

# Polycopié



Théories de la littérature  
Troisième année littérature  
Semestre six

Département de langue et culture  
amazighes

ACHILI FADILA

2024/2025

# **Programme du cours « Théories de la littérature »**

## **Troisième année littérature S6**



### **1 / Auteur et texte : la psychocritique**

A / définition

B / les principes et démarche

a : Le concept

b : La démarche

C / le mythe personnel

a : une structure singulière

b : une structure répétitive

c : la psycholecture

D / prolongement de la psychocritique

a : la psychanalyse existentielle de JEAN PAUL SARTRE

b : L'inconscient du texte

c : MARTHE ROBERT

### **2/ Le texte comme réalité sociale : la sociocritique**

A / définition

B / Jalons historiques

C / problèmes et perspectives

a : Lecture de l'explicite

b : Lecture de l'implicite

- La situation de blocage et d'impasse
- Les transgressions formelles
- HISTOIRE / Histoire / histoire



D / les bases nouvelles de la sociocritique

### **3/ Le texte comme objet : la narratologie**

A / Définition et histoire de la narratologie

B / Méthodes d'analyse narratologique

- a- La méthode de Vladimir Propp
- b- La méthode de Claude Bremond
- c- La méthode de Roland Barthes
- d- La méthode de Tsvetan Todorov
- e- La méthode de Gérard Genette
- f- Les linguistes et la narratologie

C / Les composantes principales du récit

- a- Narrateur/ auteur, narrataire/lecteur, fiction/référent
- b- Le personnage
- c- L'espace
- d- Le temps
- e- La description
- f- Le dialogue

### **4/ Le texte ouvert : L'intertextualité**

A / Définition et histoire de l'intertextualité

B / Typologie de la transtextualité

- L'architextualité
- Métatextualité
- Hypertextualité
- Paratextualité
- Intertextualité

## C / Typologie de l'intertextualité

- La citation
- L'allusion
- Le plagiat
- La parodie
- Le pastiche



## D/ Les ligatures du texte

- Opération d'intégration
- Opération de collage
- La citation

## 5/ Le texte comme objet : La stylistique

### A / Définition et histoire de la stylistique

### B / Typologie des figures de style

- Figures de diction
- Figures de sens
- Figures de construction
- Figures de pensée

## 6/ Le texte comme objet : La métrique

### A / Définition et domaine

### B / Typologie de la métrique

### C / Niveau d'analyse métrique (vers, mètre, strophe, rime etc .....)

### D / Métrique berbère

## **7/ Le texte comme objet : la sémiotique**

### **A / essai de définition**

- Le signe
- Le texte
- Le discours
- Le langage
- La sémiotique



### **B / la sémiotique**

- Définition
- Histoire
- Principes
- Branches

### **C / la sémiotique narrative**

### **D / la sémiotique discursive**

### **E / la sémiotique des passions**

### **F / la sémiotique visuelle**

## **8 / Le texte comme communication : Réception et lecture**

### **A / la réception**

a : l'esthétique de la réception

b : l'horizon d'attente

- Définition
- Dialectique du texte et de la lecture

### **B / WOLFGANG ISER et l'acte de lecture**

a : le lecteur implicite

b : le répertoire de l'œuvre



c : la négativité

C / La sémiotique de la lecture

a : le modèle d'UMBERTO ECO

- Le lecteur modèle
- Le travail du lecteur
- L'acte de lecture

b : vers la pragmatique : la lecture comme énonciation

D / L'architecteur

a : définition

b : le travail de l'architecteur

## **9/ Le texte comme communication : La pragmatique**

**A/ Définition**

a : les actes du langage

b : les idées de la pragmatique

**B/ L'histoire de la pragmatique**

**C/ La pragmatique actuelle**

a : La pragmatique comme horizon de la critique

b : Les développements récents de la pragmatique



## **1/ Auteur et texte : La psychocritique**

### **A : Définition**

La psychocritique est une méthode d'analyse littéraire inspirée de la psychanalyse, définie par CHARLES MAURON en 1948. Selon cette approche, la psychanalyse ne s'intéresse pas au contenu conscient de l'œuvre, mais à l'inconscient de l'auteur qui se manifeste dans le texte. Elle part du principe qu'il existe un inconscient créateur qui s'exprime dans les œuvres littéraires.

Bien que s'inspirant de la psychanalyse du texte littéraire, et non une thérapie à visée médicale, la psychocritique n'a pas pour but de poser un diagnostic ou de guérir. En somme, la psychocritique apporte un éclairage nouveau sur l'œuvre littéraire en s'intéressant à la dimension inconsciente de la personnalité de l'auteur, à travers une méthode spécifique d'analyse textuelle.

La méthode psychocritique comporte quatre étapes principales :

1/ - la superposition de plusieurs textes d'un même auteur pour repérer les éléments récurrents

2/- l'identification d'un réseau obsédent censé relever le « *mythe personnel* » de l'auteur

3/-la mise en évidence de ce mythe personnel, c'est-à-dire ce qui revient d'une manière consciente ou inconsciente sous la plume de l'auteur

4/-La prise en compte de la biographie de l'auteur pour contrôler les résultats.

### **B / principes et démarche**

#### **a : le concept**

Le mot a été forgé en 1948 par CHARLES MAURON dix ans après ses premiers travaux sur Mallarmé. On pourrait trouver l'origine de cette approche dans les travaux de CHARLES BAUDOIN (*psychanalyse de l'art, 1929*). Il y tentait de reconstituer la genèse d'une œuvre par la biographie de son auteur.

A partir d'une conception de l'œuvre comme organisation de symboles, CHARLES MAURON invente une méthode, analogue à la pratique analytique, mais qui possède son originalité, car elle donne la primauté au point de vue critique non au point de vue clinique. Dans son œuvre (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, 1963), MAURON définit sa démarche

### **b : La démarche**

Ayant une vocation universelle, n'étant limitée ni par le genre ni par l'époque, la psychocritique vise d'abord la personnalité inconsciente de l'écrivain. En s'appuyant sur la psychanalyse considérée comme une science, il s'agit de chercher l'association d'idées involontaire sous les structures concertées du texte. On procède d'abord à une superposition des textes qui conduit aux réseaux d'associations et aux groupements d'images liés à la production fantasmatique. Puis on recherche les modifications de ces structures souterraines pour mettre au jour un mythe personnel. Celui-ci renvoie à la personnalité inconsciente de l'écrivain, reconnaissable malgré ses avatars. Enfin, on met au jour les correspondances avec la vie de l'écrivain, les données biographiques devant vérifier l'interprétation, mais ne prenant sens que par la lecture des textes. On lit dans la vie à la lumière de l'œuvre.

### **C : Le mythe personnel**

#### **a : Une structure singulière**

Les réseaux associatifs constituent une véritable structure commune à plusieurs textes qui dessine comme une figure présente dans chacun des textes (ainsi celle de l'ange musicien chez Mallarmé). On peut suivre la multiplicité des combinaisons opérées par l'écriture. De même, le théâtre permet la mise en évidence de situations dramatiques, qui traduisent des conflits psychiques entre différentes instances de la personnalité (ainsi *Phèdre* représenterait chez RACINE la victoire finale de *surmoi*, et l'abandon du théâtre par le dramaturge serait une régression névrotique)



### **b : Une structure répétitive**

Singulier, le mythe personnel selon MAURON se répète sous diverses formes, et par un « incessant courant d'échange qui peuple l'univers intérieur » (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*). IL est à la fois fantasme inconscient et « organisation préconsciente des fictions » (MARCEL MARINI). Il va de soi que ce mythe personnel n'existe pas à l'état pur dans les textes, puisqu'il s'agit d'une construction critique. C'est un invariant constant, mais le travail critique consiste à repérer les variations, autrement dit tout le travail de symbolisation. Enfin, le mythe personnel a une histoire, car on en établit la genèse et les transformations successives.

### **c : La psycholecture**

La psychocritique a pu déboucher sur la psycholecture telle qu'elle est pratiquée par YVES GOHIN (« progrès et problèmes de la psychanalyse littéraire », in *La Pensée*, octobre 1980) et SERGE DOUBROVSKY. Il s'agit d'étudier les rapports noués entre les structures conscientes et les structures inconscientes dans un texte singulier

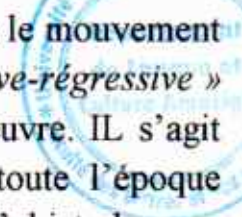
### **D : Prolongement de la psychocritique**

L'influence de la psychanalyse déborde largement la seule critique psychanalytique. Elle a même pu être détournée et métamorphosée comme chez BACHELARD. Confrontée aux autres sciences humaines, elle entre comme ingrédient dans les nouveaux modes de lecture qui s'origines dans ces sciences

### **a : La psychanalyse existentielle de JEAN PAUL SARTRE**

Crée et représentée par JEAN PAUL SARTRE (1905-1980) la psychanalyse existentielle s'est développée dans les œuvres depuis *L'Être et le Néant* (1943) jusqu'à *L'Idiot de la famille* (1970) en passant notamment par *Baudelaire* (1947) et *Saint Genet, comédien et martyr* (1952).

Pour découvrir tout ce qui dans l'œuvre est révélateur de l'aventure particulière d'un homme poussé par son angoisse à devenir écrivain, SARTRE s'efforce à intégrer Marxisme et psychanalyse au sein d'une anthropologie qui parvienne à rendre compte d'un homme dans sa totalité. IL s'agit d'examiner la situation existentielle du **je**, qui détermine un choix originel. Ainsi l'étude de



FLAUBERT entend-elle intégrer la singularité de l'individu dans le mouvement général de l'histoire. Cela s'effectue par une méthode « *progressive-régressive* » qui unit dialectiquement l'enquête historique et l'analyse de l'œuvre. IL s'agit d'une sorte de va-et-vient entre l'objet textuel, qui contient toute l'époque comme significations hiérarchisées, et l'époque, qui contient l'objet dans sa totalisation. La biographie devient alors de l'aveu même de SARTRE un « roman vrai », qui suppose une empathie du critique qui se glisse dans la peau de l'auteur.

### **b : L'inconscient du texte**

Dans son livre (*Vers l'inconscient du texte* (PUF, 1979)), JEAN BELLEMIN – NOEL, définit une psychanalyse textuelle ou *textanalyse*. IL s'agit de mettre hors-jeu l'auteur pour se consacrer au texte, dont on suppose qu'il possède un inconscient. Ce décentrement postule l'existence de forces inconscientes propres à la langue elle-même, qu'on ne rapporte pas à un sujet

Sa méthode consiste à dégager non seulement les silences, les oublis, les articulations thématiques, mais aussi les détails jugés insignifiants par la psychanalyse, y compris les effets de la signifiante comme les lettres et les sons, au lieu de se concentrer sur les personnages. IL s'agit de délier le texte, de pratiquer une écoute flottante, sensible à la matérialité même des mots comme à l'intertexte

BELLEMIN NOEL, qui a notamment écrit *les contes et leurs fantasmes* ( PUF,1983) et *Interlignes .Essais de textanalyse* ( Lille, PUL, 1988) , a été suivi sur cette voie par ANDRE GREEN et BERNARD PINGAUD .

## 2 / Le texte comme réalité sociale : La sociocritique



### A : définition

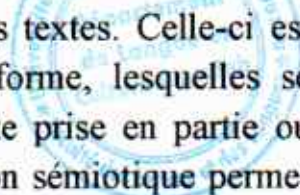
#### a : la naissance d'un mot

La sociocritique est une approche du fait littéraire qui étudie la « *socialité* » du texte, selon le mot de CLAUDE DUCHET qui inventa le terme de « sociocritique » en 1971. C'est l'étude des manifestations du social dans la structure d'une œuvre, en particulier un texte, notamment celui littéraire. Quoique les approches diffèrent, elle a souvent été confondu avec la sociologie de la littérature. Elle s'est peu à peu constituée au cours des années pré et post 1968 pour tenter de construire « *une poétique de la socialité, inséparable d'une lecture de l'idéologique dans sa spécificité textuelle* » (CLAUDE DUCHET, sociocritique, 1979)

#### b : extension du concept

La sociocritique se situe donc entre la sociologie de la création (LUCIEN GOLDMANN) , la sociologie de la littérature – l'amont- et la sociologie de la lecture – l'aval . Elle se donne comme programme **la fondation d'une sociologie du texte**. Elle étudie la place occupée dans l'œuvre par les mécanismes socioculturels de production et de consommation, ou la place du social dans le texte. **Elle fait sienne la notion de d'œuvre** qu'a adopté la sociologie de la littérature, et étudie à l'intérieur de la littérature comprise comme ensemble de valeurs tant extratextuelles qu'institutionnelles.

La sociocritique vise « *le particulier et non le général* » étudie le texte, sans considérer en tout premier lieu ses conditions de production ou de réception, contrairement à la sociologie de la littérature. La sociocritique est un geste critique ; les méthodes mobilisées pour la description et l'analyse dépendront de la structure du texte. Faire de la sociocritique peut se faire en convoquant la simple analyse de texte, la thématique, la narratologie, la rhétorique, la poétique, l'analyse du discours, la linguistique textuelle etc...



Le but de la sociocritique est de dégager la socialité des textes. Celle-ci est analysable dans les caractéristiques de leurs mises en forme, lesquelles se comprennent rapportées à la sémiologie sociale environnante prise en partie ou dans toute sa totalité. L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet d'expliquer la forme-sens des textes, d'évaluer et de mettre en valeur leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard du monde social. Analyser, comprendre, expliquer, évaluer, ce sont là les quatre temps d'une herméneutique. C'est pourquoi la sociocritique – qui s'appellerait tout aussi bien « socio sémiotique- peut se définir de manière concise comme une herméneutique sociale des textes.

### **B : Jalons historiques**

L'expression sociocritique est récente, mais l'idée est cependant ancienne, et liée au mouvement même des sciences sociales et de la réflexion sur les inter-réalités socio-culturelles

L'idée en effet d'« *expliquer* » la littérature et le fait littéraire par les sociétés qui les produisent, et qui les reçoivent et consomment, a connu en France une époque royale au début du 19ème siècle.

On remarque pour une première fois une approche sociale de la littérature dans *Emile* de JEAN JACQUES ROUSSEAU, puis de manière plus importante dans l'ouvrage « *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* »(1800) de GERMAINE DE STAEL. Quelques années plus tard viendra AUGUSTE COMTE et son approche historique des arts que l'on retrouvera aussi dans un ouvrage majeur de HYPOLITE TAINÉ nommé « *Philosophie de l'art* » (1865) ou il tente d'expliquer une œuvre par rapport au milieu social de son producteur. On verra aussi les écrits de GUSTAVE LANSON approche le texte en mettant l'accent sur la lecture elle-même. Ces approches fondamentales à la sociocritique montrent cependant une faiblesse méthodologique et une subjectivité inappréciable dans ce genre d'approche.

L'arrivée des théories Marxistes sur la société au début du 20ème siècle marque profondément l'approche sociale de la littérature. A partir de là se formulèrent plusieurs approches différentes du fait littéraire, que ce soit en lien avec des notions de lutte des classes, d'économie ou de technologie. Pensons notamment

à THEODOR W ADORNO, FRANZ MEHRING et PIERRE MACHEREY qui s'accordent d'une manière ou d'une autre pour dire que le contexte de production d'un artiste amène une certaine idéologie qui sera véhiculée d'une certaine façon par leurs œuvres.

Parallèlement aux Marxistes, il s'établit vers les années 1930 une école fondée sur la sociologie de DURKHEIM et menée par JAN MAKAROVSKY qui considère la littérature par le concept de conscience collective. Ce dernier l'applique à l'interprétation des textes par les sociétés, prétendant qu'elle se fera principalement en fonction d'une culture particulière, donnant ainsi une valeur polysémique à la lecture.

JEAN DUVIGNAUD applique le même concept mais cette fois-ci en tentant d'expliquer le phénomène de création en réaction aux contextes sociaux, tels que présentés dans des ouvrages comme « *Ombres collectives. Sociologie du théâtre* »(1965) . Une fusion entre ces deux grands genres, le Marxisme et le Durkheimisme, se produit plus tard chez des auteurs, mettant en relation les idées des grands penseurs dont ils se réclament. Par exemple, KOHLER utilisa la sociologie systématique inspirée (entre autre) par DURKHEIM, au genre littéraire, en y introduisant la notion de lutte de classes propre à MARX. IL résulte de ces différentes approches une sociocritique beaucoup plus méthodique et conceptuelle qu'auparavant, et qui s'applique surtout aux phénomènes de la création et de l'interprétation littéraire.

Vers la même période, on observe l'apparition d'une école s'opposant au Marxisme, menée par MAX WEBER. On y réclame une approche sociologique plus factuelle de la littérature, avec une objectivité plus grande, et sans considération politique proposée. Les théories d'ALPHONS SIBERMANN et de HANS NOBERT FUGEN qui en découleront , beaucoup plus intéressantes que le travail critique présenté ici , proposeront une analyse dont l'objet est uniquement le texte et ses structures . On y refusera l'exploration du contexte de création ou l'interprétation des lectures marquant ainsi une limite claire entre la sociologie de la littérature et la sociocritique. Elle sera cependant rejetée par les partisans des approches dialectiques tels que GEORGE LUKACS et LUCIEN GOLDMANN. Elle laisse malgré tout une approche particulière du texte , s'attardant sur le contenu diégétique des œuvres et appréciable par d'autres méthodes critiques comme le structuralisme.

Entre les approches axées sur MARX et WEBER, une autre se fondera essentiellement sur la pensée Hégélienne. Renonçant aux aspirations politiques ou pratique du Marxisme, et s'éloignant de l'idéal véhiculé par *WERTFREIHEIT* de WEBER, LUKACS, GOLDMANN et ADORNO vont formuler diverses approches nouvelles de la littérature. LUKACS va chercher dans le texte une essence propre à représenter la problématique sociale de la société de création, alors que GOLDMANN va explorer les structures textuelles faisant preuve de certaines idéologies relatives au contexte de l'auteur (le *dieu caché*) (1956). ADORNO va quant à lui affirmer que la littérature est autonome et inutile par son ambiguïté et sa polysémie, marquant ainsi une séparation majeur avec les Marxistes. On cherchera donc une approche désengagée et dialectique de la littérature, laissant ainsi place à une objectivité plus grande, voire totale, dans la critique sociologique.

Durant les années 1970, la sociologie de la littérature a connu une nouvelle impulsion à la suite, notamment des travaux de l'équipe de ROBERT ESCARPIT, ceux du sociologue PIERRE BOURDIEU « *Champ littéraire* » et ceux de CLAUDE DUCHET sur « *La sociocritique* ». Plusieurs chercheurs ont ouvert de nouvelles perspectives de recherches tels JACQUES DU BOIS « *Analyse institutionnelle* », PIERRE BARBERIS, PIERRE ZIMA « *Sociologie du texte* », MARC ANGENOT « *Théorie du discours social* » etc...

## **C : Problèmes et perspectives**

### **a – Lecture de l'explicite**

Le point de départ de la sociocritique est de ne pas considérer comme secondaires ou négligeables certains énoncés patents. Face à toute une tradition psychologisante et déshistorisante jadis au nom de l'homme éternel, aujourd'hui au nom du texte pure forme, il s'agit de recharger le texte de ce qui y est déjà, mais qui a été marginalisé et évacué. Il ne s'agit pas ici d'une symbolique obscure mais de références claires à restituer, et qui peuvent être disséminées : M de Rénal a une fabrique de clous, mais il a aussi des contrats avec le ministère, ce qu'on apprend que plus tard dans le roman : il ne peut s'agir que de contrats pour la fourniture de clous destinés aux chaussures militaires, ce qui implique ou suggère une continuité de l'activité « industrielle » du maire de Verrière sous l'empire et sous la restauration, et de là se précise le caractère

Trans-régimes des intérêts capitalistes . M de Rénal avait d'ailleurs voté oui à Bonaparte comme le dit le reproche qu'il fait au vieux chirurgien d'avoir, lui, voté non. On le voit : le refoulé et le **non-lu** sont ici économique-politiques et renvoient aux rapports sociaux. IL importe donc de traquer ce qui, dans le texte, se trouve **dit** dénoté, et de travailler dans deux directions : relecture du texte et critique des non- lectures et de leurs raisons.

### **b – Lecture de l'implicite**

Un texte n'est pas fait que de choses en clair et qu'on n'avait pas pu ou pas voulu voir. Un texte est aussi un arcane qui dit le socio-historique par ce qui peut ne paraître qu'esthétique, spirituel ou moral. (DANIEL BERGEZ, *Courants critiques et analyse littéraire*, 2016)


L'implicite est à détecter et interpréter autour de trois pôles :

#### **1- La situation de blocage et d'impasse :**

Il y a toujours, dans tout texte, des perturbations du langage et /ou du comportement, des opacités qui tranchent sur le relativement clair de « la vie » et du cours du monde. Celui qui parle ou qui agit autrement fait toujours émerger des frustrations et /ou des aliénations qui renvoient toujours à des crises et à des apories dans le réel socio-historique . D'où vient, sans doute, le prestige et l'importance du fou et de l'errant avec leurs contre-langages et leurs contre-conduites ( le mendiant aveugle de Madame Bovary est aussi un poète , et un voyeur) . Révolte, scandale et suicide peuvent être des manifestations, plus ou moins mixées, de ce porte-à-faux : il s'agit toujours de valeurs et des lois qui sont mises en question. Hamlet, Don Quichotte et Emma Bovary emblématisent ces amputations de l'être et la recherche de *solutions* qui implique le lecteur

#### **2- Les transgressions formelles**

Tout texte transgresse un art poétique, et les querelles littéraires portent toujours sur le style : que ce soit la construction d'une phrase , les relations à la prosodie , la construction d'une intrigue , la constitution d'un personnage ou les niveaux de langue . IL y a dans tout texte , quelqu'un qui parle comme tout le monde et qui n'a jamais un mot plus haut que l'autre . Or, ce langage d'état et ce langage de famille et de l'ordre et des académies, ainsi transgressé, est toujours un langage



de pouvoir. L'aveu de Mme de Clèves à son mari, les quatre actes de « mariage de Figaro », la pièce montée par Hamlet pour produire un électrochoc sur le roi, les imparfaits de Flaubert et la phrase de deux pages de Proust sont des indices d'un langage non seulement *exocratique* ( par opposition au langage *endocratique* pour reprendre une proposition de Barthes) mais *hétérocratique*, dans la mesure où il est perçu comme une menace pour l'establishment et appelle à une prise de pouvoir par des forces autres, et qui sont d'abord des forces littéraires. Les transgressions formelles ne sont donc pas seulement des tempêtes dans un verre d'eau académique et scolaire. Ecrire autrement à toujours une signification politique, comme le prouve la fameuse querelle sur Racine et Shakespeare vers 1825.

### 3- HISTOIRE – Histoire – histoire

Cette trigraphie fournissent un point de départ commode pour savoir de quoi on parle. ( idem)

**HISTOIRE** : réalité et processus historique objectivement connaissables

**Histoire** : le discours historique qui propose une interprétation, volontiers injonctive et didactique, de la réalité et du processus historique.

**histoire** : la fable, le récit, les thèmes et leurs agencements qui fournissent une autre interprétation, hors idéologie et hors projet sociopolitique clair, de ce même processus et de cette même réalité historique dans leur relation avec le sujet vivant, pensant et écrivant, mais aussi avec les masses publics à naître.

HISTOIRE – Histoire – histoire pose le problème de la relation de la conscience au réel : il y a toujours une Histoire officielle et endocratique pour donner le fin mot de l'HISTOIRE ; mais il y a toujours aussi des histoires pour venir brouiller le jeu et redistribuer les cartes.

## D : Les bases nouvelles de la sociocritique

a - Tout lecteur appartient à une société et à une socialité qui , à la fois , déterminent sa lecture et lui ouvre des espaces d'interprétation , le conditionnent et le rendent libre et inventif

b- Tout lecteur est un *moi* , venu de relations parentales et symboliques qui, elles aussi le déterminent et lui ouvrent des espaces de recherche et d'interprétation

c- Si la lecture sociocritique est immergée dans une socio-historicité qui la détermine mais par rapport à laquelle elle invente et prend des distances ( si les hommes sont des produits , ils aussi des consciences ) , elle est également engagée dans et par des systèmes constitués de discours et de signes qui lui préexistent mais qui ne sont pas figés pour toujours ( les « genres » des arts poétiques n'ont jamais été que des tentatives de consolidation de ce qui évoluait de toute part ) et que la lecture , aussi , travaille et retravaille .

d- La conscience historique et la conscience de l'HISTOIRE ne sont pas uniquement des consciences claires , ni des consciences de la clarté ou de la pure raison , c'est-à-dire de fins et de finalités rassurantes : ni la science ni la politique ne produisent à coup sûr bonheur et certitude , et c'est là un acquis de la modernité . Dès le 16eme siècle, on s'est interrogé sur la poudre de canon, sur les progrès de la navigation qui avait produit des massacres d'Amérindiens.

La lecture sociocritique n'est donc pas une annexe d'un progressisme simpliste et naïf. Elle est l'une des formes de *la lucidité*.

La lecture sociocritique est donc la lecture des virtualités de l'HISTOIRE en devenir : - processus de progrès porteurs de changements positifs

- Nouvelles impasses, et MARX dira nouvelles contradictions
- Fonction de l'écriture et de l'art comme lieux et comme moyen de découverte et d'expression de la sociohistoricité en tant que champ des problèmes récurrents et renouvelés du vivre et de la condition humaine.

e- la sociocritique pose en fait un problème théorique et pratique . Du siècle des lumières au Marxisme, la sociocritique a cherché dans les textes et dans la culture les preuves et les traces d'une pertinence évolutive de l'Histoire humaine.

L'ambiguïté cependant des notions de Liberté, de Nation et de Droit disait que les choses n'étaient pas simples : parler de Liberté, Nature et Droit et Industrie, c'était à la fois proclamer des valeurs nouvelles et retrouver et désaliéner des valeurs plus ou moins abimés et perdues sous des couches multiples d'usurpation. De même, le fameux *contrat social* était-il un ancien contrat à retrouver, un ancien pacte à négocier, ou bien un contrat entièrement nouveau ?

L'évolution de l'HISTOIRE moderne a fortement réactivé le débat. Dès lors , la sociocritique ne peut plus travailler dans l'ancienne optique des lumières . La nouvelle Histoire (celle des mentalités et de la civilisation matérielle) n'est plus celle du 19eme siècle, fille du 18eme siècle mais aussi du capitalisme et de la technocratie. Les bases historiographiques de la sociocritique ont bougé. Elle ne saurait donc plus être l'auxiliaire ou la servante d'une Histoire dépassée. Si elle se veut toujours historique et sociale, il lui faut tenir compte de ce que l'historique et le social ne sont plus ce qu'ils étaient et , se tournant de nouveau vers la littérature , y découvrir et faire découvrir , une fois encore , des anticipations stupéfiantes , mais pas les mêmes qu'au temps passé.( idem)



### 3 /Le texte comme objet : La narratologie



#### A/ Définition et histoire de la narratologie

Le récit est le type textuel qui a donné le plus matière à réflexion en sciences humaines : littérature bien sur, mais aussi en anthropologie, ethnologie et sociologie.

L'interrogation sur le récit et sa constitution datait de l'antiquité, depuis ARISTOTE et PLATON. Mais ce n'est qu'à partir des années 60 qu'elle gagne en importance et une autonomie en tant que discipline ayant un domaine et un objectif propre.

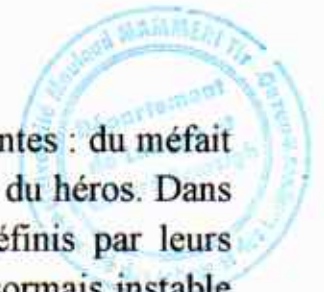
La narratologie moderne a pris racine dans les travaux du cercle linguistique de Prague, qui est l'une des premières écoles linguistiques structurales, connue sous le nom de « *Formalisme Russe* » 1915-1930. Il ne serait pas exagéré d'aventurer que c'est en science du langage que s'est effectué le déplacement de la linguistique phrastique à la linguistique textuelle.

Le terme de « narratologie » est apparu à la fin des années 60. Il a été proposé par TODOROV en 1969 dans « *grammaire du décameron* » qu'entendait par narratologie l'étude du récit, une science qui n'existait pas encore à l'époque : « *Cet ouvrage relève d'une science qui n'existe pas encore, disons la narratologie, la science du récit* ».

#### B : Méthodes d'analyse narratologique

##### a : La méthode de VLADIMIR PROPP

Comme chacun le sait, c'est Vladimir PROPP (1928) a qui revient le mérite d'avoir essayé le premier de formaliser le récit, d'en dégager sa structure. Dans « *Morphologie du conte* », Propp tentait de réduire la diversité des thèmes et des événements à une série de « *fonctions* », une séquence d'actions récurrentes, d'invariants auxquels tous les contes se ramèneraient. Propp a établi, à partir d'une centaine de contes populaires russe, une liste de 31 « *fonctions* », dont



l'enchaînement se trouve, intégralement ou non dans tous les contes : du méfait initial à la réparation finale, en passant entre autres par le départ du héros. Dans cette structure d'ordre immuable du conte, les personnages définis par leurs noms et attributs ne sont plus que des variables. A la notion désormais instable de personnage, Propp substitue celle de « *sphère d'action* » ; il en recense sept , chacune étant définie par un regroupement d'actions : le héros , le faux héros , la princesse , le mandateur , le donateur , l'agresseur et l'auxiliaire. (PROPP V, *Morphologie du conte*, 1970)

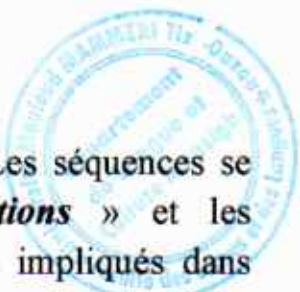
On a reproché à Propp le manque de généralité de son modèle, qui ne s'applique qu'à un type très restreint de récits « *Bremond et Verrier* », mais en dépit de ces critiques, l'étude devenue célèbre trente ans après sa parution, lors de sa traduction en anglais ( la traduction française beaucoup plus tardive , date de 1960) a donné le coup d'envoi à l'essor de la narratologie dans les années 60 .

### **b : La méthode de A J GREIMAS**

Raffinant l'apport de PROPP, le sémanticien Algerdas Julien GREIMAS (1966) propose un « *schéma actantiel* » qui ramène à six rôles narratifs ( *sujet , objet , destinataire , destinataire , adjuvant , opposant* ) l'infinie diversité des personnages dans le récit . Greimas a emprunté au linguiste Tesnière la notion d' « *actant* »- celui qui assume ou subit l'action – pour réorganiser et généraliser les « *sphères d'actions* » de Propp. L'actant peut être individuel ou collectif, animé ou inanimé ou même une notion abstraite. En dépit de son caractère simplificateur, le modèle actantiel se montre précieux pour identifier et situer , sur un même plan , les êtres et les choses dont les relations nouent l'intrigue. (GREIMAS AJ, *sémantique structurale*, 1966)

### **c : La méthode de CLAUDE BREMOND**

Pour sa part Claude BREMOND (1966) voit dans le récit une somme de virtualités dont certaines seulement s'actualisent à chaque stade de l'action, et il prend en considération l'ensemble des « *possibles narratifs* » . Selon Bremond , la séquence élémentaire comprend une triade de fonctions ( *éventualité, passage à l'acte, achèvement* ) correspondant au déroulement d'un processus lui-même



susceptible de se subdiviser en séquences plus détaillées . Les séquences se repartissent en deux grandes classes : les « **améliorations** » et les « **dégradations** » qui dépendent de la perspective des rôles impliqués dans l'action. Bremond met aussi l'accent sur la succession des actions dans le récit : à chaque instant ou presque, le récit parvient à une bifurcation qui engage toute la suite de l'histoire. A partir de là , l'analyste peut dessiner tous les réseaux des choix alternatifs offerts , et mettre en évidence la fondamentale liberté du récit.( BREMOND C , « *la logique des possibles narratifs* » , 1966)

### **d :La méthode de ROLAND BARTHES**

Roland BARTHES nomme « *fonction* » tout segment narratif, quelle que soit sa taille, qui doit être complété par un autre dans l'enchaînement du récit . Dans le récit, il distingue deux grandes classes de fonctions : les premières « **les fonctions proprement dites** » , les secondes « **les indices** » . Une fonction a une autre fonction qui la sature. Un indice renvoie à un « *concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire* » : caractère des personnages, précision d'espace et de temps , notation d'atmosphère. Cette distinction permet d'effectuer un premier classement des récits, du conte populaire où prédomine le strict enchaînement des fonctions, au roman psychologique où abondent les indices. Le rôle de certaines fonctions est tel , si l'on tente de les supprimer, tout le récit s'en trouve modifié , ces « **moments de risque** » Barthes les nomme « **fonctions cardinales** » ou « **noyau** » , ce sont ces fonctions qui définissent l'ordre strict de l'histoire . Les autres fonctions, qui entre les noyaux comblent l'espace narratif et donnent corps à l'histoire, Barthes les appelle « **catalyses** » .Les indices se repartissent aussi en deux sous-classes : d'une part , « **les indices proprement-dits** » qui renvoient implicitement à un caractère , un sentiment , une atmosphère , une idéologie ; d'autre part « **les informants** » qui identifient , situent dans l'espace et le temps , et on surtout pour but d'ancrer le récit dans le référent .( BARTHES R, « *introduction à l'analyse structurale des récits* », 1966)

## e :La méthode de TZVETAN TODOROV

Suivant l'analogie entre récit et phrase, Tzvetan TODOROV distingue quant à lui deux types principaux de fonctions qui constituent les « **propositions narratives** » et qui marquent les articulations logiques du récit : il Ya d'abord les « **actants** » qui ont une fonction référentielle car ils désignent les instances individuelles, situées dans l'espace et le temps, comme les noms propres et les substantifs indexés ; il ya ensuite les « **prédicats** » qui sont soit statiques, lorsqu'ils ne font pas changer la situation, comme les adjectifs dans la langue ( le meunier est *pauvre* ), soit dynamiques lorsqu'ils la font évoluer, comme les verbes ( le chat *offre* du gibier au roi ). Les propositions narratives, ainsi constituées d'actants et de prédicats, forment des cycles réguliers, appelés « **séquences** ». Pour Todorov, la séquence complète comprend cinq macro-propositions, puisqu' 'elle décrit le passage d'une situation stable(1) à une autre(5), en passant par l'intrusion d'une force perturbatrice (2), une situation instable (3), et son rétablissement par une force opposée (4). Un récit se réduit rarement à une seule séquence. Le récit est généralement produit par l'agencement de plusieurs séquences, selon trois procédures d'assemblages principales : *l'enchâssement, l'enchaînement, l'entrelacement ou l'alternance.*( TODOROV T, « *les catégories du récit littéraire* » 1966 )

## f :La méthode de GERARD GENETTE

Avec Gérard GENETTE (*Figures III*, Ed seuil, 1979 ; *Nouveau discours du récit*, Ed seuil, 1983), les catégories du récit se sont encore affinées. On peut étudier de façon rigoureuse la nature et les fonctions du narrateur, son statut, la focalisation, le temps de la narration et celui du récit ( en particulier ses vitesses narratives et sa fréquence). Il s'agit donc de traiter le récit à partir du temps, du mode et de la voix. On ne saurait reprendre ici toutes ces notions fondamentales, élaborées par Genette en 1983. (GENETTE G, *Figure III*, 1987)

Toutes ces recherches ont pour point commun, outre le cadre d'analyse structuraliste, une même cible privilégiée : le récit littéraire



## **g :Les linguistes et la narratologie**

En linguistique, les tenants de la grammaire textuelle, dont T.A Van DIJK , est peut être le représentant le plus connu , se sont naturellement intéressés au récit – le plus souvent écrit , mais pas seulement littéraire – et partagent avec les narratologues littéraires le même objectif , de dégager la structure profonde du récit . L'un des apports de Van Dijk (1972) est la distinction entre micro – structure et macro- structure.

D'autres linguistes ont travaillé sur des phénomènes plus localisés, entre autre Harold WEINRICH (1973), qui a travaillé sur les temps verbaux dans le récit , étude dont les répercussions seront importantes .

A partir d'un corpus de récits oraux, les sociolinguistes William LABOV et Joshua WALETZKI construisent eux aussi en 1967 un modèle narratif à six constituants ou étapes dans une étude de la compétence narrative. Ce modèle rend compte du déroulement des événements, c'est –à-dire de l'histoire et non du récit. Néanmoins, ce modèle est aujourd'hui quasi-canonique, tant les critiques et les raffinements dont il est l'objet, le désignent comme incontournable point de référence pour ceux qui s'intéressent au récit oral.

## **C : les composantes principales du récit**

On reconnaît un texte narratif au fait qu'il rapporte, par la voix d'un narrateur, une histoire inscrite dans un contexte spatio-temporel, contenant un état initial et un état final

Le récit est constitué de :

### **a/le narrateur/ l'auteur ; le narrataire / le lecteur ; la fiction / le référent**

**L'auteur** : c'est celui qui écrit et qui produit le texte, c'est la source du texte, il est d'une connaissance illimitée

**Le narrateur** : c'est l'instance qui raconte l'histoire, c'est un produit du texte, hors du texte il n'a aucune existence, c'est un être fictif.

**Le lecteur** : c'est la personne réelle qui reçoit le texte, le lit à un moment donné, dans un espace donné.



**Le narrataire** : c'est une sorte de figure virtuelle du lecteur concret, le narrateur s'adresse à lui en tant que destinataire fictif, virtuel.

L'auteur et le lecteur sont des personnes réelles. Le narrateur et le narrataire ne sont que des figures linguistiques, littéraires, des signes qui peuvent s'incarner dans les personnages. Pour identifier l'auteur, il faut poser la question : qui a écrit le texte ? Pour identifier le narrateur, il faut poser la question : qui parle ? Qui est-ce qui raconte.

**La fiction** : elle désigne l'univers mis en scène par le texte. La fiction est le monde construit par le texte et n'existe que par ses mots et ses phrases.

**Le référent** : il renvoie à notre monde, le réel, l'histoire existant hors du texte.

## **b/ Le personnage**

Le personnage est un être essentiel dans le récit, car on ne peut pas imaginer un récit sans personnage. Pour Pierre Emanuel CORDOBA, le personnage est **un être de papier** que l'écrivain fait exister en lui donnant de l'épaisseur en le construisant à partir d'un certain nombre de caractéristiques, et en le plaçant au centre même des actions comme agent et en lui attribuant des fictions. Les qualifications du personnage sont répertoriées par Philippe HAMON dans « *pour un statut sémiologique du personnage* » ( voir Philippe HAMON , *Pour un statut sémiologique du personnage*)

Les caractéristiques les plus fréquentes sont :

**Le nom** : le personnage peut être nommé, prénommé ou surnommé. Il peut ne pas être nommé du tout. Il peut être simplement affublé d'un sobriquet.

**L'Age** : il peut être donné, comme il peut être déduit

**Le passé** : le passé du personnage lui donne de l'épaisseur, il renvoie à la situation familiale du héros, aux traditions et aux usages.

**Les traits physiques et particularités** : le portrait est plus ou moins dessiné en une fois ou dans plusieurs séquences. Tics, manies, infirmités sont souvent en rapport avec le portrait morale et psychologique.

### **Les traits moraux et psychologiques**

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

**La compétence linguistique et culturelle** : tout ce qui attrait au langage, ou qui fait référence à la culture du personnage, du polyglotte au muet, de l'orateur au bègue, du professeur au cafetier, du langage châtié ou vulgaire, recherché ou commun.

### **c/L'espace**

L'espace est l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation. C'est le contexte spatiale dans lequel l'histoire se déroule.

Jean Pierre GOLDENSTEIN pose trois grandes question pour le cerner : ou se déroule l'action ? Comment l'espace est ainsi représenté ? Pourquoi a-t-il été choisi ainsi, de préférence à tout autre ? (Jean Pierre GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman*)

- **Où ?** conduit à rendre compte de la géographie du roman. Chaque

Chaque récit en possède une ainsi qu'une topographie qui lui donne sa tonalité particulière : dans une écriture réaliste, on aura une géographie mimétique du réel, dans une écriture nostalgique, une géographie mystérieuse renvoyant au temps édéniques des commencements, dans les récits de science-fiction , un espace futuriste etc....

- **Comment ?** conduit à examiner les techniques d'écriture qui

Permettent de représenter l'espace. En dehors de la description, deux modalités de représentation de l'espace peuvent être cernées : l'abstraction du décor (demandant un investissement puissant de l'imaginaire du lecteur) et l'insistance

sur le décor (tentative de créer le réel par l'écriture, avec notation scrupuleuse des formes, des couleurs, des lumières, des dimensions)



- **Pourquoi ?** ou les fonctions de l'espace romanesque. Pour

GOLDENSTEIN, le plus souvent, le lieu décrit sert à la dramatisation de la fiction. Mais surtout l'espace influe sur le rythme du roman. Dans certains récits, l'espace devient agent de la fiction.

#### d/ Le temps

Toute œuvre est produite dans le temps, et le récit est une séquence deux fois temporelle : il ya le temps de l'histoire et le temps de la narration. Gérard GENETTE a fait des études systématiques des rapports qu'entretiennent temps de la fiction et temps de la narration (Gérard GENETTE, *Figure III*) et tout récit construit de multitudes de relations entre ces deux temps. Quatre notions peuvent aider à analyser ces relations

a- **Le moment de la narration** : il renvoi au moment où est racontée l'histoire par rapport au moment où elle est censée s'être déroulée. Trois position de base existe :

- **La narration antérieure** : c'est la plus fréquente, le narrateur raconte ce qui s'est passé antérieurement dans un passé plus ou moins éloigné.
- **La narration ultérieure** : elle est tres rare , le narrateur raconte ce qui va se passer dans un futur plus ou moins éloigné
- **La narration simultanée** : la plus rare, le narrateur donne l'impression qu'il raconte l'histoire au moment ou elle se produit.

b- **La vitesse** : elle désigne le rapport entre la durée de l'histoire (calculée en années, mois, jours, heures.) et la durée de la narration ( ou plus exactement , de la mise en texte , exprimée en nombre de pages ou de lignes)

c- **La fréquence** : elle désigne le nombre de fois ou un événement s'est produit dans la fiction, et le nombre de fois ou il est raconté dans la narration. On peut distinguer trois grandes possibilités :

- **Le mode singulatif** : qui consiste à raconter une fois ce qui s'est passé une fois dans la fiction
- **Le mode répétitif** : le texte raconte plus d'une fois ce qui s'est produit une fois dans la fiction
- **Le mode itératif** : consiste à raconter une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois dans la fiction

d- **L'ordre** : elle désigne le rapport entre la succession des événements dans la fiction, et l'ordre dans lequel l'histoire est racontée dans la narration

#### e/ La description

Nous entendons par description une séquence organisée autour d'un référent spatial et reproduisant l'état d'un objet, d'un lieu ou d'un personnage. Cela signifie que la description utilise des énoncés d'être, même si parfois elle peut employer des énoncés de faire.

On retient sept catégories (ou types) de description :

- **La topographie** : description d'un lieu
- **La chronologie** : description d'une époque, d'une période
- **La prosopographie** : description de l'aspect extérieur d'un être animé
- **L'ethopée** : description du caractère, des mœurs d'un être animé
- **Le portrait** : description physique et morale d'un être animé
- **Le parallèle** : description de deux êtres, permettant comparaison et contraste
- **Le tableau** : description particulièrement vive et animée.



La description assume diverses fonctions dans un récit :

**a – La fonction ornementale** : la description embellit l'œuvre dans laquelle elle se trouve

**b- La fonction mimétique** : La description produit l'illusion de la réalité , présenter l'espace , le temps , les personnages , les objets comme vrai. Cette fonction est exacerbée dans le cas du réalisme ou le naturalisme.

**c- La fonction narrative** : Placée en début du roman ou du chapitre , la description permet ainsi de présenter au lecteur les personnages ainsi que les lieux dans lesquels ils évoluent . Il s'agit ici de mettre en place le cadre de l'histoire et son atmosphère. Elle dramatise en ralentissant la narration à un moment crucial afin d'attiser la curiosité du lecteur et maintenir ainsi le suspense.

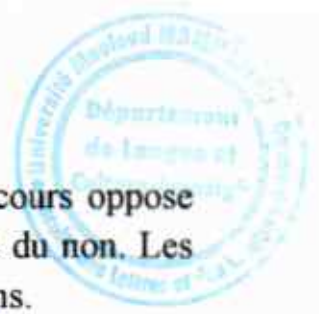
**d- La fonction esthétique** : toute description signifie une prise de position de l'écrivain dans l'ordre esthétique . Le surréalisme élimine la description et la remplace par des photos et des dessins. L'hypertrophie du descriptif renvoi au nouveau roman. L'emploi des figures de style tel la métaphore ou la métonymie et la synecdoque renvoi au romantisme ou au réalisme

## f/ Le dialogue

Le dialogue est un discours échangé entre deux locuteurs. Le dialogue nécessite la participation d'au moins deux locuteurs distincts. On parlera de même de trilogie pour désigner un dialogue à trois et de polylogie au-delà de trois. Dans le cas du monologue, le sujet se divise ainsi en locuteur et un écouteur.

On retient trois types de dialogue :

- **Le dialogue didactique** : celui qui sait s'adresse à celui qui ignore. Les propos de celui qui sait occupent plus de place que ceux qui ignorent. L'enchaînement dominant fait succéder questions et réponses ;
- **Le dialogue dialectique** ou heuristique : les interlocuteurs sont ici sur un même pied d'égalité, aucun n'en sais plus que les autres. Les répliques sont de longueurs comparables.



- **Le dialogue polémique** ou éristique : ce type de discours oppose violemment deux camps : les partisans du oui et ceux du non. Les répliques sont alors brèves, privilégiant les exclamations.

Le dialogue littéraire se veut une transposition à l'écrit du discours oral. L'écrivain dispose quatre types de discours pour représenter la parole à l'écrit :

- **Le discours direct** : les propos des personnages sont rapportés fidèlement entre guillemets
- **Le discours indirect** : il intègre les paroles au récit par le recours à la subordination ex : « il dit que ....
- **Le discours indirect libre** : mêle certaines caractéristiques des deux précédents. Il conserve les transpositions du discours indirecte mais supprime la subordination.
- **Le discours narrativisé** : considère le discours comme un événement et le résume comme tel. Un énoncé au discours direct comme « maman, j'ai décidé de voyager » devient « j'informe ma mère de ma décision de voyager ».



#### 4/ Le texte ouvert : L'intertextualité

##### A : Définition et histoire de l'intertextualité

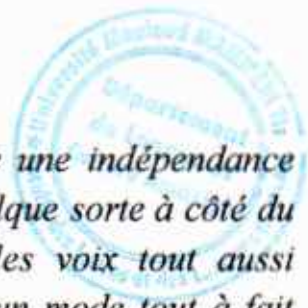
La notion d'intertextualité reste indissociable des travaux théoriques du groupe TEL QUEL et de la revue homonyme fondée en 1960 et dirigée par Philippe SOLLERS.

Le concept d'intertextualité fait son apparition officielle dans le vocabulaire critique d'avant-garde dans deux publications : « *théorie d'ensemble* » (Paris 1969) , ouvrage collectif cosigné par FOUCAULT, BARTHES , DERRIDA , SOLLERS et KRISTEVA et « *séméiotiké , recherche pour une sémanalyse* » 1969 de Julia KRISTEVA .

Toute œuvre et tout texte est à différents degrés une réécriture. Si les thèmes traités par les auteurs sont en nombre limités, les textes développant ces thèmes sont innombrables, car chaque auteur à sa façon propre de les imiter ou les rénover ou les contester. Tout texte porte en lui les traces des textes antérieurs, et les traces d'un héritage culturel. Et l'auteur construit son texte en exploitant consciemment ou inconsciemment son héritage culturel et les fragments de textes antérieurs : c'est cela l'**intertextualité**.

L'intertexte est une notion nouvelle, elle est liée à une théorie générale du texte qui s'est progressivement constituée tout au long du 20ème siècle. La notion n'a pu s'imposer qu'une fois qu'on a admis l'autonomie du texte, depuis qu'on a cessé de référer le texte à l'histoire ou à son auteur et à sa psychologie ; et depuis qu'on a compris que l'interférence des œuvres est le moteur de l'évolution littéraire.

La notion de l'intertexte a été mise en place dans les années 20 par Mikhaïl BAKHTINE, mais à aucun moment il n'emploie le terme d'intertextualité, il propose la notion de « **polyphonie** ». Le principe de la polyphonie est une juxtaposition des voix, de discours et de genres venus d'horizons différents. La confrontation des instances discursives, des langues, des styles et des idéologies s'y fait constamment entendre dans le roman. « *On voit apparaître dans ses œuvres celle 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 en 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 poésie de Dostoïevski* , 1970) .

C'est cette polyphonie ou des voix résonnent de façons égales qui va impliquer le dialogisme

Depuis la théorie de la polyphonie romanesque de Bakhtine, les chercheurs n'ont cessé d'accorder une importance grandissante à la question des genres dans le roman. La lecture plurielle du roman s'impose, surtout que ce dernier est un champ vaste où s'entrecroisent des éléments appartenant à plusieurs domaines tant littéraires que métalittéraires. Le roman permet la lecture du monde comme une diversité et une totalité.

La notion est reprise dans les années 60 par Julia KRISTEVA dans « *seméiotiké* » 1969 . Pour Julia KRISTEVA, l'intertextualité est vue comme une dynamique textuelle, est selon elle, essentiellement, « *une permutation de texte* », c'est à dire que le texte est un lieu d'un échange constant entre des fragments de textes que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs. De fait « *le texte est toujours au croisement d'autres textes. Tout texte se construit comme une mosaïque de citations et tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* ». (KRISTEVA J, *Séméiotiké, recherche pour une sémanalyse*, 1969)

Quelques dix ans plus tard, Roland Barthes revenait dans l'encyclopédie Universalis au chapitre « *théorie du texte* » sur la définition du concept en expliquant que : « *tout texte est un intertexte* » et que « *d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : des textes de la culture antérieure et de la culture environnante* » pour terminer sur l'idée que « *tout texte est un tissu nouveau de citations révolues* ». (BARTHES R, « *théorie du texte* », 1973)

Tzvetan TODOROV tout comme Julia KRISTEVA et Roland BARTHES a contribué à faire connaître les formalistes russes et Mikhaïl BAKHTINE en France. Dans une étude qu'il lui a consacré, (*Mikhaïl BAKHTINE , le principe dialogique* ( seuil , 1981) ), il le cite : « *L'orientation dialogique est , bien entendu , un phénomène caractéristique de tout discours . C'est le visé naturel*

*de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut ne pas entrer avec lui dans une interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, 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. »( idem)*

A partir de ces définitions préalables, mais fondamentales, qui instituent l'intertextualité, de nombreux critiques ont apporté, au fil du temps, leur pierre à l'édifice afin de le consolider ou de le rénover.

Laurent JENNY s'appuyant sur la définition de KRISTIVA définit l'intertextualité comme étant « *le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens* ». ( *La stratégie de la forme*, 1976)

Jacques DERRIDA la présente avant tout comme « *la dissémination des textes antérieurs* » dans un nouveau texte. Alors que Bernard DUPRIER voit en elle « *la présence de tout discours de tant de textes consommés* »

Enfin, reprenant très tôt eux aussi les apports de KRISTIVA, DUCROT et TODOROV proposent la définition suivante : « *le discours, loin d'être une unité close, est travaillé par les autres textes. Tout texte est absorption et transformation d'une multitude de textes* ».

Mais c'est sans doute Michael RIFFATERRE qui a dans ( *la production du texte*, 1979, *Sémiotique de la poésie*, 1983, *L' Intertexte inconnu*, 1981) le plus contribué, ces dernières années, à élargir le champ de l'intertextualité. RIFFATERRE considère l'intertextualité, non plus comme un élément produit par l'écriture, mais comme un effet de l'écriture : c'est au lecteur qu'il appartient de reconnaître et d'identifier l'intertexte. Pour lui « *l'intertexte est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres œuvres qui l'ont précédé ou suivie* ». ( Michael RIFFATERRE, *la production du texte*, 1979)

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

Toutes ces définitions font donc clairement apparaître, que tout texte nouveau est un texte qui se situe généralement au croisement d'autres textes dont il



absorbe et transforme un certain nombre de fragments avant de les agencer en unités nouvelles et de leurs donner un sens nouveau.

C'est dans une optique différente que Gérard GENETTE définit l'intertextualité dans « palimpseste » 1982. L'intertexte n'est pas un élément central mais une relation parmi d'autres. L'intertexte, d'une manière très restrictive est « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (...) et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre texte. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (...) sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (...) sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion...* » ( GENETTE G, *Palimpseste* , 1982)

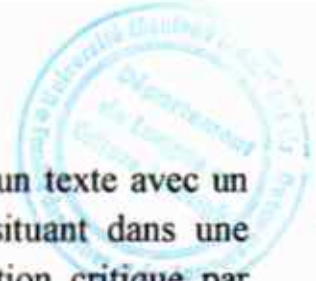
L'intertextualité selon GENETTE, n'est qu'une relation parmi tant d'autres qu'entretient le texte avec d'autres textes. C'est par le terme de transtextualité ou « *transcendance textuelle du texte* » que GENETTE appelle les différents types de relations, manifestes ou cachés, que le texte entretient avec d'autres textes.

**B : typologie de la transtextualité**

La transtextualité présente **cinq types de relations**, qui constituent autant d'aspects de la littéarité :

**L'intertextualité** : « *relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c est à dire et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre* » ( Gerard GENNETTE , idem) .Sa forme la plus explicite et littérale : la citation ; sa forme la moins explicite : le plagiat (emprunt non déclaré) ; sa forme encore moins explicite et moins littéral, l'allusion « *énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre* »( idem).

**La paratextualité** : ou coprésence, autour et à coté du texte, d'un texte qui l'encadre, le détermine et en conditionne la lecture. C'est la relation qu'entretient un texte avec son paratexte : titre, sous-titres, intertitres, préface, postface, épigraphe, avertissement, avant- propos etc. .... tous les signaux autographes ou allographes qui procurent au texte un entourage



**La métatextualité** : c'est la relation de commentaire qui unit un texte avec un autre texte dont il parle (sans nécessairement le citer), se situant dans une position supérieure ou décalé par rapport à lui. C'est la relation critique par excellence.

**L'hypertextualité** : c'est la relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte A (hypotexte) dont il dérive. L'hypertexte est un texte dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation : transformation simple ou transformation indirect. C'est la relation d'imitation.

**L'architextualité** : c'est la relation la plus abstraite. C'est la relation qu'un texte entretient avec la catégorie générique à laquelle il appartient « ...types de discours, modes d'énonciations, genres littéraires etc..... dont relève chaque texte singulier »( idem)

### **C : la typologie de l'intertextualité**

GENETTE distingue deux types de relations intertextuelles : celles fondées sur la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes et qui comprend la citation, le plagiat et l'allusion ; et celles fondées sur la relation de dérivation : elle comprend la parodie et le pastiche.

**La citation** est la forme la plus visible de l'intertexte, grâce notamment à des indices typographiques. **Le plagiat**, quant à lui, constitue un emprunt non déclaré, car les références du texte convoqué ne sont pas explicitement indiquées. **L'allusion** repose sur l'implicite, et suppose la perception par le lecteur d'un rapport entre un texte et un autre auquel il renvoie. **La parodie** désigne la transformation d'un texte dont le sujet noble est appliqué à un sujet vulgaire. **Le pastiche** ne relève pas de la transformation, mais de l'imitation pure du style. Il désigne en littérature un texte « écrit à la manière de ».

L'intertextualité ne se contente pas de repérer les emprunts, mais cherche à cerner les enjeux : il est devenu possible de monter comment l'ensemble des valeurs communes à une époque impose une relecture de l'intertexte et en explique les influences nouvelles ; et mettre à jours la singularité d'une œuvre. L'intertextualité, après avoir été à la mode pendant les années 70 et 80, a lassé

peu à peu les critiques et les universitaires. Les différents catalogues bibliographiques viennent confirmer cette impression de mode, après que de nombreuses études lui ont été consacrées depuis 1979 et de façon croissante jusqu'à la moitié des années 80 ; l'intertextualité a vu sa popularité diminuer et le nombre d'articles et d'ouvrages autour de ce concept à fortement décliné depuis 1985.

## **D : Les ligatures du texte**

Dans « *poétique de la forme* » Laurent JENNY s'interrogeait : « *comment l'assimilation par un texte d'énoncés préexistants s'opère-t-elle ? Dans quels rapports ces énoncés sont-ils dans leur état premier ?* »

L'auteur se demande si le texte qui subit toutes ces agressions conserve une certaine unité. Car une intertextualité poussée à ses plus extrêmes conséquences peut entraîner « *la désintégration du narratif mais aussi celle du discours* ». (*idem*)

« *Les opérations d'absorption d'un texte par un autre supposent divers phénomènes d'intégration et de collage de la matière empruntée* » écrit Tiphaine SAMOYAUULT dans (*L'intertextualité, Mémoire de la littérature, 2001*). L'auteur distingue les opérations d'intégration qui sont au nombre de trois :

### **a : Opération d'intégration**

#### **- Intégration – installation**

La citation est marquée par des guillemets qui suppriment la mise en distance ou bien par l'italique, elle peut ne pas être intimidante pour le lecteur lorsqu'elle est accompagnée d'une explication didactique. Les auteurs usent beaucoup de citations avec référence, ces fragments de textes présentés avec références interviennent pour donner plus de valeur au récit romanesque. Cette façon de procéder apparaît tardivement dans l'œuvre de Rachid Boudjedra et s'il est habituel de présenter un fragment dont le nom de l'auteur est présenté, comme le fait SARTRE dans *Les Mots*, il est plus rare d'en donner le titre

### - Intégration- suggestion

La présence de l'intertexte est suggérée, sans être développée. Elle exige une mise en œuvre plus étendue du savoir du lecteur ou de son imagination des rapprochements. La référence simple, mention d'un nom ou d'un titre peut renvoyer à de multiples textes. L'allusion est rendue présente par un certain nombre d'indices textuels. Dans le désert sans détour de Mohamed DIB, la mention d'un parapluie, élément incongru dans le désert, nous renvoie à l'univers de Samuel BECKETT et à toute la littérature de l'absurde.

### - Intégration- absorption

Le texte absorbe l'intertexte sans même le suggérer au lecteur. Aucune marque distinctive ne permet de l'identifier. *L'impli-citation*, terme forgé par les critiques de Georges PEREC, désigne la citation implicite entièrement fondue dans le texte d'accueil.

### b : Opération de collage

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

Au –dessus du texte : l'épigraphe disposée en tête du texte généralement au début, plus rarement avant chaque chapitre. Elle fonctionne comme une mise en abyme. La mise en abyme, une intertextualité particulière dans la mesure où elle donne le sens général du texte et c'est aussi un commentaire

Au milieu du texte : intégration de documents. Dans certains textes, sont disposés des bribes d'énoncés ou des photos. L'intertexte est alors sollicité parce qu'il introduit une certaine discontinuité qui semble essentielle à l'écriture « Aussi l'intertextualité, quelle que soit sa forme, ne rompt-elle une unité préalable : elle en signe, sans nostalgie, l'impossibilité (...) au modèle du palimpseste s'oppose donc radicalement celui du texte comme puzzle, mosaïque combinatoire, collage et à sa production littéraire la dynamique du bricolage. » ( Nathalie PIEGAY –GROS, *l'intertextualité*, 1996)

### **c : La citation**

La citation est une pratique très ancienne. La référence livresque est très importante dans l'œuvre de Montaigne, penseur du XVI<sup>ème</sup> siècle qui dans *Les Essais* émaille ses propos de citations des anciens qu'il reprend ou conteste selon son humeur. Tiphaine SAMOYAUULT remarque que les plus grands auteurs de la littérature universelle, James JOYCE et Marcel PROUST ont excellé dans ces opérations de collage. Le premier a fait des ciseaux et de la colle les objets emblématiques de l'écriture, le second pressé par le temps et écrivant dans la crainte que la mort ne le surprenne, griffonnait sur de minces bandes de papier des paroles qu'il ajoutait et collait pour étoffer son manuscrit. Les éditeurs du *Temps retrouvé* ont dû reconstituer ainsi le manuscrit laissé inachevé. Le travail de l'écriture devient alors une réécriture des lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent. Récrire c'est réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire des raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence. Toute écriture est collage, citation et commentaire.





## 5/ Le texte comme objet : la stylistique

### A : définition et histoire de la stylistique

#### 1/- Qu'est ce que le style, la stylistique et la figure de style ?

**a/- le style** : le style vient du latin « *Stylus* » et signifiait autrefois « *le poinçon pour écrire* ». Le style s'emploie pour toutes les formes d'art, et désigne la manière originale dont travaille un artiste à une époque donnée.

Le style s'emploie pour désigner une caractéristique d'un texte selon un certain type d'expression : on peut parler de style lyrique, de style épique, de style dramatique etc.....

Le style désigne aussi la manière dont un écrivain met en œuvre la langue. L'écrivain peut aussi s'inspirer du style des autres écrivains.

**b/- La stylistique** : elle est « *la discipline qui a pour objet le style, qui étudie les procédés littéraires, les modes de composition utilisés par tel auteur dans ses œuvres, ou les traits expressifs propre à une langue* ». ( BALLY C , *Précis de stylistique* , 1905)

Charles BALLY (1865- 1947) , l'élève de Ferdinand DE SAUSSURE , fondateur en Europe de la linguistique structurale qui révolutionna les études de la langue, définit dans « *précis de stylistique* , 1905 » la stylistique : « *la stylistique étudie les moyens d'expression dont dispose une langue , les procédés généraux employés par elle pour rendre par la parole les phénomènes du monde extérieur aussi bien que les idées , les sentiments et en général tous les mouvements de notre vie intérieure (.....) elle observe les rapports qui existent dans une langue donnée entre les choses à exprimer et leur expression . Elle cherche à déterminer les lois et les tendances qui suivent cette langue, pour arriver à l'expression de la pensée sous toutes ses formes (...)* Elle cherche, enfin, une méthode propre à faire découvrir les moyens d'expression, à les définir, à les classer, et à en montrer l'emploi .... » ( idem)

**c/- La figure de style** : la figure se définit de manière presque simple en disant qu' « *il y a une non-correspondance entre l'information véhiculée et le système expressif utilisé* », « *lorsque l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui*

*est normalement engagé par l'arrangement lexical et syntaxique  
occurrent ».(idem)*

La figure est une expression détournée, si elle joue un rôle déterminant dans la littérature, elle n'est pas pour autant réservée à la littérature : le langage le plus courant abonde de figures de toutes sortes.

Dès l'antiquité, les figures de style constituaient une part importante de la rhétorique. Cette tradition rhétorique propose divers classements. Elle répartit les figures en quatre grandes catégories :

- les figures de diction
- les figures de construction
- les figures de pensée
- les figures de sens ou tropes

## **2/- L'histoire de la stylistique**

Les propos qui vont suivre vont présenter un panorama rapide des théories qui ont construit l'histoire de la stylistique. Cette histoire commence à l'aube du 20ème siècle, avec l'œuvre de Charles BALLY .La naissance de la stylistique est d'abord due au déclin d'une discipline reine pendant des siècles, la rhétorique ; celle-ci est déclarée élitiste et contraire à la créativité individuelle, elle est finalement chassée des programme des lycées de France en 1902

Parallèlement, les progrès des études linguistiques et particulièrement l'influence de SAUSSURE sont déterminants dans la recherche d'une stylistique qui , contre la rhétorique , revendique le statut de science.

## a/- L'héritage de la grammaire : BALLY, MAROUZAU, CRESSOT

La stylistique contemporaine est née de la grammaire ou plus exactement d'une rébellion d'une grammaire philologue, contre la conception normative de la stylistique qui régnait depuis le 17<sup>ème</sup> siècle, et qui avait pris une importance démesurée.

A la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et au début du 20<sup>ème</sup> siècle, on voyait fleurir des recueils de « *ne dits pas* » et les manuels qui tentaient d'enseigner les « recettes » stylistiques des grands écrivains.

Charles BALLY (1865 -1947) est un élève du linguiste suisse Ferdinand De SAUSSURE, fondateur en Europe de la linguistique structurale, qui révolutionna les études de la langue. Bally définit dans « *Précis de stylistique, 1905* » la stylistique comme suite : « *la stylistique étudie les moyens d'expression dont dispose une langue, les procédés généraux employés par elle pour rendre par la parole les phénomènes du monde extérieur aussi bien que les idées, les sentiments et en générale tous les mouvements de vie intérieure. Elle observe les rapports qui existent dans une langue donnée entre les choses à exprimer et leur expression ; elle cherche à déterminer les lois et les tendances qui suivent cette langue pour arriver à l'expression de la pensée sous toutes ses formes. Elle cherche enfin une méthode propre à faire découvrir les moyens d'expression, à les définir, à la classer, et à en montrer l'emploi* »( *idem*)

Bally fonde une nouvelle stylistique, qui se veut scientifique, descriptive : elle a pour ambition de recenser les ressources stylistiques de la langue, afin de créer une stylistique comparée des différentes langues, chacune possédant, selon lui, des moyens divers pour exprimer une idée, c'est une stylistique de l'expression. De plus, chaque procédé d'expression est censé produire un effet sur le récepteur, d'où une seconde dénomination attachée à cette méthode, celle de la stylistique des effets.

Enfin, BALLY refuse d'étudier les textes littéraires, parce que les écrivains utilisent la langue de manière « volontaire et consciente » et ont un but avant tout esthétique ; or l'objectif de sa recherche, c'est d'étudier la manière dont une langue exprime l'affectivité.

Avec BALLY, la stylistique est donc fermement installée dans le domaine des études de langue (grammaire et linguistique) , et voit dans le texte littéraire un

objet d'observation exemplaire pour la compréhension des mécanismes de la langue.

Le style, ou le précisément le fait stylistique, se définit comme un écart par rapport à une norme. Naturellement ne tardera pas à se poser les questions de la définition de cette norme.

### **b/- Le cercle philologique de Leo SPITZER**

Leo SPITZER (1887-1960) est un philologue viennois qui possède une très fine culture à la fois linguistique et littéraire. Il ne théorise guère, mais traduit des (Etude de style, 1970) restées célèbres.

Contrairement à BALLY, SPITZER se donne pour objet l'étude du style individuel des écrivains. Sa méthode est fondée sur une très grande intimité avec les œuvres et avec l'histoire littéraire ; le stylisticien relève alors un détail récurrent, de nature linguistique, à partir duquel il construit une hypothèse herméneutique (d'interprétation) sous la forme d'une impression esthético-psychologique ; enfin il cherche les faits linguistiques qui lui semblent participer à cet effet et vérifie ainsi sons hypothèse interprétative

Sa méthode est fondée sur une hypothèse et sa démonstration. On part d'un fait linguistique grâce auquel on construit une hypothèse herméneutique que l'on vérifie ensuite par d'autres faits linguistiques.

Son influence est immense, car contrairement à Bally et à ses disciples qui donnaient comme but à la stylistique – littéraire ou non- une meilleure connaissance de la langue, il met la linguistique, par le biais de la stylistique, au service d'une meilleure connaissance de la littérature. Cependant, la part accordée à l'intuition dans la détermination de l'hypothèse herméneutique a suscité de nombreuses critiques sur la validité scientifique de cette démarche.

### **c/- La stylistique des genres**

Toujours dans la même mouvance ( la tradition philologique) un autre pan de la recherche s'est attaché à montrer les caractéristiques langagières d'un genre.

Cette tendance a été illustré par le livre de (Pierre LARTHOMAS) « *le langage dramatique, sa nature, ses procédés, 1972* »

Il s'agit de définir d'une part la spécificité d'un genre, et d'autre part son unité par-delà sa diversité.

L'auteur étudie les éléments para verbaux du langage dramatique tels que les notions des gestes, les indications de décors, la structure de la pièce en acte, scènes, tableaux, le temps ; les éléments verbaux tels que : les accidents et les déformations du langage, le rythme, la structure de la phrase ; quelques formes du langage dramatique tels que : le monologue, l'aparté ou la tirade ; les personnages et leurs langages. Enfin l'ensemble du livre est parcouru par une vaste réflexion sur ce que l'auteur appelle « *le pensé, le dit, et l'écrit* » c'est-à-dire sur l'énonciation théâtrale.

Cette orientation que prend la stylistique est l'une des plus féconde, car elle aide à mesurer la singularité d'un texte et à le situer dans le contexte littéraire ; et elle permet de dresser une sorte de typologie par genre des différents énonciations littéraires.

#### **d/- La stylistique structurale**

Le structuralisme connaît un regain d'intérêt dans les années 60 avec la découverte des travaux de Vladimir PROPP sur le conte Russe, et avec les travaux de LEVI – STRAUSS sur les mythes amérindiens ; à partir de la, tout un groupe de chercheurs va essayer d'appliquer les méthodes de la linguistique structurale à l'étude des textes.

Le plus célèbre d'entre eux est Roman JAKOBSON, qui parmi les fonctions du langage, distingue « *la fonction poétique* » c'est-à-dire proprement littéraire, esthétique.



## e/- la stylistique et sémiotique

L'importance accordée à l'approche sémiotique du phénomène littéraire permet depuis les années 80 un renouveau théorique certain de la stylistique.

Deux principaux stylisticiens sont à l'origine de ce mouvement : Philippe HAMON et George MOLINIE. Philippe Hamon définit son projet stylistique comme : « une sémiotique générale de signature individuelle qu'est le style ». C'est ainsi que le chercheur aborde de façon novatrice les textes descriptifs et le phénomène de l'ironie littéraire, pratiquant une sémiotique des formes littéraires, qui se constituent essentiellement mais pas uniquement grâce à l'étude de l'énonciation.

La stylistique s'efforce de cerner la « littérarité », terme créé par Jakobson – ou plus exactement « la littérisation » terme préféré par G Molinié – d'un texte ; c'est-à-dire les traits et la combinaison de traits qui suscitent chez le lecteur l'identification du texte comme étant une œuvre littéraire.

### B : typologie des figures de style

L'ANALOGIE	définition	exemple	Effets
<b>La comparaison</b>	Rapproche deux termes ayant un point commun, à l'aide d'un mot comparatif	« la terre est bleu comme une orange »(Paul Éluard 1927)	L'interprétation doit se faire en fonction du contexte. Ici, il s'agit d'une comparaison surréaliste qui produit un effet d'étrangeté.
<b>La métaphore</b>	Rapproche des termes sans expliciter leur lien de ressemblance ou analogie, et sans mot comparatif	« le monde entier est une scène(Shakespeare)	L'interprétation doit se faire en fonction du contexte. Le parallèle entre le monde entier et la scène rappelle

			que le réel est parfois aussi calculé et faux que l'univers théâtral.
<b>La personnification</b>	Attribue des caractéristiques humaines à des animaux, à des objets ou à des notions abstraites.	« quand elle souriait, les fleurs palissaient de jalousie et les feuilles tombaient des arbres pour embrasser ses pieds » (Shan SA 2004)	Le fait d'attribuer aux fleurs un sentiment de jalousie montre à quel point le sourire du personnage est beau, puisque la nature même y est sensible.
<b>L'allégorie</b>	Représenter une notion abstraite par une personne portant des vêtements ou des objets symboliques	Socrate a bu la mort (le poison)	Permet une désignation plus imagée et une concentration de l'énoncé (effet de condensé)
<b>LA SUBSTITUTION</b>	<b>Définition</b>	<b>Exemple</b>	<b>Effets</b>
<b>La métonymie</b>	Remplace un mot par un autre qui entretient avec lui un rapport logique (le contenant pour le contenu, la partie pour le tout, la cause pour l'effet)	« Moi, mes souliers ont beaucoup voyagé »	Cette métonymie (partie/tout) met l'accent sur le mouvement, comme si le voyage des souliers symbolisait l'expérience de vie et la sagesse du locuteur.
<b>La synecdoque</b>	Elle consiste à désigner la partie pour le tout (et le tout pour la partie), ainsi que la matière pour l'objet et le particulier pour le	Les voiles disparurent à l'horizon	Donne une vision fragmentée de la réalité, frappe, surprend, surprend par sa forme concentrée



	general.C'est un cas particulier de la synecdoque		
<b>La périphrase</b>	Remplacer un mot par une expression qui le définit . Un simple mot est remplacé par des éléments de phrase plus complexes , jouant sur l'implicite	-la ville éternelle (Rome)  -la langue de Shakespeare (anglais)	-permet d'éviter une répétition et crée une attente , un mystère  - permet de souligner une qualité
<b>L'hypallage</b>	Attribuer à certains mots d'une phrase ce qui convient à d'autres	Ils allaient obscurs sous la nuit solitaires (Virgile)  -le lit dormait d'un sommeil profond	-Crée une discordance, un mystère, une surprise  -rapproche des réalités distinctes
<b>INSISTANCE/ EXAGERATION</b>	<b>Définition</b>	<b>Exemple</b>	<b>Effets</b>
<b>L'anaphore</b>	Répétition insistante d'un mot ou groupe de mots en tête de phrases, de paragraphes, de vers ou de strophes	<b>Rome,</b> l'unique objet de mon ressentiment ! <b>Rome,</b> à qui vient ton bras d'immoler mon amant !  <b>Rome</b> qui t'a vue naître, ce que ton cœur adore !  <b>Rome,</b> enfin que je hais parce qu'elle t'adore !	L'anaphore crée un effet rythmique, il peut s'agir d'un rythme lent, doux ou d'un martèlement persuasif
<b>Le parallélisme</b>	Répétition d'une même construction syntaxique pour deux énoncés	-ta haine, il l'a guérit ; ta démence, il te l'ôte (Victor Hugo)	-met en évidence une similitude ou une opposition

		-vienne la nuit sonne l'heure/ les jours s'en vont je demeure (Apollinaire)	-effet de symétrie et d'équilibre. Le premier parallélisme fait ressortir la similitude, le second, l'opposition.
<b>L'accumulation</b>	Succession de termes ou de groupes de mots de sens proche	Ane, cheval et mule, aux forêts habitaient	Donne une impression de quantité et de grandeur
<b>La répétition</b>	Mots ou groupes de mots répétés plusieurs fois	O triste, triste était mon âme /à cause, à cause d'une femme. (Verlaine)	La répétition crée un effet d'insistance en soulignant la douleur
<b>La redondance</b>	Exprime la même idée par une accumulation de synonymes	Un lac calme et paisible.	La redondance peut être une erreur, mais elle peut aussi traduire une réalité.
<b>Le pléonasme</b>	Le pléonasme consiste à employer une expression, un terme superfétatoire parce que son sens est déjà contenu dans le terme essentiel	« Et leur sang rouge ruisselle » Aragon	Le pléonasme peut être une faute de langage. Toutefois, il permet aussi d'insister sur la vérité de l'énoncé
<b>L'hyperbole</b>	Consiste à exagérer fortement une réalité pour lui donner plus d'impact, plus de force	Mourir de honte	Grossit la réalité, la met en valeur. Peut servir à la parodie
<b>La gradation</b>	Enumération dans laquelle les mots ou groupes de mots sont	-Va, cours, vole et nous venge	-produit un effet de grossissement ;

	disposés dans un ordre de progression croissante ou décroissante	- il est touché, il est blessé, il est mort	peut tendre à l'hyperbole - la progression croissante fait ressentir la force de l'émotion et son effet violent
<b>ATTENUATION</b>	<b>Définition</b>	<b>Exemple</b>	<b>Effets</b>
<b>Euphémisme</b>	Emploi d'un mot à la place d'un autre ou d'une expression pour atténuer son sens (pour ne pas déplaire ou choquer)	Il nous a quitté (il est mort)  Son épouse est un peu enveloppée (grosse)	Dissimule une réalité brutale, désagréable ou jugée inconvenante.
<b>Litote</b>	Consiste à dire moins pour faire entendre plus	Je ne dis pas non (j'accepte volontiers)	Permet d'exprimer implicitement plus qu'il n'est dit ; renforce l'idée
<b>Prétérition</b>	Faire semblant de ne pas vouloir dire quelque chose, alors même qu'on est en train de le faire	Je ne dirai rien de ton attitude déplaisante	Passer sous silence une information dans l'intention contraire d'attirer l'attention du lecteur ou de l'auditeur.
<b>L'OPPOSITION</b>	<b>Définition</b>	<b>Exemple</b>	<b>Effets</b>
<b>L'antithèse</b>	Rapproche, au sein d'une phrase ou d'un ensemble de phrase, deux réalités opposées	-Iseut l'aimait. elle voulait le haïr  - il a gagné, mais il triste	Effet de contraste marqué entre deux émotions ou deux situations contradictoires
<b>L'antiphrase</b>	Consiste à exprimer le contraire de sa pensée	Monsieur le baron était un des plus puissants barons de	Effet d'ironie, de sarcasme, de critique. Ici, la

		Wesphalie, car son château avait une porte et des fenêtres. -il a appris l'alphabet. C'est un grand génie !	description du château ridiculise complètement le baron et, par la, la noblesse
<b>L'oxymore</b>	Rapproche deux termes opposés pour désigner une seule réalité	- obscure clarté (Corneille)	Effet choc, crée un contraste saisissant entre deux mots
<b>Le chiasme</b>	Deux expressions contiennent les mêmes éléments grammaticaux ou lexicaux. L'ordre des mots est inversé dans la seconde expression	Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !/Aux yeux du souvenir que le monde est petit !Baudelaire	Souligne l'union des deux réalités et renforce leur opposition par la permutation syntaxique
<b>Le paradoxe</b>	Il énonce une opinion contraire à l'idée commune	De nombreux enfants au Q.I très élevé sont en échec scolaire	Afin de surprendre, de choquer, d'inviter à la réflexion
<b>SONORITE</b>	<b>Définition</b>	<b>Exemple</b>	<b>Effets</b>
<b>L'assonance</b>	Répétition d'un même son de voyelle dans une même phrase ou dans un ensemble de vers	Les sanglots longs des violents de l'automne blessent mon cœur d'une longueur monotone	Donne un effet musical, rythme le texte. Peut suggérer un bruit, une émotion
<b>L'allitération</b>	Répétition du même son de consonne, écho vocalique de consonne	Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes (racine)	
<b>Le paronomase</b>	Rapprochement de deux homonymes (qui se prononcent pareil) ou de deux paronymes (qui se prononcent presque pareil)	-il n'y a que Maille qui m'aille -Qui se ressemble s'assemble	

<b>RUPTURE</b>	<b>Définition</b>	<b>Exemple</b>	<b>Effets</b>
<b>L'anacoluthie</b>	Rupture de construction syntaxique. Défaut fréquent du langage parlé (peut être voulue et expressive)	Le nez de Cléopâtre, s'il eut été plus court, la face de la terre en eut été changée (Pascal)	Effet de surprise, de rupture
<b>L'ellipse</b>	Omission de mots dans une phrase pour donner plus de rapidité ou parce que ces mots ne sont pas indispensables à la compréhension	L'Oréal, parce que je le vau <b>x</b> bien	-énoncé dense, car chargé de tout ce que le lecteur peut imaginer
<b>Le zeugma (attelage)</b>	Rapprochement d'un mot concret et d'un mot abstrait dans un même énoncé	Il (napoléon) devient empereur/Alors il prit du ventre et beaucoup de pays (Prévert)	





## 6/ Le texte comme objet : La métrique

### A/- définition et domaine

**a/- la définition** : la métrique en français est employé comme synonyme de « versification ». L'appellation de versification est tombée en désuétude. Le terme de versification est un terme générique. La versification est l'étude de tous les types de structuration du vers. « *la versification, écrivent Joëlle GARD – TAMINE et Jean MOLINO, comprend (...) la prosodie ( étude des caractéristiques phoniques des unités non segmentales , durée , accent , le ton...), la métrique ( système de mesures fixes qui définissent l'organisation interne du vers), le rythme ( toute configuration libre et répétitive )et l'étude de la combinaison des vers en strophes et en formes fixes »( introduction à l'analyse de la poésie, pp26 , 27)*

*« la métrique, écrit CORNULIER, est l'étude des régularités systématiques qui caractérisent la poésie littéraire versifiée, qu'il s'agisse des formes de vers ( mètre) de groupes de vers ( strophe) ou parfois de poèmes entiers ( forme fixes) ... »( in, art poétique )*

Dans le dictionnaire d'Henri MORIER la métrique est la « science qui étudie , soit au point de vue du nombre des syllabes, soit au point de vue de leurs durées ou de ma répartition des brèves et des longues , les éléments constitutifs du vers »( MORIER Henri , Dictionnaire de poétique et de rhétorique , 1961 , p 801)

**b/- Son domaine** : en principe, le domaine de la métrique est le poème, mais elle peut s'étendre à d'autres domaines, la chanson, le slogan, le folklore enfantin



## **B : La typologie de la métrique**

On peut distinguer deux types de métrique « *l'une est simple car elle se contente de la syllabe comme unité de décompte et de mesure, et l'autre est complexe* »( SALHI Mohand Ali , *Contribution à l'étude typographique et métrique de la poésie kabyle* , thèse de doctorat 2007, p25 )

- **La métrique simple** : elle est de type syllabique, dont l'unité est la syllabe. la métrique syllabique simple s'intéresse au nombre de syllabe entre les vers d'un même poème.
- **La métrique complexe** : elle est composée de la syllabe et d'une unité prosodique, tels que l'accent, la quantité ou le ton. La métrique quantitative est celle qui distingue entre les syllabes brèves et les syllabes longues. La métrique accentuelle, elle combine des syllabes lexicalement accentuées à d'autres qui le sont moins.

## **C /- Niveaux d'analyse métrique**

### **a/- Le mètre :**

- **Définition** : « *On appelle mètre (...) la mesure donnée par le nombre de syllabes prononcées dans le vers* »( MOLINIE George et ACQUIEN Michèle , op cit , p 589) .

le mètre est l'organisation interne du vers. Le mètre est une organisation rigide : identités, équivalences, proportions sont codés, en nombres limités et le poète n'a pas le loisir de les modifier.

- **Typologie** : on distingue deux types de mètres :

**Mètres simples** : ce sont des unités formées de segments autonomes de une à huit syllabes. Ces mètres sont :

-le pentasyllabes (5 syllabes)

-le hexasyllabe (6 Syllabes)

-l'heptasyllabe (7 syllabes)

**Mètres complexes** : ce sont des unités composées de segments simples ou hémistiches articulées entre eux par une césure

Il ya - le décasyllabe (10 syllabes)

-le dodécasyllabe (12 syllabes)



### **b/- le vers**

Il se définit comme un fragment de discours, constituant une unité métrique ou rythmique. Dans *Le dictionnaire de critique littéraire* le vers se définit comme étant « une unité constitutive du poème, marquée par la typographie ( le passage à la ligne , et généralement une majuscule initiale) , intermédiaire entre la syllabe – ou le pied- selon la langue , et la strophe , ou le poème lui-même » (GARDES-TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude , *Dictionnaire de critique littéraire* ,, 2002 , 223-224).

Un poème français classique est constitué généralement d'une suite de vers égaux en nombre de syllabes. La nature du vers dépend du nombre de ses syllabes. Les formules les plus fréquentes :

-le vers de 06 syllabes : l'hexasyllabe

-le vers de 08 syllabes : l'octosyllabe

-le vers de 10 syllabes : décasyllabe

-le vers de 12 syllabes : dodécasyllabe (alexandrin)

On trouve aussi le vers de :

-le vers de 04 syllabes : le tétrasyllabe

- le vers de 05 syllabes : le pentasyllabe

- le vers de 07 syllabes : l'heptasyllabe

- le vers de 09 syllabes : l'enneasyllabe

- le vers de 11 syllabes : l'hendécasyllabe



c/- **Le césure** : elle partage le vers en deux hémistiches

d/- **L'hémistiche** : on désigne par hémistiche chaque partie du vers séparé par une césure (même si les deux parties sont inégales en nombre de syllabes) .Dans le dictionnaire de rhétorique « *un hémistiche est étymologiquement une moitié de vers , le point de partage étant la césure* »( MOLINIE George et AQCUIEN Michèle ,*Dictionnaire de rhétorique et de poétique* ,1999 ,p547)

Césure

Exemple : maigre immortalité / noire et dorée



e/- **La syllabe** : c'est la plus petite unité métrique. Groupe de consonnes et de voyelles, qui se prononcent d'une seule émission de voix. Dans le dictionnaire de la rhétorique, on définit la syllabe comme « *un groupe minimal de phonèmes pris ensemble, qui s'organisent autour d'un unique phonème vocalique. La syllabe peut être réduite à une voyelle* » (MOLINI E G et ACQUIEN M , op cit , p701)

Exemple : Paris : 02 syllabes (Pa / ris)

Il existe six types de syllabes en kabyle :

**V , VC , VCC , CV , CVC , CVCC**

La syllabe en kabyle pose parfois problème. Il faut signaler que :

- La syllabe ne peut pas se terminer par la voyelle à degré zéro ( le schwa)
- Ne peut pas commencer par une séquence de deux consonnes ou plus.
- Ne peut pas terminer par une séquence ne dépassant pas deux consonnes.

f/- **La rime** : la rime est l'homophonie, entre au moins 02 vers , d'au moins la dernière voyelle accentuée et de tout ce qui la suit phonétiquement

### **La typologie de la rime :**

Il existe deux types de rime :

#### **-La rime interne :**

« Elle consiste à faire rimer les vers par les hémistiches (rime brisée) dans un poème à deux ou à trois sous-vires » ( SALHI Mohand Akli , op cit P254)

#### **-La rime externe :**

« Elle consiste à établir des correspondances sonores entre les vers du poème. Elle quasi-exclusivement plate dans la poésie traditionnelle. Elle l'est aussi dans la poésie moderne ? Toutefois, elle est changeante, dans cette dernière, tout comme la rime interne d'ailleurs, d'une strophe à une autre »(idem)

### **Degré de la rime :**

La richesse d'une rime est déterminée par le nombre de sons communs qu'elle porte . On peut distinguer trois :

#### **-La rime pauvre :**

Elle « ne comporte qu'une homophonie (la dernière voyelle accentuée en syllabe ouverte » ( MOLINIE G et ACQUIEN M , op cit , p649)

#### **-La rime suffisante :**

C'est celle qui « porte sur deux homophonies, soit V+C (...) , soit C+V (...). Les métriciens parlaient dans ce dernier cas de rime riche à cause de la présence de la consonne d'appui » (idem)

#### **-La rime riche :**

Elle « est fondée sur trois homophonies, soit C+V+C , soit V+C+C, soit C+C+V , soit V+C+V, cette dernière combinaison , qui inclut deux voyelles est appelée rime double ou léonine » ( idem)



### La disposition des rimes :

**-Rime plate et suivie** : lorsque deux rimes semblables et se suivent : **aa, bb, cc**

Exemple : qui frappe l'air, bon dieu / de ces lugubres **cris**

Est-ce donc pour veiller / qu'on se couche à **paris**

Et quel fâcheux démon / durant les nuits **entières**

Rassemble ici les chats / de toutes les **gouttières**

**-Rime croisée** : ce sont les rimes qui alternent selon le schéma : **abab, cdcd**

Exemple : beau chien, quand je te vois / caresser ta maitresse **a**

Je grogne malgré moi / pourquoi ? – tu n en sais **rien b**

Ah ! C'est que moi – vois –tu / jamais je ne **caresse a**

Je n ai pas de maitresse / et.. ne suis pas beau **chien b**

**-Rime embrassée** : deux vers à rimes plates sont encadrés par deux autre vers rimant entre eux selon le schéma : **abba, cddc**

Exemple : je voudrais être / Ixion et **Tantale a**


Dessus la roue / et dans les eaux là **bas b**

Et nu à nu / presser entre mes **bras b**

Cette beauté / que les anges **égale a**

**-Rime orpheline** : c'est une rime isolé sans répondant. C'est une rime rare.

**NB** : les rimes croisées et embrassées, lorsqu'elles sont répétées régulièrement, créent une strophe



**h/- La strophe** : la strophe désigne un ensemble de vers structuré selon un schéma particulier de rimes. Elle peut être aussi défini comme « *un ensemble constitué par un nombre de vers limité, avec une disposition fixe de rimes et de mètres, et qui peut se reproduire indéfiniment. La strophe comprend en générale de trois à quatorze vers. En principe, le poète choisit librement le schéma de la première strophe, qu'il est tenu de respecter dans la suite du poème* »( MORIER H, op cit 1094)

**-La délimitation de la strophe** : la strophe peut être délimitée par :

- La rime
- Le sens
- Par un refrain, indiquant que la strophe est terminée

**- Les différentes formes de strophes** : la strophe prend un nom selon le nombre de vers qu'elle comporte.

**Le tercet** est une strophe de trois vers

**Le quatrain** est une strophe de quatre vers

**Le quintile** est une strophe de cinq vers, sur deux rime. Les schémas les plus utilisés sont : a b a a b , a b a b a

**Le sizain** est une strophe de six vers. Les schémas les plus employés sont : a a b c c b , a a b c b c .

**Le septain** est une strophe de sept vers. Son schéma est : a b a b c c b

**Le huitain** est une strophe de huit vers. Les schémas les plus connus : a b a b b c b c, a b a b c c c b

**Le neuvain** est une strophe de neuf vers .Son schéma est : a b a b c c b c b

**Le dizain** est une strophe à dix vers. Parmi ses multiples combinaisons : a b a b b c c d c d , a b a b c c d c c d.



## **D/- La métrique berbère :**

Qu'en est-il de la typologie de syllabes en kabyle ? Avons-nous affaire au mêmes types de syllabes en kabyle ? On ne saurait répondre à cette question, car nous ne connaissons pas d'études phonétiques qui ont fait la lumière sur la structure syllabique kabyle .Mais contrairement au berbère marocain, où le noyau syllabique est toujours fait d'une voyelle, en kabyle, une consonne, simple ou longue peut occuper le sommet de la syllabe.

### **a/- les types de syllabes au niveau du vers Chleuh et Kabyle.**

Du point de vue métrique, l'unité de base du vers, n'est pas le mot mais la syllabe. Quelles sont les types de syllabes à l'œuvre dans le vers Chleuh et kabyle ?

En chleuh, il ya selon BOUNFOUR six types de syllabes : V, VC, VCC, CV, CVC CVCC.

En kabyle, il ya aussi six types de syllabes : C, V, VC, CV, CVC, CVCC.

Il existe un septième type de syllabes : VCC, mais sa présence est infime, son existence est discutable.

### **b/- Les théories métriques kabyles :**

Plusieurs théories ont été jusque là proposées pour tenter d'expliquer le fonctionnement métrique de la poésie kabyle ancienne. Les plus significatives sont, par ordre chronologique, en nombre de cinq :

- L'hypothèse défendue par STUMME et reprise par BASSET (1952)
- L'hypothèse défendue par MAMMERI
- L'hypothèse défendue par CHAKER ( 1982)
- L'hypothèse de SALHI (1996)
- L'hypothèse de BOUNFOUR



### **Selon BASSET :**

André BASSET a opté pour la théorie que STUMME avait proposée pour le Chleuh. Plus tard, Basset dans « *Remarques sur la métrique dans quelques vers kabyles* » édité dans « *études et documents berbères* ». Il applique cette théorie à la poésie kabyle, en analysant un (01) puis sept (07) poèmes. Sa description a porté sur la rime, le décompte syllabique et les accents.

### **Selon MAMMERI**

Selon MAMMERI , le vers kabyle est fondé sur trois caractéristiques :

- La syllabe
- Le décompte syllabique
- La rime

MAMMERI soutient ainsi BASSET que :

- L'unité inférieure du poème est la syllabe
- Son unité intermédiaire est le vers
- La rime marque la fin du vers
- L'unité supérieure au vers est la strophe

### **Selon CHAKER**

En 1984, CHAKER dans un article court mais très stimulant, soutient que la métrique kabyle est plus complexe que ne le pensaient Basset et Mammeri. Après avoir tranché en faveur de la théorie de Stumme et reprise par Basset, et après avoir étendu cette théorie dans le sens de la poétique de JAKOBSON, CHAKER a montré à travers son analyse, qui a

porté sur deux poèmes, que le vers kabyle repose sur deux types de récurrences :

-Phonétique : intonatives, accentuelles, phonologique dont la  
la rime

-Grammaticales : lexicales, morphologiques, syntaxiques

Dans cet article, CHAKER soutient que l'élément fondamental du vers kabyle se situe au niveau de la structuration prosodico-syntaxique, et que les autres formes de récurrences (rimes, syllabe ...) sont secondaires.

Bien que novatrice, cette hypothèse n'a pas été reprise, ni appliquée à la poésie kabyle.

### **Selon SALHI**

Reprenant le travail de MAMMERY (1969) qu'il a fait sur les poèmes de SI MOHAND, et en s'inspirant de la théorie de CHAKER a appliqué à la poésie kabyle villageoise, (voire *Poésie kabyle, transcription, typographie et formes métriques*, 2015 , et *Eléments de métrique kabyle : étude sur la poésie de si Mohand* , ainsi que *Contribution à l'étude typographique et métrique de la poésie kabyle* , 2007 ) SALHI a axé sa démonstration sur les arguments suivants :

-La mélodie de l'énoncé

-Son organisation syntaxique

-Son organisation sémantique

### **Selon BOUNFOUR**

BOUNFOUR a remis partiellement en cause la théorie métrique en usage chez les kabyles. Il propose une disposition typographique des vers

kabyles sous formes d'hémistiches. (Voire *introduction a la littérature berbère. 1. La poésie, 1999*)

BOUNFOUR a fondé son hypothèse sur trois types d'arguments :

- La structuration prosodico-syntaxique des vers
- La qualité de la rime-assonance
- La transcription de la poésie en caractères arabes





## 7/ Le texte comme objet : La sémiotique

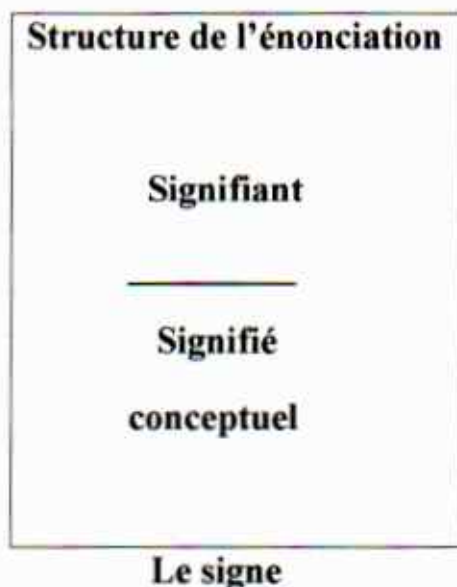
### A : Essai de définition

#### 1/- le signe :

Par signe, nous entendons un acte ou un artefact effectué par un agent (être humain ou animal) s'adressant à d'autres agents, dans le but de leur montrer, dire, ou signifier quelque chose.

Tout signe est par conséquent déictique. Il contient une composante énonciative, c'est-à-dire qu'il annonce – qu'il pointe – par son expression ou signifiant, vers un contenu qui fait sens dans un contexte partagé. Ce contenu peut être configuré de beaucoup de manière.

#### Cadre déictique



Dans le langage, au sens linguistique, c'est la phrase qui est le signe minimal, et non pas le mot, parce que elle comporte toujours une forme d'énonciation, étant un énoncé minimal. A l'intérieur de la phrase, les syntagmes, les mots et leurs composants, les racines et les morphèmes, sont des proto-signes qui doivent

s'intégrer dans une syntaxe phrastique pour faire sens comme parties de phrase ; or leurs expressions, leurs signifiants ,phonétiques ou graphiques , ont des contenus conceptuels auxquels ils sont liés par convention , c'est-à-dire comme des symboles.

Dans la parole, les mots peuvent d'ailleurs être remplacés par des gestes ou des signes iconiques. Nous ne finissons pas toujours nos phrases parlées, et nous confions alors le reste aux mouvements significatifs.

On voit souvent ces expressions (ou proto-signes) symboliques, iconiques apparaitre isolement, affichés ici et là dans la vie sociale, tels les panneaux de circulation par exemple. Dans ces cas, ce sont les supports, les poteaux et leurs localisations physiques, qui fonctionnent comme des cadres déictiques et comme des instances d'énonciation, et qui les transforment par là en signes autonomes.

Dans la tradition sémiotique , on affirme souvent que les mots sont les signes élémentaires du langage , comme la dit le linguiste Ferdinand De SAUSSURE ; mais en réalité , ce ne sont que des proto-signes , sauf qu'ils sont utilisés isolement sur un support déictique - tel le nombre d'étoile sur le képi du général ( ex , une étoile chef de brigade , deux étoile chef de divisions ... ) , ou autre exemple , comme les signes sur les portes de toilettes ( homme / femme).

Pour résumer : un signe est une expression déictique, plus ou moins complexe, et comporte donc une instance d'énonciation qui véhicule un proto-signe, qui à son tour peut être iconique, symbolique, diagrammatique ou une combinaison de ces trois types de proto-signes. Un signe enchâsse par ailleurs souvent d'autres signes. Il comprend alors plusieurs niveaux d'énonciation.

## **2/- Le texte :**

Le texte est un signe composé de phrases. Comme chaque phrase configure sa propre énonciation, les instances d'un enchainement de phrases doivent être intégrées et unifiées pour former une énonciation transphrastique, une sorte de voix continue qui porte le texte et lui confère son caractère d'unité. C'est cette intégration énonciative qui force le contenu des phrases successives de texte à s'unifier dans ce que le sémioticien A J GREIMAS appelait une isotopie, c'est-à-dire une thématique portée par une continuité spatio-temporelle représenté et qui permet au texte de se référer à quelque chose de spatio-temporellement continu

dans le monde imaginaire ou réel. La voix et l'isotopie sont des propriétés parallèles d'égale importance dans ce qui constitue un texte.

Un texte a donc un contenu trans-phrastique, c'est le sens du texte, et il s'étend du début du texte jusqu'à sa fin ; car le texte est un objet spatio-temporel muni d'un début et d'une fin. En littérature, ce principe est crucial : on ne peut jamais savoir ce qu'un texte littéraire « veut dire », avant d'en avoir fini la lecture. Cette finitude du texte, avec sa double cohérence, énonciative (voix) et sémantique (isotopie), fait la force du texte littéraire, car c'est par là que l'œuvre écrite rejoint les œuvres d'art en général.

### 3/- Le discours

Tout texte s'inscrit à son tour dans un discours qui, lui, n'est pas une entité pourvue d'un début et d'une fin, mais constitue un milieu langagier qui détermine un certain nombre de propriétés des textes qu'il subsume ou englobe. Il en détermine par exemple le genre, le style, et la place dans la rhétorique et la pragmatique sociale.

Le discours sont donc des entités plus abstraites que les textes, mais on parvient malgré cela à en distinguer sur le plan institutionnel du social : le discours religieux, juridique, médical, scientifique, historique, idéologique, politique, économique, philosophique .....

Au niveau des discours théoriques, on peut situer et distinguer les formes de savoir et de pensée : la philosophie, la science et l'histoire, les trois principes fondamentaux d'organisation discursive du sens à savoir l'argumentation, la description et la narration, dominant respectivement ces formes. Ainsi l'argumentation domine l'organisation du discours philosophique, la description, celle des sciences et la narration le discours de l'histoire. Dans les discours moins théoriques, les trois principes forment des mélanges complexes et plus ou moins stables.

#### 4/- Le langage

En parlant de texte et de discours, nous avons nécessairement présupposé le langage ; étant donné que c'est essentiellement de lui que se composent les unités sémiotiques.

Le langage est ce qui permet de communiquer avec autrui, ce mot signifie étymologiquement « mettre en commun » quelque chose (les pensées de l'homme) .

SAUSSURE définit le langage comme n'étant que la faculté propre à tout homme en tant qu'homme, de pouvoir parler, et de faire usage de la langue. Selon SAUSSURE, le langage, à proprement dit, serait uniquement humain et donc articulé, sa vocation serait de servir l'individu et, à une échelle supérieure, l'ensemble de la société humaine.

L'expression langagière est mixte : gestuelle, phonétique, graphique, et ces trois registres se relaient sans cesse.


Le langage est un outil qui puisse soutenir à la fois la pensée et la communication. La pensée parce que les mots renforcent la mémoire des individus ; la communication, parce que les phrases sont des signes, et que les mots sont des instructions pour la fabrication cognitive du contenu transmis.

Autours de la pensée, soutenue par les mots, le langage nous permet par exemple de « lire » nos formules mathématiques, musicales, chorégraphiques, graphique .....

#### 5/- La sémiotique

La sémiotique étudie le processus de signification, c'est-à-dire la production, la codification et la communication de signes. Elle est née dans les travaux de Charles Sanders PEIRCE.

Les origines de la sémiologie en général semblent se confondre avec la naissance de la philosophie du langage. Ferdinand De SAUSSURE (1857 / 1913) , le père de la linguistique moderne , donna le nom de « sémiologie » à « la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale » ( Ferdinand DE SAUSSURE , *Cours de linguistique générale* , 1976) . Selon SAUSSURE,



les signes établissent la relation entre un signifiant et un signifié. Pendant longtemps, la linguistique offrit ses patrons méthodologiques à la jeune discipline.

En Amérique, un courant ouvert par Charles Sanders PEIRCE dès 1896 oriente la discipline dans une direction pragmatique.

Charles W MORRIS (1901/ 1979) distingue dans la sémiotique trois aspects :

**a/-** l'aspect syntaxique qui porte sur les propriétés formelles des symboles, les relations des symboles entre eux.

**b/-** L'aspect sémantique qui porte sur les relations entre les symboles et les objets auxquels ils s'appliquent, sur la désignation.

**c/-** l'aspect pragmatique qui porte sur l'utilisation et la fonction effective des symboles. Sur les relations entre les symboles et leurs utilisateurs ou interprètes : règles de l'utilisation par le sujet, motivations de l'interprète, réaction du public, efficacité de la communication etc.....

En tant que discipline, la sémiotique s'institutionnalise dans les années 60, et une association internationale (International association studies) avec sa revue (Sémiotica) voit le jour. Cette association tient son premier congrès mondial à Milan en Italie en 1974.

La discipline sémiotique se diversifie en sous-champs : sémiotique du droit, sémiotique visuel, sémiotique de la littérature, sémiotique de l'espace, la sémiotique des images ....

La sémiotique concerne tous les types de signes ou symboles, et pas seulement les mots qui sont du domaine de la sémantique. Même un geste ou un son sont considérés comme des signes. Même les images, des concepts, des idées, ou des pensées peuvent être des symboles. La sémiotique fournit des outils nécessaires à l'examen critique des symboles et des informations, dans des domaines divers.

## **B :la sémiotique**



### **1/- définition :**

La sémiotique étudie le processus de signification, c'est-à-dire la production, la codification et la communication de signes.

Elle concerne tous les types de signes ou de symboles, et non seulement les mots, contrairement à la sémantique. Même un geste ou un son sont considérés comme des signes. Même des images, des concepts, des idées ou des pensées peuvent être symboles. La sémiotique fournit les outils nécessaires à l'examen critique des symboles et des informations, dans des domaines divers.

La faculté de manipuler des symboles est une caractéristique de l'être humain et permet à celui-ci d'utiliser bien mieux les relations entre idées, choses, concepts et qualités que les autres espèces vivantes.

Actuellement, depuis Charles W MORRIS, on distingue trois « *dimensions* » de la sémiotique :

**-la sémantique** : la relation entre les signes et ce qu'ils signifient (relations internes entre signifiant et signifié, ou relation entre le signe global et le référent). Travaux de Roland BARTHES, Alfred TARSKI

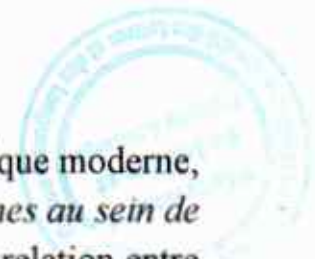
**-la syntaxe** : les relations entre signes. Travaux de Bernard RUSSEL, Richard MONTAGUE.

**-la pragmatique** : la relation entre les signes et leurs utilisateurs. Travaux de Charles PIERCE, Charles MORRIS, William JAMES

### **2/- Histoire**

L'histoire de la sémiotique (ou sémiologie) remontent à la plus haute antiquité, et se confondent avec la naissance de la philosophie du langage.

En 1690, le philosophe John LOCKE, fut le premier à utiliser le terme « semeiotiké » à partir d'un mot grec ancien qui signifie « signe ».



Ferdinand De SAUSSURE (1857 / 1913), le père de la linguistique moderne, donna le nom de sémiologie à « *la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* » (idem). Selon SAUSSURE, les signes établissent la relation entre un signifié et un signifiant. Après lui, toute une lignée de sémioticiens européens se détachent, parmi lesquels Louis HJELMSLEV et Algirdas Julien GREIMAS, sémioticiens qui insistent beaucoup sur le principe de l'immanence dans la description des systèmes de signes. Pendant longtemps, la linguistique offrit ses patrons méthodologiques à la jeune discipline.

En Amérique, un courant ouvert par Charles Sanders PEIRCE dès 1896 oriente la discipline dans une direction pragmatique. Charles W MORRIS distingue dans la sémiotique trois aspects et dimension :

a/l'aspect syntaxique qui porte sur les propriétés formelles des symboles, les relations des symboles entre eux.

b/l'aspect sémantique qui porte sur les relations entre les symboles et les objets auxquels ils s'appliquent, sur la désignation

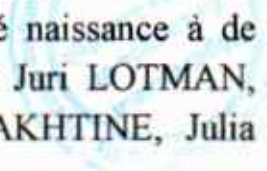
c/l'aspect pragmatique qui porte sur l'utilisation et la fonction affective des symboles, sur les relations entre les symboles et leurs utilisateurs ou interprètes : règles de l'utilisation par le sujet, motivations de l'interprète, réaction du public, efficacité de la communication etc.....

Comme discipline, la sémiotique s'institutionnalise dans les années 60 au 20eme siècle, et une association internationale de sémiotique (International association for semiotic studies), avec sa revue « *semiotica* », voit le jour. Cette association tient son premier congrès mondial à Milan (Italie) en 1974.

La discipline sémiotique se diversifie en sous- champs, sémiotique du droit, sémiotique visuelle, sémiotique de la littérature, sémiotique de l'espace etc....

Umberto ECO fait connaître la sémiotique à l'aide de plusieurs publications (*le signe*, 1973), (*traité de la sémiotique générale*, 1975). ECO reconnaît explicitement l'importance des travaux de PEIRCE.

Robert MARTY a prolongé les études de PEIRCE en produisant au début des années 1990 une modélisation mathématique de la sémiotique dans son essai de sémiotique scientifique intitulé (*l'algèbre des signes*), texte fondateur du courant sémiotique moderne.



Depuis ces auteurs qui ont fait date, la sémiotique a donné naissance à de nombreux chercheurs dans des traditions diverses tels que : Juri LOTMAN, Claude Levy STRAUSS, Jean Marie FLOCH, Mikhaïl BAKHTINE, Julia KRISTEVA, Denis BERTRAND, Jacques FONTANILLE ....

### **3/- les principes et postulats**

#### **a/- le principe d'immanence :**

Ce sont des conditions internes à la signification que recherche la sémiotique. C'est pourquoi l'analyse doit être immanente. Cela veut dire que la problématique définie par le travail sémiotique porte sur le fonctionnement textuel de la signification et non sur le rapport que le texte peut entretenir avec un référent externe. Le sens sera alors considéré comme un effet, comme un résultat produit par un jeu de rapport entre des éléments signifiants. C'est à l'intérieur du texte que nous aurons à construire le « comment » du sens.

Qu'est-ce qui rend possible la signification manifestée par les textes et les discours que nous lisons ? Quel système organisé, quelles règles président à la mise au jour du sens ? Telles sont les questions que la sémiotique se donne à résoudre.

IL ne s'agit donc pas de dire le sens vrai du texte, ni de trouver un sens nouveau et inédit en dehors duquel il n'y aurait point d'autres sens.

IL ne s'agit pas non plus de restituer pour un texte sa genèse, son histoire. L'auteur du texte, l'époque de sa fabrication, les besoins auxquels il devait répondre, n'intéresse pas directement la sémiotique. La sémiotique ne s'intéresse pas à « *Que dit le texte ?* », non pas à « *Qui dit le texte ?* » ; mais s'intéresse à « *Comment le texte dit ce qu'il dit ?* »

#### **b/- le principe structural :**

IL n'ya de sens que par et dans la différence : c'est ce principe reconnu par SAUSSURE et HJELMESLEV qui est à la base du développement des études structurales. Les effets du sens perçus dans les discours et les textes présupposent alors un système structuré de relations. Cela nous conduira à

postuler que les éléments d'un texte ne tiennent que par le jeu des relations qu'ils entretiennent. Nous ne retiendrons alors comme pertinents que les éléments susceptibles d'entrer dans un système d'évaluation et de construction de différences. C'est cela que nous nommerons la forme du contenu. Et l'analyse est structurale puisqu'elle vise la description de cette forme du sens, non le sens mais l'architecture du sens.

### **c/- Une analyse du discours :**

Enfin l'analyse sémiotique est une analyse du discours, et cela différencie la sémiotique « textuelle » de la linguistique structurale « *phrastique* ». Quand la linguistique se préoccupe de la construction et de la production de phrases, ou de la compétence phrastique, la sémiotique se donne pour objet à construire l'organisation et la production des discours et des textes ou la compétence discursive.

### **4/- Branches**

La sémiotique est divisée en plusieurs branches, étudiant chacune un aspect ou domaine particulier des signes, parmi lesquels on peut citer :

-la biosemiotique, aussi appelé la sémiotique du vivant, qui étudie tous les aspects des signes biologiques, dont il existe deux branches dédiées à l'étude des animaux.

- la zoosémiotique, qui étudie les signes des animaux (à l'exception de l'homme) et notamment la communication animale

-l'anthroposemiotique est quant à elle la branche qui étudie la communication humaine

- la sémiotique visuelle, elle étudie des objets de signification se manifestant sur le canal visuel

- la sémiotique littéraire

## **C: la sémiotique narrative**



Tout texte raconte, organise des situations et des actions qui les transforment, supposant des rôles et des fonctions tenues par des acteurs. On décrira ces successions d'actions, et les rôles (ou les fonctions) qu'elles présupposent sur la base d'une « grammaire *narrative* » qui fournit des modèles fondamentaux de la syntaxe narrative en nous appuyant sur les travaux menés par GREIMAS dans deux ouvrages ( *Sémantique structurale* , 1966 et *Du Sens* ,1970) et nous allons reprendre le travail mené par Groupe d'entreverne ( *Analyse sémiotique des textes* , 1979) auquel on va emprunter de nombreuses formulations

### **Analyse du niveau narratif :**

- 1/- Narrativité et programme narratif
- 2/- La manipulation
- 3/- La compétence
- 4/- La performance
- 5/- La sanction
- 6/- Les actants et les rôles actantiels

### **I-La narrativité et programme narratif**

#### **a/- la narrativité :**

**On appelle narrativité le phénomène de succession d'états et de transformations, inscrit dans le discours et responsables de la production du sens.**

**On appelle analyse narrative le repérage des états et des transformations, et la représentation rigoureuse des écarts, des différences qu'ils font apparaître sous le mode de la succession.**



### Etats et transformations :

A la base de l'analyse narrative, on pose la distinction entre les **états** et les **transformations** : entre ce qui relève de l'**être** et ce qui relève du **faire**.

-Un état s'énonce avec un verbe de type « *être* » ou « *avoir* »

Exemple : Un homme est ou n'est pas triste

Exemple : La femme a ou n'a pas quelque chose de bien cher

-Une transformation s'énonce avec un verbe de type « *faire* »

Exemple : L'homme achète quelque chose de bien cher.

**NB** : faire l'analyse narrative d'un texte est d'abord établir un classement des énoncés d'état et des énoncés de faire. Ces énoncés ne recouvrent pas exactement les phrases du texte ; ils sont à rétablir sous les mots, les expressions, les phrases qui les manifestent sous des formes variées.

### Sujet et Objet :

Pour définir plus précisément l'énoncé d'état, on introduit les notions de **sujet** et d'**objet**. L'énoncé d'état correspond à la relation entre un sujet et un objet .

**NB** : Le sujet (S) n'est pas un personnage, et l'objet (O) n'est pas une chose ; ce sont des rôles, des notions qui définissent des positions corrélatives (actants ou rôles actantiels) qui n'existent jamais l'une sans l'autre. Pas de sujet sans un objet auquel il est relié ; pas d'objet sans sujet par rapport auquel il se définit.

Il ya deux formes d'énoncé d'état, c'est-à-dire deux formes de relation entre ( S ) et ( O ) :

-**un énoncé d'état disjoint** : (S) et (O) sont en relation de disjoint. En prenant  $\vee$  comme signe de disjonction on écrit ( S  $\vee$  O )



Exemple : « l'homme a perdu tout son or »

( S ) représente l'homme , et ( O ) représente l'or . On écrit ( S  $\vee$  O).

**-un énoncé d'état conjoint** : (S) et (O) sont en relation de conjonction. En prenant  $\wedge$  comme signe de conjonction on écrit (S  $\wedge$  O).

Exemple : « l'homme a de l'or »

(S) représente l'homme et (O) représente l'or. On écrit (S  $\wedge$  O).

### **La transformation :**

C'est le passage d'une forme d'état à une autre. IL ya deux formes de transformation :

**-transformation de conjonction** : elle fait passer d'un état de disjonction à un état de conjonction.

$$(S \vee O) \rightarrow (S \wedge O)$$

**-transformation de disjonction** : elle fait passer d'un état de conjonction à un état de disjonction.

$$(S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)$$

### **b/- le programme narratif :**

**On appelle programme narratif (P N) la suite des états et des transformations qui s'enchainent sur la base d'une relation S.O et de sa transformation.** Pour l'analyse, on nomme par commodité le programme narratif à partir de la transformation principale.

Tout programme narratif projette comme son ombre un programme corrélatif. Chaque fois qu'un programme narratif se développe, il s'établit en relation avec un programme narratif inverse ou un anti-programme, et chacun des sujets operateurs constitue pour l'autre un adversaire qu'on appelle opposant ou anti-sujet.

<b>P .N</b>		<b>Anti P. N</b>
(S1 $\wedge$ O)		(S2 $\vee$ O)
(S1 $\vee$ O)	$\longleftrightarrow$	( S2 $\wedge$ O)
Sujet operateur		Anti – sujet
Anti- sujet		Sujet operateur

**NB** : tout programme narratif comporte logiquement 04 phases : Manipulation, compétence, performance, sanction

## II- la manipulation :

C'est la phase initiale d'un programme narratif, c'est le moment du (**faire – faire**) d'où le nom de manipulation ou de contrat. IL s'agit de faire – faire quelque chose à quelqu'un. Cela correspond à l'instauration d'un sujet operateur pour un programme d'action. On appelle destinateur le rôle de celui qui fait-faire (par persuasion, menace, injonction, promesse ....) qui met en perspective un programme d'action. Une fois mis en place, le sujet operateur est modalisé par le « *vouloir faire* » et /ou le « *devoir faire* ».

Les traits caractéristiques de la manipulation :

1/- Ensemble d'opérations qui se ramènent au « *faire- faire* » (dans le sens où l'on fait faire – faire un travail).



2/- Mise en relation d'un destinateur (manipulateur) et d'un sujet operateur (manipulé, destinataire de la manipulation).

3/- Faire persuasif d'un destinateur envers un destinataire (*faire savoir* et *faire croire*)

4/- Mise en route d'un programme narratif : on met en place un sujet operateur pour des performances à réaliser.

Le schéma suivant présente les quatre possibilités de base de la manipulation :

**Faire – faire**  
(Intervention)

**faire -ne pas faire**  
(Empêchement)



**Ne pas faire – ne pas faire**  
(laisser faire)

**ne pas faire -faire**

### III- La compétence :

La réalisation de la transformation par le sujet operateur présuppose que ce dernier est capable de réaliser la performance ou alors qu'il est compétent. **On appellera compétence les conditions nécessaires à la réalisation de la performance.**

On peut ramener la compétence du sujet opérateur à quatre éléments :

- le devoir –faire
- le vouloir – faire
- le pouvoir – faire
- le savoir - faire



Nous pouvons distinguer deux types d'objet : l'objet principal de la transformation ou « *objet de valeur* », et l'élément de compétence nécessaire pour la réalisation de la compétence ou « *objet modal* ».

Ces deux objets correspondent à deux types de transformation : la performance principale transforme la relation du sujet d'état à l'objet de valeur ; et la transformation modale transforme la relation d'un sujet à l'objet modal .

**NB** : L'acquisition de la compétence peut constituer un programme narratif subordonné au programme principal (**programme narratif d'usage**) ; elle peut également couvrir la totalité d'un récit

Enoncé d'état

( S - O )



énoncé de faire

F ( S )



Conjonction

( S ^ O )

disjonction

( S v O )

transformation

conjonctive

transformation

disjonctive

$F ( s ) \rightarrow \{ ( S \vee O ) \rightarrow ( S \wedge O ) \} \{ ( S \wedge O ) \rightarrow ( S \vee O ) \}$



## VI- La performance :

Le programme narratif se réalise par le passage d'un état de conjonction à un état de disjonction. L'opération qui réalise ce passage s'appelle la performance. **On appelle la performance, toute opération de faire qui réalise une transformation d'état.** Cette opération réalisée présuppose un agent, c'est le sujet opérateur, ( ici encore , il s'agit d'un rôle et non d'un personnage ) .

L'analyse narrative reconnaît ainsi deux types de sujets :

- Le sujet d'état**, en relation de conjonction ou de disjonction avec un objet.
- Le sujet opérateur**, en relation avec une performance qu'il réalise, on l'appelle aussi **sujet de faire**.

Compte tenu de ceci, la formule générale de la transformation est :

$$F(S) \rightarrow \{(S \vee O) \rightarrow (S \wedge O)\}$$

## V- La sanction

**C'est la phase terminale du schéma narratif.** Elle ne doit pas être confondue avec le résultat pratique de la performance.

**La sanction présente l'évaluation finale du programme narratif** (évaluation des situations transformées, des actions performées, et des compétences mises en œuvre).

La sanction comporte un moment d'information sur les performances accomplies, un moment d'évaluation (véridiction) ou il s'agit de mesurer la conformité des objets et des valeurs au programme engagé, et un moment de rétribution (positive ou négative) : le sujet opérateur se voit attribuer un objet – message qui signale ou signifie son identité de sujet reconnu.

Cette phase du récit est appelée « *épreuve glorifiante* » ou « *épreuve de reconnaissance* » ou on distingue la dimension cognitive, ou prennent place des opérations de type (*savoir*) ou (*faire – savoir*) c'est-à-dire des opérations du faire persuasif ou du faire interprétatif. IL s'agit d'acquérir ( et de communiquer ) un savoir portant :

- Sur les objets de valeur attribués au sujet d'état dans la performance principale et sur la véridiction de l'état final de ce sujet . On fait savoir que l'objet est transmis et qu'il est « *vrai* » ou « *mensonger* » .
- Sur le sujet opérateur de la performance principale et sur sa compétence

Nous rassemblerons les données précédentes dans le tableau suivant :

<b>Manipulation</b>	<b>Compétence</b>	<b>Performance</b>	<b>Sanction</b>
Mise en place du programme narratif	Acquisition des moyens nécessaires à l'action	Réalisation de l'action	Evaluation et rétribution de l'action réalisée
Devoir – faire Vouloir – faire	Pouvoir – faire Savoir – faire	Faire	Faire – croire Croire
Destinateur Sujet – opérateur (virtuel)	Destinateur Sujet – opérateur (actualisé)	Sujet – opérateur (réalisé)	Destinateur Sujet –opérateur (reconnu)



Objet modal 1	Objet modal 2	Sujet d'état Anti-sujet  Objet de valeur	Objet – message
Dimension cognitive	Dimension pragmatique		Dimension cognitive

### Le schéma narratif

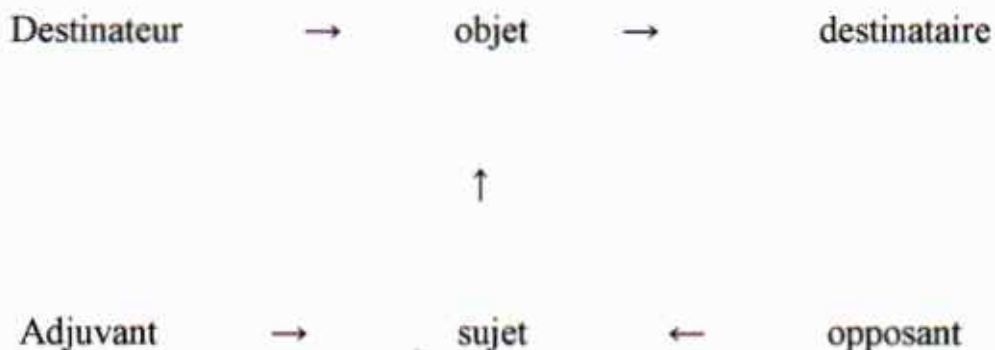
#### VI- les actants et les rôles actantiels :

Dans son déroulement, le schéma narratif canonique met en œuvre des fonctions ou des rôles assumés par des acteurs. IL ne faut pas confondre les personnages du récit et les rôles qu'ils sont susceptibles d'assumer.

**On appelle rôle actantiels les fonctions canoniques du récit.** Ces actants peuvent être réduits au nombre de six, repartis sur trois axes de relations :

- axe de la communication : destinataire →destinataire
- axe du désir : sujet →objet
- axe du pouvoir : adjuvant →sujet ←opposant

Le schéma actantiel dans sa forme classique peut être représenté de la manière suivante :



### Le schéma actantiel



## D :la sémiotique discursive

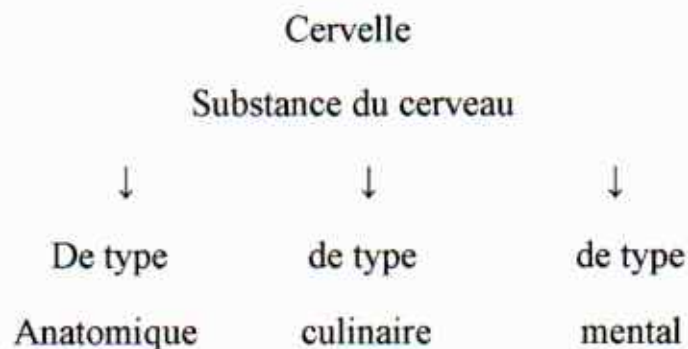
Tout texte convoque à partir de configurations discursives disponible, des éléments figuratifs (des acteurs dans des espaces et dans des temps) et les dispose de façon particulière pour les mettre en scène (en discours) .

Mais ces éléments ne sont pas là seulement pour représenter un monde fictif ou réel et produire une impression référentielle. Une fois disposés et articulés par le texte, ils contribuent à dessiner une forme figurative (ou discursive) du contenu. *La composante discursive règle dans un texte l'enchaînement des figures et des effets de sens.* (Groupe d'Entreverne, *analyse sémiotique des textes*, 1979 )

### 1/- définition de la figure :

La figure est une unité de contenu, déterminée et reconnaissable dans un texte et qui a des correspondant hors du texte, soit dans le monde « *réel ou fictif* » auquel renvoi le texte soit dans d'autres textes. « *arbre* », « *maison* », « *fée* » sont des figures de contenu qui se réalisent diversement selon les contextes .( idem)

**Exemple :** la figure « *cervelle* » est susceptible d'entrer dans contextes différents et de réaliser des parcours séméniques différents :





## 2/- les parcours figuratifs :

Les figures de discours apparaissent dans les textes comme un réseau de figures leximatique reliées entre elles. A cet étalement de figures, à ce réseau relationnel on résume le nom de parcours figuratif.( idem)

### Exemple :

-« *l'enfant qui joue, à qui on interdit de jouer dehors* ».

**(Parcours figuratif)** -« *l'enfant qu'on élève et qu'on nourrit* ».

-« *le rapport de l'enfant avec ses parents* » .

Ce parcours figuratif réunit les figures ayant trait à l'éducation d'un enfant.

Un texte fait succéder des parcours figuratifs différents. Ces derniers viennent en quelque sorte habiller les programmes narratifs.

## 3/- configuration discursive :

Dans le texte, plusieurs figures se rejoignent pour former un parcours figuratif, et plusieurs parcours figuratifs peuvent être rassemblés en une configuration discursive.( idem)

### Exemple :

Plusieurs figures se rejoignent pour former un parcours figuratif décrivant « *la vie de débauche* » ; ce parcours figuratif peut s'apparenter à une configuration plus vaste.

La configuration discursive apparait donc comme un ensemble de signification virtuelle susceptible d'être réalisés dans le discours et le texte dans des parcours figuratifs.



Dans le cadre d'un univers culturel déterminé, il devient possible d'envisager un inventaire des configurations discursives. Cet inventaire formerait un dictionnaire discursif.

Le dictionnaire phrastique (**Larousse ou Robert**) se présente comme un stock de figures lexématiques. Pour chaque figure, se trouvent répertoriés les divers emplois ou parcours sémantique de cette figure.

Le dictionnaire discursif pourrait se présenter comme un stock de thèmes, de motifs, c'est-à-dire de significations discursives.

Les notions de « *configuration discursive* » et de « *parcours figuratifs* » définissent les deux aspects selon lesquels une « figure du discours » est envisageable :

- la configuration discursive constitue l'aspect virtuel
- le parcours figuratif constitue l'aspect réalisé.

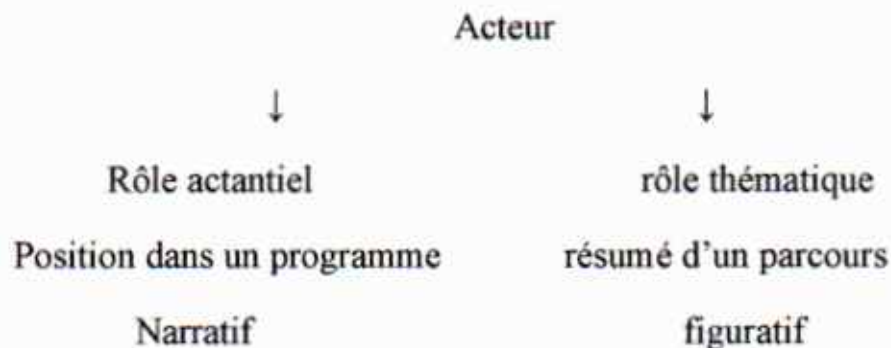
Nous pouvons représenter ainsi une comparaison entre figure lexématique et figure de discours.

	<b>Plan du discours</b>	<b>Plan lexématique</b>
<b>Aspect virtuel</b>	Configuration discursive (relevant d'un dictionnaire discursif)	Figure lexématique (relevant d'un dictionnaire phrastique)
<b>Aspect réalisé</b>	Parcours figuratif (se réalisent dans le discours)	Parcours sémantiques (se réalisant dans les phrases)



#### 4/- Rôles thématiques :

Plutôt que de parler en termes de personnages, nous pouvons alors employer en sémiotique le terme d'« *acteur* » que l'on définira comme le point de rencontre d'au moins un rôle actantiel et d'au moins un rôle thématique. Un acteur est une figure porteuse à la fois d'un / ou de plusieurs rôles actantiels, qui définit (ou définissent) une position dans un programme narratif, et d'un (ou plusieurs) rôles thématiques, qui définit (ou définissent) son appartenance à un (ou plusieurs) parcours figuratifs. (idem)



L'acteur devient le point de rencontre et de croisement :

- a/- De structure narratives ou des programmes narratifs mettant en rapport des rôles actantiels.
- b/- avec des structures discursives ou des parcours figuratifs, sont réductibles à des rôles thématiques.

**Exemple 1** : un parcours figuratifs définissant le comportement de l'enfant qui « *se heurte* » et « *trébuche* », qui « *marche lourdement* » ... ces figures peuvent se condenser dans le rôle thématique de « *l'enfant gauche* » ou « *l'enfant handicapé* »

**Exemple 2** : de la même façon , le parcours figuratif « *vie de débauche* » sera ramené au rôle thématique « *débauché* »



Les parcours figuratifs sont progressivement porteurs de rôles thématiques qui contribuent à le décrire et à lui donner une certaine densité, un certain poids sémantique particulier.

### **E: La sémiotique des passions**

Issue des démarches méthodologiques de la sémiotique générale , la sémiotique des passions met en lumière des significations pas toujours évidentes dans la structure de surface .

Dans ce chapitre nous allons montrer comment les sémioticiens décrivent les passions. Pour se faire, nous présenterons quelques idées exposées dans l'œuvre (*sémiotique des passions*, 1991) de Algerdas Julien GREIMAS et Jacques FONTANILLE.

Dans leur œuvre intitulée (*sémiotique des passions* , 1990) A J GREIMAS et J FONTANILLE, précisent tout au début de leur œuvre que les passions sont porteuses d'effet de sens très particulier dans le discours. GREIMAS et FONTANILLE soulignent « ...*les passions ne sont pas des propriétés exclusives des sujets, mais des propriétés du discours tout entier, »* .(*sémiotique des passions* , P21)

Ainsi, ces auteurs s'intéressent aux passions en tant qu'effet de sens passionnel inscrits et codifiés dans le cadre du discours.

Ceci dit, nous allons essayer de résumer à grand traits quelques notions de l'œuvre (*sémiotique des passions*).

Dans le premier chapitre, GREIMAS et FONTANILLE proposent et définissent des instruments (ou outils) conceptuels indispensables à une sémiotique des

passions qui sont des structures modales ; les structures actantiels ; le sujet, l'objet et la jonction ; les sujets modaux ; les simulacres modaux et les simulacres passionnels ; les actants narratifs et les passions, la valence et la valeur. Bref, les deux auteurs font un bilan des instruments nécessaires pour la description sémiotique de l'univers passionnel.

**La structure modale :**

GREIMAS et FONTANILLE distinguent deux axes modaux :

- 1/- modalisations exogènes : modalisation du sujet hétéronome (devoir vs Pouvoir).
- 2/- modalisation endogènes : modalisation du sujet autonome (savoir vs Vouloir)

Un schéma modal apparait :

Modalisations virtualisantes → modalisation actualisantes → modalisation réalisantes

<b>Modalité</b>	<b>virtualisante</b>	<b>actualisantes</b>	<b>Realisante</b>
<b>Exogènes</b>	Devoir- faire	Pouvoir – faire	Faire
<b>endogènes</b>	vouloir - faire	Savoir - faire	Etre

**Le sujet / objet :**

Ce sont deux actants syntaxiques

**Le sujet :** est l'opérateur des forces de transformation d'une position à l'autre

**L'objet :** est l'ensemble des propriétés propres à chacune des positions adoptées successivement

Dans son parcours des structures élémentaires de la signification, le sujet prend une position de jonction ou de disjonction

(S ∨ O) / (S ∧ O)  
Disjonction      Conjonction



**Objet de valeur** : c'est un objet qui donne un « sens » à un projet de vie

**Valence** : elle peut être définie comme une « ombre » qui suscite le

« Pressentiment » de la valeur. Autrement dit, la valence serait la  
valeur de la valeur.

Quant aux **structures actantielles**, on observe que le sujet et l'objet, pouvant devenir des « proto-actants », sont susceptibles d'être projetés sur le carré sémiotique, en résultant quatre positions différentes



Quant aux **sujets modaux**, on peut distinguer deux : un sujet d'état et un sujet de faire. Chaque type d'énoncé aura donc un sujet propre. De ce fait, « *le sujet affecté par la passion sera donc toujours, en dernier ressort, un sujet modalisé selon « l'être », c'est -à-dire un sujet considéré comme sujet d'état même si par ailleurs il est responsable d'un faire* » (idem : 53).

Des sujets d'état et de faire, de premier rang, découle un sujet modal de second rang . Ainsi « .... Selon que l'objet est modalisé comme « désirable », « utile » ou « nécessaires » le sujet changera d'équipement modal et parcourra une série d'identités modales transitoires » (idem .55)

### **Simulacre:**

Ce sont des configurations qui résultent seulement de l'ouverture d'un espace imaginaire par l'effet des charges modales qui affectent le sujet, ils peuvent être modaux et passionnels : les premiers concernant la mise en place des sujets modaux, et les seconds concernant l'agencement des sujets modaux sensibilisés.

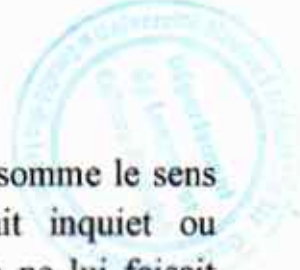
En outre les deux sémioticiens observent et analysent **un schéma passionnel canonique**, conçu et construit comme structure généralisable des pathemes. Les **pathèmes** se définissent comme « l'ensemble des conditions discursives nécessaires à la manifestation d'une passion – effet de sens » (idem, 85)

**Le schéma passionnel** est constitué de cinq étapes : l'éveil effectif, la disposition, le pivot passionnel, l'émotion et la moralisation.

1/- **L'éveil effectif** : il concerne, comme le dit le mot lui-même, l'éveil ( ou trouble ) de la sensibilité de l'actant . Autrement dit, « le sujet est mis en état d'éprouver quelque chose : sa sensibilité est éveillée ». Le rythme d'un parcours de l'actant se trouve ainsi modifié, qui peut se traduire en agitation ou en ralentissement, en accélération ou en suspension, en embarras ou en encombrement.

2/- **La disposition** : dans cette étape la passion se précise. Autrement dit, ayant dépassé le stade de l'éveil affectif, l'actant passionné est maintenant capable d'imaginer le scénario de la passion qui provoquera le plaisir ou la souffrance. Elle est donc le moment où se forme l'image passionnelle, cette scène ou ce scénario qui provoquera le plaisir ou la souffrance.

3/- **Le pivot passionnel** : « C'est le moment même de la transformation passionnelle » et c'est la phase principale de la séquence, celle qui va modifier



irréremédiablement l'état affectif du sujet, et lui faire connaître en somme le sens des troubles qu'il a éprouvé jusqu'alors. Le jaloux resterait inquiet ou ombrageux ou soupçonneux si cette transformation passionnelle ne lui faisait voir la trahison redoutée ou imaginée, justifiant ainsi l'inquiétude et le soupçon antérieurs. Cette agitation qui envahit le sujet peut se transformer en amour ou en haine.

**4/- L'émotion** : le corps de l'actant , réagissant à la tension qu'il subit , exprime – par des sursauts , des frémissements , des tremblements , des rougissement , des pleurs , des cris , des troubles et ...- l'événement passionnel , le faisant connaître à soi-même et aux autres . Ainsi, dans l'étape de l'émotion, l'actant manifeste par une réaction somatique, pour lui-même et pour autrui , la passion qu'il éprouve.

**5/- La moralisation** : C'est la dernière étape du schéma passionnel canonique. Dans cette étape, la passion peut être évaluée, mesurée et jugée. Avec la moralisation, la passion révèle les valeurs sur lesquelles elle se fonde. Ces dernières sont confrontées avec celles de la communauté, et finalement sanctionnées (positivement ou négativement) selon qu'elles confortent ou compromettent les valeurs établies de cette communauté. L'actant passionné peut revendiquer le « droit » à vivre ses passions, en assumant pleinement le « sens de la vie » qu'elle recèle.

## **F : la sémiotique visuelle**

La sémiotique visuelle est une branche de la sémiotique. Elle étudie des objets de signification se manifestant sur le canal visuel, et au premier rang de ceux-ci, l'image, ou, en terme plus technique, l'icône visuelle. Elle étudie ces phénomènes comme autant de langages. Dans une société des images, il ya certes urgence à ce qu'existe une telle théorie de la communication visuelle. Or, alors que depuis l'Antiquité, on a beaucoup spéculé sur le langage, les débuts d'une réflexion scientifique sur l'image ne datent guère que du 18eme siècle.



## 1/- Naissance :

A proprement parler, on ne peut parler de sémiotique visuelle, une sémiotique ne se définissant pas par une sensorialité (à ce compte, il y aurait une « *une sémiotique auditive* » qui étudierait à la fois la musique et le langage) . Mais la sémiotique visuelle a eu pour tâche de se pencher sur des phénomènes qui n'avaient été approchés jusque là que par la critique d'art ou l'esthétique

## 2/- Développement de la discipline :

Dans les années 1980, la sémiotique visuelle s'est développée spectaculairement avec les travaux de l'école de Montréal (Fernand SAINT-MARTIN), de l'école de Paris (Jacques FONTANILLE) et surtout ceux de l'école de Liège (Groupe  $\mu$ ), ou encore avec les travaux de Goran SONESSON.

La sémiotique visuelle a été particulièrement développée dans les travaux du Groupe  $\mu$ , et spécialement dans l'ouvrage fondamental qu'est « *traité du signe visuel, 1992* ». Cet ouvrage part des fondements physiologiques de la vision, pour observer comment le sens investit peu à peu les objets visuels. IL distingue d'une part les signes iconiques (ou icône), qui renvoient aux objets du monde, et les signes plastiques, qui produisent des significations dans ses trois types de manifestation que sont la couleur, la texture et la forme. IL montre comment le langage visuel organise ses unités en une véritable grammaire.

Une telle grammaire permet de voir comment fonctionne une rhétorique visuelle, au sein d'une rhétorique générale.

La sémiotique visuelle a donc pu contribuer à aborder de grands thèmes de la sémiotique tout court, comme celui de l'icône, déjà abordé par Umberto ECO, ou celui de la valeur des signes plastiques comme la couleur.

La discipline qu'est la sémiotique visuelle est surtout pratiquée dans les départements de communication, l'histoire de l'art, de design et d'architecture ; elle est stimulée par l'existence d'une association internationale de sémiotique visuelle, dont la revue officielle s'intitule (Visio).

## 8 /Le texte comme communication : Réception et lecture

### A : La réception

#### a : l'esthétique de la réception

Pour HANS ROBERT JAUSS , fondateur et principal représentant de l'école de Constance, l'esthétique de la réception se veut un mode d'analyse qui déplace l'attention de l'analyste du couple auteur/texte vers la relation texte /lecteur (Hans-robert Jauss , 1972) .L'histoire littéraire prolonge en cela la sociologie de la littérature ( Robert Escarpit 1958) , qui , étudiant les objectifs et les méthodes d'une étude des conditions matérielles , économiques et sociales de la production , de la diffusion et de la consommation des œuvres littéraires , prenait nécessairement en compte le lecteur .

#### b : l'horizon d'attente

- Définition : l'esthétique de la réception permet de comprendre les ruptures ou les écarts dans cette relation : comment expliquer l'indifférence ou tombent des œuvres qui doivent attendre un nouveau public pour être comprises ou appréciées ? La notion de *l'horizon d'attente* fait intervenir trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont relève le texte ; la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont l'œuvre nouvelle présuppose la connaissance (une compétence intertextuelle) ; l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.
- Dialectique du texte et de la lecture : on mesure ainsi l'écart esthétique entre l'univers du texte et celui de sa lecture. Cette distance peut entraîner un changement d'horizon. On peut établir l'histoire des réceptions successives d'un texte. De même, on peut étudier une coupe synchronique d'une phase de l'évolution littéraire et établir une hiérarchie d'œuvres simultanées.



## **B : WOLFGANG ISER et l'acte de lecture**

En 1976 *l'acte de lecture*, ouvrage fondamental de l'école de Constance, développe trois concepts majeurs pour la théorie de la réception : le lecteur implicite, les notions de répertoire et de stratégie, qui prennent sens à travers la négativité de l'œuvre.

### **a : le lecteur implicite :**

Le concept de lecteur implicite ou impliqué est emprunté à la *Rhetoric of fiction* de WAYN BOOTH (1963) . C'est l'image du lecteur que l'écrivain construit à travers son texte . WOLFGANG ISER cherche le lecteur dans la série d'orientations internes ou conditions de réception que le texte littéraire offre à ses lecteurs. Il s'agit donc *d'une préstructuration de la lecture contenue dans le texte*. Le discours de fiction est décontextualisé, c'est-à-dire qu'il est privé de la situation référentielle qui celle du langage naturel. Pour communiquer, il fournit lui-même des indications pour la reconstruction de la situation énonciative. ISER appelle également ce phénomène *dépragmatisation*, contrebalancée par une *repragmatisation* opérée par le lecteur.( Wolfgang IZER , *L'acte de lecture* , 1976)

### **b : Le répertoire de l'œuvre :**

Les conventions communes entre l'auteur et le lecteur forment *le répertoire de l'œuvre*, dont le contenu (intertextualité, normes sociales et historiques, contexte socioculturel) constitue *les stratégies*. Du fait de son intégration dans le texte, le répertoire subit une déformation pour ne plus signifier que dans la configuration du texte. Il se produit alors une défamiliarisation et le lecteur doit réévaluer ce qui a été ainsi modifié. Les *stratégies* sont des orientations opérationnelles qui présentent au lecteur des possibilités combinatoires sur lesquelles s'appuie l'acte de lecture.( idem)

### **c :La négativité :**

La négativité de l'œuvre littéraire procède de la décontextualisation du répertoire. *Le texte nie partiellement les normes qu'il incorpore*, mais dans ce mouvement négateur, il postule sa réévaluation virtuelle par l'acte de lecture.( idem)



## C : La sémiotique de la lecture

### a : Le modèle d'UMBERTO ECO :

- **Le lecteur modèle** : En 1985 UMBERTO ECO a mis au point dans *Lector in Fabula* un modèle sémiotique de la lecture ayant pour objet « le phénomène de la narrativité exprimée verbalement en tant qu'interprète par un lecteur coopérant »( Umberto ECO, *Lector in fabula*, 1985). Le texte étant « une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir des espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc »( idem) un « produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif » ( idem), l'auteur envisage un **lecteur modèle** qui doit être capable de « coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement »( idem)
- **Le travail du lecteur** : lire signifie déduire, conjecturer, inférer à partir du texte un contexte possible, confirmé ou corrigé par la suite de la lecture. Le lecteur mobilise à cet effet une sorte de mémoire collective ou sont rassemblés les **non-dits** et les **on-sait** opérant et circulant dans un certain contexte socioculturel. C'est ce qu'UMBERTO ECO appelle le « *thesaurus* » ou l'« *encyclopédie* ». IL s'agit d'un savoir implicite présumé par le texte et actualisé par le lecteur.
- **L'acte de lecture** : La lecture consiste ensuite en la construction successive d'une série de « *topics* » différents. Un topic (soit de quoi parle le texte) est une hypothèse construite par le lecteur, sur laquelle il s'appuie en actualisant le texte dans sa linéarité. Au cours de la lecture, les conjonctures ainsi formulées sont vérifiées ou infirmées. En lisant, le lecteur coopérant est censé construire une série de mondes possibles. IL imagine un monde censé correspondre à celui du récit, monde dans lequel

un personnage imagine à son tour un monde censé correspondre aux désirs et aux attentes qui font agir les autres personnages .



### **b : La lecture comme énonciation**

La pragmatique prolonge cette conception de la lecture. Déchiffrer un texte c'est « mobiliser un ensemble diversifié de compétences pour parcourir de manière cohérente une surface discursive orientée temporellement » (Dominique MAINGUENEAU, 1990). IL s'agit d'une stratégie de cheminements, pour laquelle le lecteur dispose d'un savoir sur le contexte énonciatif ( époque , auteur , circonstances , genre ... ) , de la maîtrise de la langue ( compétence linguistique) , de grilles relevant de la grammaire du texte , qui définissent la cohésion et la cohérence d'une suite d'énoncés.

### **D : L'architecteur**

#### **a : définition :**

Le lecteur modèle de ECHO est proche de l'architecteur défini par MICHAEL RIFFATERRE entre 1971 (*essais de stylistique structurale*) et 1979 (*La production du texte*). Le lecteur fait partie du phénomène littéraire. Il devient en fait l'énonciateur du texte à la place de l'auteur. L'architecteur devient « la somme et non le moyen, de toutes les lectures possibles ». Seul fait sens dans un texte ce que l'architecteur peut percevoir.

#### **b :Le travail de l'architecteur :**

L'architecteur découvre des combinaisons intertextuelles définissant un axe horizontale des significations, ou le signifié est subordonné au signifiant. Les mots s'imposent au lecteur et déclenchent dans son esprit toute une série d'associations.

## 9/ Le texte comme communication : La pragmatique



### A : Définition

La pragmatique est moins une méthode qu'une manière d'envisager le fait littéraire. Elle a une incidence sur toutes les approches précédemment présentées, de la critique psychanalytique à la sociocritique.

### a : Les actes du langage

On attribue généralement la délimitation de la pragmatique comme champ spécifique de l'étude du langage à CHARLES MORIS ( *foundation of the theory of signs* , 1938) , mais l'avancée décisive date des travaux de JOHN LANGSHAW AUSTIN ( *how to do things with words* , 1962) trd. Fr Quand dire c'est faire. Il démontre que toute énonciation a une dimension « illocutoire » . Le sens d'un énoncé associe deux composants : le contenu propositionnel (sa valeur descriptive) , sa force illocutoire , qui indique quel type d'acte de langage ( ou de parole) est accompli quand on l'énonce et comment il doit être reçu par le destinataire . Quand on parle, on communique également le fait que l'on communique et l'on fait comprendre au destinataire comment saisir l'énonciation. L'acte de langage ne « réussit » qu'à condition que le destinataire reconnaisse cette intention. La pragmatique étudie donc tout ce qui touche à l'efficacité du discours en situation et aux effets de langage

### b : les idées de la pragmatique

- **Les genres du discours** : la pragmatique prend très largement en compte l'argumentation linguistique, ainsi que toutes les stratégies mettant en œuvre l'interprétation des contenus implicites par le destinataire (présupposés et sous-entendus) . Elle étudie aussi les genres du discours. Ces derniers ne sont pas considérés comme des procédés, mais comme des dispositifs de communication socialement définis, qui ne peuvent être « réussis » que dans un contexte déterminé.

- **Les lois du discours** : elles définissent une compétence pragmatique, et sont des normes que l'on est supposé respecter quand on joue le jeu de l'échange verbal, une sorte de code de bonne conduite des interlocuteurs. Ce contrat repose donc sur des conventions tacites, dont CATHERINE KERBRAT-ORECCHIONI a donné une liste opératoire : principes de coopération, de pertinence et de sincérité ; lois d'informativité, d'exhaustivité et de modalité (CATHERINE KERBRAT-ORECCHIONI, *L'implicite*, 1986). A ces lois discursives s'ajoutent des lois de comportement social : ménager autrui, se ménager soi-même. Ce contrat littéraire procède de ces lois et de la nature du texte comme acte d'énonciation. L'œuvre littéraire se soumet à ces lois en fonction de son économie propre, du rapport que chaque œuvre ou type d'œuvre institue avec les usages non littéraires du discours.
- **La réflexivité** : la pragmatique permet de mettre en évidence les phénomènes de réflexivité, à travers lesquels le discours réfère à sa propre activité énonciative. Elle les analyse comme « *enchevêtrement de niveaux* » puisque « *l'énonciation s'immisce dans l'énoncé, qui fait retour vers son énonciation au lieu de se contenter de parler du monde* » (Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, 1990)

## **B/ Histoire de la pragmatique**

La pragmatique est une branche de la linguistique qui s'intéresse aux éléments du langage dont la signification ne peut être comprise qu'en connaissant le contexte. Cette discipline est née au 19ème siècle aux Etats Unis, mais a commencé à se développer surtout après la deuxième guerre mondiale.

Aux Etats-Unis, dès le 19ème siècle, plusieurs penseurs ont soutenu l'idée que la pensée ne saurait jamais aller au-delà d'une connaissance pratique. A l'échelle humaine, ce qui tiendrait lieu d'une vérité théorique accessible, c'est l'efficacité : en gros, est vrai ce qui réussit, est faux ce qui échoue. Sur cette base, WILLIAM JAMES (1842/1910) a développé une doctrine qu'il a appelé *pragmatique* (du grec pragma « action »). Son ami CHARLES S PIERCE (1834/1914) a, lui, employé le terme voisin de *pragmatisisme* et il a mis l'accent sur l'activité sémiotique de l'homme, donc sur l'emploi des signes.

Tout naturellement, sa réflexion, à laquelle on porte aujourd'hui beaucoup d'intérêt, a rencontré les signes linguistiques et leur emploi. ( Moeschler J et Reboul A , 1998)

Disciple de PIERCE, son compatriote CHARLES W MORRIS (1901/1979) a , dès avant la seconde guerre mondiale et sans trouver d'abord beaucoup d'écho , suggéré une nouvelle classification des principales disciplines étudiant les signes linguistiques :

- La syntaxe traite des rapports entre signes dans l'énoncé complexe
- La sémantique traite des rapports entre les signes et la réalité
- La pragmatique traite des rapports entre les signes et leurs utilisateurs

Ainsi est apparue, au moins en théorie, une nouvelle discipline linguistique ou devaient trouver systématiquement leur place non seulement les signes avec leurs composants et leurs référents, mais aussi ceux qui en font usage.

Dans la conception MORRIS, sémantique et pragmatique sont censées couvrir des domaines bien distincts.

Or, telle qu'elle a été pratiquée dans la période suivante, la sémantique, toujours plus ou moins réduite à l'étude du sens descriptif, est restée engluée dans les difficultés signalées précédemment. Elle a bien su faire reconnaître qu'elle était indispensable, malgré les efforts du structuralisme américain pour se passer d'elle. Elle s'est fait une place notable dans le générativisme de NOAM CHOMSKY à côté de la syntaxe, mais les techniques inspirées de la phonologie est appliquée sous des noms divers, analyse sémique, analyse componentielle, etc... n'ont pas à donner du sens une représentation satisfaisante .

Le domaine auquel se sont intéressés les chercheurs a été considérablement élargi. Et sous l'impulsion de certain philosophe, on s'est souvenu des propositions faites par les pragmaticiens.

## C / La pragmatique actuellement



### a : La pragmatique comme horizon de la critique

la pragmatique insiste donc sur le caractère interactif et réflexif du discours et sur son rapport à des normes . Il inscrit l'activité langagière dans son caractère institutionnel et elle exhibe la complexité des processus de déchiffrement. Elle tend donc à devenir le cadre obligé de diverses approches, qu'elles soient thématiques, psychanalytique, sociocritique ou autres. La pragmatique prend en compte ce fait incontournable que les œuvres littéraires ne sont pas des énoncés comme les autres et qu'en même temps elles n'échappent pas aux lois du langage.

### b : Les développements récents de la pragmatique

- **La notion d'interlecture** : parmi les influences les plus récentes de la pragmatique, on peut signaler la notion d'interlecture proposée par JEAN BELLEMIN –NOEL en 1992 au colloque sur la lecture ( cité par ANNE MAUREL , la critique , 1994) « *la possibilité à la fois de reconnaître l'intertexte manifeste et de mobiliser les références latentes* ». Prenant le parti du lecteur , le critique doit prendre conscience de l'existence des fonctions pragmatiques de son lecteur.
- **Pragmatique et contexte de l'œuvre littéraire** : Dominique MAINGUENEAU prolonge la pragmatique par une mise en cause de l'opposition **texte vs contexte**. On se contentera ici de citer ces lignes extraites de sa conclusion : « *le statut du champ littéraire et de l'écrivain implique une relation d'inclusion/exclusion dont rien ne peut réduire le caractère paradoxal.* » (Dominique MAINGUENEAU, op cit) La critique doit s'attacher aussi bien à la vie de l'écrivain dans son rapport à l'œuvre, qu'au genre qui fait partie de la construction même de celle –ci, qu'au médium qui participe de l'univers du sens instauré par elle, qu'à la situation d'énonciation. Domaine de l'activité sociale autant que pratique de l'écart, la création littéraire ne peut « *dissocier ce qu'elle dit de la légitimation de son dire* », et l'œuvre « *représente un monde déchiré par le renvoi à son activité énonciative* »( *idem*)

## Bibliographie sélective du module



**N.B.** Ces travaux ont servi de base , de matériau et de référence pour le présent ouvrage , qui leur emprunte de nombreuses formulations

### Ouvrages généraux

Angenot M, Bessiere J, Fokkena Douwe, Kushner E, *Théorie littéraire*, PUF 1989

Bergez D et al , *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* , Bordas , 1990

Compagnon A, *Le démon de la théorie*, Seuil, 2002

Delcroix M et Halluyn F , *Introduction aux études littéraires .Méthodes du texte* , Duculot , 1990

Fayolle R , *La critique* , Armand Collin , 1978

Kibedi Varga P, *Théorie de la littérature*, Picard, 1981

Maurel A , *La critique* , Hachette , 1994

Tadié J Y, *La critique littéraire au XXème siècle*, Belfond, 1987

Todorov T, *Théorie de la littérature : Les écrits des Formalistes Russes*, 1964

Todorov T, *Critique de la critique*, Seuil, paris

Warren A et Wellek R , *Théorie littéraire*, Seuil 1989

## **La psychocritique**

- Baudouin Ch, *Psychanalyse de l'art*, Seuil ,1929
- Bellemin-Noel J, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1979
- Bellemin-Noel J, *Psychanalyse et littérature*, PUF, 1972
- Gohin Y, « *Progrès et problèmes de psychanalyse littéraire* » in *La Pensée*, 1980
- Le Galliot J, *Psychanalyse et langages littéraires*, Nathan, 1977
- Mauron C, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Seuil, 1963
- Wieder C, *Eléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Bordas, 1988

## **La sociocritique**

- Benichou P , *Le sacre de l'écrivain* , Gallimard , 1966
- Barbérís P , « *La sociocritique* » bin Bergez Daniel et al , *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* , Bordas , 1990
- Bergez D et All, *Courants critiques et analyse littéraire*, Armand Colin, 2016
- Bourdieu P, *Les règles de l'art*, Seuil, 1992
- De Staël G, *De la littérature*, Paris, Flammarion
- Duchet C, *Sociocritique*, Nathan, 1979
- Goldmann L, *Le Dieu caché*, Gallimard, 1956
- Goldmann L, *Structures mentales et créations culturelles*, Anthropos, 1971
- Lukacs G, *Théorie du roman*, Denoël –Goutier, 1963
- Lukacs G, *Balzac et le réalisme français*, Maspero, 1972
- Lukacs G, *Ecrits de Moscou*, Editions sociales, 1974
- Zima P , *Pour une sociologie du texte littéraire* , 197



## La narratologie

Adam J-M, Revaz F, *L'analyse du récit*, Seuil, 1996

Bremond C, *Logique du récit*, Seuil 1976

Barthes R, « *Par où commencer* » Poétique n°1, 1970

Communication n°8 , seuil , paris ,1966

- Barthes R, « *introduction à l'analyse structurale des récits* »
- Bremond C, « *la logique des possibles narratifs* »
- Todorov T, « *les catégories du récit littéraire* »

Genette G, *Figures III*, Seuil, Paris 1985

Greimas AJ, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966

Greimas AJ, *Du sens*, Seuil, 1987

Goldenstein JP, *Pour lire le roman*, Duculot, Bruxelles, 1983

Hamon PH, « *pour un statut sémiologique du personnage* » in Littérature n°6,1972

Propp V, *Morphologie du conte*, Gallimard, 1970

Raimond M, *Le roman*, Armand colin, 1988

Reuter Y, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas ,1991

Reuter Y, *L'analyse du récit*, Paris, 1997

Ricœur P , *Temps et récit* , Seuil ,1983

Todorov T, *Poétique de la prose*, Seuil, 1971

## **L'intertextualité**

- Barthes R, « *Théorie du texte* » *Encyclopédie Universalis*, 1973
- Bakhtine M, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970
- Genette G, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979
- Genette G, *Palimpseste, la littérature aux seconds degrés*, Seuil, 1982
- Jenny I, *La stratégie de la forme*, Poétique n27, 1976
- Kristeva J, *Séméiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Seuil, 1969
- Piegay-Gros N, *L'intertextualité*, Dunod, 1996
- Riffaterre M, *La production du texte*, Seuil, 1979
- Riffaterre M, *Sémiotique de la poésie*, Seuil
- Samoyault T, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan, 2001
- Todorov T, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil 1981
- Zumthor P, *L'intertextualité et mouvance*. Littérature n°41, 1981

## **La stylistique**

- Gardes-Tamine J, *La stylistique*, Armond Colin, Paris, 1992
- Gardes-Tamine J, *La rhétorique*, Armond colin, Paris, 1992
- Fromilhague C, *Les figures de style*, Dunod, Paris, 1992
- Fromilhague C et sancier A, *Introduction à l'analyse stylistique*, Dunod, 1996
- Kokelbergue, *Les figures de style*, Nathan, Paris, 1993
- Malino J et Gardes-Tamine J, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie : vers et figures*, PUF, 1982
- Schaeffer J-M et Ducrot O, « *Style* » in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1995



## **La métrique**

- Acquien M, *La versification appliquée aux textes*, Nathan ,1993
- Buffard –Moret B, *Introduction à la versification*, Dunod, 1997
- Cornulier B, « Métrique » in *Encyclopédie universalis*, Paris
- Cornulier B, *Théorie du vers, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Seuil, 1982
- Dessous G, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Bordas, 1991
- Gardes-Tamine J et Hubert M C, *Dictionnaire de la critique littéraire*, 2002
- Gouvard J-M, *La versification*, PUF, 1999
- Molinos J, Gardes-Tamine Joëlle, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie : vers et figures*, PUF, 1982
- Molinié G et Acquien M , *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* , 1999
- Morier H , *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* , 1961
- Salhi MA , *Contribution à l'étude typographique et métrique de la poésie kabyle* , Thèse de doctorat 2007
- Turiel F, *Précis de versification*, Armond colin, 1998
- Vaillant A, *la poésie : initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Nathan, 1992

## **La sémiotique**

- Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, PUL, 1979
- Greimas A J , Arrivée M, Coquet JC , *Essais de sémiotique* , Larousse ,1972
- Greimas AJ, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966
- Greimas A J, *Du sens, essais sémiotiques*, Seuil, 1970

Greimas A J, Courtes J, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1986

Greimas A J, *Maupassant, la sémiotique du texte, exercices pratiques*, Seuil 1970

Hénault A, *Questions de sémiotique*, 2002

Courtes J, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette, 1976

Alain R, *Théories du signe et du sens*, 1976

Ablali D, Ducard D , *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques* ,2009

Fontanille J , *Greimas AJ , Sémiotique des passions*, 2002

Fontanille J, Zilberberg, *Tension et signification*, 1998

Landowski E, *Passions sans nom*, 2004

Parret H, *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, 1986

Klinkenberg J M, *précis de sémiotique générale*, 1996

### **Réception et lecture**

Charles M , *Rhétorique de la lecture* , Seuil , 1977

Eco U, *Lector in fabula*, Grasset, 1985

Jauss H R, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978

Jouve V, *La lecture*, Hachette, 1993

Iser W, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Margada, 1985



## **La pragmatique**

Armengaud F, *La pragmatique*, PUF, 1990

Jaubert A, *La lecture pragmatique*, Hachette, 1992

Kerbrat-Orecchioni C, *L'implicite*, Seuil, 1986

Maingueneau D, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990

Maingueneau D, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Dunod, 1993

Maurel A, *La critique*, Seuil, 1994

Moeschler J et Reboul A, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Seuil, 1994

Moeschler J et Reboul A, *la pragmatique aujourd'hui*, Seuil, 1998

## **Dictionnaires**

Bergez Daniel, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Dunod, 1994

Ducrot O, Todorov T, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1971

Ducrot O, Schaeffer J-M, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1993

Gardes-Tamine J, Hubert M-C, *Dictionnaire de critique littéraire*, Cérès, 1996

Jarrety M, *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale, 2001

Morier Henri, *Dictionnaire de la poétique et de la rhétorique*, PUF, Paris



## Résumé

L'analyse des textes littéraires, comme toute réflexion sur la littérature, est toujours orientée et nourrie par des théories, dont cette ouvrage présente les grandes orientations. Chaque théorie fait ici l'objet d'une présentation sur ses origines, la formation, les présupposés et les champs d'application. Parcourant ces théories, ce polycopié introduit aux grandes théories qui ont marqué le vingtième siècle. Les chapitres présentent successivement : la sociocritique, la psychocritique, la narratologie, la stylistique, la métrique, la sémiotique, la pragmatique, la théorie de la réception. Ces théories explorent les matrices du discours sur la littérature, et constituent les fondement nourriciers et toujours actuels de la lecture littéraire. Par leur singularité autant que par leurs croisements, ces orientations critiques dessinent la vaste carte aux multiples entrées de la compréhension et de l'intelligence des textes.

Mots clés : la sociocritique, la psychocritique, la narratologie, la stylistique, la métrique, la sémiotique, , la pragmatique , la réception