

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'Enseignement Supérieur  
et de la Recherche Scientifique  
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -  
Tasdawit Akli Mubend Ulhag - Tibirett -  
Faculté des Lettres et des Langues



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة أكلي محمد أولحاج  
- البويرة -  
كلية الآداب واللغات

Département des Lettres et langue française

**TABOUCHE Boualem**  
Maître de Conférences –B-

## **Polycopié pédagogique**

### **Etude de textes littéraires de la langue d'étude**

(Cours destinés aux étudiants de Licence : Troisième année LMD)

Année : 2024/ 2025



الرقم: 134 / م ع / ك آل ج ب 2025

## مستخرج من محضر اجتماع المجلس العلمي للكلية

### خاص بـ:

#### ملفات المطبوعات الجامعية

صادق المجلس العلمي على المطبوعة البيداغوجية للدكتور " بوعلام طابوش. " من قسم الآداب واللغة الفرنسية، والتي تحمل عنوان:

" Polycopié pédagogique .étude de textes littéraires de la langue d'étude "

موجهة لطلبة السنة الثالثة ليسانس. و قد حظيت المطبوعة بتزكية المجلس العلمي بناء على التقريرين الإيجابيين للخبيرين.

#### لجنة الخبرة:

| اسم الخبير ولقبه | الرتبة        | مؤسسة الانتماء                     |
|------------------|---------------|------------------------------------|
| أيت مختار حفيظة  | أستاذ         | جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة - |
| ولد هدار صفا     | أستاذ محاضر أ | جامعة البليدة 2                    |

رئيس المجلس العلمي للكلية/



رئيس المجلس العلمي  
الأستاذ: عيسى شاذلي



## Présentation du module/ Matière

L'objectif principal de ce module consiste à fournir une introduction à l'histoire de la critique littéraire en lien avec le développement de la littérature française. Cette démarche vise à sensibiliser les participants au fait que toute critique et toute pratique littéraire reposent sur une conception plus ou moins théorisée de la littérature, une dimension qu'il est crucial de détecter afin de réaliser une analyse littéraire efficace. Par ailleurs, il importe de mettre en lumière, autant que possible, l'interdépendance entre les mouvements critiques et les écoles littéraires d'une part, et entre le phénomène littéraire et l'histoire des idées d'autre part. En d'autres termes, l'objectif est d'inciter les étudiants à réfléchir, d'un point de vue épistémologique, aux propositions théoriques liées à l'approche du texte littéraire.

L'enseignement du texte littéraire en langue française revêt une importance cruciale dans le développement intellectuel, culturel et linguistique des apprenants. À travers l'étude des œuvres littéraires, les objectifs de cet enseignement visent à enrichir la compréhension du langage, à stimuler la réflexion critique et à favoriser l'appréciation de la diversité culturelle. Ainsi, les objectifs fondamentaux de cette matière d'enseignement peuvent être résumés en quatre points essentiels :

1. Développer la compétence linguistique : L'analyse du texte littéraire offre une opportunité unique d'explorer la richesse de la langue française. Elle permet d'approfondir la connaissance du vocabulaire, d'appréhender les nuances sémantiques et d'améliorer la maîtrise des structures grammaticales. Cet aspect contribue à renforcer la compétence linguistique des apprenants, les préparant ainsi à une communication plus riche et nuancée.

2. Encourager la pensée Critique : L'étude des œuvres littéraires incite les apprenants à développer une pensée critique. En analysant les choix stylistiques, les thèmes, et les messages sous-jacents, les élèves apprennent à questionner, interpréter et évaluer de manière critique. Cette compétence critique est essentielle dans la formation d'individus capables d'analyser de manière approfondie les différentes facettes de la vie et de la société.

3. Favoriser la sensibilité culturelle : Le texte littéraire est une fenêtre ouverte sur la diversité culturelle de la francophonie. À travers les œuvres d'auteurs variés, les apprenants peuvent explorer les multiples réalités, histoires et perspectives qui composent le monde francophone. Cette sensibilisation culturelle contribue à élargir les horizons des étudiants, les rendant plus ouverts et compréhensifs vis-à-vis des différentes cultures.

4. Stimuler la créativité et l'expression personnelle : La littérature offre un espace où l'imagination peut s'épanouir. En explorant des univers imaginaires, en rencontrant des

personnages complexes et en s'engageant avec des idées novatrices, les apprenants sont encouragés à développer leur créativité et à exprimer leurs propres idées de manière plus fluide et originale.

En conclusion, l'enseignement du texte littéraire en langue française vise à former des individus linguistiquement compétents, pensant de manière critique, sensibles culturellement, et capables de s'exprimer avec créativité. Ce processus éducatif contribue non seulement à la maîtrise de la langue, mais aussi à la formation d'individus éclairés et épanouis au sein de la communauté francophone mondiale.

## Introduction

La lecture d'un texte littéraire est une aventure intellectuelle qui transcende le simple acte de déchiffrer des mots imprimés sur une page. C'est un voyage dans l'univers subtil des idées, des émotions et des perspectives. Pour saisir pleinement la richesse d'une œuvre littéraire, il est impératif de développer non seulement les compétences de lecture, mais aussi une compréhension profonde des nuances et des subtilités qui la composent. Bien plus qu'une activité mécanique, la lecture doit être considérée comme une interaction dynamique entre le lecteur et le texte. Chaque ligne, chaque mot, offre une opportunité de découvrir de nouveaux horizons mentaux, de s'immerger dans des mondes fictifs ou d'explorer des idées captivantes. Ainsi, la lecture devient une quête d'enrichissement personnel, une exploration de l'inconnu à travers les mots soigneusement tissés par l'auteur.

La compréhension du texte littéraire, quant à elle, va au-delà de la simple interprétation des événements racontés. C'est une entreprise qui demande une immersion totale dans les méandres de la prose ou de la poésie. La compréhension ne se limite pas à discerner le sens littéral des mots, mais exige une sensibilité accrue pour percevoir les émotions sous-jacentes, les symboliques cachées et les multiples couches de significations. Chaque auteur, à travers sa plume, offre au lecteur une fenêtre sur son monde intérieur. La lecture devient alors un dialogue silencieux entre l'auteur et le lecteur, où les idées prennent vie et les émotions résonnent. Pour saisir cette essence, le lecteur doit se doter d'une patience réfléchie, d'une curiosité insatiable et d'une ouverture d'esprit qui transcende les préjugés.

Les œuvres littéraires, qu'elles soient classiques ou contemporaines, constituent un trésor inestimable de pensées et de perceptions. Cependant, la pleine compréhension de ces joyaux littéraires nécessite un ensemble de compétences analytiques. Identifier les spécificités du style, distinguer entre les genres, et déchiffrer les subtilités linguistiques sont autant d'aspects cruciaux pour une interprétation éclairée.

Le texte littéraire, par sa nature, possède des spécificités uniques qui le distinguent des autres formes de discours. Au-delà de la simple transmission d'informations, il incarne une œuvre d'art, véritable fusionnant forme et substance pour créer une expérience sensorielle et intellectuelle unique.

En premier lieu, la spécificité formelle du texte littéraire réside dans son esthétique. L'écrivain façonne avantageusement son langage, jouant avec les sonorités, les rythmes et les



images pour créer une symphonie linguistique. Chaque mot est choisi avec soin, non seulement pour son sens littéral, mais aussi pour sa résonance émotionnelle et esthétique. Ainsi, le texte littéraire devient une toile où l'écriture devient une peinture, chaque phrase une palette de couleurs, éveillant des émotions et stimulant l'imaginaire du lecteur.

D'autre part, la dimension narrative du texte littéraire confère une profondeur supplémentaire. Les intrigues et les personnages ne sont pas simplement des véhicules pour transmettre une information, mais des entités vivantes qui évoluent dans un univers créé de toutes pièces. La temporalité s'étire et se plie, permettant aux lecteurs de vivre des moments figés dans l'éternité, de voyager à travers le passé, le présent et le futur avec une fluidité qui transcende les contraintes du temps.

En somme, la lecture d'un texte littéraire est bien plus qu'une activité intellectuelle ; c'est une expérience qui nourrit l'âme et élargit l'horizon de la pensée. La compréhension profonde d'une œuvre littéraire est une aventure enrichissante qui transcende les barrières du temps et de l'espace, dépendant des lecteurs à travers les générations. Ainsi, que chaque page tournée soit un pas de plus vers une exploration continue de la magie des mots et des idées qui peuplent le monde littéraire.





# Sommaire

## Présentation de la matière d'enseignement

### Introduction

### Chapitre 1 : Littérature : concepts et définition

1. Littérature : Qu'est-ce que c'est ?
2. Le texte littéraire
  - 2.1. Lire un texte littéraire
  - 2.2. Le paratexte
    - 2.2.1. Le Titre
    - 2.2.2. L'incipit
  - 2.3. Le texte littéraire et le structuralisme
  - 2.4. Le texte littéraire et le formalisme
  - 2.5. Discours/ Récit
3. Les mouvements littéraires
  - 3.1. Synthèse
  - 3.2. Le nouveau roman : déconstruction des normes traditionnelles
    - 3.2.1. La mort du personnage
    - 3.2.2. La littérature objectale

### Chapitre 2 : Textes, genres et critique littéraire

1. Les genres de texte littéraire
  - 1.1. Le texte romanesque
  - 1.2. Comment analyser un conte
  - 1.3. Le texte théâtral
  - 1.4. Le texte poétique ( La versification)
  - 1.5. L'essai
  - 1.6. L'Autobiographie
  - 1.7. Les genres hybrides
2. La critique littéraire
  - 1.1. La critique biographique
  - 1.2. Marcel Proust : *Contre Sainte-Beuve*
  - 1.3. La critique historique
2. L'Esthétique de la réception
3. Les maisons d'édition : promotion de la littérature
4. Les prix littéraires
5. Les salons littéraires en France

## Chapitre 1 : Littérature : concepts et définition



## 1. Littérature : qu'est-ce que c'est ?<sup>1</sup>

### Cours introductif

La littérature est l'une des formes d'expression les plus anciennes et les plus universelles de l'humanité. Elle englobe un vaste ensemble d'œuvres écrites ou orales, qui se caractérisent par leur capacité à transmettre des émotions, des idées, des histoires et des réflexions sur la condition humaine. Mais plus que cela, la littérature est une manière d'explorer, de questionner, et de comprendre le monde et soi-même.

La littérature, avant tout, est une fenêtre sur l'âme humaine. À travers les personnages, les récits, et les situations qu'elle met en scène, elle cherche à refléter les multiples facettes de l'existence : l'amour, la haine, la joie, la tristesse, l'espoir, et la peur. Que ce soit dans un roman, une nouvelle, un poème, ou une pièce de théâtre, les auteurs tentent de saisir ce qui fait de nous des êtres humains. Ainsi, la littérature devient un miroir dans lequel chaque lecteur peut se reconnaître, ou au contraire, découvrir des réalités nouvelles et inattendues.

La littérature n'est pas seulement une reproduction du réel ; c'est aussi un lieu de création, d'imagination, et de liberté. Elle permet de transcender les frontières du temps, de l'espace, et même de la logique<sup>2</sup>. Des mondes fictifs peuvent être construits à partir de rien, des personnages peuvent être plus grands que nature, et les événements peuvent défier les lois de la physique. Par cette capacité à inventer, la littérature nous donne accès à des univers infinis, où tout est possible. Cette liberté s'exerce aussi dans la langue. La littérature, en jouant sur les mots, les sons, les rythmes, et les images, explore les multiples potentialités du langage. Les auteurs peuvent déstructurer les formes traditionnelles, créer de nouvelles expressions, ou renouveler les manières de dire et de penser. En cela, la littérature est profondément liée à l'évolution des sociétés et à leur manière de s'exprimer.

La littérature est également un outil de transmission culturelle. À travers les textes, les récits et les mythes, les sociétés perpétuent leur histoire, leurs valeurs, leurs croyances et leurs traditions. De *l'Illiade* d'Homère à la *Divine Comédie* de Dante, des récits épiques aux poèmes lyriques, les œuvres littéraires ont contribué à façonner l'identité des civilisations. Elle est aussi une mémoire collective, capable de préserver les événements historiques, les expériences sociales et les luttes individuelles ou collectives. En ce sens, la littérature joue un rôle essentiel dans la construction et la conservation des identités nationales, sociales et culturelles. Chaque

<sup>1</sup> Cf, Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 11.

<sup>2</sup> Sartre, Jean-Pau, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948.



œuvre est un témoignage d'une époque, d'une culture ou d'une expérience particulière, et elle permet aux générations futures d'avoir accès à cette mémoire.

La littérature est souvent un espace de questionnement et de critique. Elle interroge les normes établies, dénonce les injustices, et pose des questions fondamentales sur la société, la morale, le pouvoir, et l'existence humaine. En cela, elle peut être subversive, en offrant une voix à ceux qui sont marginalisés, en remettant en cause les discours dominants, ou en explorant des sujets tabous. Enfin, elle est une rencontre entre un auteur et un lecteur. Lorsque nous lisons un texte, nous entrons dans l'univers de celui qui l'a écrit, mais nous l'interprétons également à notre manière. Chaque lecteur, par son vécu, sa sensibilité, et son imagination, se réapproprie l'œuvre et lui donne un sens unique. La littérature est donc un dialogue silencieux et profond entre celui qui écrit et celui qui lit.

En somme, la littérature est à la fois un reflet de la réalité et un espace de création sans limites. Elle permet de comprendre le monde, de s'évader dans des univers imaginaires, de conserver la mémoire des cultures, et d'interroger l'ordre établi. Mais au-delà de tout, la littérature est un art qui relie les individus, les époques et les cultures, en offrant un langage universel à travers lequel nous pouvons tous nous reconnaître.

**Texte support** : - *Qu'est-ce que la littérature ?* De Jean-Paul Sartre.  
- *Leçon inaugurale au Collège de France* de Roland Barthes.

**Activité** : Etudiez les définitions de la littérature proposées dans ces deux extraits)

**Extrait 01** :

« Mais puisque, pour nous, un écrit est une entreprise, puisque les écrivains sont vivants avant que d'être morts, puisque nous pensons qu'il faut tenter d'avoir raison dans nos livres et que, même si les siècles nous donnent tort par après, ce n'est pas une raison pour nous donner tort par avance, puisque nous estimons que l'écrivain doit s'engager tout entier dans ses ouvrages, et non pas comme une passivité abjecte, en mettant en avant ses vices, ses malheurs et ses faiblesses, mais comme une volonté résolue et comme un choix, comme cette totale entreprise de vivre que nous sommes chacun, alors il convient que nous reprenions du début ce problème et que nous nous demandions à notre tour : *pourquoi écrit-on ?* »

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

**Extrait 02** :

« Dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir. En elle, inmanquablement, deux rubriques se dessinent : l'autorité de l'assertion, la grégarité de la répétition. D'une part la langue est immédiatement assertive : la négation, le doute, la possibilité, la suspension de jugement requièrent des opérateurs particuliers qui sont eux-mêmes repris dans un jeu de masques langagiers ; ce que les



linguistes appellent la modalité n'est jamais que le supplément de la langue, ce par quoi, telle une supplique, j'essaye de fléchir son pouvoir implacable de constatation. D'autre part, les signes n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se repèrent : le signe est suiviste, grégaire ; en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype : je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui *traîne* dans la langue. Dès lors que j'énonce, ces deux rubriques se rejoignent en moi, je suis à la fois maître et esclave : je ne me contente pas de répéter ce qui a été dit, de me loger confortablement dans la servitude des signes : je dis, j'affirme, j'assène ce que je répète. Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos. On ne peut en sortir qu'au prix de l'impossible : par la singularité mystique, telle que la décrit Kierkegaard, lorsqu'il définit le sacrifice d'Abraham comme un acte inouï, vide de toute parole, même intérieure, dressé contre la généralité, la grégarité, la moralité du langage ; ou encore par l'*amen* nietzschéen, qui est comme une secousse jubilatoire donnée à la servilité de la langue, à ce que Deleuze appelle son manteau réactif. Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature*.

J'entends par *littérature*, non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement mais le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire. Je vise donc en elle, essentiellement, le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre, parce que le texte est l'affleurement même de la langue et que c'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée : non par le message dont elle est l'instrument, mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre. Je puis donc dire indifféremment : littérature, écriture ou texte. Les forces de liberté qui sont dans la littérature ne dépendent pas de la personne civile, de l'engagement politique de l'écrivain, qui, après tout, n'est qu'un « monsieur » parmi d'autres, ni même du contenu doctrinal de son œuvre, mais du travail de déplacement qu'il exerce sur la langue : de ce point de vue, Céline est tout aussi important que Hugo, Chateaubriand que Zola. Ce que j'essaye de viser ici, c'est une responsabilité de la forme : mais cette responsabilité ne peut s'évaluer en termes idéologiques – ce pour quoi les sciences de l'idéologie ont toujours eu si peu de prise sur elle. »

Barthes, Roland, *Leçon inaugurale au Collège de France*, 7 janvier 1977.

## 2. Le texte littéraire

### Bibliographie sélective

- Adam, Jean-Michel, *Le Récit*, Paris, PUF, 1984 ; 6e édition 1999.
- Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.
- Adam, Jean-Michel, *Le texte descriptif*, Paris, Armon Colin, 1989.
- Adam, Jean-Michel, *Éléments de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Bruxelles, Mardaga, 1990.
- Adam, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes* (Paris, Armon, Colin, 1992. (4e édition revue 2017)
- Adam, Jean-Michel, *La linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armon Colin, 2005, (4e édition revue 2020)
- Adam, Jean-Michel, *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire* (Louvain-la-Neuve, Academia Bruyland, 2009.



- Hebert, Louis, *L'Analyse des textes littéraires : une méthodologie complète*, Paris, Classique Garnier, 2015.
- Ricœur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.



### Cours introductif

Le texte littéraire, par définition, est une œuvre de l'esprit qui transcende la simple communication d'informations pour offrir une expérience esthétique, émotionnelle et intellectuelle. Contrairement aux autres types de textes, tels que les textes informatifs ou techniques, le texte littéraire se distingue par l'importance qu'il accorde à la forme, à la stylistique et à la manière dont il mobilise le langage pour susciter une réponse chez le lecteur. Il s'agit donc d'un espace de créativité, de réflexion, et d'expression personnelle ou collective.

#### **A. Les caractéristiques d'un texte littéraire**

Un texte littéraire se caractérise avant tout par son usage artistique du langage. L'auteur utilise des figures de style, des métaphores, des symboles et des images pour créer un effet esthétique. La langue littéraire est souvent plus dense, poétique, et riche que celle utilisée dans les textes informatifs. Cet usage élaboré du langage permet de jouer avec les significations, d'explorer des thèmes profonds, et d'inviter le lecteur à une réflexion ou à une immersion émotionnelle.

De plus, le texte littéraire joue un rôle fondamental dans la construction de mondes imaginaires. Que ce soit à travers un poème, une pièce de théâtre ou un roman, le texte littéraire invite le lecteur à pénétrer dans un univers narratif unique. Ce monde peut être réaliste ou fantastique, mais il est toujours habité par des personnages, des histoires, et des idées qui dépassent les limites du quotidien.

La polyphonie est une autre caractéristique clé du texte littéraire, notamment dans les romans. Un texte littéraire peut contenir plusieurs voix, perspectives et points de vue, permettant une diversité d'interprétations et de sens. Les récits littéraires laissent souvent la place à l'ambiguïté et à l'incertitude, obligeant le lecteur à interpréter et à s'engager activement dans l'œuvre.

#### **B. Fonction et impact du texte littéraire**

Le texte littéraire a une double fonction : il divertit, mais il instruit également. À travers l'imaginaire, il offre au lecteur des moyens de se projeter dans des situations nouvelles, d'explorer des thèmes universels tels que l'amour, la mort, la liberté, ou encore l'injustice. Il permet ainsi une réflexion sur la condition humaine et sur les grandes questions existentielles. Par ailleurs, le texte littéraire possède un pouvoir social et politique. Nombreuses sont les œuvres littéraires qui ont joué un rôle crucial dans les débats de leur temps. Les romans, poèmes



et pièces de théâtre ont parfois servi de critiques sociales ou politiques, en dénonçant les injustices ou en offrant des perspectives nouvelles sur les questions sociétales. Par exemple, les œuvres de Victor Hugo, Albert Camus, ou encore Chinua Achebe ont marqué leur époque en évoquant des problématiques liées aux droits de l'homme, à la colonisation ou aux rapports de pouvoir.

### C. Le texte littéraire et la réception du lecteur

Le rapport du lecteur au texte littéraire est dynamique et changeant. Chaque lecteur apporte avec lui son propre vécu, ses émotions, et son bagage culturel, ce qui influence sa manière d'interpréter un texte. Un texte littéraire peut ainsi avoir une multitude de lectures et résonner différemment selon les contextes historiques ou sociaux dans lesquels il est reçu. Le texte littéraire invite également à une lecture active. Contrairement à des textes informatifs où le sens est souvent clair et direct, la littérature demande au lecteur de faire preuve d'imagination, de comprendre les non-dits, d'interpréter les symboles et de reconstruire l'histoire à partir des indices donnés. La lecture littéraire est donc une activité intellectuelle complexe qui stimule la pensée critique.

En somme, le texte littéraire, à travers ses formes multiples, est un reflet de la diversité des expériences humaines et un espace privilégié d'expression artistique. En jouant avec le langage, il transcende les frontières du réel pour offrir des perspectives inédites et des expériences esthétiques uniques. Sa richesse réside dans son pouvoir de transformation, à la fois pour le lecteur et pour la société dans laquelle il s'inscrit.

**Texte support :** Marcel Pagnol, *Le temps des amours, Souvenirs d'enfance*, (En vous référant à votre cours, relevez les différentes caractéristiques de ce texte !)

Enfin se leva l'aube du mercredi, jour de la tragédie fixé par le destin et le règlement. Il était absolument certain que le concierge viendrait, entre huit et neuf heures, pendant la classe d'anglais, portant sous son bras gauche le grand registre noir sur lequel Pitzu inscrirait les noms des absents et, dans sa main droite, une douzaine d'enveloppes jaunes, dont chacune contiendrait les retenues d'une classe. Il donnerait la nôtre à Pitzu qui distribuerait ces contraintes par corps. La petite cérémonie était inéluctable, rien ne pouvait l'empêcher ni la retarder, sauf peut-être la mort du concierge à son lever, ou mi tremblement de terre, ou la fin du monde, événements vraiment peu probables. Il me restait pourtant encore un espoir. Espoir fragile et sans doute chimérique, comme presque tous nos espoirs : le censeur avait peut-être oublié toute l'affaire comme il avait un jour oublié d'inscrire une consigne donnée à Barbey, surpris en train de fumer dans les cabinets ; une autrefois, après avoir tancé d'importance Rémttsat (qui avait placé un pique-cul sur la chaise de Tignasse), il lui avait infligé quatre heures de retenue, dont le condamné n'avait jamais entendu parler. Il n'était donc pas impossible qu'il oubliât l'affaire Lagneau. Nous avions une petite chance, très petite, évidemment ; mais s'il nous en restait une, elle était là et, si petite qu'elle fût, elle pouvait supporter un peu d'espoir. A huit heures moins le quart, je trouvai Lagneau dans la cour. Appuyé contre une platane, et les mains dans les



poches, la tête basse, il écoutait les raisonnements consolateurs de Nelps. Raisonnements inefficaces, parce qu'ils étaient fondés sur l'ignorance du truc. Nelps croyait en effet que le père de Lagneau était depuis longtemps habitué à signer des bulletins de retenue et que cette consigne n'était pas plus grave que les précédentes : au contraire, il pensait qu'une histoire de boules puantes avait un côté comique qui n' échapperait probablement pas à M. Lagneau. Mais l'autre, avec un triste sourire, haussait des épaules de condamné...

Pendant la demi-heure de classe d'anglais, nous attendîmes le concierge, sinistre messenger de la permanence. La porte s'ouvrit soudain : j'en eus un petit frisson aux joues. Lagneau baissa brusquement la tête comme pour esquiver la flèche du destin. Mais ce n'était qu'un externe, qui arrivait en retard, protégé par un billet d'excuses. La demie sonna au bout d'une heure. Lagneau était de plus en plus nerveux. Il prenait fiévreusement des notes illisibles, pendant que Pitzu, une fois de plus, nous révélait l'emploi du présent, au lieu du futur, après when, ce qui était son ablatif absolu — et je compris que, par cette application, il espérait obscurément, obtenir l'annulation de sa consigne. Encore une heure ou deux, et le carillon égrenera moins le quart.

Il me fit un faible sourire, un sourire des joues, mais qui ne brilla pas dans ses yeux. Le concierge était en retard : peut-être ne viendrait-il plus ? Peut-être était-il mort dans la nuit ? Peut-être... Mais le voilà qui ouvre la porte, s'avance horriblement vers la chaire et, dans sa main droite, brillent les enveloppes jaunes... Il posa son registre grand ouvert devant Pitzu qui inscrivit les noms des absents, puis il chercha cruellement parmi les enveloppes, celle de la cinquième A2. Lorsqu'il les eut toutes vues, il parut surpris, car il n'avait pas trouvé la nôtre ! Lagneau, sous la table, choqua son genou contre le mien, et refit sa grimace désespérée.

Pagnol, Marcel, *Le temps des amours, Souvenirs d'enfance*, Julliard, Presses Pocket, 1977, p. 58-60.

## 2.1. Lire un texte littéraire

### Cours introductif

La lecture d'un texte littéraire est une aventure intellectuelle qui transcende le simple acte de déchiffrer des mots imprimés sur une page. C'est un voyage dans l'univers subtil des idées, des émotions et des perspectives. Pour saisir pleinement la richesse d'une œuvre littéraire, il est impératif de développer non seulement les compétences de lecture, mais aussi une compréhension profonde des nuances et des subtilités qui la composent. Bien plus qu'une activité mécanique, la lecture doit être considérée comme une interaction dynamique entre le lecteur et le texte. Chaque ligne, chaque mot, offre une opportunité de découvrir de nouveaux horizons mentaux, de s'immerger dans des mondes fictifs ou d'explorer des idées captivantes. Ainsi, la lecture devient une quête d'enrichissement personnel, une exploration de l'inconnu à travers les mots soigneusement tissés par l'auteur.

La compréhension du texte littéraire, quant à elle, va au-delà de la simple interprétation des événements racontés. C'est une entreprise qui demande une immersion totale dans les méandres de la prose ou de la poésie. La compréhension ne se limite pas à discerner le sens littéral des mots, mais exige une sensibilité accrue pour percevoir les émotions sous-jacentes, les symboliques cachées et les multiples couches de significations. Chaque auteur, à travers sa

plume, offre au lecteur une fenêtre sur son monde intérieur. La lecture devient alors un dialogue silencieux entre l'auteur et le lecteur, où les idées prennent vie et les émotions résonnent. Pour saisir cette essence, le lecteur doit se doter d'une patience réfléchie, d'une curiosité insatiable et d'une ouverture d'esprit qui transcende les préjugés.

Les œuvres littéraires, qu'elles soient classiques ou contemporaines, constituent un trésor inestimable de pensées et de perceptions. Cependant, la pleine compréhension de ces joyaux littéraires nécessite un ensemble de compétences analytiques. Identifier les spécificités du style, distinguer entre les genres, et déchiffrer les subtilités linguistiques sont autant d'aspects cruciaux pour une interprétation éclairée.

Le texte littéraire, par sa nature, possède des spécificités uniques qui le distinguent des autres formes de discours. Au-delà de la simple transmission d'informations, il incarne une œuvre d'art, véritable fusionnant forme et substance pour créer une expérience sensorielle et intellectuelle unique.

En premier lieu, la spécificité formelle du texte littéraire réside dans son esthétique. L'écrivain façonne avantageusement son langage, jouant avec les sonorités, les rythmes et les images pour créer une symphonie linguistique. Chaque mot est choisi avec soin, non seulement pour son sens littéral, mais aussi pour sa résonance émotionnelle et esthétique. Ainsi, le texte littéraire devient une toile où l'écriture devient une peinture, chaque phrase une palette de couleurs, éveillant des émotions et stimulant l'imaginaire du lecteur.

D'autre part, la dimension narrative du texte littéraire confère une profondeur supplémentaire. Les intrigues et les personnages ne sont pas simplement des véhicules pour transmettre une information, mais des entités vivantes qui évoluent dans un univers créé de toutes pièces. La temporalité s'étire et se plie, permettant aux lecteurs de vivre des moments figés dans l'éternité, de voyager à travers le passé, le présent et le futur avec une fluidité qui transcende les contraintes du temps.

En somme, la lecture d'un texte littéraire est bien plus qu'une activité intellectuelle ; c'est une expérience qui nourrit l'âme et élargit l'horizon de la pensée. La compréhension profonde d'une œuvre littéraire est une aventure enrichissante qui transcende les barrières du temps et de l'espace, dépendant des lecteurs à travers les générations. Ainsi, que chaque page tournée soit un pas de plus vers une exploration continue de la magie des mots et des idées qui peuplent le monde littéraire.



## 2.2. Le paratexte

### Bibliographie sélective :

- Duchet, Claude : « Eléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n°12 Déc. 1973.
- Genette, Gérard, *Etude complète sur le paratexte*, Paris, Flammarion, 1970.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil 1972.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007.



### Cours introductif

La notion « paratexte » désigne l'ensemble des éléments composant l'œuvre littéraire mais qui sont en dehors de la trame narrative. Cette notion comprend donc tous les éléments qui entourent le texte, soient implicites ou explicites. Ainsi, avant de procéder à l'analyse de toute œuvre littéraire et de mieux cerner sa signification, il nous semble que l'étude du paratexte demeure l'une des clés les plus importantes dans l'analyse littéraire. Ces éléments externes jouent le rôle d'accompagnateurs au texte et invitent le lecteur à vouloir déceler la trame romanesque. Ils provoquent la curiosité du lecteur.

Le paratexte a été l'objet d'étude de plusieurs théoriciens. Dans *Etude complète sur le paratexte*, Gérard Genette déclare : « *Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public (...)* » (Genette : 1970, 29). Il ajoute aussi que le paratexte « *offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin. Zone indécise entre le dedans ou le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), une sorte de lisière.* » (Genette : 1972, 32). Le paratexte cherche donc, dès le départ, à donner des signaux au lecteur et de le « capter ». Selon Gérard Genette, l'analyse du paratexte peut se faire en adoptant deux approches : Tout d'abord, il y a *le péritexte*, c'est-à-dire tous les éléments présents à l'intérieur du livre, il peut comporter : le nom de l'auteur, le nom de l'éditeur, le titre, les sous-titres, les intertitres, la préface, les illustrations, la date d'édition ainsi que la première et quatrième de couverture. Ensuite, il y a *l'épitéxte* qui évoque tout ce qui est situé à l'extérieur du livre, regroupant toutes les données établies autour de l'auteur: les interviews et entretiens émis autour du livre pendant les différentes périodes de la création du produit littéraire.

Dans son article, « Eléments de titrologie romanesque », consacré aux éléments hors-texte, c'est-à-dire le paratexte, Claude Duchet cite la citation de Jean Giono pour montrer l'importance que donne l'auteur au titre ainsi que le rôle qu'il joue dans le tissage de l'histoire : « *Si j'écris l'histoire, disait Giono, avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement. Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut*

atteindre, c'est expliquer le titre » (Giono : 1973, 21). Cette importance du paratexte ainsi que son rapport avec le peuple se manifeste dès les premières lignes. Or, de quelle manière ces éléments paratextuels sont-ils tissés pour permettre au lecteur de mieux se situer par rapport à l'univers de la fiction ?

La notion de « paratextualité » est utilisée pour la première fois par Gérard Genette dans, *Introduction à l'architexte* (1979) puis reprise dans *Palimpsestes* (1982), et lui donne la signification définitive dans son célèbre *Seuil* (1987). Pour Genette, la paratextualité est la relation que le texte proprement dit entretient avec son environnement textuel immédiat : Le titre, la préface et éventuellement la dédicace. Ces éléments se posent dès le premier contact entre le lecteur et l'œuvre comme un discours sur le texte romanesque qu'ils présentent. Cette notion de « paratexte » fait son entrée sur la scène littéraire en France en 1981 avec la publication de *Palimpsestes* de Gérard Genette.

Le paratexte est donc un ensemble d'éléments qui se présentent comme un outils indispensable et fondamentaux pour cerner une oeuvre littéraire et livrer les clés de sa compréhension. Ces éléments qui constituent le paratexte participent à l'édification d'un lieu d'échange entre l'auteur et le lecteur en établissant un contrat de lecture qui vise à orienter le processus de la réception de l'oeuvre dès sa réception. A l'opposé d'un certain type d'analyse textuelle que Genette va même jusqu'à employer le terme « asphyxie » pour les décrire, le paratexte vise l'affirmation d'une idéalité de l'œuvre. Par la paratextualité, Gérard Genette privilège une ouverture majeure du texte sur les divers procédés perceptifs par lesquels il nous est possible d'aller à sa rencontre : « la transcendance du texte ou la façon qu'il a, qu'on peut lui prêter, de s'évader de lui-même, à la rencontre ou à la recherche d'autre chose » (Genette : 1983, 4). Il est vrai que la notion de paratexte est apparue pour la première fois en 1983, mais il faudra cependant attendre jusqu'en 1987 pour que le paratexte ait sa « consécration » théorique; *Seuils*. La même année, un numéro de la revue *Poétique* regroupant huit essais représentatifs de la thèse genettienne est exclusivement consacré à la discipline paratextuelle: « le paratexte n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur: il est l'un et l'autre, il est sur le seuil, et c'est sur ce site propre qu'il convient de l'étudier, car pour l'essentiel, peut-être, son être tient à son site » (Genette : 1983, 4).

L'utilisation de l'expression « son être tient à son site » dans la définition de Genette montre à quel point la notion de lieu est primordiale. Considéré comme la porte d'accès sur le texte, le paratexte constitue une zone de prédilection à une instance pragmatique qui devra nécessairement y puiser un contenu de connaissances nouvelles.

**Ctivité : Travail de groupe sur les éléments paratextuels.**



### 2.2.1. Le Titre

#### Cours introductif : Le titre, une clé pour lire un texte littéraire

Le titre d'un texte est bien plus qu'une simple étiquette ; il est une véritable porte d'entrée vers l'univers que l'auteur souhaite partager. En quelques mots soigneusement choisis, il capte l'attention, suscite l'intérêt et oriente la compréhension. Mais au-delà de sa fonction accrocheuse, le titre agit comme une clé qui dévoile les intentions de l'auteur, les thématiques sous-jacentes et les enjeux narratifs ou argumentatifs du texte.

Le titre incarne une promesse. Il annonce ce que le lecteur est en droit d'attendre, qu'il s'agisse d'un récit, d'un essai ou d'un poème. Par exemple, un titre comme *La Peste* de Camus ne se limite pas à désigner une épidémie ; il ouvre sur une réflexion existentielle et politique. Il prépare le lecteur à explorer des dimensions symboliques où la peste devient une métaphore de l'absurde et de la condition humaine.

Un titre ne se contente pas de nommer un texte ; il oriente sa conférence. En offrant une première indication sur le contenu, il influence les attentes et les hypothèses du lecteur. Un titre poétique ou énigmatique, comme *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, invite à une interprétation multiple, mêlant le beau et le sombre, l'extase et la damnation. À l'inverse, un titre descriptif comme *L'Étranger* guide vers une approche plus directe, mais laisse aussi entretenir une profondeur psychologique et philosophique.

#### **A. Le titre, un condensé du texte**

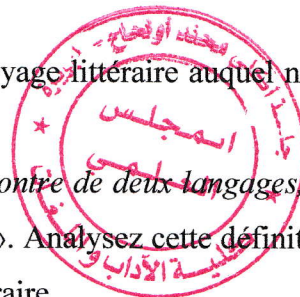
Dans sa concision, le titre condense parfois toute la substance du texte. Il peut refléter le thème central, révéler une tension ou poser une question essentielle. Prenons l'exemple du roman *1984* de George Orwell. En désignant une année précise, il situe immédiatement l'action dans une temporalité futuriste et alerte sur les dangers du totalitarisme. Ce choix, à la fois simple et évocateur, résume les craintes et les enjeux du livre.

Certains titres sont polysémiques, offrant plusieurs niveaux de lecture. Ils ouvrent des portes vers des interprétations variées, enrichissant l'expérience du lecteur. Un exemple marquant est *L'Écume des jours* de Boris Vian, où le titre évoque à la fois la fugacité de la vie et la légèreté trompeuse des apparences. Cette ambiguïté incite le lecteur à s'interroger sur les significations profondes du texte et à en découvrir les nuances.

Comme conclusion, nous pouvons dire que le titre est donc une clé précieuse, une invitation à entrer dans un univers de mots et d'idées. Bien qu'il puisse paraître anodin, il est souvent le fruit d'une réflexion minutieuse de l'auteur, destinée à guider, intriguer ou dérouter le lecteur. Pour saisir pleinement la richesse d'un texte, il est essentiel de prêter attention à cette

porte d'entrée, car elle contient souvent les premiers indices du voyage littéraire auquel nous assistons.

**Activité** : Pour Claude Duchet, « le titre résulte de la rencontre de deux langages, de la conjonction de l'énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ». Analysez cette définition en soulignant le rôle que joue le titre dans la lecture d'un texte littéraire



### 2.2.2. L'Incipit

#### **Cours introductif : L'incipit, le premier pas vers une longue marche**

L'incipit, ou le début d'un texte littéraire, joue un rôle crucial dans l'expérience de lecture. Souvent considéré comme la première rencontre entre le lecteur et l'univers de l'auteur, il est à la fois une invitation et une orientation. En quelques phrases ou paragraphes, il pose les bases de l'histoire, dévoile des indices sur le ton, les personnages ou les thématiques, et incite à poursuivre. Mais au-delà de son rôle fonctionnel, l'incipit peut être perçu comme une clé d'interprétation qui ouvre les portes du texte et éclaire sa richesse.

L'incipit remplit d'abord une fonction informative. Il situe le lecteur dans un espace et un temps, présente les premiers personnages et amorce l'intrigue. Par exemple, dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, l'incipit décrit une scène de classe où Charles Bovary est introduit, permettant au lecteur de pénétrer immédiatement dans le cadre réaliste et social du roman. Ce premier contact permet d'appréhender l'univers de l'histoire et d'anticiper ses enjeux.

#### **A. Un miroir du style et du ton**

Le début d'un texte est aussi un échantillon du style de l'auteur. Qu'il soit poétique, lapidaire ou immersif, l'incipit donne le ton et annonce la manière dont l'histoire sera racontée. L'ouverture de *L'Étranger* d'Albert Camus, avec son célèbre « *Aujourd'hui, maman est morte.* », frappe par sa simplicité brute et sa densité émotionnelle. Ce ton froid et détaché reflète à la fois le caractère du narrateur et l'absurde qui imprègne le roman.

L'incipit peut également contenir les germes des grandes thématiques du texte. Il n'est pas rare qu'un auteur, de manière consciencieuse ou non, résume dès les premières lignes les problématiques qu'il développera. Dans *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, la célèbre évocation du sommeil et des souvenirs donne le ton d'une œuvre profondément introspective, marquée par la mémoire et le temps. Ces premières lignes fonctionnent comme un microcosme du texte, révélant ses motifs récurrents.



## B. L'incipit énigmatique : intriguer pour séduire

Certains auteurs choisissent un incipit volontairement ambigu ou mystérieux pour captiver l'attention du lecteur. Ce procédé, fréquent dans le roman policier ou les œuvres expérimentales, crée une tension immédiate. Dans *1984* de George Orwell, l'ouverture plonge le lecteur dans une temporalité étrange : « *C'était une journée froide et claire d'avril, et les horloges sonnaient trois heures.* ». Cette incongruité annonce d'emblée un univers dystopique et invite à remettre en question les normes que le texte s'apprête à déconstruire.

L'incipit n'est pas seulement un texte à lire ; il engage aussi un dialogue implicite avec le lecteur. En lui fournissant des informations ou en jouant sur ses attentes, il l'incite à entrer dans le jeu de l'interprétation. Certains incipits, comme celui de *Don Quichotte* de Cervantès, brisent le quatrième mur en s'adressant directement au lecteur, conférant ainsi une dimension métalittéraire qui enrichit la lecture.

En somme, l'incipit est bien plus qu'un simple début. Il est une promesse narrative, un concentré de style et de thématiques, et une invitation à explorer un univers littéraire. En jouant avec les attentes et les perceptions du lecteur, il pose les jalons d'une expérience de lecture unique. Lire attentivement un incipit, c'est déjà s'engager dans une lecture active, où chaque mot compte et où chaque phrase ouvre une porte vers le monde fascinant du texte littéraire.

**Activité : « Combien coûte le premier pas ? »** Cette question posée par Jean-Jacques Lecercle montre l'importance (le coût) du commencement d'un texte pour son auteur. Et si vous vous demandiez ce que cela vous coûte à vous, lecteur, de franchir le seuil de l'incipit ?

## 2.2. Le texte littéraire et le structuralisme

### Bibliographie sélective :

- Barthes, Roland, *Sur Racine*, Seuil, 1960.
- Todorov, Tzvetan : « Qu'est-ce que le structuralisme ? », in *Poétique*, Seuil, 1968

### Cours introductif

Le structuralisme est une approche théorique qui a révolutionné l'étude du texte littéraire au milieu du XXe siècle. Basée sur les travaux du linguiste suisse Ferdinand de Saussure, cette méthode d'analyse considère que la signification d'un texte repose sur ses structures sous-jacentes, déterminant de l'intention de l'auteur ou du contexte historique. En se concentrant sur les relations internes au texte, les structuralistes cherchent à identifier des systèmes de signes, des règles de fonctionnement et des schémas répétitifs qui organisent le sens.

### A. Le texte littéraire comme un système de signes

Dans l'approche structuraliste, le texte littéraire est perçu comme un ensemble de signes qui interagissent selon des règles spécifiques. Le sens ne réside pas dans le contenu apparent ou dans l'expérience personnelle de l'auteur, mais dans les relations entre les différents éléments du texte : personnages, événements, motifs, thèmes, etc.

Roland Barthes, dans son essai *S/Z*<sup>3</sup>, propose une analyse approfondie du texte littéraire en montrant que chaque récit est structuré par des codes narratifs : le code herméneutique (les énigmes et les questions soulevées par le récit), le code proaïrétique (les actions et événements), le code symbolique (les oppositions et les symboles), le code culturel (les références à des savoirs préétablis), et le code sémique (les connotations des mots). Selon Barthes, l'analyse structuraliste du texte consiste à révéler ces codes et à comprendre comment ils interagissent pour produire du sens.

### **B. La structure narrative et les modèles universels**

L'un des aspects les plus importants de l'approche structuraliste est la recherche de modèles narratifs universels qui organisent les récits. Claude Lévi-Strauss, anthropologue influent par le structuralisme, a montré que les mythes, par exemple, obéissent à des structures profondes communes à toutes les cultures. Il appelle ces structures les mythèmes : des unités narratives qui se combinent de manière similaire dans des récits différents. Selon Lévi-Strauss, chaque récit est une variation d'un modèle plus ancien et plus général, une sorte de structure universelle de la narration.

Cette idée a été reprise par d'autres structuralistes, comme Vladimir Propp, qui a analysé les fonctions des contes russes et a proposé un ensemble de récits qui se répètent dans tous les contes, peu importe leur origine. Ces fonctions incluent des étapes spécifiques, comme la situation initiale, le départ du héros, l'épreuve, l'aide magique, la confrontation avec l'antagoniste et la résolution. Propp considère que tous les récits peuvent être décomposés en ces unités de base, ce qui suggère l'existence d'une structure narrative universelle.

### **C. La poétique et la théorie des genres**

Le structuralisme a également une influence sur la théorie des genres littéraires. Gérard Genette, l'un des principaux théoriciens du structuralisme littéraire, a élaboré une réflexion sur la poétique, c'est-à-dire l'ensemble des règles et des conventions qui régissent la production littéraire. Dans son ouvrage *Figures III*<sup>4</sup>, Genette distingue plusieurs niveaux dans la construction du texte : le niveau narratif (l'histoire racontée), le niveau discursif (la manière dont l'histoire est racontée), et le niveau textuel (la structure du texte lui-même).

<sup>3</sup> Barthes, Roland, *S/Z, essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

<sup>4</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, coll. « Poétique », 1972.



Genette s'intéresse aussi à la notion d'intertextualité, démontrant que chaque texte est construit en relation avec d'autres textes, soit en les citant, soit en les transformant ou en les parodiant. Selon lui, la littérature fonctionne comme un système dans lequel les œuvres s'influencent et se répondent, contribuant à l'élaboration de genres et de traditions littéraires.

#### **D. Le lecteur face au texte : la « mort de l'auteur »**

L'une des contributions majeures du structuralisme à la théorie littéraire est la remise en question de la centralité de l'auteur dans l'interprétation du texte. Roland Barthes, dans son célèbre essai *La mort de l'auteur*<sup>5</sup> (1967), affirme que l'auteur doit être effacé pour que le texte prenne toute sa signification. Pour les structuralistes, l'interprétation d'un texte ne doit pas se baser sur la biographie ou les intentions de l'auteur, mais sur l'analyse des structures et des relations entre les signes au sein du texte lui-même.

Cela signifie que le lecteur devient un acteur essentiel dans la production du sens. Le texte est ouvert à de multiples interprétations, et c'est le lecteur qui en active les différents niveaux de signification à travers sa lecture. Le structuralisme ouvre ainsi la voie à une approche plus active et créative de la lecture, où le texte devient un lieu d'interprétation libre, débarrassé de l'autorité de l'auteur.

En somme, le structuralisme a profondément transformé l'étude de la littérature en proposant une approche systématique des textes, fondée sur l'analyse des structures et des relations internes. En mettant en lumière les systèmes de signes et les modèles narratifs sous-jacents, cette approche a permis de comprendre comment les œuvres littéraires fonctionnent en tant que systèmes autonomes, tout en révélant des modèles universels de narration.

Bien que sensible pour son formalisme, le structuralisme reste une contribution essentielle à la théorie littéraire, ayant ouvert la voie à une multitude d'approches critiques qui continuent à explorer les rapports complexes entre le texte, le langage et la signification.

#### **Texte Support : « Qu'est-ce que le structuralisme ? » de Todorov. (Discutez les fondements de l'analyse de Todorov !)**

Mais les réactions les plus variées et les plus nombreuses se rattachent aux différentes catégories que nous avons identifiées au sein de la vision.

Le cas le plus simple est celui de l'illusion, ou information fausse, et de son élimination. On se souvient de l'action habile de Peronnelle qui travestissait la situation d'adultère en situation d'achat du tonneau. La poétique classique a répertorié l'action complémentaire de réinterprétation, de découverte de la vérité (une de ses versions tout au moins), sous le nom de reconnaissance. Voici la formule aristotélicienne : « *La reconnaissance, comme d'ailleurs le*

---

<sup>5</sup> Barthes, Roland: « La mort de l'auteur ». Dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, p.63-69, Paris, Seuil, 1984.

nom l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance... »<sup>6</sup> Il en ressort que la connaissance correspond à deux parties de l'intrigue : d'abord, un moment d'ignorance, ensuite, celui de la 'connaissance'. Dans ces deux moments – pour nous, ces deux propositions -, c'est le même fait qui est évoqué ; mais la première fois quelqu'un s'est trompé d'interprétation, ce qui en fait une action secondaire, ou réaction. Les exemples les plus fréquents concernent l'identité d'un personnage : la première fois, Iphigénie prend Oreste pour quelqu'un d'autre, la seconde fois, elle l'identifie. Mais on voit qu'il n'est pas nécessaire de réduire la connaissance à la découverte d'une véritable identité : toute révélation sur une action, dont on a d'abord donné une fausse interprétation, égale une 'reconnaissance'. Le cas n'est pas très différent avec l'ignorance qui implique une 'réaction' d'apprentissage.

En disant que le personnage pouvait 'craindre' ou 'espérer' l'arrivée de tel événement, nous ne retenons que la valeur temporelle de ces actions ; or, elles impliquent évidemment, en même temps, un jugement de valeur, une appréciation – qui peut naturellement prendre d'autres formes que la répartition en 'bien' et 'mal'. Enfin, le simple fait de transposer une action de son état objectif dans la subjectivité d'un personnage équivaut à l'existence d'une vision : 'Peronnelle trompe son mari' est une action, 'Le mari pense que Peronnelle le trompe', une réaction (mais qui n'a pas lieu dans la nouvelle de Boccace). Ainsi, tout ce qui pouvait paraître comme un simple procédé de présentation au niveau du discours se transforme en élément thématique à celui de la fiction.

Todorov, Tzvetan : « Qu'est-ce que le structuralisme ? », in *Poétique*, Seuil, 1968, p. 89-90.

### 2.3. Le texte littéraire et le formalisme

#### Bibliographie sélective :

- Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1972.
- Natali -Smit, Joanna : « Seshat et l'analyse : à propos des 'Chats' de Baudelaire », in *La Logique du plausible : Essais d'épistémologie pratique en sciences humaines*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1987, pp. 103-143.

#### Cours introductif

Le formalisme est une approche critique qui s'intéresse principalement à la forme d'une œuvre littéraire, plutôt qu'à son contenu, son contexte historique ou les intentions de l'auteur. Né en Russie au début du XXe siècle avec des penseurs comme Viktor Chklovski et Roman Jakobson, le formalisme rejette les conférences biographiques, historiques ou psychologiques pour privilégier une analyse minutieuse des techniques littéraires. Cette approche, qui influencera profondément le structuralisme, voit la littérature comme un objet autonome, régi par ses propres règles et procédés internes.

Le formalisme russe, apparu dans les années 1910, se développe en réaction contre les méthodes critiques traditionnelles, qui cherchaient à interpréter la littérature en fonction des

---

<sup>6</sup> *Poétique*, 1452 a



expériences de vie de l'auteur ou de l'époque historique dans laquelle l'œuvre avait été écrite. . Les formalistes considéraient que cette manière d'approcher les textes ne rendait pas compte de ce qui rendait une œuvre littéraire spécifique et unique.

Le principe fondamental du formalisme est que l'essence de la littérature réside dans sa « littérarité », c'est-à-dire dans les processus formels et stylistiques qui différencient un texte littéraire d'autres types de discours (philosophique, historique, journalistique, etc.). Pour les formalistes, la littérature est avant tout un langage travaillé, un jeu sur les mots, et la tâche du critique est d'analyser ces procédés afin de comprendre comment l'œuvre produit ses effets esthétiques.

L'une des grandes contributions du formalisme est sa rigueur analytique, notamment dans la séparation entre forme et contenu. Les formalistes insistent sur l'importance de ne pas réduire l'analyse littéraire à la recherche de « messages » ou de « moralités » dans le texte. Pour eux, la forme n'est pas un simple contenant du passif qui véhiculerait un contenu préexistant ; au contraire, elle joue un rôle actif dans la production de sens.

Ce refus de la subordination de la forme au contenu marque une rupture avec la critique traditionnelle. Dans un texte littéraire, ce qui est dit est indissociable de la manière dont c'est dit, et toute analyse doit se concentrer sur les processus formels qui donnent vie à l'œuvre. C'est dans cette combinaison de structures linguistiques, de figures de style et de techniques narratives que réside l'essence de l'art littéraire, selon les formalistes.

Bien que son influence directe ait diminué, les idées du formalisme ont laissé un héritage profond dans l'étude littéraire. Le formalisme a ouvert la voie à des méthodes plus rigoureuses d'analyse des textes, en posant les bases de l'étude des structures narratives, des figures de style, et des processus linguistiques. Des disciplines comme la narratologie ou la sémiotique se sont inspirées des principes formels pour approfondir l'étude des textes, en insistant sur leur autonomie et sur les mécanismes internes de production de sens.

**Texte support : Jakobson Roman, Lévi-Strauss Claude. « Les Chats » de Charles Baudelaire**

Si l'on en croit le feuilleton « Le Chat Trott » de Champfleury, où ce sonnet de Baudelaire fut publié pour la première fois {Le Corsaire, numéro du 14 novembre 1847), u aurait été déjà écrit au mois de mars 1840, et — contrairement aux affirmations de certains exégètes — le texte du Corsaire et celui des Fleurs du Mal coïncident mot à mot. Dans la répartition des rimes, le poète suit le schéma aBBa CddC eeFgFg (où les vers à rimes masculines sont symbolisés par des majuscules et les vers à rimes féminines par des minuscules). Cette chaîne de rimes se divise en trois groupes de vers, à savoir deux quatrains et un sizain composé de deux tercets, mais qui forment une certaine unité, puisque la disposition des rimes est régie

dans les sonnets, ainsi que l'a fait voir Grammont, « *par les mêmes règles que dans toute strophe de six vers* »<sup>7</sup>.

Le groupement des rimes, dans le sonnet cité, est le corollaire de trois lois dissimilatrices : 1° deux rimes plates ne peuvent pas se suivre ; 2° si deux vers contigus appartiennent à deux rimes différentes, l'une d'elles doit être féminine et l'autre masculine ; 3° à la fin des strophes contiguës les vers féminins et masculins alternent : <sup>4</sup>*sédentaires* — <sup>8</sup>*fier* — <sup>14</sup>*mystiques*. Suivant le canon classique, les rimes dites féminines se terminent toujours par une syllabe muette et les rimes masculines par une syllabe pleine, mais la différence entre les deux classes de rimes persiste également dans la prononciation courante qui supprime l'e caduc de la syllabe finale, la dernière voyelle pleine étant suivie de consonnes dans toutes les rimes féminines du sonnet (austères - sédentaires, ténèbres - funèbres, attitudes - solitudes, magiques - mystiques), tandis que toutes ses rimes masculines finissent en voyelle (saison - maison, volupté - fier, fin - fin). Le rapport étroit entre le classement des rimes et le choix des catégories grammaticales met en relief le rôle important que jouent la grammaire ainsi que la rime, dans la structure de ce sonnet. Tous les vers finissent en des noms, soit substantifs (8), soit adjectifs (6). Tous ces substantifs sont au féminin. Le nom final est au pluriel dans les huit vers à rime féminine, qui tous sont plus longs, ou bien d'une syllabe dans la norme traditionnelle, ou bien d'une consonne postvocalique dans la prononciation d'aujourd'hui, tandis que les vers plus brefs, ceux à rime masculine, se terminent dans les six cas par un nom au singulier. Dans les deux quatrains, les rimes masculines sont formées par des substantifs et les rimes féminines par des adjectifs, à l'exception du mot-clé <sup>6</sup>*ténèbres* rimant avec <sup>7</sup>*funèbres*. On reviendra plus loin sur le problème général du rapport entre les deux vers en question. Quant aux tercets, les trois vers du premier finissent tous par des substantifs, et ceux du deuxième par des adjectifs. Ainsi, la rime qui lie les deux tercets, la seule rime homonyme (<sup>11</sup>*sans fin* — <sup>13</sup>*sable fin*), oppose au substantif du genre féminin un adjectif du genre masculin — et, parmi les rimes masculines du sonnet, c'est le seul adjectif et l'unique exemple du genre masculin.

Jakobson, Roman, Lévi-Strauss Claude. « Les Chats » de Charles Baudelaire. In : L'Homme, 1962, tome 2 n° 1. pp. 5-21

## 2.4. Discours/ Récit

### Bibliographie sélective

- Barthes, Roland, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil ( collection « Points »), 1986.
- Genette, Gérard, *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.
  - Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1976.
  - Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil (Coll. « Poétique »), 1983.
  - Goldenstein, Jean-Pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1999.

### Cours introductif

Dans l'étude des textes littéraires, particulièrement des œuvres narratives comme les romans, les nouvelles ou les contes, les notions de récit et de discours jouent un rôle central. Bien que souvent utilisées de manière interchangeable dans le langage courant, ces deux notions

<sup>7</sup> M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris, 1908, p. 86.



désignent des aspects distincts de la narration qui permettent de comprendre comment une histoire est construite et présentée au lecteur.

Le récit correspond à l'ensemble des événements, des actions et des personnages qui composent l'histoire racontée. Il s'agit de la "fabula" ou la trame de l'histoire, c'est-à-dire le contenu brut qui pourrait être résumé en une séquence d'événements ordonnés de manière logique ou chronologique. Par exemple, le récit d'un roman inclut ce qui se passe aux personnages, les actions qu'ils entreprennent et les résultats de ces actions.

Le discours, en revanche, désigne la manière dont le récit est raconté. Il englobe les choix narratifs, les techniques de narration, le style de l'auteur, le point de vue adopté, et l'ordre dans lequel les événements sont présentés au lecteur. Le discours concerne donc la mise en forme du récit : il détermine comment l'histoire est structurée, racontée, et perçue.

#### **A. Le récit : la trame de l'histoire**

Le récit est souvent perçu comme la "matière première" de la narration. Il est constitué d'événements fictifs ou réels qui s'enchaînent selon une logique interne. Le récit peut être simple, linéaire, avec une chronologie respectée, ou complexe, avec des flashbacks, des ellipses temporelles, et des récits enchâssés. Ce qui fait un récit captivant, ce sont les péripéties, les rebondissements et le développement des personnages qui évoluent tout au long de l'histoire. Dans un récit, les **personnages** jouent un rôle essentiel : ce sont eux qui agissent, subissent et réagissent aux événements. Les lieux et le temps participent également à la construction de la trame narrative, en situant l'action dans un contexte précis qui influence l'intrigue. Un récit riche en détails immersifs crée un univers où le lecteur peut s'immerger, ressentir et imaginer ce que vivent les personnages.

#### **B. Le Discours : l'art de la narration**

Le discours, quant à lui, est l'art de raconter l'histoire. Il repose sur des choix narratifs délibérés qui influencent la perception du lecteur. Parmi ces choix, on trouve :

1. **Le point de vue narratif** : Qui raconte l'histoire ? Le narrateur peut être interne (un personnage de l'histoire qui raconte à la première personne), externe (un narrateur omniscient qui connaît tout des personnages) ou limité (ne connaissant que ce qu'un personnage spécifique voit et ressent). Le choix du point de vue affecte profondément la manière dont le lecteur reçoit le récit.
2. **Le temps du récit** : La chronologie n'est pas toujours respectée. Le discours peut jouer avec le temps en utilisant des flashbacks (rétrospections), des anticipations (prolepses) ou des ellipses pour accélérer ou ralentir le rythme de l'histoire. Ces manipulations

temporelles permettent de créer du suspense, de révéler progressivement des informations ou de donner de la profondeur aux personnages.

3. **Le style et le registre** : Le discours est aussi façonné par le style de l'auteur, qui peut être poétique, descriptif, minimaliste, baroque, etc. Le registre de langue (familier, soutenu, populaire) et les figures de style (métaphores, comparaisons, alliterations) contribuent à définir le ton et l'atmosphère de l'histoire.
4. **La focalisation** : Elle désigne le degré de connaissance et de perception du narrateur par rapport à l'histoire. Une focalisation interne se place du point de vue d'un personnage spécifique, une focalisation externe montre uniquement ce qui est observable, et une focalisation zéro (omnisciente) donne accès à l'ensemble des pensées et actions des personnages.
5. **Les dialogues et les monologues** : Ils enrichissent le discours en donnant une voix directe aux personnages. Les dialogues révèlent la dynamique relationnelle et les tensions entre les personnages, tandis que les monologues offrent un accès privilégié aux pensées intérieures d'un personnage.

### C. Récit et discours : Une interaction dynamique

Le récit et le discours ne sont pas deux entités séparées ; ils interagissent constamment pour donner forme à l'expérience narrative. Le discours module le récit, en sélectionnant les informations à donner au lecteur, en cachant certaines données pour maintenir le suspense ou en jouant sur les attentes du lecteur. Par exemple, une histoire simple peut devenir complexe et captivante grâce à une narration sophistiquée qui distille l'information au compte-gouttes ou alterne les points de vue.

La distinction entre récit et discours permet aussi de comprendre la manière dont une même histoire peut être racontée de façons très différentes selon les choix narratifs de l'auteur. Un récit de guerre peut être raconté du point de vue d'un soldat, d'un civil ou d'un journaliste, chacun apportant une perception différente et un discours unique, modifiant ainsi le sens général de l'histoire.

Dans la littérature contemporaine, l'expérimentation avec le récit et le discours est devenue un terrain fertile pour les écrivains. Des auteurs comme Virginia Woolf, James Joyce ou William Faulkner ont révolutionné la narration avec des techniques comme le flux de conscience, qui immerge directement le lecteur dans les pensées des personnages. Le discours n'est plus seulement une manière de raconter une histoire, mais un espace de créativité où le langage devient un acteur à part entière.



Les récits postmodernes, quant à eux, jouent souvent sur l'instabilité du discours, la fragmentation du récit, et l'intertextualité pour brouiller les lignes entre réalité et fiction. Ce jeu avec le récit et le discours pousse le lecteur à questionner la nature même de l'histoire racontée.

En somme, récit et discours sont deux concepts complémentaires qui permettent de saisir la complexité d'une œuvre narrative. Si le récit fournit la trame des événements, le discours donne forme et vie à cette trame, en modulant l'expérience de lecture à travers une multitude de choix stylistiques et narratifs. Ensemble, ils constituent l'essence même de la littérature narrative, un art de raconter qui ne cesse de se réinventer pour captiver, émouvoir et interpeller le lecteur.

### **3. Les mouvements littéraires**

Consacrer un cours sur les mouvements littéraires pour les étudiants de la troisième année entre dans le cadre d'une synthèse et d'un rappel de ce qui a été réalisé en L1 et L2. Il s'agit donc d'un cours récapitulatif qui permet aux étudiants de réaliser un voyage à travers les époques et les idées, d'une part, et d'établir un lien ces différents mouvements et l'évolution de la critique littéraire.

#### **3.1. Synthèse**

Les mouvements littéraires sont des courants d'idées et d'esthétiques qui ont émergé au fil des siècles, souvent en réaction aux réalités sociales, politiques et culturelles de leur temps. Chaque mouvement littéraire se distingue par des styles, des thèmes et des philosophies spécifiques, permettant de comprendre l'évolution des mentalités et des formes littéraires. Ce texte se propose d'explorer quelques-uns des principaux mouvements qui ont marqué l'histoire de la littérature occidentale.

##### **A. L'Humanisme (XVI<sup>e</sup> siècle)**

L'Humanisme est un mouvement né à la Renaissance qui met l'accent sur la redécouverte des textes de l'Antiquité gréco-romaine, ainsi que sur l'importance de l'homme en tant qu'individu. Les humanistes, tels qu'Érasme et Montaigne, prônent la raison, l'éducation, et le développement intellectuel et moral de l'individu. Ils rejettent les dogmes religieux rigides et encouragent l'étude des langues et des sciences. L'Humanisme joue un rôle fondamental dans la naissance de la pensée moderne en plaçant l'homme au centre des préoccupations philosophiques et littéraires.

##### **B. Le Classicisme (XVII<sup>e</sup> siècle)**

Le Classicisme, qui domine la littérature française sous le règne de Louis XIV, aspire à la perfection formelle et à l'équilibre. Il se fonde sur les principes d'ordre, de clarté, de mesure et de bienséance, s'inspirant des modèles antiques. Des auteurs comme Molière, Racine, et Corneille écrivent des pièces de théâtre qui respectent les règles strictes des trois unités (unité de temps, de lieu et d'action). Le Classicisme valorise également l'idée de la grandeur morale et la lutte intérieure des personnages face à leurs passions.

### **C. Le Romantisme (XIXe siècle)**

Le Romantisme, apparu à la fin du XVIIIe siècle, réagit contre le rationalisme et les restrictions formelles du Classicisme. Ce mouvement privilégie l'expression des émotions, de la subjectivité et de la passion. Les écrivains romantiques, comme Victor Hugo, Lamartine, et Musset, célèbrent la nature, l'imagination et l'individualité, tout en s'opposant à l'industrialisation naissante et à la froideur du monde moderne. Le Romantisme explore aussi des thèmes comme le mal du siècle, la fuite du temps, et l'angoisse existentielle, marquant une rupture profonde avec les valeurs néo-classiques.

### **D. Le réalisme et le naturalisme (XIXe siècle)**

En réaction au Romantisme, le Réalisme et le Naturalisme se concentrent sur la représentation fidèle de la réalité. Les auteurs réalistes, comme Flaubert et Balzac, s'efforcent de décrire les vies ordinaires de manière objective et détaillée, tout en explorant les rouages sociaux et les comportements humains. Le Naturalisme, initié par Émile Zola, va encore plus loin en s'appuyant sur des méthodes scientifiques pour étudier les effets de l'hérédité et de l'environnement sur les individus. Les romans de ces mouvements mettent souvent en lumière les injustices sociales, la misère humaine et la brutalité de la condition humaine.

### **E. Le Symbolisme (Fin du XIXe siècle)**

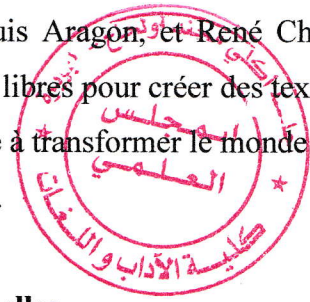
Le Symbolisme est un mouvement littéraire et artistique qui s'oppose à la réalité objective prônée par le Réalisme et le Naturalisme. Les symbolistes, tels que Mallarmé, Verlaine, et Rimbaud, cherchent à exprimer des vérités intérieures, des états d'âme et des réalités cachées à travers l'utilisation de symboles et de métaphores. Ce courant valorise l'évasion, le rêve, et la spiritualité, en privilégiant une langue poétique obscure et suggestive. Le Symbolisme a une influence majeure sur la poésie moderne, ouvrant la voie à des explorations plus abstraites de la forme et du sens.

### **F. Le Surréalisme (XXe siècle)**

Le Surréalisme, né après la Première Guerre mondiale sous l'influence d'André Breton, vise à libérer l'esprit humain des contraintes de la raison et de la logique. Ce mouvement puise dans les théories psychanalytiques de Freud et valorise l'inconscient, le rêve, et l'écriture



automatique. Les écrivains surréalistes, comme Paul Éluard, Louis Aragon, et René Char, utilisent des techniques de juxtaposition d'images et d'associations libres pour créer des textes qui échappent à la logique conventionnelle. Le Surréalisme cherche à transformer le monde en libérant l'imagination et en défiant les normes sociales et littéraires.



### 3.2. Le Nouveau Roman : déconstruction des normes traditionnelles

#### Bibliographie sélective

- Allemand, Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.
- Ricardou, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
- Robbe-Grillet, Alain, « Un roman qui s'invente lui-même », *Critique*, no 80, janv. 1954, pp. 82-88.
- Robbe-Grillet, Alain, « Pourquoi la mort du roman ? », *L'Express*, 8 nov. 1955.
- Robbe-Grillet, Alain, « Une voie pour le roman futur », *Nouvelle Revue Française*, no 43, juillet 1956, pp. 77-84.
- Robbe-Grillet, Alain, « La mort du personnage », *France Observateur*, no 389, 24 OCT. 1957.
- Robbe-Grillet, Alain, « Nouveau roman, homme nouveau », *Revue de Paris*, no 68, sept. 1961, pp. 115-121.
- Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

#### Cours introductif

Le Nouveau Roman est un mouvement littéraire français apparu dans les années 1950 et 1960, qui a radicalement transformé les codes du roman traditionnel. Rejetant les conventions narratives classiques, telles que le réalisme, la psychologie des personnages et la linéarité de l'intrigue, les auteurs du Nouveau Roman cherchent à explorer de nouvelles formes de narration et à redéfinir le rôle du romancier. Parmi les figures emblématiques de ce courant, on retrouve des écrivains comme Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, et Claude Simon.

#### 1. Origines du Nouveau Roman

Le terme Nouveau Roman a été popularisé par Émile Henriot dans les années 1950, mais c'est surtout Alain Robbe-Grillet qui en a défini les contours théoriques dans son essai *Pour un Nouveau Roman* (1963). Ce mouvement émerge dans un contexte où les écrivains remettent en question les formes narratives classiques jugées trop rigides et dépassées. Le Nouveau Roman se veut une réponse aux transformations de la société, de l'art et de la pensée de l'époque, marquée par le scepticisme envers les récits héroïques et les grandes idéologies. Les auteurs du Nouveau Roman rejettent l'idée du roman comme un simple reflet de la réalité ou comme un moyen de délivrer des vérités psychologiques sur les personnages. Ils considèrent

que la littérature ne doit plus se contenter de raconter des histoires, mais qu'elle doit explorer les possibilités formelles et structurelles du langage.

## 2. Caractéristiques du Nouveau Roman

- B. **Déconstruction de l'intrigue** : Contrairement au roman classique, où l'intrigue est linéaire et suit un développement logique, les auteurs du Nouveau Roman privilégient une narration éclatée, où l'intrigue est souvent réduite à une suite d'événements sans logique apparente. Les récits sont parfois circulaires, fragmentés ou discontinus, reflétant une vision du monde moins ordonnée et plus chaotique.
- C. **Disparition du personnage traditionnel** : Le personnage, tel qu'on le connaît dans le roman traditionnel, est presque absent. Il n'est plus une entité psychologique cohérente avec des pensées et des sentiments facilement identifiables. Les personnages du Nouveau Roman sont souvent anonymes, indéfinis, et leurs pensées ne sont pas explorées de manière profonde. Cela permet de centrer le récit non pas sur des individus mais sur des perceptions, des objets et des sensations.
- D. **Objectivité et focalisation sur les objets** : L'un des traits distinctifs du Nouveau Roman est l'importance accordée aux objets et à la description minutieuse du monde matériel. Alain Robbe-Grillet, par exemple, est célèbre pour ses descriptions détaillées d'objets du quotidien qui deviennent presque les protagonistes de ses récits. Cette focalisation sur l'objectivité et l'impersonnalité vise à créer une distance avec la subjectivité traditionnelle des récits.
- E. **Expérimentation du temps et de l'espace** : Le temps dans le Nouveau Roman est souvent déstructuré, non linéaire, et l'espace devient un élément central de la narration. Michel Butor, dans *La Modification*, explore le flux de conscience du personnage principal à travers une narration à la deuxième personne du singulier, immergeant le lecteur dans un voyage en train dont le temps est à la fois suspendu et continuellement changeant.
- F. **Réflexion sur le langage** : Les auteurs du Nouveau Roman accordent une importance primordiale au langage lui-même, considéré comme un matériau malléable. Le roman devient ainsi un lieu d'expérimentation où le langage est déconstruit, questionné, et libéré des conventions grammaticales et syntaxiques traditionnelles. La narration peut inclure des répétitions, des descriptions en apparence sans but, et des jeux sur la forme et la structure du texte.

## 3. Héritage du Nouveau Roman

Le Nouveau Roman a exercé une influence majeure sur la littérature française et internationale en renouvelant les formes et en élargissant les possibilités de l'écriture romanesque. Bien que critiqué par certains pour son hermétisme et son éloignement des



préoccupations humaines, ce mouvement a contribué à libérer le roman des conventions étouffantes du réalisme psychologique et social.

Aujourd'hui, le Nouveau Roman est considéré comme une étape essentielle dans l'évolution de la littérature moderne, ayant ouvert la voie à une plus grande expérimentation formelle et narrative. Il continue d'inspirer des écrivains contemporains qui explorent les limites du récit et de la représentation.

**Texte support : L'ère du soupçon de Nathalie Sarraute**

Mais comment le romancier pourrait-il se délivrer du sujet, des personnages et de l'intrigue ? Il aurait beau essayer d'isoler la parcelle de réalité qu'il s'efforcerait de saisir, il ne pourrait éviter qu'elle ne soit intégrée à quelque personnage, dont l'œil bien accommodé du lecteur reconstituerait aussitôt la silhouette familière aux lignes simples et précises, que ce lecteur affublerait d'un « caractère », où il retrouverait un de ces types dont il est si friand, et qui accaparerait par son aspect bien ressemblant et « vivant » la plus grande part de son attention. Et ce personnage, quelque effort que le romancier puisse faire pour le maintenir immobile, afin de pouvoir concentrer son attention et celle du lecteur sur des frémissements à peine perceptibles où il lui semble que s'est réfugiée aujourd'hui la réalité qu'il voudrait dévoiler, il n'arrivera pas à l'empêcher de bouger juste assez pour que le lecteur trouve dans ses mouvements une intrigue dont il suivra avec curiosité les péripéties et attendra avec impatience le dénouement.

Sarraute, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais » LXXX, 1956, pp. 144-145.

**3.2.1. La mort du personnage**

**Cours introductif**

Avant l'émergence du Nouveau Roman, le personnage était l'un des piliers du roman réaliste et psychologique. Il incarnait une individualité, avec une histoire, des émotions, des pensées, et des motivations clairement identifiables. Le lecteur s'identifiait à lui et le suivait dans une progression narrative. Toutefois, avec le Nouveau Roman, ce modèle est rejeté au profit d'une écriture qui vise à montrer le monde tel qu'il est, sans médiation psychologique ou émotionnelle.

Pour les auteurs du Nouveau Roman, le personnage traditionnel enferme la littérature dans un cadre trop étroit, réducteur et artificiel. Le monde et les individus étant fondamentalement fragmentés, éclatés et instables, le personnage doit refléter cette réalité. L'idée de la « mort du personnage » signifie donc que le personnage, en tant qu'entité cohérente et psychologiquement consistante, n'a plus de raison d'être.

Dans le Nouveau Roman, le personnage est souvent anonyme, sans histoire, et réduit à ses actions ou à sa simple présence dans un décor. Les romanciers du mouvement vont jusqu'à

dépersonnaliser les individus pour en faire des figures vagues, sans identité fixe. Cette disparition du personnage traditionnel s'accompagne d'une déconstruction des techniques d'écriture qui lui étaient associées.

#### **A. Alain Robbe-Grillet et l'évanescence du personnage**

Alain Robbe-Grillet est l'un des écrivains les plus emblématiques de la mort du personnage dans le Nouveau Roman. Dans ses œuvres comme *Les Gommages* (1953) et *La Jalousie* (1957), les personnages ne sont pas des individus dotés de psychologie, mais des êtres presque fantomatiques, réduits à leurs mouvements et à leurs interactions avec le monde matériel.

Dans *La Jalousie*, par exemple, le narrateur est pratiquement absent, et les personnages sont perçus à travers une objectivité froide, où leurs gestes et leurs actions sont décrits avec minutie, sans qu'aucune profondeur psychologique ne soit révélée. Le roman ne cherche pas à plonger dans l'intériorité des personnages, mais à observer leur comportement de manière distanciée, comme on observerait des objets. Le personnage devient un simple vecteur de l'action, dénué de vie intérieure.

#### **B. Nathalie Sarraute et l'infra-conscience**

Nathalie Sarraute, dans ses écrits, propose une approche légèrement différente mais tout aussi déstabilisante pour le lecteur. Elle s'intéresse non pas à la psychologie traditionnelle des personnages, mais à ce qu'elle appelle les « tropismes », c'est-à-dire des mouvements subtils et à peine perceptibles de la conscience, presque instinctifs. Dans son roman *Tropismes* (1939), les personnages n'existent qu'à travers ces réactions intérieures, fugaces et indicibles. Ils sont fragmentés et inaccessibles, non pas à cause d'une complexité psychologique, mais parce que leur intériorité est réduite à des mouvements pré-verbaux et obscurs.

Ainsi, chez Sarraute, le personnage ne meurt pas totalement, mais il est réduit à un ensemble de micro-réactions, imperceptibles, qui n'offrent jamais une compréhension globale de son identité ou de ses motivations. L'individu devient insaisissable, presque dissolu dans le texte.

#### **C. Claude Simon et la dissolution du personnage dans l'histoire**

Chez Claude Simon, la mort du personnage est étroitement liée à la dissolution de l'individu dans l'histoire. Dans des œuvres comme *La Route des Flandres*, le personnage est éclipsé par la violence de l'histoire et par la fragmentation de la narration. Simon ne s'intéresse pas à la biographie ou à la psychologie de ses personnages, mais à la manière dont ils sont



emportés par le flux des événements historiques et des souvenirs. Le personnage devient un simple témoin, souvent impuissant, d'une histoire qui le dépasse et le déforme.

Cependant, la mort du personnage dans le Nouveau Roman ne signifie pas l'absence totale de personnages, mais plutôt une remise en cause de leur fonction et de leur importance. Les auteurs de ce mouvement cherchent à représenter une réalité plus complexe, moins centrée sur l'individu et sur sa psychologie. L'être humain, dans le Nouveau Roman, est un élément parmi d'autres dans un univers fragmenté, où les objets, les espaces, et les événements ont autant, sinon plus d'importance que les individus eux-mêmes.

La mort du personnage permet ainsi de poser des questions plus larges sur la nature de l'identité et de la représentation dans la littérature. En déconstruisant la figure du personnage, les auteurs du Nouveau Roman ouvrent la voie à une nouvelle forme d'écriture, plus objective, plus libre, et plus expérimentale.

En somme, le Nouveau Roman, en décrétant la mort du personnage traditionnel, a profondément marqué l'évolution de la littérature au XXe siècle. En renonçant à l'intériorité psychologique et en réduisant l'individu à une série de gestes et de perceptions fragmentées, les auteurs de ce mouvement ont exploré de nouvelles façons de représenter le monde et les relations humaines. Cette mort du personnage symbolise un désir d'émancipation des formes narratives classiques, tout en reflétant une vision du monde où l'individu est de plus en plus effacé, dilué dans la matière et le flux des événements.

**Texte support : *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet, Alain.** ( Etudiez le point de vue d'Alain Robbe-Grillet concernant le personnage de roman)

Nous en a-t-on assez parlé du « personnage » ! Et ça ne semble, hélas, pas près de finir. Cinquante années de maladie, le constat de son décès enregistré à maintes reprises par les plus sérieux essayistes, rien n'a encore réussi à le faire tomber du piédestal où l'avait placé le XIXe siècle. C'est une momie à présent, mais qui trône toujours avec la même majesté quoique postiche au milieu des valeurs que révère la critique traditionnelle. C'est même là qu'elle reconnaît le « vrai » romancier : « il crée des personnages »...

Pour justifier le bien-fondé de ce point de vue, on utilise le raisonnement habituel : Balzac nous a laissé Le Père Goriot, Dostoïevski a donné le jour aux Karamazov, écrire des romans ne peut plus donc être que cela : ajouter quelques figures modernes à la galerie de portraits que constitue notre histoire littéraire.

Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un il quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son

caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême.

Car il faut à la fois que le personnage soit unique et qu'il se hausse à la hauteur d'une catégorie. Il lui faut assez de particularité pour demeurer irremplaçable, et assez de généralité pour devenir universel. On pourra, pour varier un peu, se donner quelque impression de liberté, choisir un héros qui paraisse transgresser l'une de ces règles : un enfant trouvé, un oisif, un fou, un homme dont le caractère incertain ménage çà et là une petite surprise... On n'exagérera pas, cependant, dans cette voie : c'est celle de la perte, celle qui conduit tout droit au roman moderne.

Aucune des grandes œuvres contemporaines ne correspond en effet sur ce point aux normes de la critique. Combien de lecteurs se rappellent le nom du narrateur dans *La Nausée* ou dans *L'Étranger* ? Y a-t-il là des types humains ? Ne serait-ce pas au contraire la pire absurdité que de considérer ces livres comme des études de caractère ? Et *Le Voyage au bout de la nuit*, décrit-il un personnage ? Croit-on d'ailleurs que c'est par hasard que ces trois romans sont écrits à la première personne ? Beckett change le nom et la forme de son héros dans le cours d'un même récit. Faulkner donne exprès le même nom à deux personnes différentes. Quant au K. du Château, il se contente d'une initiale, il ne possède rien, il n'a pas de famille, pas de visage ; probablement même n'est-il pas du tout arpenteur.

On pourrait multiplier les exemples. En fait, les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu.

Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions Minuit, 1963.

### 3.2.2. La littérature objectale

#### Cours introductif

La littérature objectale désigne une forme d'écriture où les objets ne sont plus de simples accessoires narratifs, mais des éléments dotés de leur propre importance symbolique et narrative. Dans le Nouveau Roman, ces objets deviennent des points focaux, détachés de la subjectivité des personnages. Les descriptions minutieuses et froides d'objets quotidiens, apparemment anodins, permettent de souligner la distance émotionnelle entre les personnages et leur environnement, tout en créant une nouvelle forme d'étrangeté littéraire.

#### **A. Alain Robbe-Grillet et les objets comme acteurs narratifs**

Alain Robbe-Grillet est sans doute l'auteur le plus emblématique de cette tendance. Dans des romans comme *La Jalousie* (1957), il décrit avec une précision quasi clinique les objets qui entourent les personnages, comme les meubles, les paysages, ou encore des détails infimes du quotidien. L'objectif est de remplacer l'analyse psychologique par une objectivité absolue, où les objets sont décrits sans qu'ils soient liés aux émotions ou aux souvenirs des personnages.



Dans *Les Gommes* (1953), par exemple, la description répétitive et obsessionnelle des objets devient une stratégie narrative pour créer une atmosphère d'étrangeté, voire de malaise. Le roman devient alors une sorte de topographie matérielle, où les objets jouent un rôle plus important que les personnages eux-mêmes, renforçant une impression d'aliénation.

### **B. Nathalie Sarraute et les tropismes des objets**

Chez Nathalie Sarraute, bien que les objets ne soient pas décrits avec la même froideur analytique que chez Robbe-Grillet, ils jouent un rôle crucial dans la façon dont les personnages interagissent avec leur environnement. Dans son œuvre *Tropismes* (1939), elle explore les mouvements subtils de la conscience à travers des descriptions d'objets qui déclenchent des sensations, des impressions fugaces et des émotions diffuses chez les personnages. Ces objets sont moins des figures autonomes que des catalyseurs de tensions psychologiques invisibles.

### **C. La distanciation de la subjectivité : objets contre personnages**

L'un des aspects les plus intéressants de la littérature objectale dans le Nouveau Roman est la distanciation volontaire des personnages par rapport à leur environnement. En privilégiant les descriptions détaillées des objets, les auteurs réduisent l'importance de l'individu en tant que centre de l'intrigue. L'objet prend le dessus, et les personnages semblent devenir presque secondaires, voire effacés par rapport à leur propre décor. Cette démarche vise à rompre avec la tradition du roman centré sur la psychologie et l'émotion humaine. Dans ce cadre, les objets ne sont plus des outils au service de l'intrigue ou des projections symboliques des personnages. Ils deviennent des éléments autonomes, existant pour eux-mêmes, comme des « personnages sans âme », indépendants des relations humaines ou des intrigues romanesques. Cela reflète une volonté des auteurs du Nouveau Roman de s'affranchir de toute subjectivité excessive et de proposer une écriture plus froide, plus « objective ».

La littérature objectale met en lumière plusieurs enjeux fondamentaux de la modernité littéraire. D'abord, elle interroge notre rapport au réel et au tangible dans un monde où la réalité humaine semble de plus en plus fragmentée et dépersonnalisée. En plaçant les objets au centre de l'intrigue, elle met à jour l'étrangeté du quotidien, le caractère parfois absurde de notre relation à l'environnement matériel. De plus, cette approche traduit une critique du romantisme littéraire et de l'humanisme traditionnel. Le Nouveau Roman, et plus spécifiquement la littérature objectale, rejette l'idée que le roman doit refléter la condition humaine dans ses dimensions psychologiques ou émotionnelles. Au contraire, il propose une nouvelle vision où la subjectivité humaine est remplacée par une vision matérielle du monde.

En somme, le Nouveau Roman et la littérature objectale représentent un tournant radical dans l'histoire de la littérature du XXe siècle. En redéfinissant le rôle des objets dans la

narration, les auteurs de ce mouvement ont ouvert la voie à une nouvelle forme d'écriture, plus impersonnelle et détachée des conventions narratives traditionnelles. Loin d'être de simples accessoires, les objets deviennent des éléments structurants de la narration, reflétant la complexité et l'étrangeté de notre rapport au monde matériel. Ce détournement de l'attention des personnages vers les objets interroge la manière dont la littérature peut représenter la réalité et la condition humaine dans un monde de plus en plus dominé par la matérialité.

**Texte Support : *Les Gommes* d'Alain Robbe-Grillet (Etudiez la place de l'objet dans cette description)**

Wallas fait le tour des appareils. Chacun d'eux renferme – placés sur une série de plateaux de verre, équidistants<sup>8</sup> et superposés, – une série d'assiettes en faïence où se reproduit exactement, à une feuille près, la même préparation culinaire. Quand une colonne se dégarnit<sup>9</sup>, des mains sans visage complètent les vides, par-derrière. Arrivé devant le dernier distributeur, Wallas ne s'est pas encore décidé. Son choix est d'ailleurs de faible importance, car les divers mets proposés ne diffèrent que par l'arrangement des articles sur l'assiette ; l'élément de base est le hareng mariné. Dans la vitre de celui-ci Wallas aperçoit, l'un au-dessus de l'autre, six exemplaires de la composition suivante : sur un lit de pain de mie, beurré de margarine<sup>10</sup>, s'étale un large filet de hareng à la peau bleu argentée ; à droite cinq quartiers de tomate, à gauche trois rondelles d'œuf dur ; posés par-dessus, en des points calculés, trois olives noires. Chaque plateau supporte en outre une fourchette et un couteau.

Les disques de pain sont certainement fabriqués sur mesure. Wallas introduit son jeton dans la fente et appuie sur un bouton. Avec un ronronnement agréable de moteur électrique, toute la colonne d'assiettes se met à descendre ; dans la case vide située à la partie inférieure apparaît, puis s'immobilise, celle dont il s'est rendu acquéreur. Il la saisit, ainsi que le couvert qui l'accompagne et pose le tout sur une table libre. Après avoir opéré de la même façon pour une tranche du même pain, garni cette fois de fromage, et enfin pour un verre de bière, il commence à couper son repas en petits cubes. Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite. La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur. Celui-ci, d'un rose atténué légèrement granuleux, débute, du côté de la dépression<sup>11</sup> inférieure, par un faisceau<sup>12</sup> de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins – d'une façon peut-être un peu incertaine. Tout en haut, un accident à peine visible s'est produit : un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève imperceptiblement.

Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommes*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 126.

<sup>8</sup> Placés à la même distance

<sup>9</sup> Se vide

<sup>10</sup> Substitut de beurre à base de graisse végétale.

<sup>11</sup> Creux

<sup>12</sup> Réseau



## Chapitre 2 : Textes, genres et critique littéraire



## **1. Les genres de texte littéraire**

### **Cours introductif : Les genres de textes littéraires**

La littérature, en tant qu'art de la parole et de l'écriture, offre une variété infinie de formes et de genres, chacun possédant ses propres caractéristiques, ses enjeux et sa portée. Ces genres littéraires, qui évoluent au fil des époques et des sensibilités, sont des véhicules privilégiés pour exprimer des idées, raconter des histoires, ou encore explorer l'imaginaire.

#### **1. La poésie : l'art de l'instant et de l'émotion**

La poésie est le genre littéraire par excellence où les mots prennent une dimension esthétique et musicale. À travers des vers libres ou des structures classiques comme le sonnet, elle exprime l'émotion, la contemplation ou la révolte. La poésie se distingue par sa densité et sa richesse métaphorique, transformant chaque mot en un univers à part entière.

#### **2. Le roman : l'aventure de la narration**

Le roman est un espace privilégié pour raconter des histoires, construire des mondes, et donner vie à des personnages complexes. Du roman historique au roman psychologique, en passant par le roman d'aventure ou de science-fiction, ce genre explore les grandes questions de l'existence humaine et les subtilités des relations sociales.

#### **3. Le théâtre : la parole incarnée**

Le théâtre repose sur la représentation. Destiné à être joué, il met en scène des personnages dans des dialogues et des situations qui suscitent les conflits et les passions humaines. Qu'il soit tragique, comique ou absurde, le théâtre interroge le spectateur tout en l'émouvant.

#### **4. L'essai : le domaine de la réflexion**

L'essai est un genre où l'auteur analyse, critique ou expose une idée. Loin de la fiction, il est ancré dans le réel et vise à persuader ou à éclairer le lecteur sur des problématiques variées. Il est souvent marqué par la subjectivité de l'auteur.

#### **5. La nouvelle : la concision au service de l'intensité**

La nouvelle est un récit court, souvent centré sur un événement ou un personnage. Elle se distingue par sa brièveté et sa capacité à captiver en peu de mots, souvent avec une fin marquante ou inattendue.

#### **6. L'autobiographie : écrire sa vie**

Ce genre mêle récit et introspection, où l'auteur raconte sa propre vie. Qu'il s'agisse de mémoires, de journaux intimes ou d'autoportraits littéraires, l'autobiographie cherche à établir un dialogue sincère entre l'auteur et son lecteur.



## 7. Les genres hybrides : entre tradition et modernité

Dans la littérature contemporaine, les frontières entre genres s'effacent parfois. Des œuvres mêlent poésie et prose, théâtre et roman, ou encore essai et fiction, témoignant d'une volonté de renouveler les formes d'expression littéraire.

En somme, les genres littéraires font ressortir la diversité et la richesse de la pensée humaine. Chaque genre, avec ses spécificités, nous invite à un voyage unique dans l'univers de la langue et de l'imaginaire. Ils témoignent également de la capacité inépuisable de la littérature à se réinventer tout en restant une expression intemporelle de l'âme humaine.

### 1.1. Le texte romanesque

#### Cours introductif

Le texte romanesque se distingue par sa capacité à créer un univers de fiction où personnages, intrigues et émotions se déploient dans une riche mosaïque narrative. Ce genre littéraire s'affranchit des contraintes de la réalité pour offrir au lecteur une plongée dans l'imaginaire, tout en permettant une réflexion profonde sur la condition humaine, les complexités de l'existence et les dynamiques. L'écriture romanesque se caractérise d'abord par la création de personnages dotés d'une psychologie complexe, qui évoluent au fil des pages. Ils ne sont plus de simples archétypes, mais des figures réalistes, aux émotions et dilemmes parfois contradictoires. Cette épaisseur humaine donne au roman sa force, car elle permet aux lecteurs de s'identifier aux protagonistes, de ressentir leurs émotions et de vivre leurs péripéties comme s'ils y étaient eux-mêmes impliqués. Le roman privilégie aussi une narration ouverte à la multiplicité des voix et des points de vue. Selon la technique adoptée par l'auteur, les perspectives peuvent varier, permettant d'explorer les pensées et ressentis des différents personnages, ou de maintenir un regard extérieur qui observe et analyse les actions sans intervenir.

Les styles narratifs, qu'ils soient omniscients, internes ou subjectifs, enrichissent l'expérience de lecture, rendant le roman un espace d'exploration psychologique et sociale. L'intrigue, quant à elle, est souvent articulée autour d'un ou plusieurs conflits centraux qui dynamisent le récit et poussent les personnages à évoluer. Ces conflits peuvent être de nature externe — la lutte d'un personnage contre une société injuste, un destin contraire, une adversité insurmontable — ou interne, dévoilant une bataille psychologique entre désirs, valeurs et peurs. Le romancier, par son art de tisser des intrigues et d'amener des résolutions, invite ainsi le lecteur à se questionner, à interpréter et à tirer ses propres conclusions sur les valeurs. Le style du texte romanesque joue également un rôle primordial. Il peut être poétique, épuré, dense ou

lyrique, chaque choix stylistique contribuant à forger l'ambiance de l'œuvre. Parfois descriptif, le romancier s'attarde sur des détails, peignant des paysages et des ambiances qui transcendent la simple réalité et insufflent une dimension symbolique. Les dialogues, eux, rythment le récit, révélant la profondeur des personnages et établissant des liens subtils entre eux.

Ainsi, le texte romanesque est un véritable miroir du monde et de l'âme humaine, mais il est aussi un espace de liberté où tout peut être interrogé et transformé. Il est à la fois un récit captivant, un voyage au cœur de l'imaginaire, et une expérience émotionnelle intense. Le lecteur, qu'il soit spectateur ou acteur par la subjectivité de son interprétation, trouve dans le texte romanesque une réflexion intime, un refuge où il peut projeter ses propres émotions et se reconnaître dans des personnages en quête de sens et de vérité.

**Texte support : *Le Père Goriot*, Honoré de Balzac**

**Question : Etudiez la description réaliste dans cet extrait !**

Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu'il faudrait appeler l'odeur de pension. Elle sent le renfermé, le moisi, le rance ; elle donne froid, elle est humide au nez, elle pénètre les vêtements ; elle a le goût d'une salle où l'on a dîné ; elle pue le service, l'office, l'hospice. Peut-être pourrait-elle se décrire si l'on inventait un procédé pour évaluer les quantités élémentaires et nauséabondes qu'y jettent les atmosphères catarrhales et sui generis de chaque pensionnaire, jeune ou vieux. Eh bien, malgré ces plates horreurs, si vous le compariez à la salle à manger, qui lui est contiguë, vous trouveriez ce salon élégant et parfumé comme doit l'être un boudoir. Cette salle, entièrement boisée, fut jadis peinte en une couleur indistincte aujourd'hui, qui forme un fond sur lequel la crasse a imprimé ses couches de manière à y dessiner des figures bizarres. Elle est plaquée de buffets gluants sur lesquels sont des carafes échancrées, ternies, des ronds de moiré métallique, des piles d'assiettes en porcelaine épaisse, à bord bleus, fabriquées à Tournai.

Dans un angle est placée une boîte à cases numérotées qui sert à garder les serviettes, ou tachées ou vineuses de chaque pensionnaires. Il s'y rencontre de ces meubles indestructibles, proscrits partout, mais placés là comme le sont les débris de la civilisation aux Incurables. Vous y verriez un baromètre à capucin qui sort quand il pleut, des gravures exécrables qui ôtent l'appétit, toutes encadrées en bois noir verni à filets dorés ; un cartel en écaille incrustée de cuivre ; un poêle vert, des quinquets d'Argand où la poussière se combine avec l'huile, une longue table couverte en toile cirée assez grasse pour qu'un facétieux externe y écrive son nom en se servant de son doigt comme de style, des chaises estropiées, de petits paillassons piteux en sparterie qui se déroule toujours sans se perdre jamais, puis des chaufferettes misérables à trous cassés, à charnières défectueuses, dont le bois se carbonise.

Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant, il faudrait en faire une description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire, et que les gens pressés ne pardonneraient pas. Le carreau rouge est plein de vallées produites par le frottement ou par les mises en couleur. Enfin, là règne la misère sans poésie ; une misère économe, concentrée, râpée. Si elle n'a pas de fange encore, elle a des taches ; si elle n'a ni trous ni haillons, elle va tomber en pourriture.

Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, 1835



## 1.2. Comment analyser un conte ?

### Cours introductif

L'analyse d'un conte permet d'explorer ses différentes dimensions : narrative, symbolique et culturelle. Ce genre littéraire, souvent simple en apparence, recèle une profondeur qui témoigne des préoccupations humaines universelles et des aspirations collectives.

Un conte repose généralement sur une intrigue concise et linéaire. Il met en scène des personnages archétypaux – héros, méchant, fée, ogre – qui évoluent dans un cadre souvent intemporel et imaginaire. Dans l'analyse, il est essentiel de résumer l'histoire en identifiant l'objectif du protagoniste, les obstacles qu'il rencontre et la résolution finale.

Les personnages du conte ne sont pas réalistes : ils incarnent des valeurs, des traits de caractère ou des idées. Une analyse s'appuie souvent sur le schéma actantiel (inspiré de la théorie de Greimas) pour comprendre leurs rôles :

- Le héros : celui qui poursuit une quête.
- L'adjuvant : personnage ou élément qui aide le héros (comme une baguette magique).
- L'opposant : celui qui s'oppose à la réussite de la quête.

Le conte aborde des thèmes universels : le triomphe du bien sur le mal, la quête d'identité, l'amour, la justice ou encore le passage à l'âge adulte. Les symboles sont omniprésents et donnent au récit une portée universelle. Par exemple :

- La forêt symbolise souvent l'épreuve ou l'inconnu.
- Les chiffres comme le 3 ou le 7 revêtent une signification magique.
- Les objets magiques (miroir, anneau, clé) sont des métaphores de la transformation ou de la connaissance.

### 1. La structure narrative

La structure du conte est souvent analysée à l'aide du schéma narratif classique :

1. **Situation initiale** : une situation d'équilibre où le héros mène une vie ordinaire.
2. **Élément perturbateur** : un événement vient bouleverser cet équilibre.
3. **Péripéties** : les épreuves et aventures que le héros doit surmonter.
4. **Dénouement** : la résolution des conflits.
5. **Situation finale** : le rétablissement d'un nouvel équilibre.

### 2. La dimension morale

Le conte est porteur d'une morale implicite ou explicite, souvent exprimée à travers la victoire du héros ou une leçon finale. Cette morale reflète les valeurs d'une société et peut être interprétée à travers différents prismes (psychologique, sociologique, ou culturel).

### 3. Le contexte culturel et historique

Enfin, analyser un conte, c'est aussi le remplacer dans son contexte. Les contes traditionnels, qu'ils soient oraux ou écrits, sont le reflet d'une époque, d'une culture ou d'une vision du monde. Ils servent parfois à transmettre des connaissances, des valeurs ou des avertissements aux générations futures.

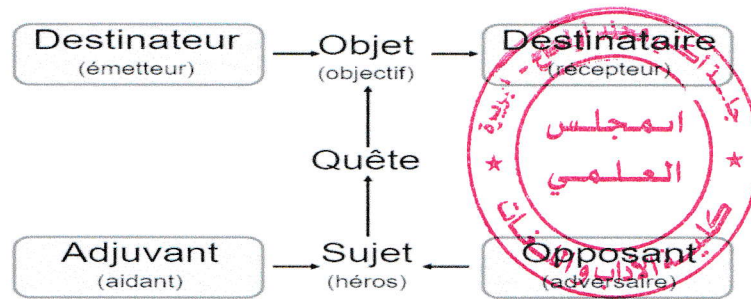
#### A. L'analyse structurale du conte : Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1965

Vladimir Propp analyse un corpus d'une centaine de contes merveilleux de la tradition russe, recueillis par Afanassier. Il fait apparaître des « variables » (noms et attributs des personnages) et des « constantes » (fonctions qu'ils accomplissent : par « fonctions » nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue). Il établit une liste de 31 fonctions « qui représente la base morphologique des contes merveilleux en général ». Ces fonctions peuvent ne pas être toutes présentes dans un conte, mais s'enchaînent dans un ordre identique, qui ne doit pas être perturbé par le conteur, libre par contre dans le choix des fonctions ou dans leur omission. Elles se regroupent par couples (interdiction-transgression, interrogation-information, combat-victoire etc), par ensembles (mise à l'épreuve du héros, sa réaction, sa récompense) ou sont isolées (mariage etc). Ces fonctions sont organisées en deux séquences, à partir d'un manque ou d'un méfait initial, jusqu'à sa réparation finale. Les 31 fonctions du conte établies par Vladimir Propp sont : éloignement, première fonction du donateur, secours, interdiction, réaction du héros, arrivée incognito, transgression, réception de l'objet magique, prétention mensongère, interrogation, déplacement dans l'espace, tâche difficile, information, combat, tâche accomplie, tromperie, marque du héros, reconnaissance, complicité, victoire, découverte de la tromperie, méfait (ou manque), réparation du manque, transfiguration, médiation (moment de transition), retour du héros, punition, début de l'action contraire, poursuite, mariage, départ.

#### B. Le Schéma actantiel : A-J. Greimas : *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966

Les 31 fonctions définies par Propp sont regroupées en sphères d'actions autour des personnages qui les accomplissent. Greimas construit un schéma actant de 6 atouts fondamentaux.





- ✓ Destinateur et destinataire établissent le contrat avec le héros : sphère de l'échange, axe de la communication et du savoir.
- ✓ Sujet et objet : sphère de la quête, axe du vouloir.
- ✓ Adjuvant et opposant : sphère de la lutte, axe du pouvoir.

**C. Structure narrative :** C. Brémond : *Logique du récit*, Seuil, Paris, 1973.

À partir également des fonctions de Propp, Brémond met en place une structure du récit :

- ✓ Situation initiale,
- ✓ Force de transformation de la situation initiale (perturbation),
- ✓ Action,
- ✓ Force d'équilibre (réparation),
- ✓ Situation finale.

On peut donc établir 3 grandes parties dans un conte :

➤ **La situation initiale :**

- Circonstances de temps et de lieu,
- Situation avant le manque (perturbation, problème),
- Présentation du héros.

➤ **Le développement ou nœud :**

- Une personne confie une mission au héros,
- Elaboration d'un ou plusieurs obstacles (épreuves),
- Intervention d'alliés, auxiliaires du héros, ou objets magiques utilisés pour réussir la mission,
- Ennemis qui nuisent au héros en s'opposant à sa mission,
- Survie du héros et échec des opposants.

➤ **La situation finale :**

- Relation entre la fin et le manque du début (le manque est comblé, la mission est réussie),
- Victoire du héros, récompense, célébration de la réussite, fin heureuse.

**Texte support :** Analyse du conte *Le grain magique* de Taous Amrouche.

**Activité :** Analyse du conte *Le chêne de l'orge*. (Travail de groupe)



### 1.3. Le texte théâtral

#### Cours introductif

Le texte théâtral est une forme d'écriture littéraire conçue pour être mise en scène. À la croisée de la littérature et des arts de la scène, il se distingue par son écriture dialoguée, destinée à être interprétée par des acteurs devant un public. Structuré en actes et en scènes, il repose sur des éléments clés tels que les didascalies, qui orientent la mise en scène, et les dialogues, qui portent l'action dramatique. Le texte théâtral explore souvent des thèmes universels et des conflits humains, offrant une réflexion profonde sur la condition humaine tout en se prêtant à diverses interprétations artistiques. C'est une œuvre vivante qui prend tout son sens dans l'espace scénique, où elle s'anime au contact du jeu, de la lumière et des spectateurs.

#### **1. L'énonciation au théâtre**

Dans une pièce de théâtre, il n'y a pas de narrateur pour raconter les faits. Ce sont les personnages qui prennent en charge l'énonciation ; leurs paroles peuvent être : le récit d'un événement survenu hors de la scène ; une action, lorsque la parole d'un personnage est immédiatement suivie d'effets ; un discours entre plusieurs personnages.

#### **2. Les « types de parole » sur scène**

La réplique est le texte prononcé par un personnage à destination d'un (ou plusieurs) autre(s) personnage(s).

- ✓ La tirade est une longue réplique sans interruption.
- ✓ Le monologue est une tirade prononcée par un personnage seul en scène (ou qui croit l'être).
- ✓ Le dialogue est un échange verbal entre deux ou plusieurs personnages.
- ✓ L'aparté (mot masculin) est une réplique prononcée par un personnage à l'insu d'un autre, pour lui-même ou à l'intention du public.
- ✓ La stichomythie est l'échange rapide de répliques courtes et vives.

#### **3. La structure dialogique**

La manière dont un dialogue est construit donne des informations essentielles sur la psychologie des personnages ou l'intrigue de la pièce.

Les répliques peuvent :

- ✓ se succéder et servir à l'évolution du dialogue ou même de l'action ; s'opposer ;
- ✓ se répondre ou se compléter par des effets d'échos ou de symétrie (exemple : entre maître et valet).





#### 4. Le découpage de la pièce

✓ L'acte : est l'unité la plus longue de la pièce. Il se termine lorsque le rideau s'abaisse (ou bien lorsque obscurité est faite sur scène). Entre deux actes, les lieux et les époques peuvent changer.

- ✓ La scène est l'unité la plus courte de la pièce. De manière générale, on change de scène lorsqu'un ou plusieurs personnages entrent ou sortent.
- ✓ On parle d'acte ou de scène d'exposition lorsque ceux-ci présentent la situation initiale de la pièce et le caractère des principaux personnages, présents ou absents de la scène.

#### 5. L'espace théâtral

On peut généralement distinguer trois types d'espace :

- ✓ L'espace référentiel est le lieu fixé par l'auteur et que la scène doit représenter, grâce aux décors.
- ✓ L'espace scénique est le lieu « physique » où jouent les acteurs et qui est délimité par l'estrade. Il s'agit de l'« avant-scène », du « fond de la scène », du « côté jardin » (à gauche pour le spectateur) et du « côté cour » (à droite).

Le « hors-scène » est le lieu d'origine ou de destination des personnages. Il est situé dans les coulisses et peut être, comme dans le théâtre classique, le lieu des crimes qu'on ne peut représenter sur scène sans choquer les spectateurs (bienséances).

#### 6. Les personnages

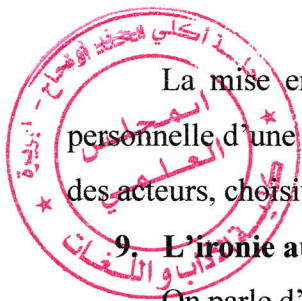
Il faut s'interroger sur :

- ✓ Leur statut : quels sont les personnages principaux, secondaires ?
- ✓ Les caractéristiques de chaque personnage : quelle est sa situation dans une scène particulière, quels traits de psychologie a-t-il, quelle est sa fonction sociale, symbolique, etc. ?

#### 7. Les didascalies

Une didascalie est une indication textuelle qui concerne la mise en scène. Souvent, elle renseigne sur l'attitude des personnages, leur diction et leur intonation, leur position physique, les jeux de lumière, les décors, etc. Il s'agit donc d'une consigne auctoriale (de l'auteur) qui n'est pas dite dans le texte, mais qui est jouée par les personnages, figurée ou représentée sur scène. Lorsque l'on trouve dans les répliques des indications sur l'attitude d'un personnage, le lieu, etc., on parle de didascalies internes.

#### 8. La mise en scène



La mise en scène est le travail qui consiste à proposer une lecture particulière et personnelle d'une pièce de théâtre. C'est le metteur en scène (ou régisseur) qui organise le jeu des acteurs, choisit les décors, les costumes, etc.

### 9. L'ironie au théâtre

On parle d'ironie théâtrale (ou ironie dramatique) lorsque les spectateurs d'une pièce en savent plus que le personnage qui est sur scène. L'ironie peut être la cause d'une situation :

- ✓ Comique, lorsque l'ignorance d'un personnage est source de quiproquos, de jeux de scène, etc.
- ✓ Tragique, lorsque la vie du personnage dépend d'éléments connus des seuls spectateurs
- ✓ Dramatique ou pathétique, si l'ignorance du personnage l'empêche d'atteindre son but, de reconnaître un ami ou un ennemi, etc.

### 10. Les genres théâtraux

Depuis la Poétique d'Aristote, les genres théâtraux classiques se définissent traditionnellement par la classe sociale des personnages principaux, par le type d'obstacles qu'ils rencontrent dans l'intrigue de la pièce et par la réaction des spectateurs.

- ✓ La tragédie met en scène une haute noblesse qui se heurte à la fatalité et suscite « l'admiration et la crainte » (Aristote).
- ✓ Dans la comédie se jouent des intrigues bourgeoises où s'opposent les intérêts personnels et les types sociaux.
- ✓ La farce, elle, appelle le rire populaire. Les jeux de scène y dominent.
- ✓ Le drame apparaît en France au XIXe siècle. Selon la formule célèbre de Victor Hugo, il veut mêler « le sublime et le grotesque » et abaisser les barrières qui séparent les genres, en faisant passer le spectateur du rire aux larmes.

**Texte support :** *Le Cid* de Pierre de Corneille

**Activité :** Travail de groupe sur *Phèdre* de Jean Racine.





#### 1.4. Le texte poétique (La versification)

#### Cours introductif

Le texte poétique occupe une place à part dans l'univers littéraire. Il se distingue par sa capacité à transcender le langage ordinaire pour toucher des dimensions profondes de l'âme humaine. À travers des images, des rythmes et des sons, il invite à une expérience esthétique et émotionnelle unique. Le texte poétique peut prendre des formes très variées, allant du poème en vers régulier, avec ses rimes et son mètre, au poème en prose qui libère la poésie des contraintes formelles. Les sonnets, odes, haïkus ou élégies illustrent la richesse des formes codifiées, tandis que la poésie contemporaine explore des formes plus libres, parfois proches de la parole spontanée.

L'un des traits fondamentaux du texte poétique est son recours aux images et aux symboles. La métaphore, la comparaison et l'allégorie permettent au poète de dire l'indicible, d'exprimer des émotions ou des idées abstraites avec une intensité particulière. Par exemple, l'évocation d'un "soleil mourant" peut suggérer la fin d'une journée, mais aussi celle d'une époque ou d'une vie.

Le texte poétique se caractérise souvent par sa musicalité. Le rythme, créé par les mètres, les enjambements, ou les répétitions, donne une cadence particulière à la lecture. Les rimes, les assonances et les allitérations enrichissent le texte en jouant sur les sonorités, créant ainsi une harmonie qui résonne avec le lecteur.

La poésie condense souvent une grande richesse de significations en peu de mots. Chaque terme, chaque vers peut avoir plusieurs niveaux d'interprétation, offrant au lecteur une liberté d'imagination et d'interprétation. Ce caractère polysémique fait de la poésie un espace d'exploration et de réflexion infinies.

Les thèmes abordés dans la poésie sont universels et intemporels : l'amour, la nature, la mort, le temps, la solitude, la quête de soi ou encore la transcendance. Qu'il soit lyrique, épique ou engagé, le texte poétique interroge les grandes questions existentielles tout en capturant la beauté et la fragilité de l'instant présent.

Le poète est souvent perçu comme un passeur ou un visionnaire. Il capte les émotions, les sensations ou les vérités cachées du monde pour les transmettre sous une forme accessible, mais profonde. Comme le disait Arthur Rimbaud, le poète est un « voyant », capable de percevoir ce qui échappe à l'œil ordinaire.



En somme, le texte poétique est une véritable alchimie où les mots deviennent musique, image et émotion. Il transcende les limites du langage pour révéler des vérités profondes et inviter à une communion avec l'invisible. Dans cet espace où l'imaginaire se déploie librement, la poésie reste une source inépuisable de beauté et de réflexion.

**Texte Support** : *Demain dès l'aube* de Victor Hugo.

**Activité** : Travail de groupe sur les éléments de la versification (Les Aveugles de Baudelaire)

### 1.5.L'essai

#### Cours introductif

L'essai est un genre littéraire qui fascine par sa capacité à marier la rigueur de la pensée à la liberté d'expression. Né à la croisée des disciplines, il offre à son auteur un espace pour développer des idées, explorer des questionnements et engager une conversation intellectuelle avec son lecteur. Apparu avec Montaigne au XVI<sup>e</sup> siècle, l'essai est avant tout un exercice personnel, où l'auteur livre ses réflexions sans prétendre à une vérité absolue. Montaigne disait : « Je suis moi-même la matière de mon livre. » Cette déclaration résume bien l'esprit du genre : il s'agit d'une introspection mise au service d'une réflexion universelle. À travers une écriture souvent digressive, l'auteur invite le lecteur à suivre un cheminement de pensée, tout en laissant place à la subjectivité.

L'essai se distingue des autres genres par sa souplesse. Contrairement à l'article académique ou au traité, il ne cherche pas à répondre de manière définitive à une problématique, mais à poser des questions et à ouvrir des pistes de réflexion. Ce caractère ouvert permet d'aborder une infinité de sujets : la philosophie, la politique, la littérature, ou encore les sciences. Des auteurs comme Jean-Paul Sartre, Albert Camus ou encore Virginia Woolf ont marqué ce genre par des œuvres qui interrogent leur époque et les enjeux humains. L'essai est également le genre de l'engagement. Il donne à l'écrivain une tribune pour exprimer ses convictions, dénoncer des injustices ou proposer des alternatives. Dans ce contexte, il devient un outil de résistance et de transformation sociale. Simone de Beauvoir, avec *Le Deuxième Sexe*, a par exemple utilisé ce genre pour poser les bases du féminisme moderne, tandis que Frantz Fanon, dans *Les Damnés de la Terre*, a fait de l'essai une arme contre la colonisation. Enfin, l'essai est un dialogue avec le lecteur. Il ne cherche pas à imposer une pensée, mais à l'enrichir, à provoquer des questionnements. Ce rapport interactif fait de ce genre une forme de littérature profondément vivante et intemporelle.



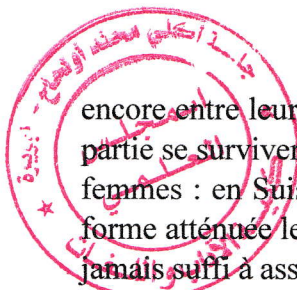


En somme, l'essai, par sa richesse et sa diversité, reflète la complexité de l'esprit humain. À mi-chemin entre la création littéraire et la rigueur intellectuelle, il demeure un outil puissant pour explorer les idées, transcender les époques et créer des ponts entre les pensées. Que l'on soit lecteur ou écrivain, il offre une occasion unique de se confronter au monde et à soi-même.

**Texte support : Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, 1949.**

« On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un Autre. En tant qu'il existe pour soi, l'enfant ne saurait se saisir comme sexuellement différencié. Chez les filles et les garçons, le corps est d'abord le rayonnement d'une subjectivité, l'instrument qui effectue la compréhension du monde : c'est à travers les yeux, les mains, non par les parties sexuelles qu'ils appréhendent l'univers. Le drame de la naissance, celui du sevrage se déroulent de la même manière pour les nourrissons des deux sexes ; ils ont les mêmes intérêts et les mêmes plaisirs ; la succion est d'abord la source de leurs sensations les plus agréables ; (...) leur développement génital est analogue ; ils explorent leur corps avec la même curiosité et la même indifférence ; (...) dans la mesure où déjà leur sensibilité s'objective, elle se tourne vers la mère : c'est la chair féminine douce, lisse élastique qui suscite des désirs sexuels et ces désirs sont préhensifs ; c'est d'une manière agressive que la fille, comme le garçon, embrasse sa mère, la palpe, la caresse ; ils ont la même jalousie s'il naît un nouvel enfant ; ils la manifestent par les mêmes conduites : colères, bouderie, troubles urinaires ; ils recourent aux mêmes coquetteries pour capter l'amour des adultes. Jusqu'à douze ans la fillette est aussi robuste que ses frères, elle manifeste les mêmes capacités intellectuelles ; il n'y a aucun domaine où il lui soit interdit de rivaliser avec eux. Si, bien avant la puberté, et parfois même dès sa toute petite enfance, elle nous apparaît déjà comme sexuellement spécifiée, ce n'est pas que de mystérieux instincts immédiatement la vouent à la passivité, à la coquetterie, à la maternité : c'est que l'intervention d'autrui dans la vie de l'enfant est presque originelle et que dès ses premières années sa vocation lui est impérieusement insufflée. » La femme n'a jamais eu ses chances « Les accomplissements personnels sont presque impossibles dans les catégories humaines collectivement maintenues dans une situation inférieure. 'Avec des jupes, où voulez-vous qu'on aille?' demandait Marie Bashkirtseff. Et Stendhal : 'Tous les génies qui naissent femmes sont perdus pour le bonheur du public.' À vrai dire, on ne naît pas génie : on le devient ; et la condition féminine a rendu jusqu'à présent ce devenir impossible. Les antiféministes tirent de l'examen de l'histoire deux arguments contradictoires : 1° les femmes n'ont jamais rien créé de grand ; 2° la situation de la femme n'a jamais empêché l'épanouissement des grandes personnalités féminines. (...) Comme l'ont soutenu Christine de Pisan, Poulain de la Barre, Condorcet, Stuart Mill, Stendhal, dans aucun domaine la femme n'a jamais eu ses chances. C'est pourquoi aujourd'hui un grand nombre d'entre elles réclament un nouveau statut ; et encore une fois, leur revendication n'est pas d'être exaltées dans leur féminité : elles veulent qu'en elles-mêmes comme dans l'ensemble de l'humanité la transcendance l'emporte sur l'immanence ; elles veulent qu'enfin leur soient accordés les droits abstraits et les possibilités concrètes sans la conjugaison desquels la liberté n'est qu'une mystification. Cette volonté est en train de s'accomplir. Mais la période que nous traversons est une période de transition ; ce monde qui a toujours appartenu aux hommes est





encore entre leurs mains ; les institutions et les valeurs de la civilisation patriarcale en grande partie se survivent. Les droits abstraits sont bien loin d'être partout intégralement reconnus aux femmes : en Suisse, elles ne votent pas encore ; en France la loi de 1942 maintient sous une forme atténuée les prérogatives de l'époux. Et les droits abstraits, nous venons de le dire, n'ont jamais suffi à assurer à la femme une prise concrète sur le monde : entre les deux sexes, il n'y a pas aujourd'hui encore de véritable égalité. »

## 1.6. La nouvelle

### Cours introductif

La nouvelle est un genre littéraire fascinant par sa brièveté, son intensité et sa capacité à captiver le lecteur en quelques pages. Située à mi-chemin entre le conte et le roman, elle se distingue par son exigence narrative et son économie de moyens, tout en offrant une richesse de thèmes et de styles.

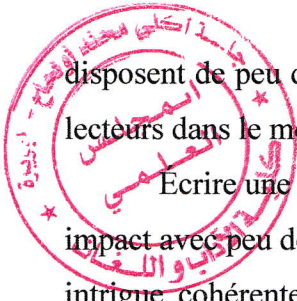
Contrairement au roman, qui dévoile souvent une intrigue complexe et une multitude de personnages, la nouvelle mise sur la concision. Chaque mot, chaque phrase compte. L'auteur doit, en quelques pages, capturer une situation, un moment ou une émotion, et les rendre inoubliables. Cette densité narrative est ce qui fait la force de la nouvelle : elle saisit un instant de vie, un conflit ou une révélation, laissant souvent une impression durable.

La nouvelle se caractérise par une structure simple et directe. Elle se concentre généralement sur un événement clé ou un personnage principal, entraînant les digressions. L'intrigue est resserrée, souvent construite autour d'un moment de bascule, un retournement de situation ou une chute marquante. Cette dernière, souvent surprenante, est l'un des éléments signatures de la nouvelle, comme on le retrouve chez Guy de Maupassant ou O. Henry, maîtres du genre.

Malgré sa brièveté, la nouvelle explore une vaste gamme de thèmes. Qu'il s'agisse de relations humaines, de drames psychologiques, de récits fantastiques ou de critiques sociales, elle s'adapte à toutes les formes d'expression. Elle peut être réaliste, comme chez Anton Tchekhov, qui peint les nuances de l'âme humaine, ou fantastique, comme dans les œuvres d'Edgar Allan Poe, qui plonge le lecteur dans un univers inquiétant et mystérieux.

La nouvelle a cette capacité unique de transcender les époques et les cultures. En quelques pages, elle peut révéler des vérités universelles ou capturer l'essence d'un instant. Grâce à sa forme concise, elle est également accessible à tous les lecteurs, même ceux qui





disposent de peu de temps. Cela explique pourquoi elle continue d'attirer des écrivains et des lecteurs dans le monde entier.

Ecrire une nouvelle demande une grande maîtrise du récit. L'auteur doit savoir créer un impact avec peu de mots, tout en construisant des personnages crédibles et en développant une intrigue cohérente. Ce défi technique est aussi ce qui rend le genre si stimulant pour les écrivains. Chaque phrase doit être ciselée, chaque détail doit contribuer à l'ensemble.

En somme, la nouvelle, par sa concision et sa force évocatrice, est un genre littéraire qui séduit par son intensité. Elle incarne l'art du récit à son plus pur, offrant au lecteur une expérience brève mais mémorable. Que ce soit pour émouvoir, surprendre ou faire réfléchir, elle demeure une forme intemporelle et essentielle de la littérature.

### **Activité : travail de groupe sur le texte (*La parure* de Guy de Maupassant, 1884)**

#### **1.7.L'autobiographie**

##### **Cours introductif**

L'autobiographie est un genre littéraire qui conjugue introspection, mémoire et récit. En écrivant leur propre histoire, les auteurs invitent les lecteurs à pénétrer dans leur intimité, à découvrir leurs expériences, leurs réflexions et leurs émotions. Ce genre, où l'écrivain est à la fois narrateur, personnage principal et témoin, interroge le rapport entre l'écriture et la vérité, entre l'individu et l'universel.

L'autobiographie, du grec *autos* (soi-même), *bios* (vie) et *graphein* (écrire), est le récit qu'un individu fait de sa propre vie. Elle se distingue par un pacte implicite ou explicite entre l'auteur et le lecteur : celui de la sincérité. L'écrivain s'engage à raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, en mettant l'accent sur les moments qui ont façonné son identité. Ce genre repose sur trois éléments clés :

1. Un auteur identique au narrateur et au personnage principal.
2. Un récit rétrospectif, dans lequel l'auteur revisite des événements passés avec le recul du temps.
3. Une visée introspective, cherchant à comprendre les choix, les épreuves et les transformations personnelles.

L'autobiographie est souvent perçue comme une quête identitaire. À travers l'écriture, l'auteur se remémore son passé, analyse ses souvenirs et tente de donner un sens à son existence. Cette introspection ne concerne pas uniquement l'individu ; elle révèle également les



préoccupations d'une époque, les enjeux d'une culture ou les dilemmes d'une condition humaine universelle.

Des œuvres comme *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau ou *L'Enfant* de Jules Vallès illustrent cette volonté de mettre à nu l'âme humaine. Rousseau, par exemple, voulait « montrer un homme dans toute la vérité de sa nature », tandis que Vallès utilisait son histoire personnelle pour dénoncer les injustices sociales.

L'un des défis majeurs de l'autobiographie est la tension entre la vérité et la subjectivité. Les souvenirs ne sont jamais parfaitement fidèles à la réalité, et l'écriture transforme inévitablement ce qui est raconté. L'auteur sélectionne, réorganise et interprète les événements, influence par sa sensibilité et son contexte. Cette subjectivité, loin d'être une limite, enrichit l'autobiographie en montrant comment la mémoire reconstruit le passé.

- ✓ L'autobiographie peut prendre des formes variées, selon les intentions de l'auteur  
**L'autoportrait**, comme dans *Histoire de ma vie* de George Sand, où l'auteur cherche à capturer son essence.
- ✓ **Le témoignage**, comme dans *Si c'est un homme* de Primo Levi, qui lie récit personnel et mémoire collective.
- ✓ **L'autofiction**, où la frontière entre réalité et imagination est volontairement flouée, comme chez Marguerite Duras dans *L'Amant*.

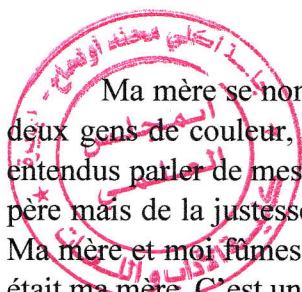
Bien qu'elle soit centrée sur une vie individuelle, l'autobiographie dépasse souvent le cadre personnel. En partageant ses expériences, l'auteur touche à l'universel. Les récits d'amour, de deuil, de lutte ou de résilience résonnent avec les lecteurs, car ils retirent des aspects communs à tous les êtres humains.

L'autobiographie est un genre littéraire riche et complexe, où l'individu explore son passé pour mieux comprendre son présent. Elle offre une expérience de lecture unique, mêlant authenticité, introspection et réflexion sur la condition humaine. À travers l'écriture de soi, l'auteur transforme son vécu en œuvre littéraire, nous rappelant que raconter sa vie, c'est aussi interroger le sens de l'existence.

**Texte support :** *La vie de Frederick Douglass, esclave américain*, écrite par lui-même, traduction et notes de lecture par Hélène Tronc, éditions Gallimard, 2006.

Je suis né à Tuckahoe, près de Hillsborough ... Maryland. Je ne connais pas précisément mon âge ... Le manque d'information sur ma propre naissance me fut une source de malheur dès l'enfance. Les enfants blancs pouvaient dire leur âge. Je ne comprenais pas pourquoi ce privilège m'était refusé ... La meilleure estimation me donne maintenant entre vingt-sept et vingt-huit ans<sup>4</sup> ...





Ma mère se nommait Harriet Bayley. Elle était la fille d'Isaac et de Betsy Bailey, tous deux gens de couleur, et très foncés ... Mon père était un homme blanc. Tous ceux que j'ai entendus parler de mes parents en convenaient. On murmurait aussi que mon maître était mon père mais de la justesse de cette opinion j'ignore tout ; le moyen de savoir m'était confisqué. Ma mère et moi fûmes séparés quand je n'étais qu'un nourrisson – avant que je sache qu'elle était ma mère. C'est une coutume répandue dans la partie du Maryland d'où je me suis enfui de séparer les enfants de leur mère en bas âge. Souvent, alors que l'enfant n'a pas atteint son douzième mois, on lui enlève sa mère qu'on loue dans une ferme très éloignée et on le confie à une vieille femme trop âgée pour travailler aux champs (...)

Je n'ai pas vu ma mère en sachant que c'était elle plus de quatre ou cinq fois dans ma vie ; et c'était toujours pour une durée très brève et de nuit. Elle était louée par un certain M. Stewart qui habitait à environ douze miles de là où je vivais. Elle faisait le chemin de nuit pour venir me voir, parcourant toute la distance à pied, après avoir accompli sa journée de labeur ... Je ne me souviens pas d'avoir jamais vu ma mère à la lumière du jour. Elle était avec moi la nuit. Elle s'allongeait près de moi et m'endormait et à mon réveil elle était partie depuis longtemps. La mort mit bientôt fin au peu que nous partagions de son vivant et par là même à ses épreuves et à ses souffrances. Elle mourut quand j'avais environ sept ans ... On ne me permit d'être présent ni durant sa maladie, ni à sa mort, ni à son enterrement (...)

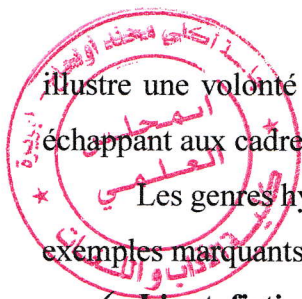
Ma nouvelle maîtresse se révéla telle qu'elle m'était apparue lorsque je l'avais vue pour la première fois sur le pas de la porte - une femme au cœur le plus doux, aux sentiments les plus délicats. Elle n'avait jamais eu d'esclave sous ses ordres avant moi et, jusqu'à son mariage, elle avait travaillé pour subsister. Son visage n'était que sourires divins, sa voix n'était que mélodies paisibles (...) Mais hélas! Ce cœur aimable n'allait pas tarder à changer. Le poison fatal du pouvoir irresponsable était déjà dans ses mains et commençait son œuvre infernale. Sous l'influence de l'esclavage, cet œil joyeux devint bientôt rouge de colère; cette voix douce et harmonieuse se mua en une cacophonie rude et redoutable et ce visage angélique fit place à celui d'un démon (...)

## 1.8. Les genres hybrides

### Cours introductif

Dans le paysage littéraire contemporain, les genres hybrides occupent une place de plus en plus marquée, défiant les classifications traditionnelles et redéfinissant les contours de la création. Mélange de formes, de styles et de registres, ces genres créent une époque où les frontières – entre réalité et fiction, entre disciplines ou encore entre cultures – deviennent floues, ouvrant ainsi la voie à une écriture audacieuse et novatrice.

Les genres hybrides désignent des œuvres qui empruntent à plusieurs genres littéraires, mêlant leurs caractéristiques pour créer des formes nouvelles. Ce métissage peut s'opérer entre des genres narratifs (roman et autobiographie), poétiques (prose et vers), ou encore entre la littérature et d'autres disciplines comme l'histoire, la philosophie ou les sciences. Ce phénomène



illustre une volonté d'explorer de nouvelles manières de raconter et de penser le monde, en échappant aux cadres rigides.

Les genres hybrides trouvent leurs expressions dans des œuvres variées. Voici quelques exemples marquants :

- ✓ **L'autofiction**, comme chez Serge Doubrovsky, mêle récit autobiographique et invention romanesque, brouillant la frontière entre le réel et l'imaginaire.
- ✓ **Le roman-essai**, illustré par *La Nausée* de Jean-Paul Sartre, où une intrigue narrative cohabite avec des réflexions philosophiques.
- ✓ **La poésie en prose**, comme dans *Le Spleen de Paris* de Baudelaire, qui combine la musicalité du poème avec la souplesse de la prose.
- ✓ **Le docu-fiction**, tel que *In Cold Blood* de Truman Capote, qui marie la rigueur documentaire à une narration romane captivante.

L'essor des genres hybrides répond à un soif d'innovation et à une volonté d'explorer des réalités complexes. Face à un monde mondialisé et fragmenté, les écrivains cherchent à refléter la pluralité des expériences humaines en brisant les cadres traditionnels. Ces œuvres hybrides deviennent des lieux d'expérimentation, où l'on peut croiser des multiples, des temporalités différentes et des perspectives diversifiées. Par ailleurs, les genres hybrides s'inscrivent souvent dans une démarche de questionnement. En refusant les catégories fixes, ils interrogent les notions d'identité, de vérité et d'universalité, tout en célébrant la richesse de l'ambiguïté.

Les genres hybrides sollicitent activement le lecteur. Ce dernier doit accepter de naviguer dans un texte aux codes mouvants, de passer d'un registre à l'autre, ou encore de s'interroger sur ce qui relève du réel ou de la fiction. Pour les critiques, ces œuvres présentent également des défis : comment les analyser et les catégoriser, alors qu'elles se situent à l'intersection de plusieurs traditions ?

En embrassant les genres hybrides, la littérature s'offre une liberté créative sans limites. Ces œuvres repoussent les frontières et enrichissent le champ littéraire en intégrant des voix nouvelles et des perspectives inédites. Elles témoignent aussi de la vitalité de l'écriture, qui continue d'évoluer pour refléter un monde en perpétuelle transformation.

En somme, les genres hybrides incarnent l'esprit de notre époque : ouvert, multiple et en quête de sens. En brouillant les lignes entre les formes littéraires, ils offrent aux auteurs un terrain fertile pour exprimer leur singularité et aux lecteurs une expérience renouvelée, à la fois exigeante et exaltante. Dans cette fusion des genres, la littérature réaffirme sa capacité à réinventer le monde et à explorer les infinies possibilités de l'imaginaire.





**Texte support : Commentez cet extrait en soulignant les différentes caractéristiques du texte hybride !**

« Le texte hybride est une forme d'écriture qui brouille les frontières entre les genres littéraires, offrant un espace où différentes formes narratives, stylistiques et discursives se croisent. Il peut mélanger prose et poésie, fiction et réalité, ou encore intégrer des éléments visuels, des fragments épistolaires ou des témoignages, créant ainsi une œuvre complexe et multiforme. Ce type de texte invite le lecteur à une expérience de lecture unique, où les codes traditionnels sont déconstruits pour laisser place à l'innovation et à l'expérimentation. Porté par un désir de rupture avec les normes établies, le texte hybride reflète souvent la diversité et la fluidité du monde contemporain, tout en interrogeant les limites mêmes de l'acte ».

## **2. La critique littéraire**

### **Bibliographie sélective**

- Brunetière, Ferdinand : « Critique », in *La Grande Encyclopédie*, Paris, 1889-1900.
- Charles, Michel, *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil, 1985.
- Delcroix, Maurice, Hallyn, Fernand (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, 1987.
- Kibedi Varga, Aron (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Hachette, 1981.

### **Cours introductif**

La critique littéraire est une discipline qui consiste à analyser, interpréter et évaluer les œuvres littéraires. Elle joue un rôle essentiel dans le monde des lettres, en servant de médiation entre l'œuvre et le lecteur. En tant que pratique intellectuelle, la critique littéraire ne se contente pas de juger les qualités ou les défauts d'un texte ; elle vise à en révéler la complexité, à en éclairer les significations profondes, et à en situer la portée esthétique, culturelle et sociale.

La critique littéraire est avant tout une démarche analytique et interprétative. Face à une œuvre, le critique s'efforce d'en dégager les thèmes centraux, les motifs récurrents, la structure narrative, les procédés stylistiques, et les éléments formels qui participent à la singularité de l'écriture. Cette analyse approfondie permet de comprendre comment une œuvre est construite, et comment elle produit ses effets sur le lecteur. L'interprétation, quant à elle, est un exercice de déchiffrement. Le critique cherche à dévoiler les couches de sens parfois cachées derrière la surface d'un texte<sup>13</sup>. Chaque œuvre littéraire, qu'elle soit une nouvelle, un roman, un poème ou

---

<sup>13</sup> Barthes, Roland, *Essais critiques*, 1964



une pièce de théâtre, peut donner lieu à de multiples interprétations. La critique devient alors un espace où s'exprime une lecture personnelle, mais argumentée, fondée sur des éléments textuels et contextuels.

Une autre fonction essentielle de la critique littéraire est l'évaluation. Le critique littéraire émet un jugement de valeur sur une œuvre en s'appuyant sur des critères variés : la cohérence narrative, l'originalité du style, la profondeur des personnages, la capacité à traiter un sujet de manière novatrice, etc. Ce jugement n'est pas arbitraire ; il repose sur une connaissance approfondie de l'histoire littéraire, des genres et des courants esthétiques. Elle évalue également la place d'une œuvre dans son époque. Il s'interroge sur son apport à la littérature contemporaine, son impact culturel, et sa capacité à refléter ou à transformer les problématiques de son temps. Il peut aussi situer un texte dans la continuité d'une tradition littéraire ou, au contraire, le présenter comme un texte de rupture.

La critique littéraire se conçoit aussi comme un dialogue avec l'œuvre et, par extension, avec son auteur. Même si le critique reste extérieur à l'acte de création, son rôle est d'interagir avec le texte, d'en saisir les enjeux, les aspirations, et parfois même les contradictions. Dans ce sens, la critique peut être vue comme une continuation de l'œuvre, en ce qu'elle en déploie des aspects inexplorés. Ce dialogue peut être bienveillant ou, à l'inverse, très exigeant. Certains critiques choisissent de mettre en lumière les forces d'un texte, tandis que d'autres n'hésitent pas à pointer ses faiblesses. Dans tous les cas, la critique participe à l'élaboration d'un discours sur la littérature, en contribuant à la construction de la réception d'une œuvre.

La critique littéraire reflète également les préoccupations et les courants de pensée d'une époque. Chaque époque a ses critères, ses exigences, et ses valeurs littéraires, et la manière dont les œuvres sont jugées en dit souvent long sur les idées dominantes du moment. Ainsi, la critique peut être influencée par les questions de genre, de politique, de morale, ou de philosophie.

En somme, la critique littéraire est une pratique essentielle pour comprendre et apprécier les œuvres littéraires. En tant qu'acte d'analyse, d'interprétation et d'évaluation, elle éclaire les lecteurs sur la richesse et la complexité des textes. Mais elle est aussi un espace de dialogue, où se confrontent les lectures, les jugements, et les sensibilités, reflétant ainsi les enjeux littéraires, culturels, et sociaux de chaque époque. Que ce soit à travers des critiques professionnelles ou des échanges plus informels, la critique littéraire reste un élément central de la vie des lettres, contribuant à enrichir notre rapport à la littérature.





**Texte support : Starobinski, Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961. (Etudiez la perception de la critique littéraire selon Starobinski !)**

À la vérité, l'exigence du regard critique tend vers deux possibilités opposées, dont aucune n'est pleinement réalisable. La première l'invite à se perdre dans l'intimité de cette conscience originale que l'œuvre lui fait entrevoir : la compréhension serait alors la poursuite progressive d'une complicité totale avec la subjectivité créatrice, la participation passionnée à l'expérience sensible et intellectuelle qui se déploie à travers l'œuvre. Mais si loin qu'il aille dans cette direction, le critique ne parviendra pas à étouffer en lui-même la conviction de son identité séparée, la certitude tenace et banale de n'être pas la conscience avec laquelle il souhaite se confondre. À supposer toutefois qu'il réussisse véritablement à s'y absorber, alors, paradoxalement, sa propre parole lui serait dérobée, il ne pourrait que se taire, et le parfait discours critique, à force de sympathie et de mimétisme, donnerait l'impression du parfait silence. À moins de rompre en quelque façon le pacte de solidarité qui lie à l'œuvre, le critique n'est capable que de paraphraser ou de pasticher : on doit trahir l'idéal d'identification pour acquérir le pouvoir de parler de cette expérience et de décrire, dans un langage qui n'est pas celui de l'œuvre, la vie commune qu'on a connue avec elle, en elle. Ainsi, malgré notre désir de nous abîmer dans la profondeur vivante de l'œuvre, nous sommes contraints de nous distancer d'elle pour pouvoir en parler. Pourquoi alors ne pas établir délibérément une distance qui nous révélerait, dans une perspective panoramique, les alentours avec lesquels l'œuvre est organiquement liée ? Nous chercherions à percevoir certaines correspondances significatives qui n'ont pas été aperçues par l'écrivain ; à interpréter ses mobiles inconscients ; à lire les relations complexes qui unissent une destinée et une œuvre à leur milieu historique et social. Cette seconde possibilité de la lecture critique peut être définie comme celle du regard surplombant ; l'œil ne veut rien laisser échapper de toutes les configurations que la mise à distance permet d'apercevoir. Dans l'espace élargi que le regard parcourt, l'œuvre est certes un objet privilégié, mais elle n'est pas le seul objet qui s'impose à la vue. Elle se définit par ce qui l'avoisine, elle n'a de sens que par rapport à l'ensemble de son contexte. Or voici l'écueil : le contexte est si vaste, les relations si nombreuses que le regard se sent saisi d'un secret désespoir ; jamais il ne rassemblera tous les éléments de cette totalité qui s'annonce à lui. Au surplus, dès l'instant où l'on s'oblige à situer une œuvre dans ses coordonnées historiques, seule une décision arbitraire nous autorise à limiter l'enquête. Celle-ci, par principe, pourrait aller jusqu'au point où l'œuvre littéraire, cessant d'être l'objet privilégié qu'elle était d'abord, n'est plus que l'une des innombrables manifestations d'une époque, d'une culture, d'une « *vision du monde* ». L'œuvre s'évanouit à mesure que le regard prétend embrasser, dans le monde social ou dans la vie de l'auteur, davantage de faits corrélatifs.

La critique complète n'est peut-être ni celle qui vise à la totalité (comme fait le regard surplombant) ni celle qui vise à l'intimité (comme fait l'intuition identifiante) ; c'est un regard qui sait exiger tour à tour le surplomb et l'intimité.

### **1.1. La critique biographique**

#### **Bibliographie sélective**

- Charles-Augustin, Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, Paris, Gallimard, 1949.
- Charles-Augustin, Sainte-Beuve, *Pour la critique*. Textes rassemblés et présentés par A. Prassoloff et J-L. Diaz, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1992.
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1954.





## Cours introductif

La critique biographique est une approche littéraire qui cherche à établir un lien entre l'œuvre d'un auteur et sa vie personnelle. Elle considère que la compréhension de la vie de l'écrivain – ses expériences, ses croyances, ses relations et son environnement – permet d'éclairer et d'interpréter plus profondément ses écrits. Cette méthode critique, qui a connu un grand essor au XIXe siècle avec des figures comme Sainte-Beuve, part du principe que la biographie de l'auteur est essentielle pour saisir le sens et les motivations de son œuvre.

La critique biographique repose sur l'idée que l'œuvre littéraire ne peut être pleinement comprise sans connaître la vie de son auteur. Le critique cherche à repérer des correspondances entre les événements de la vie de l'écrivain et les thématiques ou les personnages de ses écrits. En d'autres termes, il suppose que les expériences personnelles de l'auteur (son enfance, ses amours, ses pertes, ses engagements politiques ou religieux) laissent des empreintes directes ou indirectes dans ses textes. Un des pionniers de cette approche, Charles-Augustin Sainte-Beuve, écrivait que pour comprendre une œuvre, il fallait « *demandeur à l'homme* »<sup>14</sup> et non se contenter de lire le texte isolément. Selon lui, l'écrivain est un produit de son milieu, et ses œuvres sont une extension de sa personnalité et de son expérience vécue.

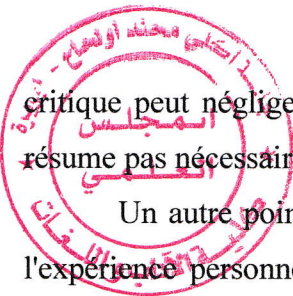
Dans la critique biographique, chaque œuvre est vue comme un reflet ou un écho des moments marquants de la vie de l'auteur. Par exemple, les souffrances d'un écrivain peuvent transparaître dans des personnages tourmentés ou des intrigues mélancoliques. De même, les réussites ou les désillusions amoureuses, les combats politiques ou les crises existentielles peuvent fournir des clés d'interprétation des textes. Prenons l'exemple de Marcel Proust. Sa monumentale *À la recherche du temps perdu*<sup>15</sup> est souvent étudiée à travers le prisme de sa propre vie : son enfance, ses relations complexes avec sa mère, ses amitiés dans les milieux mondains et littéraires parisiens, ainsi que ses propres questionnements sur l'amour et la mémoire. La critique biographique de l'œuvre de Proust met en évidence la manière dont ces expériences se retrouvent transformées dans la fiction, tout en révélant des aspects de la personnalité de l'auteur.

Cependant, la critique biographique a ses limites et ses détracteurs. L'une des critiques principales est que cette méthode risque de réduire l'œuvre à une simple projection de la vie personnelle de l'auteur. En se concentrant uniquement sur les éléments biographiques, le

<sup>14</sup> Sainte-Beuve, *Lundis*, XII, in *Pour la critique*, p.191

<sup>15</sup> Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Bernard Grasset et Gallimard, 1913- 1927.





critique peut négliger la dimension artistique, imaginative et créative de l'œuvre, qui ne se résume pas nécessairement à une transcription fidèle de la réalité vécue<sup>16</sup>.

Un autre point de réserve est qu'il est parfois difficile de distinguer ce qui relève de l'expérience personnelle de l'auteur et ce qui relève de la pure invention ou de la création littéraire. De plus, les textes littéraires peuvent être influencés par des contextes sociaux, politiques et culturels, qui dépassent largement la vie individuelle de l'écrivain. C'est pourquoi certains courants littéraires du XXe siècle, comme le formalisme russe ou la nouvelle critique, ont rejeté la critique biographique au profit d'une analyse qui se concentre exclusivement sur le texte lui-même, indépendamment de l'auteur. Roland Barthes<sup>17</sup>, par exemple, a proclamé la « mort de l'auteur », affirmant que l'œuvre doit être interprétée sans tenir compte de son créateur.

### **Texte support : Sainte-Beuve, Nouveaux lundis (1863-1870)**

La littérature, la production n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme ; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même ; et je dirais volontiers : tel arbre, tel fruit. L'étude littéraire mène ainsi tout naturellement à l'étude morale. [...] Connaître, et bien connaître, un homme de plus, surtout si cet homme est un individu marquant et célèbre, c'est une grande chose et qui ne saurait être à dédaigner. L'observation morale des caractères en est encore au détail, aux éléments, à la description des individus et tout au plus de quelques espèces : Théophraste<sup>18</sup> et la Bruyère ne vont pas au-delà. Un jour viendra, que je crois avoir entrevu dans le cours de mes observations, un jour où la science sera constituée, où les grandes familles d'esprits et leurs principales divisions seront déterminées et connues. Alors le principal caractère d'un esprit étant donné, on pourra en déduire plusieurs autres. Pour l'homme, sans doute, on ne pourra jamais faire exactement comme pour les animaux ou pour les plantes ; l'homme moral est plus complexe ; il a ce qu'on nomme liberté et qui, dans tous les cas, suppose une grande mobilité de combinaisons possibles. Quoi qu'il en soit, on arrivera avec le temps, j'imagine, à constituer plus largement la science du moraliste ; elle en est aujourd'hui au point où la botanique en était avant Jussieu, et l'anatomie comparée avant Cuvier, à l'état, pour ainsi dire, anecdotique. Nous faisons pour notre compte de simples monographies, nous amassons des observations de détail ; mais j'entrevois des liens, des rapports, et un esprit plus étendu, plus lumineux, et resté fin dans le détail, pourra découvrir un jour les grandes divisions naturelles qui répondent aux familles d'esprits.

Mais, même quand la science des esprits serait organisée comme on peut de loin le concevoir, elle serait toujours si délicate et si mobile qu'elle n'existerait que pour ceux qui ont une vocation naturelle et un talent d'observer : ce serait toujours un art qui demanderait un artiste habile, comme la médecine exige le tact médical dans celui qui l'exerce, comme la

<sup>16</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1954.

<sup>17</sup> « La mort de l'auteur » paraît une première fois dans le numéro 5 de la revue *Manteia* à L'automne 1968 puis est repris dans *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984 et *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973.

Cette thématique s'amorçait dans des textes antérieurs comme « Écrivains et écrivains » en 1960, repris en 1964 dans *Essais critiques*, ainsi que dans *Critique et vérité* en 1966.

<sup>18</sup> Sainte-Beuve, « M. de Senancour », *Portraits contemporains*, 1832, dans *Pour la critique*, p. 276.



philosophie devrait exiger le tact philosophique chez ceux qui se prétendent philosophes, comme la poésie ne veut être touchée que par poète.

[...] On ne saurait s'y prendre de trop de façon et par trop de bouts pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit. Tant qu'on ne s'est pas adressé sur un auteur un certain nombre de questions et qu'on n'y a pas répondu, ne fût-ce que pour-soi seul et tout bas, on n'est pas sûr de le tenir tout entier, quand même ces questions sembleraient le plus étrangères à la nature de ses écrits : — Comment se comportait-il sur l'article des femmes ? Sur l'article de l'argent ? — Était-il riche, était-il pauvre ? — Quel était son régime, quelle était sa manière journalière de vivre ? etc. — Enfin, quel était son vice ou son faible ? Tout homme en a un. Aucune des réponses à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre et le livre lui-même, si ce livre n'est pas un traité de géométrie pure, si c'est surtout un ouvrage littéraire, c'est-à-dire où il entre de tout.

(...)

On n'évite pas certains mots dans une définition exacte des esprits et des talents ; on peut tourner autour, vouloir éluder, périphraser, les mots qu'on chassait et qui nomment reviennent toujours. Tel, quoi qu'il fasse d'excellent ou de spécieux en divers genres, est et restera toujours un rhéteur. Tel, quoi qu'il veuille conquérir ou peindre, gardera toujours de la chaire, de l'école et du professeur. Tel autre, poète, historien, orateur, quelque forme brillante ou enchantée qu'il revête, ne sera jamais que ce que la nature l'a fait en le créant, un improvisateur de génie. Ces appellations vraies et nécessaires, ces qualifications décisives ne sont cependant pas toujours si aisées à trouver, et bien souvent elles ne se présentent d'elles-mêmes qu'à un moment plus ou moins avancé de l'étude. Chateaubriand s'est défini un jour à mes yeux « *un épicurien qui avait l'imagination catholique* », et je ne crois pas m'être trompé. Tâchons de trouver ce nom caractéristique d'un chacun et qu'il porte gravé moitié au front, moitié au-dedans du cœur, mais ne nous hâtons pas de le lui donner.

Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, III (1863-1870)

## 1.2. Marcel Proust : *Contre Sainte-Beuve*

### Cours introductif :

*Contre Sainte-Beuve*<sup>19</sup> est une expression souvent associée à Marcel Proust, qui a formulé une critique importante de la méthode biographique incarnée par Charles-Augustin Sainte-Beuve, célèbre critique littéraire du XIXe siècle. Sainte-Beuve considérait que pour comprendre une œuvre littéraire, il était indispensable de connaître la vie de l'auteur. Selon lui, l'analyse biographique était le moyen principal d'appréhender les textes, car il pensait que la vie privée et les expériences personnelles de l'écrivain étaient directement liées à sa production littéraire.

Proust, quant à lui, s'opposait fermement à cette vision dans ses écrits, notamment dans son essai inachevé intitulé *Contre Sainte-Beuve*. Il y exprime l'idée que l'œuvre littéraire doit être comprise en tant que création autonome, indépendante de la vie personnelle de l'auteur. Il

<sup>19</sup> *Contre Sainte-Beuve*, (ouvrage posthume publié en 1954 et composé de fragments)





avance que les véritables pensées et émotions d'un écrivain ne se trouvent pas nécessairement dans sa vie quotidienne ou dans ses opinions déclarées, mais dans son travail artistique, où il atteint une vérité plus profonde.

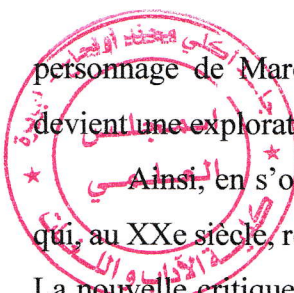
Pour Proust, Sainte-Beuve commettait une erreur fondamentale en cherchant à comprendre une œuvre à travers la biographie de l'écrivain. Il pensait que les vérités littéraires et esthétiques ne se révélaient pas dans les faits de la vie privée d'un auteur, mais dans son processus créatif. Selon lui, l'écrivain accède à une part de lui-même qui transcende les contingences de la vie quotidienne. En effet, Proust estime que les grandes œuvres littéraires sont le fruit de l'imagination, de l'introspection et de la capacité à exprimer ce qui échappe au quotidien. Il écrit : « *Sainte-Beuve ne comprenait pas que, quand on travaille, on se met à un autre niveau de soi-même que celui où nous sommes dans la vie quotidienne* »<sup>20</sup>. Autrement dit, selon Proust, l'écrivain n'est pas seulement le produit de son expérience personnelle ; il est aussi capable de transcender ces expériences pour atteindre des vérités plus universelles et profondes, qui ne peuvent être captées à travers une simple analyse biographique.

L'œuvre littéraire, selon Proust, doit être jugée en tant que création indépendante, et non comme un reflet direct de la vie de son auteur. Il soutient que les vérités profondes que contient une œuvre ne peuvent être saisies en s'intéressant seulement à la vie extérieure de l'écrivain. La littérature permet à l'auteur de dévoiler des aspects de lui-même qu'il ne pourrait pas nécessairement exprimer dans la vie courante. En ce sens, les personnages, les situations et les thématiques d'une œuvre littéraire peuvent être le fruit de l'invention, et non de la simple reproduction d'événements vécus. Proust prend l'exemple de certains écrivains qui, dans leur vie sociale, semblent banals, voire médiocres, mais qui révèlent dans leurs écrits une sensibilité, une profondeur ou une vision du monde qu'on ne pourrait pas deviner en se limitant à leur biographie. En d'autres termes, la véritable « personnalité » de l'écrivain n'apparaît pas toujours dans les faits de sa vie, mais dans son œuvre elle-même.

Proust accorde une grande importance à l'introspection et à l'imagination dans le processus créatif. L'écrivain, selon lui, puise dans ses émotions et ses sensations intérieures, souvent à un niveau inconscient, pour donner naissance à son œuvre. Cette dimension intérieure ne peut être réduite aux éléments visibles de sa biographie.

Dans son chef-d'œuvre *À la recherche du temps perdu*, Proust met en scène cette idée en transformant des expériences personnelles en un matériau littéraire riche, complexe et universel. Par exemple, bien que certains aspects de la vie de l'auteur soient présents dans le

<sup>20</sup> Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, chap. II, p.166.



personnage de Marcel, l'œuvre dépasse largement le simple cadre autobiographique. Elle devient une exploration du temps, de la mémoire, de l'art et de la condition humaine.

Ainsi, en s'opposant à Sainte-Beuve, Proust anticipe également des courants critiques qui, au XXe siècle, remettront en question la primauté de la biographie dans l'analyse littéraire. La nouvelle critique ou le formalisme russe, par exemple, ont plaidé pour une approche plus textuelle, où l'œuvre est étudiée pour elle-même, indépendamment de la vie de l'auteur. Ces courants soutiennent que la richesse d'une œuvre réside dans son texte, sa structure, ses procédés stylistiques, et non dans les détails de la biographie de l'écrivain. En ce sens, la critique de Proust ouvre la voie à une nouvelle manière de penser la littérature, où l'auteur est en quelque sorte « secondaire » par rapport à son œuvre. Cela marque un tournant dans la manière de concevoir la relation entre un texte et son créateur.

En somme, dans *Contre Sainte-Beuve*, Marcel Proust développe une vision révolutionnaire de la critique littéraire, en s'éloignant de l'analyse biographique stricte pour mettre en lumière l'autonomie de l'œuvre littéraire. Pour Proust, la littérature est une création qui transcende la vie de l'auteur et permet d'accéder à des vérités plus profondes, souvent inaccessibles par l'expérience quotidienne. Cette opposition à la méthode biographique de Sainte-Beuve marque un moment clé dans l'histoire de la critique littéraire, en contribuant à la réflexion sur la place de l'auteur dans l'interprétation des textes et en ouvrant de nouvelles perspectives sur l'analyse des œuvres littéraires.

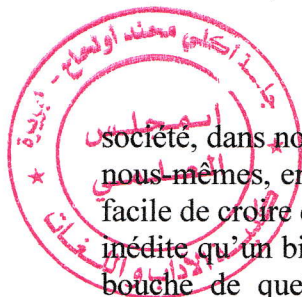
**Texte support :** Proust, Marcel, *Contre Saint-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1954.

**Activité :** En vous référant à cet extrait, étudiez la méthode déployée par Marcel Proust pour remettre en cause la méthode biographique de Sainte-Beuve

L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode, qui en fait, selon Taine, selon M. Paul Bourget<sup>21</sup> et tant d'autres, le maître inégalable de la critique au XIXe, cette méthode qui consiste à ne pas séparer l'homme de l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, si ce livre n'est pas « un traité de géométrie pure », d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent le plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il...), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la

<sup>21</sup> Paul Bourget (1852-1935) a subi l'influence de Taine et s'est imposé comme critique par ses essais de psychologie contemporaine





société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. (...) Il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera un beau matin dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous recueillerons de la bouche de quelqu'un qui a beaucoup (connu) l'auteur. Parlant de la grande admiration qu'inspire à plusieurs écrivains de la nouvelle génération l'œuvre de Stendhal, Sainte-Beuve dit : « *Qu'ils me permettent de leur dire, pour juger au net de cet esprit assez compliqué, et sans rien exagérer dans aucun sens, j'en reviendrai toujours de préférence, indépendamment de mes propres impressions et souvenirs, à ce qu'en dira M. Mérimée, M. Ampère, à ce que m'en dirait Jacquemont s'il vivait, ceux, en un mot, qui l'ont beaucoup vu et goûter sous sa forme* ».

Pourquoi cela ? En quoi le fait d'avoir été l'ami de Stendhal permet-il de mieux le juger ? Il est probable, au contraire, que cela gênerait beaucoup pour cela. Le moi qui produit les œuvres est offusqué pour ces camarades par l'autre, qui peut être très inférieur au moi extérieur de beaucoup de gens. Du reste, la meilleure preuve en est que Sainte-Beuve, ayant connu Stendhal, ayant recueilli auprès de M. Mérimée et de M. Ampère tous les renseignements qu'il pouvait, s'étant muni, en un mot, de tout ce qui permet, selon lui, au critique de juger plus exactement d'un livre, a jugé Stendhal de la façon suivante : « *Je viens de relire, ou d'essayer, les romans de Stendhal ; ils sont franchement détestables* »<sup>22</sup>

Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1954.

### Récapitulatif

Charles-Augustin Sainte-Beuve considérait que pour comprendre pleinement une œuvre littéraire, il était essentiel de connaître la vie de son auteur. Il croyait fermement que les expériences personnelles, les relations sociales et l'environnement de l'écrivain fournissaient les clés d'interprétation des textes littéraires. Pour lui, la biographie d'un auteur permettait d'expliquer les choix thématiques, stylistiques et idéologiques présents dans ses œuvres.

Marcel Proust, dans son essai *Contre Sainte-Beuve*, propose une critique radicale de cette approche. Proust pense que Sainte-Beuve commet une erreur en subordonnant la lecture d'un texte à la connaissance de la vie de l'auteur. Selon Proust, l'inspiration littéraire ne vient pas des événements quotidiens ou des expériences superficielles de l'auteur, mais plutôt d'un espace intérieur beaucoup plus profond et mystérieux. Pour Proust, l'écrivain peut créer des mondes qui échappent complètement à sa propre biographie.

Proust estime que l'œuvre doit être jugée pour ce qu'elle est, indépendamment des contingences de la vie personnelle de l'auteur. Il soutient que les grandes œuvres transcendent la biographie de leur créateur, et que les pensées les plus profondes naissent souvent à des moments où l'auteur s'éloigne de la réalité immédiate.

Cette opposition de Proust à Sainte-Beuve a marqué un tournant dans l'histoire de la critique littéraire. Elle a contribué à la montée des approches formalistes et structuralistes, qui

<sup>22</sup> Causeries du lundi, t. IX, p.262.



prônent l'étude du texte en lui-même, sans recourir à des éléments extérieurs comme la biographie. Aujourd'hui, l'influence de Proust se retrouve dans de nombreuses théories littéraires modernes qui valorisent l'autonomie du texte.

### 1.3. La critique historique

#### Bibliographie sélective

- Auerbach, Eric, *Introduction aux études de philologie romane*, Istanbul, 1944, Francfort, 1949.
- Compagnon, Antoine, *La Troisième République des lettres*, Paris, 1983
- Delfau, Gérard, Anne Roche, *Histoire/Littérature*, Paris, Gallimard, 1976
- Lanson, Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965
- Rudler, Gustave, *Techniques de la critique et de l'histoire littéraires*, Londres, Oxford, Oxford Piers, Humphrey Wilford, 1923.

#### Cours introductif

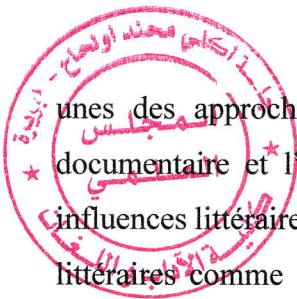
La critique historique est une méthode d'analyse littéraire qui se concentre sur l'étude des œuvres en lien avec leur contexte historique. Cette approche cherche à comprendre comment le temps, les événements, les courants de pensée, ainsi que les conditions politiques, sociales et économiques influencent la création, la réception et l'interprétation des textes littéraires. En d'autres termes, elle situe l'œuvre dans son époque pour en éclairer le sens, les enjeux et les intentions de l'auteur.

La critique historique repose sur l'idée que toute œuvre littéraire est influencée par l'époque dans laquelle elle est écrite. Cela implique que l'œuvre n'est pas simplement le produit de l'imagination individuelle d'un auteur, mais aussi une réponse ou un reflet des dynamiques historiques de son temps. Elle prend donc en compte plusieurs facteurs externes comme les événements historiques, les courants intellectuels et philosophiques ainsi que les structures sociales et économiques.

L'objectif premier de la critique historique est de replacer l'œuvre dans le cadre socio-historique qui l'a vu naître afin de mieux en saisir les significations. Elle cherche à dévoiler comment les enjeux de l'époque sont intégrés dans le texte, parfois de manière explicite, parfois de façon plus subtile. En d'autre terme, la critique historique cherche à relever les influences et les références, éclairer le sens des œuvres et comprendre les réactions du public

Pour pratiquer la critique historique, le critique doit mobiliser divers outils et méthodes, afin de collecter les informations nécessaires à la contextualisation de l'œuvre. Voici quelques-





unes des approches les plus courantes : l'étude biographique de l'auteur, la recherche documentaire et l'analyse des influences littéraires : il s'agit de repérer les références et influences littéraires que l'auteur a pu intégrer dans son œuvre. L'influence des grands courants littéraires comme le romantisme, le réalisme ou le naturalisme, est souvent éclairée par le contexte historique.

Bien que la critique historique ait été pendant longtemps l'un des piliers de l'analyse littéraire, elle a aussi fait l'objet de critiques, notamment à partir du XXe siècle avec l'émergence de courants comme le structuralisme ou la déconstruction.

- ✓ **La question de l'autonomie de l'œuvre** : certains critiques estiment que la critique historique peut parfois négliger l'autonomie de l'œuvre en tant qu'objet esthétique. Selon eux, une œuvre doit être analysée pour ses qualités internes (sa forme, sa structure) plutôt que pour les éléments extérieurs qui l'ont influencée.
- ✓ **Le danger du déterminisme historique** : en insistant trop sur les influences historiques, la critique historique peut donner l'impression que les écrivains sont uniquement des produits de leur époque, sans capacité à transcender ou à critiquer leur temps.
- ✓ **Le risque d'anachronisme** : il est parfois difficile pour un critique contemporain d'interpréter correctement des œuvres écrites dans des contextes historiques très éloignés. Il faut éviter de projeter des concepts modernes sur des époques anciennes, sous peine de déformer les intentions de l'auteur.

En somme, la critique historique demeure une approche fondamentale pour étudier les œuvres littéraires, car elle replace le texte dans un contexte plus large, révélant ainsi ses significations cachées et ses interactions avec le monde. Bien qu'elle soit parfois jugée trop centrée sur les événements extérieurs, elle permet de mieux saisir les liens entre la littérature et l'histoire, et d'enrichir notre compréhension des œuvres comme reflets des tensions de leur époque.

Au sein de la critique historique, on y trouve la critique philologique et la critique psychologique.



### **3. Les maisons d'édition/ Promotion de la littérature**

#### **Cours introductif**

Les maisons d'édition jouent un rôle central dans la diffusion de la littérature en tant qu'acteurs incontournables du monde littéraire. Elles sont bien plus que de simples intermédiaires entre les auteurs et les lecteurs : elles participent activement à la promotion, à la valorisation, et à la transmission de la culture littéraire à travers le monde. Leurs missions sont multiples et englobent différents aspects allant de la sélection des œuvres à leur diffusion, en passant par l'accompagnement des auteurs et la promotion des textes.

#### **4. La sélection et la promotion des auteurs**

L'une des premières fonctions d'une maison d'édition est de sélectionner les manuscrits qu'elle jugera dignes d'être publiés. Cette étape est cruciale car elle permet de dénicher de nouveaux talents, de faire émerger des voix inédites et de contribuer au renouvellement de la scène littéraire. Les éditeurs, véritables passeurs de textes, sont souvent des découvreurs de talents, jouant un rôle décisif dans le lancement de carrières d'auteurs aujourd'hui reconnus.

Les maisons d'édition assurent aussi la visibilité des écrivains en les accompagnant tout au long du processus de publication : corrections, ajustements, suggestions d'améliorations pour affiner l'œuvre. De plus, elles veillent à la mise en valeur des auteurs à travers des stratégies de communication : interviews, participation à des salons littéraires, signatures, lectures publiques, etc.

#### **5. La valorisation des œuvres**

Les maisons d'édition ne se contentent pas d'imprimer les œuvres littéraires ; elles veillent à leur mise en valeur, tant sur le plan du contenu que de la forme. Les éditeurs travaillent en étroite collaboration avec les auteurs pour peaufiner le texte, assurant des révisions, corrections et suggestions pour que l'œuvre atteigne son plein potentiel. D'un point de vue matériel, le choix des couvertures, la qualité du papier, la mise en page et l'esthétique générale du livre sont autant d'éléments qui influencent la perception d'une œuvre par le lecteur. La maison d'édition agit ainsi en tant que garant de la qualité, contribuant à donner à la littérature l'écrin qu'elle mérite.

#### **6. La diffusion de la littérature dans un contexte mondialisé**

Les maisons d'édition jouent un rôle fondamental dans la diffusion de la littérature au-delà des frontières nationales. Elles assurent la distribution des œuvres sur les marchés internationaux et rendent ainsi la littérature accessible à un public plus large. La traduction des





œuvres littéraires est un exemple concret de cette diffusion à l'échelle mondiale. Grâce à leur réseau et à leurs partenariats avec des éditeurs étrangers, les maisons d'édition facilitent l'exportation des œuvres et la traduction dans d'autres langues.

Dans un contexte de mondialisation, elles sont également amenées à s'adapter aux nouvelles technologies. Le développement de l'édition numérique permet aux maisons d'édition de toucher un plus large public via des plateformes en ligne, rendant les œuvres disponibles sous forme de livres électroniques ou audiolivres. Ce changement a permis d'élargir encore davantage l'accès à la littérature, en réduisant les contraintes géographiques et économiques.

### **7. La diversité littéraire et la défense des voix minoritaires**

Les maisons d'édition, par leur politique éditoriale, participent activement à la diversité littéraire. Elles sont souvent à la recherche d'œuvres innovantes, de nouvelles formes narratives ou de thématiques peu explorées. En éditant des auteurs issus de minorités, en mettant en avant des œuvres qui explorent des réalités sociales ou culturelles méconnues, elles contribuent à la représentation de voix diverses et marginalisées. Les petites maisons d'édition, en particulier, jouent un rôle crucial dans la diffusion de textes audacieux ou non-conventionnels qui ne trouveraient pas forcément leur place dans les grandes structures. Elles permettent ainsi de maintenir une pluralité des expressions littéraires, assurant un panorama littéraire riche et varié.

### **8. L'éditeur comme acteur culturel**

Enfin, les maisons d'édition sont également des acteurs culturels à part entière. En publiant des essais, des œuvres critiques ou encore des classiques, elles participent à la transmission de la connaissance et des idées. Les grandes maisons d'édition publient des œuvres qui dépassent le cadre littéraire en touchant à des domaines comme la philosophie, la sociologie ou l'histoire, contribuant ainsi à la diffusion des savoirs dans la société. De plus, par leur implication dans des débats publics et leur participation à des événements littéraires, les maisons d'édition contribuent au rayonnement culturel. Elles favorisent la rencontre entre les auteurs et le public, et participent activement à la vie intellectuelle de la société.

En somme, les maisons d'édition jouent un rôle déterminant dans la diffusion et la valorisation de la littérature. En assurant la sélection, la promotion et la distribution des œuvres, elles participent à la construction du patrimoine littéraire et à la transmission des savoirs. Dans un contexte en constante évolution, notamment avec l'essor de l'édition numérique, elles continuent d'innover pour adapter leur modèle et rester des acteurs clés de la vie culturelle et littéraire. La diversité des formes éditoriales et la richesse des textes qu'elles publient garantissent l'accès à une littérature multiple, ouverte et vivante.



## Activité : Le problème du Nouveau Roman/ L'intervention des Editions Minuit.



La Photo Minuit : légende du Nouveau Roman

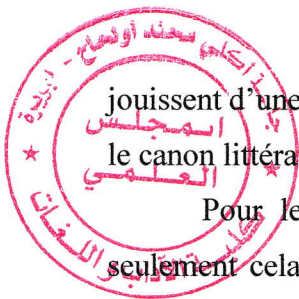
### 9. Les prix littéraires

Les prix littéraires occupent une place centrale dans le paysage culturel et médiatique. Ils représentent à la fois un hommage aux écrivains et un moyen de promouvoir la littérature auprès d'un large public. Ces distinctions permettent de mettre en lumière des œuvres, de révéler de nouveaux talents et de conforter la notoriété d'auteurs confirmés. À travers l'histoire, les prix littéraires ont acquis une importance croissante, devenant des événements annuels attendus et des tremplins pour les auteurs.

### 10. Une marque de reconnaissance littéraire

L'une des fonctions principales des prix littéraires est de reconnaître la qualité littéraire d'une œuvre. Ils sont souvent décernés par des jurys composés d'écrivains, de critiques littéraires, ou d'éditeurs, qui jugent les livres selon des critères esthétiques, narratifs et stylistiques. Certains prix, comme le Prix Goncourt, le Prix Renaudot ou encore le Prix Femina,





jouissent d'une grande légitimité et contribuent à consacrer des œuvres qui entrent parfois dans le canon littéraire.

Pour les écrivains, remporter un prix littéraire représente une consécration. Non seulement cela offre une reconnaissance publique, mais cela permet également de marquer l'histoire de la littérature. Des auteurs comme Marcel Proust avec *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Prix Goncourt 1919) ou Marguerite Duras avec *L'Amant* (Prix Goncourt 1984) ont vu leur carrière littéraire propulsée par l'obtention de prestigieux prix.

### **11. La promotion de la littérature et la découverte de nouveaux talents**

Au-delà de la reconnaissance d'auteurs confirmés, les prix littéraires jouent un rôle essentiel dans la découverte de nouveaux talents. Certains prix sont spécifiquement dédiés aux premiers romans ou aux jeunes auteurs. C'est le cas du Prix du Premier Roman ou du Prix Goncourt des Lycéens, qui permettent à des écrivains émergents de bénéficier d'une reconnaissance dès le début de leur carrière.

Ces distinctions contribuent à renouveler le panorama littéraire en valorisant la diversité des écritures et des thématiques. Les jeunes auteurs, qui peuvent parfois avoir du mal à se faire une place dans le milieu littéraire, trouvent à travers ces prix une plateforme pour se faire connaître du grand public et des critiques.

### **12. Diversité des prix littéraires**

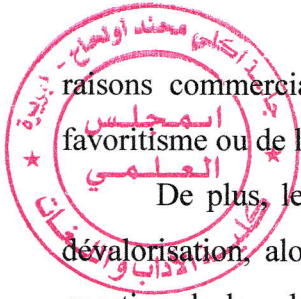
Il existe une grande diversité de prix littéraires, chacun avec des critères et des objectifs spécifiques. Certains sont destinés à récompenser des œuvres de fiction, comme les romans, les nouvelles ou la poésie, tandis que d'autres s'intéressent à des genres plus spécialisés, comme les essais, les biographies ou la littérature jeunesse.

Les prix littéraires sont également nombreux à mettre en avant des œuvres d'auteurs étrangers, comme le Prix Nobel de Littérature, qui récompense chaque année un écrivain pour l'ensemble de son œuvre. Ce prix est sans doute le plus prestigieux au niveau mondial, ayant été attribué à des géants de la littérature tels que Albert Camus, Gabriel García Márquez, et plus récemment Annie Ernaux.

Il existe aussi des prix régionaux ou locaux qui valorisent la production littéraire dans des contextes spécifiques. Certains, comme le Grand Prix de la Francophonie, encouragent la promotion de la littérature en langue française à travers le monde.

### **13. Les critiques et enjeux des prix littéraires**

Bien que les prix littéraires soient souvent perçus comme des distinctions prestigieuses, ils ne sont pas exempts de critiques. Certains déplorent la surmédiatisation de certains prix au détriment de la littérature elle-même, craignant que les lauréats soient parfois choisis pour des



raisons commerciales ou politiques plutôt que strictement littéraires. Les accusations de favoritisme ou de lobbying ne sont pas rares dans le monde des prix littéraires.

De plus, les écrivains qui ne sont pas récompensés peuvent ressentir une forme de dévalorisation, alors même que leur travail pourrait être tout aussi méritant. Cela pose la question de la subjectivité des jurys et de la diversité des critères de sélection. Cependant, malgré ces critiques, les prix littéraires restent un pilier central du paysage littéraire et continuent de susciter l'intérêt tant des professionnels du livre que des lecteurs.

En somme, les prix littéraires occupent une place essentielle dans le monde de la littérature. Ils permettent de reconnaître et de valoriser le travail des écrivains, tout en contribuant à promouvoir la littérature auprès du grand public. En tant qu'instruments de consécration, de découverte et de promotion, ils jouent un rôle clé dans la vie littéraire, même s'ils ne sont pas exempts de controverses.

En définitive, les prix littéraires restent des marqueurs culturels forts, contribuant à la vitalité et à la diffusion des œuvres littéraires à travers le monde.

#### **4. Les salons littéraires**

##### **Cours introductif**

Les salons littéraires jouent un rôle crucial dans la promotion et la diffusion de la littérature. Ces événements culturels, souvent organisés à l'échelle locale, nationale ou internationale, offrent un espace de rencontre privilégié entre écrivains, éditeurs, critiques littéraires et lecteurs. Ils soulignent la découverte de nouveaux talents, permettent de célébrer les auteurs confirmés et encouragent le dialogue autour des œuvres littéraires.

En réunissant un large éventail de genres, de styles et de thématiques, les salons littéraires contribuent à diversifier l'offre culturelle. Ils permettent de mettre en lumière des littératures parfois marginalisées ou méconnues, en valorisant des œuvres issues de différentes cultures, langues et traditions. Les conférences, tables rondes et ateliers qui s'y déroulent offrent des opportunités de réflexion sur des enjeux littéraires, sociaux et politiques.

Par ailleurs, les salons littéraires jouent un rôle important dans la médiation entre les auteurs et leur public. Ils humanisent le processus de création en permettant aux lecteurs d'échanger directement avec les écrivains, de poser des questions et de mieux comprendre les inspirations qui animent leurs œuvres. Cette interaction renforce directement l'intérêt pour la lecture et contribue à la fidélisation des lecteurs.





Enfin, ces événements participent à la dynamisation de l'économie du livre en offrant aux éditeurs et aux libraires une plateforme pour promouvoir et vendre leurs publications. Ils encouragent également la collaboration entre les différents acteurs du monde littéraire, favorisant ainsi la circulation des idées et des œuvres au-delà des frontières géographiques et culturelles.

En somme, les salons littéraires ne se limitent pas à célébrer la littérature ; ils en sont des vecteurs essentiels, contribuant à sa vitalité, à son rayonnement et à son accessibilité auprès de tous.

## 5. Les salons littéraires en France

### Cours introductif

La France, riche de son histoire littéraire, a connu une grande variété de salons littéraires, qui ont évolué au fil des siècles pour s'adapter aux contextes culturels et sociaux. Ces salons, qu'ils soient historiques ou contemporains, ont joué un rôle majeur dans le développement et la diffusion de la littérature

#### **1. Les salons littéraires classiques (XVIIe et XVIIIe siècles)**

Les salons littéraires des XVIIe et XVIIIe siècles étaient des lieux de rencontre pour les écrivains, philosophes et penseurs. Tenus dans des cercles privés, souvent animés par des femmes de lettres, ils ont façonné le paysage intellectuel de l'époque.

- **Le salon de Catherine de Rambouillet (1607-1650) :** Premier salon littéraire français, où se réunissaient des figures comme Malherbe et Corneille.
- **Le salon de Mme de Sévigné :** Célèbre pour ses échanges épistolaires et ses discussions littéraires.
- **Le salon de Mme Geoffrin :** Au XVIIIe siècle, il rassemblait les philosophes des Lumières comme Voltaire, Diderot et Rousseau.
- **Le salon de Mme du Deffand :** Un espace d'échanges où l'esprit critique des Lumières était à l'honneur.

Ces salons ont permis l'émergence d'idées nouvelles, influençant la pensée philosophique et littéraire.

#### **2. Les salons du XIXe siècle : entre littérature et politique**

Au XIXe siècle, les salons littéraires s'ouvrent davantage aux discussions politiques, sociales et artistiques, influencées par les bouleversements de l'époque.



- **Le salon de George Sand** : Lieu de débats intellectuels où se côtoyaient des écrivains comme Balzac et des musiciens comme Chopin.
- **Le salon de Juliette Récamier** : Centre névralgique du romantisme, fréquenté par Chateaubriand et Lamartine.
- **Le salon de Charles Nodier** : Haut lieu du mouvement romantique où Victor Hugo et Alfred de Musset étaient des habitués.

Ces salons ont contribué à la vulgarisation du romantisme et à la diffusion d'idées révolutionnaires.

### 3. Les salons littéraires contemporains

Aujourd'hui, les salons littéraires ont évolué pour devenir des événements publics, souvent organisés dans des espaces culturels ou des centres urbains, attirant un large public.

- **Le Salon du Livre de Paris (devenu Festival du Livre de Paris)** : Créé en 1981, c'est l'un des plus grands événements littéraires en France, mettant à l'honneur la diversité littéraire mondiale.
- **Le Salon du Livre de jeunesse de Montreuil** : Dédié à la littérature pour enfants, il promet l'éducation à la lecture dès le plus jeune âge.
- **Les Étonnants Voyageurs à Saint-Malo** : Ce festival explore les littératures du monde, avec un accent sur les récits de voyage et les cultures diverses.
- **Les Assises Internationales du Roman à Lyon** : Un événement qui invite les écrivains à réfléchir sur la place du roman dans le monde contemporain.
- **Le Festival America** : Biennale, ce salon à Vincennes avec avant la littérature des Amériques. Ces événements modernes visent à rendre la littérature accessible au plus grand nombre, tout en célébrant la diversité des genres et des voix littéraires.

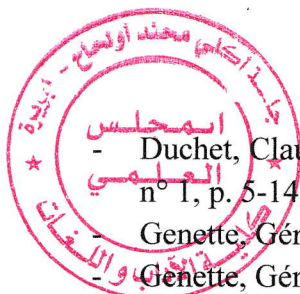
En somme, des salons privés du XVII<sup>e</sup> siècle aux grands événements publics contemporains, la France a su réinventer ses salons littéraires en fonction des époques. Ils restent des lieux essentiels de promotion, de débat et de transmission de la culture littéraire.





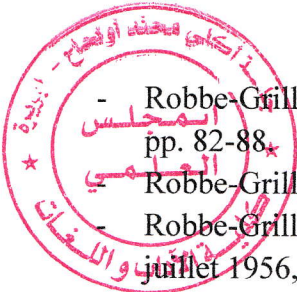
## Bibliographie

- Adam, Jean-Michel, *Le Récit*, Paris, PUF, 1984 ; 6e édition 1999.
- Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.
- Adam, Jean-Michel, *Le texte descriptif*, Paris, Armon Colin, 1989.
- Adam, Jean-Michel, *Éléments de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Bruxelles, Mardaga, 1990.
- Adam, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes* (Paris, Armon, Colin, 1992. (4e édition revue 2017)
- Adam, Jean-Michel, *La linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armon Colin, 2005, (4<sup>e</sup> édition revue 2020)
- Adam, Jean-Michel, *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire* (Louvain-la-Neuve, Academia Bruyland, 2009.
- Allemand, Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.
- Althusser, Louis : « idéologie et appareils idéologiques d'État », *Positions*, Éditions Sociales, 1976.
- Auerbach, Eric, *Introduction aux études de philologie romane*, Istanbul, 1944, Francfort, 1949.
- Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
- Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1984.
- Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, 1938.
- Bakhtin, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- Bakhtin, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Barberis, Pierre, *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Gallimard, 1970.
- Barthes, Roland, *Sur Racine*, Seuil, 1960.
- Barthes, Roland, *Leçon inaugurale au Collège de France*, 7 janvier 1977.
- Barthes, Roland, 1984 : « La mort de l'auteur ». Dans *Le bruissement de la langue*. Essais critiques IV, 1984, p.63-69, Paris, Seuil, 1984.
- Brunetière, Ferdinand : « Critique », in *La Grande Encyclopédie*, Paris, 1889-1900.
- Charles-Augustin, Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, Paris, Gallimard, 1949.
- Charles-Augustin, Sainte-Beuve, *Pour la critique*. Textes rassemblés et présentés par A. Prassoloff et J-L. Diaz, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.
- Charles, Michel, *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil, 1985.
- Compagnon, Antoine, *La Troisième République des lettres*, Paris, 1983.
- Cros, Edmond. *La sociocritique*. Paris, L'Harmattan, 2003.
- Cros, Edmond. *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- David, Anne-Marie et Popovic, pierre (dir.). *Les douze travaux du texte. Sociocritique et ethnocritique*. Cahiers Figura, vol. 38, 2015
- Delfau, Gérard, Anne Roche, *Histoire/Littérature*, Paris, Gallimard, 1976.
- Delcroix, Maurice, Hallyn, Fernand (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, 1987.
- Duchet, Claude. « Fins, finition, finalité, finitude », dans Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Paris, PUV, 1996, p. 5-25.



- Duchet, Claude. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1971, n° 1, p. 5-14.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, coll. « Poétique », 1972.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1990
- Goldmann, Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959.
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964.
- Goldmann, Lucien : « Littérature, société, idéologie », *Littérature*, n° 1, février 1971, Paris, Seuil.
- Hebert, Louis, *L'Analyse des textes littéraires : une méthodologie complète*, Paris, Classique Garnier, 2015.
- Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Jakobson, Roman, Lévi-Strauss Claude. « Les Chats » de Charles Baudelaire, In *L'Homme*, 1962, tome 2 n° 1. pp. 5-21.
- Jauss, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard, Paris, Gallimard, 1990.
- Kibedi Varga, Aron (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Hachette, 1981.
- Lanson, Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965.
- Leclerc, Yvan, *Crimes écrits*, Plon, Paris, 1989.
- Loué, Thomas, *La Revue des Deux Mondes de Buloz à Brunetière. De la belle époque de la revue à la Revue de la Belle époque*, 3 volumes, Atelier national de la reproduction des thèses, Lille, 1999.
- Lukacs, Gerorg, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1995.
- Mitterand, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1988.
- Mitterand, Henri : « Le Regard d'Émile Zola », in *Les critiques de notre temps*, Paris, Garnier, 1972, pp. 73-78.
- Natali -Smit, Johanna : « Seshat et l'analyse : à propos des 'Chats' de Baudelaire », in *La Logique du plausible : Essais d'épistémologie pratique en sciences humaines*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1987, pp. 103-143.
- Pagnol, Marcel, *Le temps des amours, Souvenirs d'enfance*, Julliard, Presses Pocket, 1977.
- Philippot, Didier (éditeur), *Gustave Flaubert, « Mémoire de la critique »*, Presses de l'université de Paris Sorbonne, Paris, 2006.
- Poulet, Georges, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, paris, Bernard Grasset et Gallimard, 1913-1927.
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1954.
- Popovic, Pierre. « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », dans *Pratiques*, n° 151/152 (2011/12), p. 7-38.
- Ricardou, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
- Richard, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.
- Richard, Jean-Pierre, *L'univers Imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- Richard, Jean-Pierre : « La critique thématique en France », intervention au colloque international de Venise, septembre 1975.
- Ricœur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.





- Robbe-Grillet, Alain, « Un roman qui s'invente lui-même », Critique, no 80, janv. 1954, pp. 82-88.
- Robbe-Grillet, Alain, « Pourquoi la mort du roman ? », L'Express, 8 nov. 1955.
- Robbe-Grillet, Alain, « Une voie pour le roman futur », Nouvelle Revue Française, no 43, juillet 1956, pp. 77-84.
- Robbe-Grillet, Alain, « La mort du personnage », France Observateur, no 389, 24 OCT. 1957.
- Robbe-Grillet, Alain, « Nouveau roman, homme nouveau », Revue de Paris, no 68, sept. 1961, pp. 115-121.
- Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommages*, Paris, Minuit, 1953.
- Rudler, Gustave, *Techniques de la critique et de l'histoire littéraires*, Londres, Oxford, Oxford Piers, Humphrey Wilford, 1923.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- Starobinski, Jean, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
- Starobinski, Jean, *L'Œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, 1961.
- Starobinski, Jean, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970 ; rééd. coll. « Tel », 2000.
- Todorov, Tzvetan : « Qu'est-ce que le structuralisme ? », in Poétique, Seuil, 1968.
- Zima, Pierre V., *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris, L'Harmattan, 2002.
- Zima, Pierre V., *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus*. Deuxième édition revue et corrigée par l'auteur. Montpellier, Éditions du C.E.R.S., 1988.