



Université Larbi Ben M'hidi Oum El Bouaghi
Faculté des lettres et des langues
Département de Français

Etude de textes littéraires ETL

Cours

Niveau : 3 ème année licence

Enseignant Dr LALAOUI ADEL

-Année universitaire 2020/2021-

Ce cours est destiné aux étudiants de 3^{ème} année Licence (langue et littérature française):

Aborder un texte littéraire –surtout de langue française et de surcroît contemporain- n’a jamais été une mince affaire ou une partie de plaisir, particulièrement lorsqu’il est question de l’étudier, l’analyser et de l’interpréter, tant sur le plan formel que pour ce qui est de l’écriture. Tenter de situer un texte littéraire sur un axe syntagmatique ou un axe paradigmatique n’aboutit pas à grand-chose. Ces deux leviers n’offrent finalement qu’une grille de lecture –le moins que l’on puisse dire- superficielle. Que faut-il alors ? Sortir tout simplement les grandes épées : autrement dit, les théories et autres approches littéraires ; des outils indispensables pour étudier les textes littéraires de langue française. Mais pas toutes, il sera essentiellement question de concepts, de notions et définitions soutenus d’aperçus historiques d’ordre critique et théorique ; lesquels peuvent constituer des modes d’emploi et peuvent se présenter comme des clés « standards » ou « spécifiques » pour décoder et décrypter les œuvres et le monde de la création littéraire.

En un mot, un plateau chirurgical pour autopsier discours littéraire, discours factuel, discours fictionnel, discours hybride, discours avatar...Bref, l’écriture romanesque ou littéraire.

Objectifs :

L’étudiant en fin de cycle (L3) aura acquis le maximum d’informations possibles sur les théories littéraires les plus connues qui l’aideront à coup sûr dans ses études de spécialité (sciences des textes littéraires)

Mode d’évaluation : ETL / UEF 1, crédit 4, coefficient 3 : examen et continu.

Cette partie du cours permet à l’étudiant d’apprendre les principales théories de la littérature et de s’initier ainsi aux plus importants concepts et notions d’ordre critique ; lesquels lui permettront d’aborder le texte littéraire contemporain et/ou classique –bien évidemment dans sa globalité-

Introduction

Etre en contact avec un texte littéraire, faut-il le rappeler- n'a jamais été une entreprise simple ou facile ; mais avec le concours et la contribution de la théorie, il est désormais possible de le décoder et analyser même son « ADN », de l'avis de tous particulière et atypique, surtout du point de vue de l'écriture.

Que représente alors la théorie de la littérature ?

Selon les spécialistes, la théorie de la littérature est l'étude savante de la littérature en tant qu'objet et phénomène culturels.

Sans le moindre doute, il est question d'une discipline très intéressante qui relève à la fois du domaine de la linguistique et celui de l'esthétique. Le plus souvent, la théorie du langage littéraire est désignée sous le terme de « poétique ».

Pour ce qui est du sens de « théorie », on peut retenir que c'est : l'ensemble de notions, d'idées, de concepts abstraits appliqués à un domaine particulier.

Quant à l'approche littéraire, elle est l'outil avec lequel on peut percevoir l'objet d'étude. Qui dit approche, dit tout simplement concept plus général que celui de théorie, surtout en ce qu'une théorie n'est pas forcément destinée de façon directe à l'application et aussi en ce que toute étude n'est pas essentiellement la mise en œuvre déclarée voire détaillée d'une théorie.

Par contre, toute étude ou analyse nécessite une approche et toute approche suppose –il est quasi évident- une théorie.

Mais avant de s'introduire dans l'univers théorique de la littérature, il est inévitable de revoir brièvement l'évolution d'un point de vue sémantique de la notion de « littérature ».

- I- Que signifiait et que signifie le terme littérature ?

Il faut savoir que le mot littérature n'a pas eu toujours le même sens ni n'a désigné les mêmes catégories de textes. Il s'agit sans nul doute d'une longue histoire faite essentiellement de cultures, d'art au pluriel, de genres mais aussi d'époques marquées des auteurs-poètes hors du commun.

Littérature, lettres et belles lettres, ces appellations désignent à la fois l'art de produire des œuvres d'esprit, particulièrement celles de la poésie et de l'éloquence. Tout ce qui

relève des productions ès lettres d'une nation, d'une époque en plus des règles devant régir ces productions ainsi que l'étude des matières et des œuvres littéraires.

Littérature issue du Latin *Litteratura* signe son acte de naissance au début du XIIe siècle avec un sens purement technique de « choses écrites » puis se développe vers la fin du Moyen Age pour désigner « savoirs contenus dans les livres » avant d'arriver aux XVIIe et XVIIIe siècles affirmant son sens principal actuel : ensemble des œuvres écrites et orales ayant une dimension esthétique ou une activité contribuant à leur mise en forme.

Lettres ou littérature est, le plus souvent, opposée à sciences ; mais unies, les deux forment l'ensemble complet de la culture intellectuelle et prennent en charge tous les objets d'étude. Au XIXe et XXe siècle, littérature est tout le temps ou presque employée pour définir toutes les œuvres et leur production, l'ensemble des écrivains et leurs activités.

Application :

A partir de l'extrait suivant, peut-on risquer une définition unique de la littérature et de l'œuvre littéraire ?

Qu'est-ce qu'une œuvre littéraire ?

Nadine Tournel et Jacques Vassevière écrivent :

« Toute réflexion sur la littérature doit d'abord s'interroger sur son objet, ce qui conduit immédiatement à poser deux questions : qu'est-ce qu'un texte littéraire ? Et, plus particulièrement qu'est-ce qu'un chef d'œuvre ? Pour y répondre, le sens commun mais aussi nombre d'écrivains invoquent deux types de déterminations et font référence d'une part à la personne de l'auteur, d'autre part au monde qui l'entoure. Nous n'abordons ici que la deuxième relation, la première étant examinée dans la seconde partie.

La spécialité du texte littéraire peut être cherchée du côté de sa valeur artistique. On ne doit pas l'apprécier en terme de vérité ou de morale, comme un énoncé ordinaire, mais au nom de critères puisque « la condition génératrice des œuvres d'art », selon Baudelaire, c'est « l'amour exclusif du Beau ». Une réponse aussi générale a le mérite d'affirmer l'autonomie du champ littéraire, elle ne prend pas en compte la littérarité de l'œuvre. Aussi les linguistes et les critiques du XXe siècle ont-ils défini l'œuvre littéraire par ce qui lui est réellement spécifique, le travail sur le langage d'abord, la relation avec le lecteur ensuite.

C'est aussi du côté de la réception que l'on a cherché les critères de qualité. La grande œuvre se distingue par ses innovations formelles qui contraignent le lecteur contemporain à remettre

en cause les conventions esthétiques auxquelles son époque l'avait habitué ; c'est parce que l'œuvre de qualité n'est pas étroitement adressée à un public prédéfini qu'elle supporte une multiplicité de lectures de la part des générations suivantes ».

II- Les poétiques : La rhétorique

Après Aristote, la poétique - au sens théorique moderne de la littérature- est restée à l'ombre jusqu'à la Renaissance. Toutefois, la place jusque-là vacante est occupée par un autre type de discours, axé sur l'efficacité et l'énergie de la parole, en l'occurrence *la rhétorique* qui se définit comme l'art de bien parler aux fins de persuader. Son domaine de référence n'est autre que l'opinion et le probable, et non la science et la vérité, malgré sa faculté de pouvoir se mettre à leur service. Comme elle a pour objet les discours en situation, dans leur effet pragmatique, elle prend en considération une partie du phénomène littéraire, mais son domaine déborde largement la littérature. Les fondateurs de cet art sont Platon, qui a mis en avant le problème politique posé dans la cité par la puissance de cet art du discours, et surtout Aristote qui, dans sa *Rhétorique*, rédigée vers 329 av. J.-C., systématise ses pratiques et en fait un objet d'étude tout à fait indépendant. La rhétorique connaît ensuite un essor considérable allant de l'époque hellénistique au Moyen Age scolastique en passant par la culture romaine de l'éloquence.

1/ Les principales parties du discours :

Du point de vue de la poétique, ce qui est important et à retenir ce sont les cinq étapes que distingue la rhétorique et que doit respecter l'orateur dans la composition de son discours :

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

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

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

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

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

2/ Les types d'éloquence et la notion de littérature :

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

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

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

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

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

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

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

En second lieu, **toucher**, c'est susciter des émotions chez l'auditeur ou le lecteur (**pathos**). Il s'agit, dans ce cas, de la **preuve pathétique** ; le lecteur doit se sentir directement concerné par le sujet qu'on lui expose. Cette preuve éprouve son efficacité particulièrement dans le genre délibératif, mais aussi dans le genre démonstratif (ex. les textes de Montesquieu et de Voltaire contre l'esclavage).

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

3/ Rhétorique et éducation :

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

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

Application :

Extrait d'Institution *oratoire* de Quintilien.

(Extraits du livre VI)

Nous en étions restés à la péroraison, que quelques-uns appellent couronnement, d'autres conclusions du discours. Il y en a de deux sortes, l'une qui consiste dans les choses, l'autre qui consiste dans les passions. Celle qui consiste à reprendre et à résumer les choses est appelée par les Grecs ἀνακεφαλαίωσις, ce que quelques Latins ont rendu par énumération.

Son objet est de rafraîchir la mémoire du juge, de lui mettre en un moment la cause entière sous les yeux, et de faire valoir en masse ce qui, en détail, a pu ne produire qu'un effet médiocre. Dans cette sorte de péroraison, la répétition doit être aussi brève que possible; et, comme le marque le mot grec, il faut seulement reprendre les principaux chefs. En effet, si l'orateur s'arrête trop longtemps, ce ne sera plus une énumération, mais un second discours.

Les choses que l'on jugera à propos d'énumérer devront être dites avec quelque poids, relevées par des pensées appropriées à l'esprit de la péroraison et surtout par des figures variées; car rien ne déplaît plus qu'une répétition pure et simple qui semble se défier de la mémoire des juges. Or, les figures qu'on peut employer sont innombrables. Cicéron est un excellent modèle en ce genre, lorsque, par exemple, s'adressant à Verrès, il lui dit : Si votre père lui-même était votre juge, que dirait-il quand on lui prouverait que, etc., et qu'ensuite il reprend tous les faits dont il avait parlé; ou lorsque, dans un autre endroit, il invoque toutes les divinités dont Verrès avait enlevé les statues, et énumère, tous les temples qu'il avait dépouillés pendant sa préture.

Tantôt l'orateur fera semblant de croire qu'il a oublié quelque chose, pour avoir occasion de revenir sur ce qu'il a dit; tantôt, en énumérant chaque chef, il demandera à l'accusé ce qu'il a à répondre, ou à l'accusateur ce qu'il peut espérer encore. Mais, de tous les tours, le plus heureux est celui qui naît du plaidoyer de l'adversaire. Par exemple, il a passé ce point sous silence; ou, il a mieux aimé s'attacher à nous rendre odieux; ou, il a eu recours aux prières, et ce n'est pas sans raison, car il savait bien que, etc.

Mais je ne pousserai pas plus loin ces citations, de peur qu'on ne s'imagine que les formes de la péroraison se réduisent aux exemples que je rapporterais. La nature des causes, le plaidoyer de l'adversaire, et même des circonstances fortuites, peuvent fournir une infinité de formes; et ce n'est pas assez de reprendre ce qu'on a dit, il faut quelquefois sommer l'adversaire de répondre à certaines allégations. Mais, dans ce

dernier cas, je suppose qu'on aura le temps de répliquer, et qu'il est impossible de réfuter l'allégation; car provoquer de la part de l'adversaire une réponse qui pourrait la détruire, ce ne serait plus le combattre, mais lui donner un avertissement qui tournerait contre son auteur. La plupart des rhéteurs athéniens, et presque tous les philosophes qui ont écrit sur l'art oratoire, n'ont reconnu que ce genre d'épilogue.

A l'égard des rhéteurs, je crois que cela tient à ce qu'à Athènes un huissier imposait silence à tout orateur qui essayait d'émouvoir les passions. Pour les philosophes, je ne m'en étonne pas, puisqu'à leurs yeux tout mouvement passionné de l'âme est un vice, qu'il est immoral de détourner le juge de la vérité par le moyen des passions, et qu'il est indigne d'un homme de bien de tirer parti du mal. Ils doivent avouer cependant que l'emploi des passions est nécessaire, si la vérité, la justice, le bien public, ne peuvent triompher autrement.

Et même il est généralement reconnu qu'on peut aussi dans les autres parties du plaidoyer, si la cause est multiple et chargée d'un grand nombre d'arguments, employer utilement la récapitulation; comme aussi il est indubitable qu'elle est absolument superflue dans une foule d'affaires, à cause de leur simplicité et de leur peu d'étendue. La péroraison qui consiste dans les choses est commune aux deux parties.

Celle qui consiste dans les passions appartient aussi au demandeur comme au défendeur, mais celui-ci l'emploie plus souvent et avec plus de raison ; car c'est au demandeur d'irriter les juges, et au défendeur de les calmer. Cependant leurs rôles changent quelquefois :

L'accusateur émeut la pitié en sa faveur, et l'accusé excite l'indignation en se plaignant avec véhémence de l'injuste persécution dont il est l'objet. Il faut donc traiter séparément ces différents intérêts, qui règnent dans la péroraison comme dans l'exorde, mais qui dans la péroraison comportent plus d'essor et de plénitude; car, en commençant, ce n'est qu'avec retenue qu'on cherche à se rendre maître de l'esprit des juges, parce qu'il suffit d'y prendre pied, et qu'on a tout le temps de faire de plus grands progrès; mais, dans la péroraison, il s'agit de mettre les juges dans la disposition où l'on veut qu'ils soient en prononçant. C'est la fin du discours, et il n'y a plus lieu de rien réserver pour un autre endroit. Il entre donc dans le rôle de chaque partie de se concilier le juge, de l'indisposer contre l'adversaire, de l'émouvoir et de l'apaiser. On pourrait recommander en général aux deux parties de bien se pénétrer de la cause et des moyens qu'elle présente, de considérer ce qu'elle renferme ou paraît renfermer de contraire ou de favorable, d'odieux ou de propre à éveiller la pitié, et de choisir ce qui ferait le plus d'impression sur elles-mêmes, si elles étaient appelées à prononcer. Cependant je ferai encore mieux de traiter chaque point en particulier.

J'ai déjà dit, dans les préceptes de l'exorde, ce qui concilie le juge à l'accusateur; mais il y a des sentiments qu'on se contente d'effleurer dans l'exorde, et qu'on ne saurait trop fortement exprimer dans la péroraison, surtout si l'on plaide contre un homme violent, odieux, dangereux, si la condamnation ou l'absolution de l'accusé doit tourner à la gloire ou à la honte du juge. Ainsi Calvus, plaidant contre Vatinius, s'y prend admirablement quand il dit : Vous savez tous que Vatinius est coupable de brigue, et personne n'ignore que vous le savez. Cicéron ne manque pas de dire aux juges que la condamnation de Verrès réhabilitera la justice dans l'opinion publique : ce

qui constitue un des moyens propres à capter la bienveillance des juges. Si, pour arriver au même but, il est nécessaire d'inspirer de la crainte, on le fera aussi avec plus de force que dans l'exorde. J'ai déjà dit ailleurs ce que je pense de ce moyen.

Enfin, s'il faut exciter l'envie, la haine, la colère, c'est dans la péroraison plus qu'en toute autre partie qu'il faut se donner carrière. A l'égard de ces sentiments, le crédit de l'accusé contribue à éveiller l'envie ; sa turpitude attire la haine; son irrévérence envers les juges, manifestée par son insolence, sa fierté, son assurance, excite leur colère; et non seulement ses actions ou ses paroles peuvent les indisposer contre lui, mais jusqu'à son air et sa contenance. Je rapporterai à ce sujet le trait d'un orateur qui accusa Cossutianus Capiton devant le prince, dans le temps que je commençais à fréquenter le barreau. Il plaidait en grec, mais voici le sens de ses paroles : Tu rougis de craindre César. Cependant le vrai moyen d'exciter la bienveillance des juges en faveur de l'accusateur, c'est de présenter le fait, dont il poursuit la vengeance, avec de telles couleurs, qu'il leur paraisse la chose du monde la plus horrible ou la plus digne de compassion. L'horreur s'accroît par l'énumération des circonstances. Qu'est-ce qui s'est fait? Par qui? Contre qui? Dans quelle intention? En quel temps? En quel lieu? Comment? Ces circonstances sont inépuisables pour qui sait les approfondir. Avons-nous à nous plaindre des voies de fait? nous parlerons d'abord de l'outrage; ensuite nous examinerons si celui qui l'a reçu est un vieillard, un enfant, un magistrat, un homme respectable ou qui a bien mérité de la république; si l'auteur de cet outrage est un homme vil et méprisé, si c'est un personnage puissant, ou de qui l'on devait le moins attendre un tel affront; si la chose s'est passée dans un jour solennel, dans un temps où la justice sévissait contre des attentats de cette nature, dans un temps de calamité publique, au théâtre, dans un temple, dans l'assemblée du peuple; si le fait ne peut être imputé à une méprise ou à un simple mouvement de colère, ou si c'est un mouvement de colère qui décèle nue âme méchante, parce que l'offensé avait pris parti pour son père, parce qu'il s'était plaint d'une injustice antérieure, parce qu'il était le concurrent de l'agresseur; ou s'il semble que l'agresseur ait voulu faire encore pis qu'il n'a fait. La manière ne contribue pas moins à l'énormité de l'action; par exemple, si la violence a été grave, outrageante. C'est ainsi que Démosthène irritait les juges contre Midias, en leur représentant l'indignité de l'affront qu'il en avait reçu, et l'air de mépris dont cet insolent l'avait accompagné. Un homme a perdu la vie; mais est-ce par le fer, par le feu, par le poison? A-t-il succombé sous une ou plusieurs blessures?

L'a-t-on tué sur-le-champ, ou l'a-t-on fait languir dans les tortures? Souvent aussi l'accusateur se sert de la pitié, soit en déplorant l'infortune de celui dont il plaide la cause, soit en déplorant le sort d'enfants maintenant orphelins, ou d'un père et d'une mère maintenant privés de leur fils. On cherchera à émouvoir les juges par les conséquences du crime.

A quoi doivent s'attendre les opprimés, si la violence et l'injustice restent impunies ? Il faudra donc fuir la société, abandonner ses biens, et souffrir tout ce qu'il plaira à un ennemi d'entreprendre. Mais plus souvent encore on devra prémunir les juges contre la compassion li que l'accusé voudrait leur inspirer en sa faveur, et on les exhortera à juger courageusement ; et là on tâchera de s'emparer de ce qu'on sent que la partie adverse pourra ou dire ou faire. Par là on rendra le juge plus attentif à la garde de son serment, et, en ôtant à la répliqué la grâce de la nouveauté, on lui ôtera de sa forcé. En quoi nous avons l'exemple de Servius Sulpitius, qui, plaidant contre Aufidia, prévint

l'objection qu'on lui pouvait faire sur le danger auquel étaient exposés les signataires; et celui d'Eschine, qui prévint les juges sur le genre de défense que Démosthène avait l'intention d'employer.

Quelquefois aussi on instruira les juges de ce qu'ils doivent répondre aux questions qui leur seraient faites : ce qui est une des sortes de récapitulations dont j'ai parlé. A l'égard de l'accusé, on le rend recommandable par sa dignité, par la mâle vigueur de son caractère, par les blessures qu'il a reçues à la guerre, par sa noblesse, par les services de ses ancêtres. Cicéron et Asinius, comme je l'ai dit un peu plus haut, ont fait valoir à l'envi ce genre de considérations, l'un pour Scaurus le père, l'autre pour Scaurlls le fils. On tirera aussi avantage de la cause qui a mis l'accusé en péril : si c'est, par exemple, quelque action honorable qui lui a attiré l'inimitié de l'accusateur. Surtout on vantera sa bonté, son humanité, sa sensibilité; car il semble qu'on a droit d'attendre du juge les mêmes sentiments qu'on a toujours témoignés pour autrui.

Enfin, dans la péroraison comme dans l'exorde, on intéressera les juges parlèrent vue du bien public, de leur propre gloire, de l'exemple et de la postérité. Mais c'est la pitié qui doit avoir la meilleure part à la défense de l'accusé; c'est la pitié qui force le juge non seulement à se laisser fléchir, mais encore à témoigner par ses larmes l'émotion de son cœur.

Or, on y parviendra en représentant ce que l'accusé a souffert ou ce qu'il souffre actuellement, ou le sort qui l'attend, s'il est condamné; et ces considérations sont encore plus touchantes, si nous faisons envisager aux juges de quel degré d'élévation, dans quel abîme il va tomber. Enfin on se servira avec succès de l'âge, du sexe, des personnes à qui l'accusé tient par des liens chers et sacrés, je veux dire ses enfants, son père et sa mère, ses proches toutes considérations qu'on peut traiter de mille manières. Quelquefois l'orateur se mettra lui-même au nombre de ces personnes, comme l'a fait Cicéron en plaidant pour Milon : Malheureux que je suis! Infortuné que tu es! Quoi! Milon, tu as pu, par le moyen de ceux qui sont aujourd'hui tes juges, me rappeler dans ma patrie, et moi je ne pourrai l'y retenir. Par le même moyen? Surtout si, comme dans cet exemple, les prières sont déplacées dans la bouche de l'accusé.

Qui pourrait, en effet, souffrir que Milon, pour détourner le péril qui menace sa tête, descende à des supplications, dans le temps qu'il confesse avoir tué un homme noble, et qu'il soutient l'avoir tué justement? C'est pourquoi Cicéron lui concilie la faveur par la considération même de sa grandeur d'âme, et se charge lui-même du rôle de suppliant. C'est particulièrement alors que les prosopopées sont utiles, je veux dire ces discours qu'on met dans la bouche d'autrui, tels qu'ils conviennent à l'avocat ou à sa partie. Les choses inanimées peuvent même toucher, soit que nous leur adressions la parole, soit que nous les fassions parler.

Quintilien

III- La critique littéraire (XVIIe siècle) :

A la critique du 16^{ème} siècle, dont la première préoccupation est de souligner la beauté à atteindre et les moyens de la créer, succède une critique minutieuse et sévère des défauts, attentive à dénoncer ce qui ne répond pas au goût des délicats. Malherbe (1555-1628) est le parfait représentant de cette nouvelle tendance. Pour lui, le poète n'est pas investi d'une mission prophétique, c'est quelqu'un qui fait avec application un métier apparemment utile mais pourtant noble, susceptible d'assurer aux rois une gloire immortelle. Cependant, dans son commentaire de Desportes (1546-1606), il emploie un procédé que suivra la critique tout au long du siècle : suivre le texte pas à pas en relevant chaque faute. Cette critique s'attache aux détails et adopte un ton hargneux. Quelques exemples le montrent :

- "mauvais au quatrième degré".
- "galimatias royal".
- "la comparaison ne vaut pas un potiron"

Malherbe condamne ainsi ce qui n'est pas conforme à ses propres goûts et verse volontiers dans la polémique, au lieu de pratiquer une vraie critique. Il voulait qu'on écrive pour les gens de la cour, l'aristocratie française.

Il tourne le dos à l'enseignement des Anciens et à la tradition humaniste, tout en assignant à la poésie la fonction de plaire. Pour lui, on doit se fonder sur l'usage et l'oreille.

Malherbe avait ouvert la voie aux critiques de son siècle, toutefois, son prestige n'a pas mis longtemps à décliner. Ainsi, dans une lettre du 10 juin 1640, Chapelain (1595-1674) fait part à Guez de Balzac de son opinion sur Malherbe en ces termes : "C'était un borgne dans un royaume d'aveugles et, comme il avait ses lumières fort bornées, je crois qu'un homme de lettres doit se garder de le prendre pour guide dans les opinions qu'il doit suivre, s'il ne veut broncher bien lourdement".

A l'époque de Richelieu, l'effort de critiques comme Balzac, Chapelain ou Conrart s'appuie sur les cercles mondains, et en particulier sur le plus important d'entre eux : l'Hôtel de Rambouillet. La critique érudite se met au diapason d'une société qui s'amuse, mais qui a finalement assimilé les doctrines de Malherbe et, forte des principes du maître, considère la littérature comme le plus délicat des divertissements.

Ainsi, se développe une critique mondaine qui prend des formes adaptées aux conditions mêmes de la vie en société.

a/ La critique de Balzac (1596-1654) :

Pour Guez de Balzac, il ne faut pas se contenter d'un travail formel, car seul compte l'agencement judicieux d'idées originales. Balzac entend mener sa critique en toute

indépendance, et il ne se soucie pas de l'autorité des Anciens et des réputations consacrées.

Balzac se soucie également du bon goût mondain et de cette rare élite qui le possède et est capable de juger une œuvre.

b/ La critique normative de Chapelain (1593-1674) :

Le cardinal Richelieu fait de Chapelain le grand homme de l'Académie Française et le charge de régler la querelle du *Cid*. Le texte rédigé par celui-ci contient l'énoncé d'une conception de la critique qui ne sera pas remise en cause avant le début du 19^{ème}. Pour Chapelain, il faut louer ce qui est bon, mais surtout reprendre ce qui est mauvais. Toutefois, le blâme ne doit pas dépasser les termes de l'équité ; le critique ne doit pas élever sa réputation sur les ruines de celle d'autrui ; il doit avoir en vue l'intérêt commun et songer moins à condamner qu'à aider et encourager l'auteur à faire mieux. Dans de telles conditions, la critique peut seule assurer le progrès des lettres. Ainsi, l'Académie développe, par la plume de Chapelain, une critique dogmatique, rationaliste et analytique.

c/ La critique de Nicolas Boileau (1636-1711) :

Boileau s'est érigé en juge et critique de ses contemporains. Son mérite incontestable, en qualité de critique, c'est qu'il a su formuler sur les écrivains de son temps des jugements qui seront ratifiés par la postérité. Il a proposé à l'admiration du public ceux qui ont été reconnus comme les meilleurs : La Fontaine, Racine, Corneille, Molière. Il n'hésite pas à s'en prendre à Chapelain pour défendre ses amis.

Ainsi, Boileau mène un long combat au nom de la raison ("Aimez donc la raison"). Il s'attache à des considérations purement intellectuelles : souci de la vérité ("Rien n'est beau que le vrai"), du bon sens ("Tout doit tendre au bon sens"), de la nature ("Que la nature soit votre étude unique") ; mais aussi de la vraisemblance, de la mesure, de la bienséance, c'est-à-dire des moyens de représenter nature et vérité selon le goût du public. Dans son œuvre, Boileau a su concilier cette souveraineté de la raison et les exigences du cœur.

IV- Le duel entre Anciens et Modernes

Cet épisode de l'histoire de France concerne le conflit qui oppose, de 1650 environ à 1715, deux groupes d'écrivains. Les Modernes comme Corneille, Fontenelle, Donneau de Visé, Perrault, Bayle...souhaitent s'affranchir de l'esthétique classique de l'imitation. Profondément influencés par le cartésianisme, ces esprits luttent pour le triomphe de la raison et le développement de l'esprit de libre examen. Passionnés par les progrès scientifiques, ils ouvrent la voie des Lumières. Quant aux Anciens, chez qui on trouve Boileau, Racine, La Fontaine, Bossuet, La Bruyère, Fénelon, ont le sentiment qu'ils sont redevables aux écrivains grecs et latins dont ils sont nourris. Ils

louent la simplicité avec laquelle ces derniers ont imité la nature. Ils éprouvent de la répugnance devant les boursoufflures de style qui foisonnent dans la littérature de l'époque.

Cette querelle qui enflamme les esprits, connaît cependant une période d'apaisement et renaît dans un dernier sursaut, lors de la parution en 1711 de la traduction de *Illiade* par Mme Dacier, célèbre helléniste. La querelle s'essouffle et se termine peu à peu par le triomphe des Modernes qui lèguent au 18^{ème} siècle le culte de la raison.

Application :

Art Poétique de Nicolas Boileau

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la muse aux règles du devoir.
Par ce sage écrivain la langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
Les stances avec grâce apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
Tout reconnut ses lois; et ce guide fidèle
Aux auteurs de ce temps sert encore de modèle.
Marchez donc sur ses pas; aimez sa pureté,
Et de son tour heureux imitez la clarté.
Si le sens de vos vers tarde à se faire entendre,
Mon esprit aussitôt commence à se détendre,
Et, de vos vains discours prompt à se détacher,
Ne suit point un auteur qu'il faut toujours chercher.
Il est certains esprits dont les sombres pensées
Sont d'un nuage épais toujours embarrassées;
Le jour de la raison ne le saurait percer.
Avant donc que d'écrire apprenez à penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.
Surtout qu'en vos écrits la langue révérée
Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée.
En vain vous me frappez d'un son mélodieux,
Si le terme est impropre, ou le tour vicieux;
Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme,
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux solécisme.
Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous presse,
Et ne vous piquez point d'une folle vitesse;
Un style si rapide, et qui court en rimant,
Marque moins trop d'esprit, que peu de jugement.
J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arène
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,
Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux.
Hâtez-vous lentement; et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage :
Polissez-le sans cesse et le repolissez;
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.
C'est peu qu'en un ouvrage où les fautes fourmillent,
Des traits d'esprit semés de temps en temps pétillent.
Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu;
Que le début, la fin répondent au milieu;
Que d'un art délicat les pièces assorties
N'y forment qu'un seul tout de diverses parties :
Que jamais du sujet le discours s'écartant
N'aille chercher trop loin quelque mot éclatant.
Craignez-vous pour vos vers la censure publique ?
Soyez-vous à vous-même un sévère critique.

Nicolas Boileau (1636-1711)

V/ L'histoire littéraire

A/ Définition :

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

B/ Genèse :

a/ Aperçu historique :

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

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

b/ L'histoire littéraire de Madame de Staël :

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

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

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

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

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

c/ La biographie de Sainte-Beuve :

Pour Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), l'auteur est considéré comme un médium entre la société et la littérature, et non plus simplement celui qui écrit. Par voie de conséquence, l'étude biographique acquiert une importance cruciale (capitale), et Sainte-Beuve invente, à partir de 1829, le "portrait". Ainsi, il situe l'auteur dans son

contexte (Histoire, milieu, courants littéraires) et interprète sa vie en fonction de son insertion dans toutes ces chaînes causales, de ses goûts, de l'ensemble des rapports qu'il entretient avec les composantes du réel. Dans cette optique, l'œuvre est considérée comme le réceptacle d'intentions que le critique se doit d'élucider par une connaissance approfondie de la biographie de son auteur.

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

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

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

d/ Le déterminisme de Taine :

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

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

e/ Le concours du lansonisme :

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

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

L'esprit du positivisme imprègne l'histoire littéraire de Lanson qui, nommé professeur à la Sorbonne en 1900, recommande à ses étudiants la lecture de l'ouvrage de Langlois et Seignobos, *L'Introduction aux études historiques* (1989). Il emprunte à la science historique ses méthodes et ses techniques. Ainsi, l'histoire positiviste privilégie la connaissance du fait particulier. Pour reconstituer un événement singulier aussi exactement que possible, pour connaître ce qui a réellement eu lieu, les historiens recourent à des sciences auxiliaires : la biographie, la bibliographie et la philologie.

L'histoire littéraire traditionnelle s'intéresse elle aussi aux faits particuliers et emploient les mêmes méthodes que celles des historiens.

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

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

Application :

1- Comment écrire une biographie d'écrivain ?

Le point essentiel dans une vie de grand écrivain, de grand poète, est celui-ci : saisir, embrasser et analyser tout l'homme au moment où, par un concours plus ou moins lent ou facile, son génie, son éducation et les circonstances se sont accordés de telle sorte qu'il ait enfanté son premier chef-d'œuvre. Si vous comprenez le poète à ce moment critique, si vous dénoncez ce nœud auquel tout en lui se liera désormais, si vous trouvez, pour ainsi dire, la clef de cet anneau mystérieux, moitié de fer, moitié de diamant, qui rattache sa seconde existence, radieuse, éblouissante et solennelle, à son existence première, obscure, refoulée, solitaire, et dont plus d'une fois il voudrait dévorer la mémoire, alors on peut dire de vous que vous possédez à fond votre poète ; vous avez franchi avec lui les régions ténébreuses, comme Dante avec Virgile ; vous êtes digne de l'accompagner sans fatigue et comme de plain-pied à travers ses autres merveilles.[...]

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

Or, ce que le statuaire ferait s'il le pouvait, le critique biographe, qui a sous la main toute la vie et tous les instants de son auteur, doit à plus forte raison le faire ; il doit

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

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

2- "Un livre est le produit d'un autre moi"

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

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

Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces et il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera, un beau matin, dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite, qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous la recueilleront de la bouche de quelqu'un, qui a beaucoup connu l'auteur.

Extrait du *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust (Gallimard, Idées).

VI/ La critique psychanalytique

A/ Littérature et analyse :

a) Histoire de la critique psychanalytique :

Freud (1856-1939) s'intéresse à la littérature et l'utilise pour démontrer la validité de sa théorie. Il affirme d'ailleurs que la méthode psychanalytique ne concerne pas seulement les maladies psychiques, mais qu'elle peut être généralisée et appliquée à la "*solution des problèmes d'art, de philosophie et de religion*" (*L'Enseignement de la psychanalyse dans les universités*, 1919).

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

b) Une technique d'exégèse :

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

a) Lectures psychanalytiques :

La lecture psychanalytique est une critique interprétative, *une herméneutique*. Elle utilise en les adaptant à la spécificité de l'œuvre littéraire des concepts et des outils initialement développés dans un cadre clinique. Si certaines œuvres ont pu servir de

médiation entre la théorie et la clinique (le complexe d'Œdipe, par ex.), l'œuvre comme objet d'étude implique deux types de lecture :

- **La lecture symptomale** : («les discours eux-mêmes constituent des symptômes», Freud), appelée également lecture indicielle, fait de l'œuvre une formation de compromis entre inconscient et conscient, puisque le symptôme est à la fois le masque et le révélateur d'un désir inconscient. Elle permet de résoudre des énigmes posées par le texte.
- **La lecture structurale** : peut soit mettre en relation un texte et d'autres textes d'un même auteur pour y découvrir une structure psychique singulière (la psychocritique de Charles Mauron adopte cette voie), soit associer des textes d'origine différente pour déceler une structure universelle (par exemple André Green, *Un œil en trop*, qui étudie le modèle œdipien au théâtre d'Eschyle à Racine). On s'achemine alors vers l'inconscient du texte.

B/ L'orientation lacanienne :

a) Le rôle du signifiant :

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

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

b) L'œuvre comme construction analytique :

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

VII/ La psychocritique :

Pour Charles Mauron, la psychocritique : *"se propose de déceler et d'étudier dans les textes les relations qui n'ont pas été pensées ou voulues de façon consciente par l'auteur."* (C.M., 1964, p.7). Il convient, néanmoins, de souligner que cette approche se démarque de la critique thématique. Ainsi, pour la psychocritique, la création artistique

ou littéraire est le produit de trois composantes : l'environnement socioculturel, la personnalité de l'artiste et le matériau linguistique dont il dispose.

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

Moi social _____ Phantasme _____ Moi créateur

Inconscient

- Le mode d'emploi :

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

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

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

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

Application :

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

-*L'inconscient et le refoulé* de Sigmund Freud

Texte 1 :

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

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

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

Texte 2 :

L'inconscient et le refoulé

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

Comment parvenir à la connaissance de l'inconscient ? Naturellement, nous ne le connaissons que comme conscient une fois qu'il a subi une transition ou traduction en conscient. Le travail psychanalytique nous permet de faire chaque jour l'expérience de la possibilité d'une telle traduction. Cela exige que l'analyse surmonte certaines résistances, celles-là mêmes qui, en leur temps, ont fait de telle représentation un refoulé en l'écartant du conscient.

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

prétention intenable que l'on peut exiger que tout ce qui se produit dans le domaine psychique doive aussi être connu de la conscience.

Sigmund Freud, *Métapsychologie*, Gallimard.

VIII/ La critique sociologique

1/ L'histoire :

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

A/ Georges Lukacs (1885-1971) :

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

Dans sa préface de 1960 au *Roman historique*, Lukacs précise sa méthodologie, et la définit comme : *"la recherche de l'action réciproque entre le développement économique et social et la conception du monde et la forme artistique qui en dérivent."* A cet égard, le roman historique constitue un cas exemplaire dans la mesure où il est directement lié au développement historique (le devenir). L'étude des conditions socio-historiques de sa genèse ainsi que les personnages représentatifs des couches sociales permet de mettre en lumière l'interaction des structures. Lukacs aura l'occasion de compléter sa théorie dans *Problèmes du réalisme* (L'Arche, 1975).

B/ Lucien Goldmann (1913-1970) :

a) La méthode :

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

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

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

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

b) La notion d'homologie :

Goldmann s'applique à rechercher, d'abord, les relations entre l'œuvre et les classes sociales de son temps. De cette manière, on dégage la "signification objective de l'œuvre". Aussi, plus la valeur esthétique est grande, plus l'œuvre incarne une vision du monde en train de se constituer. Pour illustrer cette notion d'homologie, Goldmann soutient que, dans la société bourgeoise, l'argent et la position sociale deviennent des valeurs absolues, mais des "individus problématiques", tels les écrivains et les artistes, respectent d'autres valeurs. Le roman se développe à partir d'une aspiration affective à ces valeurs non économiques. *"Le roman se dynamise alors comme biographie d'un individu problématique à l'image de son auteur, et il évolue vers la disparition du héros dans un contexte de plus en plus déterminé par une économie de cartels et de monopoles."*

c) La théorie du reflet :

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

Pour Marx, l'histoire est indépendante des volontés individuelles ; elle met en jeu des rapports sociaux et des formes de développement économiques. Selon ce schéma, l'idéologie dépend des réalités matérielles et sociales qu'elle "reflète" d'une manière ou d'une autre. Dans cette perspective, l'art et la littérature sont considérés comme des

productions idéologiques. Aussi, peut-on analyser la valeur du reflet qu'ils donnent des conflits sociaux ou des réalités économiques.

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

I X/ La sociocritique :

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

Dans cette optique, le texte n'est plus considéré comme un reflet ni comme la mise en œuvre de contenus qui lui seraient antérieurs, mais comme une valeur esthétique. Néanmoins, Duchet reconnaît l'influence de contraintes antérieures, de "modèles socioculturels" et d'exigences sociales et institutionnelles. Il va même jusqu'à parler d'"inconscient social".

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

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

3/ L'esthétique de la réception :

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

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

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

Application :

-*L'expression d'une conscience collective* de Lucien Goldmann.

-*La réception de Madame Bovary* de Hans Robert Jauss.

-*L'écart esthétique* de Hans Robert Jauss.

-*L'interaction entre lecteur et texte* de W. Iser.

Texte 1 : L'expression d'une conscience collective

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

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

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

Aussi les catégories mentales n'existent-elles dans le groupe que sous forme de tendances plus ou moins avancées vers une cohérence que nous avons appelée vision du monde, vision que le groupe ne crée donc pas, mais dont il élabore (et il est seul à pouvoir les élaborer) les éléments constitutifs et l'énergie qui permet de les réunir. Le

grand écrivain est précisément l'individu exceptionnel qui réussit à créer dans un certain domaine, celui de l'œuvre littéraire (ou picturale, conceptuelle, musicale, etc.), un univers imaginaire, cohérent ou presque rigoureusement cohérent, dont la structure correspond à celle vers laquelle tend l'ensemble du groupe ; quant à l'œuvre, elle est, entre autre, d'autant plus médiocre ou plus importante que sa structure s'éloigne ou se rapproche de la cohérence rigoureuse.

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

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

Texte 2 :

L'écart esthétique

La façon dont une œuvre littéraire, au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique. L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le « changement d'horizon » requis par l'accueil de la nouvelle œuvre, détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire : lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art « culinaire », du simple divertissement. Celui-ci se définit, selon l'esthétique de la réception, précisément par le fait qu'il n'exige aucun changement d'horizon, mais comble au contraire parfaitement l'attente suscitée par les orientations du goût régnant : il satisfait le désir de voir le beau reproduit sous des formes familières, confirme la sensibilité dans ses habitudes, sanctionne les vœux du public, lui sert du « sensationnel » sous la forme d'expériences étrangères à la vie quotidienne, convenablement apprêtées, ou encore soulève des problèmes moraux – mais seulement pour les « résoudre » dans le sens le plus édifiant, comme autant de questions dont la réponse est connue d'avance. Si, au contraire, le caractère proprement artistique d'une œuvre se mesure à l'écart esthétique qui la sépare, à son apparition, de l'attente de son premier public, il s'ensuit de là que cet écart, qui, impliquant une nouvelle manière de voir, est approuvé d'abord comme source de plaisir ou d'étonnement et de perplexité, peut s'effacer pour les lecteurs ultérieurs à mesure que la négativité originelle de

l'œuvre s'est changée en évidence et, devenue objet familier de l'attente, s'est intégrée à son tour à l'horizon de l'expérience esthétique à venir. C'est de ce deuxième changement d'horizon que relève notamment le classicisme de ce qu'on appelle les chefs-d'œuvre ; leur beauté formelle désormais consacrée et évidente et leur « signification éternelle » qui semble ne plus poser de problèmes les rapprochent dangereusement, pour une esthétique de la réception, de l'art « culinaire », immédiatement assimilable et convaincant, de sorte qu'il faut faire l'effort tout particulier de les lire à rebours de nos habitudes pour saisir leur caractère proprement artistique.

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

Texte 3 :

La réception de *Madame Bovary*

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

que l'avocat ne se fit pas faute de relever aussitôt : les phrases incriminées ne sont pas une constatation objective du narrateur, à laquelle le lecteur pourrait adhérer, mais l'opinion toute subjective du personnage, dont l'auteur veut décrire ainsi la sentimentalité romanesque. Le procédé artistique consiste à présenter le discours intérieur du personnage sans les marques du discours direct (« Je vais donc enfin posséder... ») ou du discours indirect (« Elle se disait qu'elle allait enfin posséder... ») ; il en résulte que le lecteur doit décider lui-même s'il lui faut prendre ce discours comme expression d'une vérité ou d'une opinion du personnage.

[...] Le désarroi provoqué par les innovations formelles du narrateur Flaubert éclate à travers le procès : la forme impersonnelle du récit n'obligeait pas seulement ses lecteurs à percevoir autrement les choses – « avec une précision photographique », selon l'appréciation de l'époque -, elle les plongeait aussi dans une étrange et surprenante incertitude de jugement. Du fait que le nouveau procédé rompait avec une vieille convention du genre romanesque : la présence constante d'un jugement moral univoque et garanti porté sur les personnages, le roman de Flaubert pouvait poser de façon plus radicale ou renouvelée les problèmes concernant la pratique de la vie, qui au cours des débats reléguèrent tout à fait à l'arrière-plan le chef d'accusation initial, la prétendue lascivité du roman.

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, pp. 76-80.

Texte 4 :

L'interaction entre lecteur et texte

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

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

lorsqu'il y a, de manière interne au texte, processus de constitution de la part du lecteur. [...]

Mais la lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur. Car les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assumer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur. Ceci veut dire que des actes provoqués par le texte échappent à un contrôle interne du texte. Cet hiatus fonde la créativité de la réception.

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

Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, Mardaga, 1985, pp. 48-49 et 198-199.

X/ L'intertextualité :

Introduction :

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

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

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

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

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

I/ Qu'est-ce que l'intertextualité ?

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

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

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

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

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

II/ Les Formalistes russes et Michail Bakhtine

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

« L'histoire de la littérature ne peut s'expliquer par l'action de causes extralittéraires qui provoqueraient le renouvellement des œuvres, l'abandon de certains genres ou la naissance des formes nouvelles. C'est au contraire le jeu des relations qui s'établissent entre les œuvres qui est le moteur de l'évolution des textes. [...] S'il n'est pas encore question d'intertextualité, la place conférée à la parodie dans les écrits des Formalistes n'est pas sans la préfigurer. Entendue dans un sens très large, la parodie apparaît comme le paradigme de l'imitation et de la transformation des œuvres » (Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan/Université, 1996, p. 23).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« *Productivité.*

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

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

« *Intertexte.*

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

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

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

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

III/ La formalisation de Genette :

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

1/ L'intertextualité :

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

2/ La paratextualité :

Genette a systématiquement étudié ce phénomène dans *Seuils* (1987). La paratextualité désigne les relations que le texte entretient avec d'autres types d'écrits : le livre lui-même en tant qu'objet et les écrits qui le composent (le péri-texte : la couverture, le titre, l'épigraphe, la préface...); les écrits qui précèdent et accompagnent la composition du livre (notes, esquisses, brouillons...). Ces composantes sont importantes en ce qu'elles déterminent le choix de l'ouvrage par les lecteurs, leur mode de lecture, leurs attentes, en ce qu'elles influent aussi sur le sens du texte.

3/ La métatextualité :

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

4/ L'hypertextualité :

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

5/ L'architextualité :

Est souvent considéré comme la relation la plus abstraite. Elle désigne l'inscription d'un texte dans un genre. Cette relation est essentielle, autant pour la production d'un texte (qui s'inscrira dans des codes préétablis) que pour sa réception. Bien souvent, les lecteurs ont des genres préférés (ce qui déterminent leurs achats ou leurs emprunts) et

les modes de lecture varient selon les genres (on lira sans doute différemment un roman policier et un roman historique).

Application :

L'intertextualité de Laurent Jenny.

XI/ De l'autobiographisme à l'autofictionnalisme :

Entre autofiction et autobiographie

Autobiographie ou autofiction, il est important de faire la distinction entre les deux termes, et d'en dégager les grands critères propres à chaque domaine en appliquant la théorie du pacte de Philippe Lejeune aux différents textes se réclamant et adoptant un discours défini initialement comme autobiographique.

1- Distinction entre les deux termes

Le mot autofiction est créé pour la première fois par Serge Doubrovsky dans son roman *Fils*, en 1977 :

"L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte."

Selon Philippe Lejeune l'autofiction est le fil qui relie la fiction à l'autobiographie, et où ses deux dimensions s'entremêlent. Nous pourrions dire que c'est en quelque sorte un mariage entre le réel et fictif, l'expérience et l'écriture, où le narrateur est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. G. Genette nomme ce type de récit "homodiégétique"¹.

Le personnage dans le roman autobiographique est censé être le narrateur, et ce dernier être l'auteur, mais ce critère n'indique pas forcément que le texte est autobiographique :

¹ Figures III, Gérard Genette, éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 238.

« Il faut bien admettre que l'identité auteur-héros-narrateur n'est ni nécessaire ni suffisante pour établir le caractère autobiographique d'un énoncé »²

L'autofiction est en quelque sorte « fictionnalisation de l'expérience vécue »³, l'élément imaginaire joue dans ce cas un rôle important dans ce cas, c'est-à-dire associé deux monde contradictoire : un monde autobiographique, et un monde romanesque.

Ainsi le sujet de l'autobiographie serait logiquement la vie personnelle, et le parcours de la personnalité individuelle, qui est un point de départ de l'autofiction, c'est cette empreinte de l'imagination du narrateur sur le réel de son vécu, c'est cette retouche personnel sur son propre personnage que le lecteur peut la distingué d'autres vérités authentique a la vie de l'auteur et qui particularise l'autofiction de l'autobiographie :

*" Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une "autofiction", il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà. "*⁴

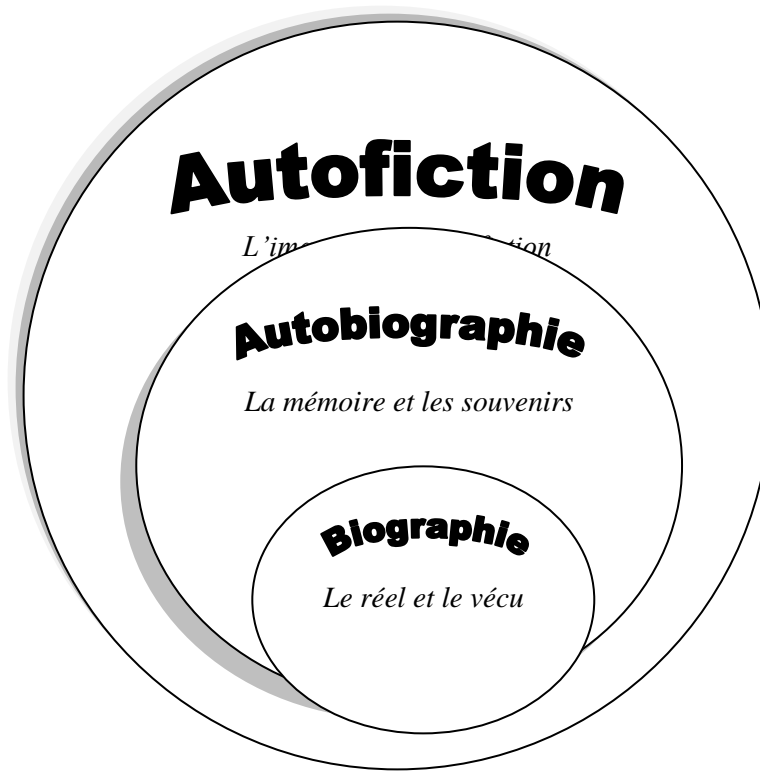
Contrairement à l'autobiographie, le narrateur n'est pas obligé de resté fidèle à l'authenticité, ni a l'égalité entre le nom du personnage principale, du narrateur et celui de l'auteur, en faisant de soi un personnage imaginaire, cela se fait en choisissant une partie de la vie pour la développé en une histoire, portant le masque d'un de ses personnages.

Cela mène a un schéma, dont « biographie » qui est la première matière d'inspiration, occupe toujours le centre, et représente le noyau de tout travail autobiographique, puis autofictionnel, et le point de départ.

² Philippe Gasparani, Autofiction, une aventure du langage, Paris, LeSeuil, coll. "Poétique ", juillet 2008, p 301.

³[Laurent Jenny, Méthodes et problèmes L'autofiction](#), Dpt de Français moderne – Université de Genève Ambroise Barras, 2003-2004.

⁴ Philippe Lejeune, Moi aussi, Seuil, collection "Poétique". Passage cité par Philippe Gasparini, Est-il je? Roman autobiographique et autofiction, p25.



Le pacte autobiographique

L'identité du nom (auteur/ narrateur/personnage)

Pour Lejeune, un texte est autobiographique lorsqu'il obéit à certaines conditions dans plusieurs catégories :

1. *Forme du langage :*
 - a) *Récit*
 - b) *En prose*
2. *Sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité.*
3. *Situation de l'auteur : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur.*
4. *Position du narrateur :*
 - a) *Identité du narrateur et du personnage principal,*
 - b) *Perspective rétrospective du récit.*⁵

Donc le texte doit être nécessairement un récit. Le récit est fondamentalement rétrospectif : l'événement rapporté qui est « la vie individuelle » a eu lieu et la narration le fait connaître. Enfin c'est aussi l'identité des trois principales personnes dans l'autobiographie qui sont : l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Cette identité doit être identique dans les trois personnes, et qui se caractérise par l'emploi

⁵ Lejeune, Philippe. Le Pacte autobiographique .Paris : Editions du Seuil, 1975. Page 14

du « je », « la personne grammaticale »⁶, qui est censé être identique à l'identité individuelle, et qui partagent les mêmes aspects :

« ...l'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps que l'autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai)... »⁷

Dans ce cas cette autobiographie est selon Lejeune est une *autobiographie classique* (*narration autodiégétique*)⁸, lorsque la personne grammaticale représentée par la première personne du singulier, et où le narrateur correspond au personnage principale, ainsi qu'à l'auteur dont le nom figure sur la couverture de l'œuvre, et c'est l'un des critères qui mène le lecteur de comprendre qu'il s'agit d'une autobiographie, que Lejeune va nommer *Le pacte autobiographique* :

« ...Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. »⁹

Comme le confirme Lejeune l'identité du nom peut être faite selon deux types

Implicite ou explicitement :

1. *Implicite, au niveau de la liaison auteur-narrateur, à l'occasion du pacte autobiographique ; celui-ci peut prendre deux formes :*
 - a) *L'emploi de titres ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur(...)*
 - b) *Section initiale du texte où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur...*
2. *De manière patente, au niveau du nom que se donne le narrateur – personnage dans le récit lui-même que le celui de l'auteur sur la couverture.*

Donc pour que le texte soit autobiographique est-il est nécessaire que l'identité remplit l'un de ces critères, ou bien les deux en même temps. Lorsque le lecteur trouve que le nom du personnage est celui de l'auteur cela va éliminer totalement la fiction, et le texte sera automatiquement autobiographique

Chose qui n'est pas obligatoire dans le cas de la fiction, dans ce cas on parle d'un *pacte romanesque*¹⁰, présenté dès la page de couverture que c'est une fiction.

⁶Ibid. p: 18.

⁷ Ibid. p: 24.

⁸ Ibid. p: 19.

⁹Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1975. Page 26.

-Le nom propre

«... Le sujet profond de l'autobiographie c'est le nom propre. »¹¹

Le nom propre est un élément important dans l'autobiographie, il représente une preuve pertinente et convaincante, de l'existence d'une dimension voir d'un monde autobiographique dans le texte, c'est à travers le nom propre que l'auteur déclare clairement que c'est une autobiographie, c'est-à-dire son autobiographie

« .. Ce qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre (...) les distinctions ici proposées l'attention accordée au nom propre, ont donc une grande importance sur le plan pratique comme critère de classement... ».

Le nom propre est aussi l'un des moyen les plus efficaces, qui peuvent aider le lecteur de séparé l'autobiographie de l'autofiction, car il représente l'identité de son auteur introduit par le narrateur comme personnage, donc il est important de donner une partie de l'importance sur le point du nom propre et de lui faire un angle de travail, comme dans notre cas, puisque c'est l'un des premiers clés pour plonger dans l'univers personnel de l'auteur :

« ..Quand on cherche donc, pour distinguer la fiction de l'autobiographie, et ce à quoi renvoie le « je » des récits personnels, nul besoin de rejoindre un impossible hors texte : le texte lui-même offre à son extrême lisère ce terme dernier, le nom propre de l'auteur, à la fois textuel et indubitablement référentiel. Si cette référence est indubitable, c'est qu'elle est fondée sur deux institutions sociales :

L'état civil (..) et le contrat d'édition ; il n'ya alors aucune raison de douter de l'identité... »¹²

La présence du nom propre est donc un grand indicateur de la présence de l'auteur, elle est même révélatrice, et le lecteur va s'apercevoir directement que le nom du personnage principal qui est entrain de raconter sa propre vie, ou peut être une partie, est celui même de l'auteur du roman, puisque la couverture d'une œuvre est la première page consulté par un lecteur, et ce qui va lui attirer son attention c'est surtout que le nom qui figure dans la page de garde est semblable voir identique, de celui du personnage du texte :

« ... toute énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde... C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur : seule marque dans le texte d'un

¹⁰ Idem, p : 29.

¹¹ Idem, p :33

¹² *Lejeune, Philippe. Le Pacte autobiographique .Paris : Editions du Seuil, 1975. p 35.

indubitable hors- texte, envoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort la responsabilité d'une personne réelle... »¹³

Nous pouvons conclure que selon Lejeune, l'identité du nom est l'un des premiers caractéristiques de la typologie autobiographique d'un texte.

« ...l'auteur, c'est donc un nom de personne, identique, assumant une suite de textes publiés différents. Il tire sa réalité de la liste de ses autres ouvrages qui figure souvent en tête du livre. »

L'autobiographie comme *genre contractuel*

Ce que veut dire l'expression *genre contractuel*¹⁴ est en fait, le contrat ou le lien qui réunit l'auteur avec son lecteur :

« ... toute les expressions employées renvoient à l'idée que le genre autobiographique est un genre contractuel (...) contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur au lecteur, contrat qui déterminent le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte nous semblent le définir comme autobiographie... »¹⁵

Ce que propose ici Lejeune, c'est une analyse ni de l'extérieur à l'intérieur ; genre de comparaison en quelque sorte, car pour lui ce ne serait qu'une ressemblance, ni une analyse interne de la forme, ou des aspects du texte, mais une analyse de *la publication*¹⁶, et tous les éléments dont elle engendre :

« Pour être poursuivie, cette recherche sur les contrats auteur/lecteur, sur les codes implicites ou explicites de la publication, - sur cette frange du texte imprimé, qui, en réalité, commande toute la lecture (nom d'auteur, titre, sous-titre, nom de collection, nom d'éditeur, jusqu'au jeu ambigu des préfaces)... »¹⁷.

En effet cette étude de ce rapport de publication, d'auteur/ lecteur est très utile, et elle est fondé principalement sur l'acte de lecture, puisque c'est à lui que ce tête est destiné et c'est à lui de découvrir cette authenticité autobiographique. Et pour cela, il est important de faire appel à un autre domaine extrêmement utile qu'est l'Histoire, qui est censé être une référence fiable à certains événements relatés dans le corpus :

¹³ Idem. P :22.

¹⁴Lejeune, Philippe. Le Pacte autobiographique .Paris : Editions du Seuil, 1975. P 44.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem. P : 45.

« ... cette recherche devrait prendre une dimension historique (...) C'est à ce niveau global que se définit l'autobiographie : c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un effet contractuel historiquement variable. »¹⁸

-Le rôle du titre

Dans plusieurs cas le titre représente un indicateur par excellence d'une autobiographie, et le pacte apparaît dès le début

-La fin du roman

« Seule la mort met le point final. » (Le jeune, 1980, p. 161)

NB/

Dans cette deuxième partie du cours, il sera question aussi de mettre l'étudiant en contact avec les approches en vogue actuellement comme la poétique des valeurs, l'exofiction et la biofiction en plus de l'approche s'appuyant sur les neurosciences promue par le Pape de la psychanalyse moderne et la création littéraire, Boris Cyrulnik. A ce titre, des concepts, des notions et autres définitions seront proposés aux étudiants ainsi que des extraits de textes, préalablement négociés avec les apprenants.

Exemples : Samir Toumi, Alain Mabanko, Amélie Notomb, Kaouther Adimi, Carole Martinez et Amin Maalouf. Tous des écrivains et romanciers contemporains de langue française.

Feuille de route ou plan du cours :

I- Introduction

¹⁸ Idem.

- II- Que signifiait et que signifie « Littérature »
- III- Les poétiques de la réception/ La rhétorique
- IV- La critique littéraire
- V- L'histoire littéraire
- VI- La psychocritique
- VII- Lectures psychanalytiques
- VIII- La critique sociologique
- IX- La sociocritique
- X- L'écart esthétique
- XI- L'intertextualité
- XII- De l'autobiographie à l'autofiction
- XIII- Orientations conceptuelles, lectures et applications

Références bibliographiques

- BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Paris, Points essais, 2014
- COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2017
- FINKELKRAUT Alain, *Ce que peut la littérature*, Paris, Gallimard, 2006
- GASPARINI Philippe, *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 2004
- Autofiction, une aventure du langage, Paris, Seuil, 2008
- GENETTE Gérard, *figure III*, Poétique, Paris, Editions Seuil, 1972

- *Discours du récit*, Paris, Points Essais, 1983
- JOUVE Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001
- L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF Ecritures, 1998
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996
- NADEAU Maurice et BARTHES Roland, *Sur la littérature*, Point Essai, 1986
- TOURSEL Nadine et VASSEVIERE Jacques, *Littérature*, Paris, Armand Colin, 2015
- VASSEVIERE Jacques, *Histoire littéraire et poétique des genres*, Paris, Armand colin, 2018

Sites :

- www.fabula.org