

**UNIVERSITE ABBES LAGHROUR KHENCHELA**

**FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES ÉTRANGERES  
DÉPARTEMENT DE LETTRE ET  
DE LANGUE FRANÇAISE**

**Ouvrage Pédagogique**

**Esquisse d'une approche des  
textes littéraires : Lectures plurielles**

**Préparé par : Atamena Abdelmalik Maître de conférences « A »**

**Spécialité : Sciences des textes littéraires**

**L'ouvrage est destiné aux enseignants  
De la littérature**

**Année 2022/2023**

**Table des matières**

<b>Avant propos</b> .....	04
<b>Introduction</b> .....	10
<b>Chapitre I : Initiation à la lecture des récits</b> .....	15
1-La lecture plaisir et la lecture profonde.....	17
1-1- L'héritage de Vladimir Propp.....	19
1-2- Actant et niveau narratif d'après A. J. Greimas.....	22
A- Axe du désir.....	24
B- Axe de la communication : la relation entre le destinataire et le destinataire.....	25
C- Axe du pouvoir : adjuvant et opposant.....	26
1-3- « la logique du récit » selon Claude Bremond.....	26
2-La lecture séquentielle.....	29
2-1- L'analyse linéaire.....	29
2-2-La notion de séquence textuelle.....	30
A- Séquence descriptive.....	30
B- Séquence dialogale.....	32
C- Séquence explicative.....	32
D- Séquence argumentative.....	32
E- Séquence narrative.....	33
2-3-Les données de segmentation en séquences.....	35
2-4- Pourquoi découper un récit en séquence ?.....	36
<b>Chapitre II : La lecture psychanalytique</b> .....	39
I-Recherches freudienne.....	41
Au commencement était la littérature.....	41
2- La psychocritique.....	46
2-1- L'évolution de la psychocritique.....	47
2-2- La psychocritique : objet et méthode.....	49
2-2-1- Les étapes de la méthode de C. Mauron.....	49
3- Recherches inspirées par Jung.....	51
2-3 Qu'est ce qu'un archétype selon Jung.....	51
<b>Chapitre III : La lecture sociologique</b> .....	58
1- La sociologie marxiste.....	60

1-1- Luckàs et le roman.....	61
1-2- La sociocritique.....	62
2- Max weber et Th. W . Adorno.....	64
3- Sociopoétique et l'apport de Pierre Bourdieu.....	65
<b>Chapitre IV : Communication littéraire.....</b>	<b>79</b>
1- L'auteur.....	80
2- Le destinataire.....	83
3- Le message.....	86
4- Le canal de communication.....	86
5- Le référent.....	88
6- Le code.....	89
<b>Conclusion.....</b>	<b>91</b>
<b>Références bibliographiques.....</b>	<b>91</b>

## Avant propos

Si, par je ne sais quel excès de socialisme ou de barbarie, toutes nos disciplines devaient être expulsées de l'enseignement sauf une, c'est la discipline littéraire qui devait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire.

Roland Barthes

Cet ouvrage, produit dans le cadre de l'enseignement de la littérature, est destiné aux enseignants avides à lire ce modeste texte comme une sorte de carte de route ou de journal de bord, non comme une série indépendante l'une de l'autre. Comme tout écrit, il possède une histoire. Il est né de notre confrontation, dans le cadre de nos enseignements de la littérature, avec l'interrogation formulée par les enseignants désireux de cerner des problèmes que nous considérons essentiels. À savoir un champ d'activités ouvert à la croisée de plusieurs champs théoriques de références, qui fait à la fois sa complexité, mais aussi sa richesse. Et, par-là même également, de multiples tentatives de compréhension qui ont été les nôtres dans notre réflexion sur l'enseignement de la littérature.

Cela ne veut dire en aucun cas que notre propos soit « parfait », nous avons tenté, d'ailleurs avec une certaine lacune, sinon de répondre aux exigences du champ de l'étude des textes littéraires, du moins de franchir la difficulté même de sa mise en pratique pour qu'il soit adéquat à la formation et à la compréhension. Pour ce faire, nous avons essayé de satisfaire trois points de vue, celui du respect des offres de formation, celui des références théoriques et des sources écrites, et enfin celui de l'expérience tirée de nos enseignements. Nous avons remarqué que ces trois visions présentent heureusement des recoupements imprégnés de significations, ce qui nous paraît finalement intéressant. C'est pourquoi nous avons choisi pour laisser leur plein déroulement sans privilégier l'une sur l'autre.

C'est pour cette raison que nous avons préféré ici de rassembler des références ni trop exclusives ni trop électives. Ceci, afin de tenter, même imparfaitement, de distinguer les sources primaires (« les baptiseurs de théorie ») et les sources secondaires, de confronter les travaux de création et les commentaires qu'elles entraînent. Les lignes de partage, avouons-le, sont sinueuses, ce qui n'est pas toujours facile. De même, avec l'avancée des recherches depuis la création des méthodes d'interprétations à une vitesse vertigineuse, l'opposition entre grande et petite œuvre ne semble pas très

pertinente ! De ce fait, l'exhaustivité était écartée au départ (laissons l'exhaustivité à ceux qui s'en contentent, selon l'excellente expression chère à Todorov). D'où le choix de la forme sélective pour éviter aux enseignants de s'égarer dans des recherches documentaires non pertinentes. Démarche que nous souhaitons indicative pour leurs permettre d'aller à la source, dans laquelle chacun pourra trouver le fil conducteur des réflexions mises en lumière dans cet ouvrage.

En dépit de ces remarques, il est à noter que ce travail est désigné au départ aux étudiants. Mais en l'écrivant nous nous sommes demandés si une réflexion sur l'enseignement des textes littéraires ne méritait pas de concerner également les enseignants, et par conséquent suscitera un débat, susceptible de rectifier le tir, et comme le dit bien Voltaire, à propos de la relation des livres avec les lecteurs qui, « étendent les pensées dont on leur présente le germe ; ils corrigent ce qui leur semble défectueux, et fortifient par leur réflexion ce qui leur paraît faible<sup>1</sup> ».

Arrivons à ce stade de réflexions, des interrogations simples se sont imposées à nous, - et qui nous hante et ne cesse de nous mettre mal à l'aise tout au long de notre vie d'enseignant: que signifie « enseigner la littérature » ? Faut-il en permanence s'interroger sur la spécificité du texte littéraire qui « traite toujours de l'homme singulier, dans sa singularité absolue<sup>2</sup> » ? Est-il vrai que l'œuvre littéraire, par son caractère complexe, rebelle, fugitif..., présente un défi projeté aux analyses scientifiques ? Pourquoi, s'interroge remarquablement Pierre Bourdieu,

tant de critiques, tant d'écrivains, tant de philosophes mettent tant de complaisance à professer que l'expérience de l'œuvre d'art est ineffable, qu'elle échappe par définition à la connaissance rationnelle [...], d'où leur vient ce besoin si puissant d'abaisser la connaissance rationnelle, cette rage d'affirmer l'irréductibilité de l'œuvre d'art ou, d'un mot plus approprié, sa *transcendance*<sup>3</sup>.

Ce sont ces réseaux complexes composés de multiples substances qui déterminent la littérature et l'appréhendent et qui, précisément, convie à reconnaître une réalité qu'on a très souvent tendance à dissimulée : le texte littéraire représente le monde, il

---

<sup>1</sup> Voltaire, Préface à l'édition Varberg [1765] du dictionnaire philosophique, éd. D'Etienne, Paris, Garnier, 1965, coll. « Classiques Garnier », p. XI.

<sup>2</sup> Danielle Sallenave, *Le Don des morts*, Paris, Gallimard, 1991, passim (voir P. BOURD).

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Du Seuil, 1992, 1998, p. 11.

met en scène des potentialités exceptionnelles du langage, de la culture, de la civilisation, de la mémoire individuelle et collective, de l'oubli, du conscient et de l'inconscient...Or, on peut y trouver de la sociologie, de l'Histoire, de la psychologie, de la linguistique, de la philosophie, de l'éthique...Mais ce n'est pas aussi simple que cette courte affirmation ! La géographie, l'écosystème, les espaces, les mœurs, les traditions, la politique...pour dire vite, tout un système de réseaux et de structures où l'Homme interagit avec l'univers et toutes ses composantes.

Peut-être aussi, c'est précisément, cette complexité qui est à l'origine de sa particularité en tant qu'objet d'enseignement. En effet, contrairement à d'autres disciplines d'enseignement (histoire, linguistique, sociologie, psychologie...), la littérature est l'unique discipline qui ne soit pas définie dans ses traits distinctifs qui lui sont propre au moment où l'étudiant l'entame. Il suffit pour en donner les preuves d'établir une petite comparaison entre les manuels utilisés par ces différentes disciplines et en particulier les préfaces mettant en lumière la définition de l'objet destiné à l'enseignement.

L'origine de ce constat réside moins dans l'abondance des travaux sur le phénomène de littéraire tant abordé de différents angles, approches et disciplines : Roman Jakobson, Paul Ricoeur, Pierre Bourdieu, Jean Bessière, Levi-Strauss, pour ne citer que ceux-là, que dans l'absence dans ces débats d'une réflexion sur le littéraire en tant que tel, et notamment sur les procédures aidant à différencier le littéraire du non littéraire. Cependant, il faut souligner, malgré les divergences entre ceux qui donnent la priorité aux approches et la méthodologie et ceux qui estiment que la réflexion et le sens doivent prévaloir, que tous s'accordent évidemment pour constater l'importance des études littéraires qui enflamment les âmes naissantes des étudiants, stimulent leurs esprits civiques et critiques, façonnent leurs raisonnements et vision du monde...

Mais par-delà toutes ces interrogations, la question propice qui vaille n'est-elle pas de savoir quel esprit, quel raisonnement, quelle vision et quelle valeur enseigner en littérature? A vrai dire le fait n'est pas nouveau, et le spectre de la difficulté bien réelle à définir les valeurs à transmettre aux apprenants ne cessent de hanter les débats de l'institution scolaire et de la culture : quelles sont les démarches intellectuelles fécondes pour favoriser des lectures riches et distanciées, en rapport systématique avec l'objectivation ? Quelles contenus, quelles pratiques d'analyse et de mise en

relation qui encouragent le recul, la formation de l'esprit critique, et qui suscitent la curiosité, le dialogue, le savoir-lire ? Autant de questions qui invitent à considérer l'activité d'étude des textes littéraires comme centrale dans le processus de formation.

En Algérie, ces questions se sont imposées depuis l'indépendance et ne cessent d'habiter le présent, dans la mesure où ce jeune pays fasciné par son autonomie politique et sa volonté de se démarquer de l'époque coloniale, s'est vite rendu compte qu'il n'est pas possible d'ignorer cet héritage culturel - littéraire notamment - ni même de s'en passer. La littérature de l'expression française était l'un des modes incontournable à la fois de l'affirmation identitaire et de l'accès à l'universel. Les prix en littérature compensaient le retard économique et social, et des Algériens depuis des décennies jusqu'à aujourd'hui ont creusé leurs noms non seulement dans les pays francophones mais aussi dans le monde entier. Confronter continuellement en latence et en patence aux politiques scolaires et « religieuses », s'exprimant par des antagonismes toujours renouvelés, parce qu'ils expriment des projets incompatibles l'un à l'autre, les études littéraires cherchent de faire la preuve de leur légitimité dans un contexte critique qui est, aujourd'hui, celui de la société algérienne où les errements doctrinaux semblent décidément prendre le pas sur toute circonspection qu'exige tout effort d'analyse.

Ce contexte « critique » ne peut en aucun cas usurper les qualités de l'enseignement des textes littéraires qui requièrent une riche potentialité formatrice insoupçonnée. Par leurs pluralités de suggestions inattendues et par leurs puissances analytiques, ils privilégient, contrairement à la lecture courante, l'épanouissement des performances. Cette remarque prend toute sa force quand nous évoquons l'influence des textes littéraires dans la compréhension de phénomènes longtemps réservés aux sciences dites « exactes », la psychanalyse et l'Histoire (entres autres) en sont des exemples très démonstratifs. Confrontés et identifiés à la réalité du « sujet » qui les lis et les raconte, les textes littéraires sont désormais considérés comme « vraies ». Notre quotidien est envahi d'histoires par l'expansion rapide de moyen de communication sans précédent, trouve d'immenses difficultés à faire une dichotomie totale entre le narré et le vécu qui forgent et « authentifient » l'identité de l'auteur / lecteur. On ne peut, dès lors, voiler cette jouissance irrésistible qu'exerce la fiction sur l'imaginaire du lecteur, cette invention la plus élevée et la plus exigeante d'une forme écrite de

l'action et du temps humain. En ayant conscience de ces enjeux, la finalité tracée est de faire de l'étudiant un lecteur perspicace et subtil. Ainsi, l'étude de la littérature est susceptible d'éveiller les dons, de susciter des obsessions, de corriger les avatars de l'histoire...

### **La pierre angulaire : la motivation**

Encore faut-il s'interroger sur le rôle de la motivation dans l'enseignement ? La question est antique, épineuse et souvent prise comme préalablement entendue et laissée à l'état d'évidence pédagogique et d'un supposé consensus. C'est pourquoi, il est dans l'impératif de revenir perpétuellement sur le sujet en rappelant (entre autres) que le concept de « motivation » réfère moins à une propriété interne des textes (qui n'est pas à démontrer lorsqu'il s'agit surtout de grandes œuvres) qu'à une construction symbolique, culturelle, esthétique, pédagogique...favorisant l'épanouissement des compétences, l'éveil des dons et l'esprit critique auxquels l'enseignant et toute l'institution doivent contribuer pour une part prépondérante.

Pour y parvenir, les démarches qui suscitent les objectifs à atteindre n'y manquent pas, à savoir, que signifie lire un texte littéraire ? Quels sont les outils qui permettent la compréhension et l'interprétation des textes littéraires ? Quelle démarche métacognitive susceptible d'impliquer l'étudiant et stimuler sa réflexion ? Dans quelle mesure une certaine lecture des textes littéraires suscite-t-elle l'adhésion ou la résistance de l'étudiant et du lecteur d'une manière générale ? Et surtout -la question centrale- comment capter l'attention ? Car l'enseignant, comme disait Georges Steiner, « envahit, entre par effraction, voire dévaste afin de faire le ménage et de reconstruire. L'enseignement médiocre, la routine pédagogique, un style d'instruction qui, délibérément ou non, vise avec cynisme des objectifs simplement utilitaires sont ruineux. Ils extirpent l'espoir à la racine »<sup>4</sup>. Comment justement éviter cette médiocrité que Steiner qualifie de « meurtrier » voire « un péché contre l'Esprit-Saint » ? Comment fuir ce « gaz des marais qui a pour nom « ennui » » ?

Ces questions peuvent de prime abord donner la sensation qu'il existe des « marmites sorcières » relevant de processus identiques, réductibles à quelques logiques clefs livrées comme autant d'items sur une carte de route. Rien n'est moins vrai. Comme la

---

<sup>4</sup> Georges Steiner, *Maîtres et disciples*, Paris : Gallimard, 2003 (pour la traduction française), p. 27.

somme des travaux en psychopédagogie et en didactique ont cherché à le montrer, il n'existe pas de règles convergentes homogènes en la matière, chaque cas (déterminé par un ensemble de contexte) étant tout à fait spécifique. Cela étant, il semble que pour les chercheurs ces divergences, tout de même, sont pleines de significations, pour ne pas dire nécessaires dans l'interprétation des mécanismes quasi incontournables dans le cadre de l'enseignement des textes littéraires.

## Introduction

Au premier abord, la signification d'un texte est loin d'être certaine et univoque. Des mots, des phrases, des fragments en apparence semblables et même identiques peuvent avoir des significations différentes lorsqu'ils se trouvent intégrés à des ensembles différents. Pascal le savait mieux que personne : « les mots diversement rangés font un divers sens, et les sens diversement rangés font différents effets ».

Lucien Goldman

En réponse à la question : Pourquoi la littérature exige des lectures divergentes dont chacune s'appuie sur une démarche ou un courant réflexif particulier ? La réponse est que la littérature est problématique à plusieurs égards. D'abord, elle est ineffable, une pratique en quelque sorte aporétique. Ainsi l'intelligence lumineuse d'un ensemble de phénomènes socioculturels et psycho historiques dans la pensée de Flaubert, de Sartre, de KatebYacine comportent chacune son point aveugle, où s'entassent des contradictions insurmontables. Ce n'est pas à cause d'une insuffisance de la réflexion ou de l'écriture : au contraire, c'est plutôt le caractère d'une grande œuvre que de présenter ce genre de contraintes, car, c'est précisément la preuve qu'elle requiert des points de vue convergents et interdisciplinaires. Cette perspective peut mettre en évidence le caractère problématique de la lecture, en tant qu'elle est plurielle et que, comme telle, elle se pose les conditions de sa polyphonie et son ineffabilité. Elle est problématique encore du fait de sa résistance à être saisie par la rigueur scientifique qui risque de détruire sa singularité, notamment sur le plaisir esthétique. De ce fait, tant d'écrivains l'ont dit, les sciences sociales risquent d'abaisser la grandeur de l'œuvre et la spécificité du « créateur », qui est perpétuellement irremplaçable. Cependant, les sciences sociales s'autorisent toujours (personne ne les en empêche), malgré cette résistance toujours insurmontable et sa *transcendance*, d'approcher « rationnellement » la littérature. Et il serait hasardeux et injuste d'en faire l'économie. Déjà, Goethe, en agissant comme un porte parole des chercheurs en sciences sociales et humaines, disait : « Notre opinion est qu'il sied à l'homme de supposer qu'il y a quelque chose d'inconnaissable, mais qu'il ne doit pas mettre de

limite à sa recherche .»<sup>5</sup> Interdire tout contact profanateur avec les textes littéraires c'est négliger en quelque sorte sa pluralité et, par conséquent, priver l'enseignement de la littérature d'un apport considérable dans la construction du sens.

S'appuyer sur les diverses approches peut aussi nous permettre de mieux dominer et, en quelque sorte, de tenter de fédérer à un moment donné les apports des influences et des méthodes très diverses qui ont renouvelé la critique littéraire. C'est pourquoi le recours exclusif aux méthodes inspirées du freudisme, du marxisme, du structuralisme... conduisait, malgré toutes les contraintes<sup>6</sup>, à éclairer certains angles de l'œuvre littéraire. Encore faut-il dire qu'une perspective interdisciplinaire paraît de nature à privilégier, dans l'étude des textes littéraires, différents points de vue, de l'œuvre elle-même, du contexte de son émergence, mais aussi de l'écrivain. De ce fait, elle est moins attentive à une réalité monodique qu'à la considération de son cloisonnement ou, plus exactement, à ses sens multiples, c'est-à-dire, à la recherche passionnée de sa « vérité » ou plus exactement à ses « vérités ».

La complexité de la littérature est également un outil considérable pour accroître les capacités intellectuelles et cognitives des étudiants. Elle suscite chez eux l'esprit critique, la curiosité, la dialectique, le sentiment de l'altérité, la vision transculturelle... en transformant la complexité à un élément de stimulation et en faisant de l'étude des textes littéraires à la fois un art de la distance et un exercice de la compassion.

Tout au long de cet ouvrage, nous nous sommes efforcés, par le biais de grandes approches scientifique émanant de science de l'homme, de montrer que la littérature est avant tout une pratique inter-multi-transdisciplinaire et non pas un champ monodique, et encore moins une expérience emblématique d'un monde à part, assujetti à ces propres règlements. Pour que la littérature soit fertile, féconde est pleinement savourée, elle doit puiser sa force et son essence de différentes disciplines des sciences humaines et sociales, car elle est en quelque sorte le « miroir » de l'homme et de la société.

---

<sup>5</sup> J. W. Goethe, cité in *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Pierre Bourdieu, Du Seuil, 1992,1998, p. 12.

<sup>6</sup> Parfois ces approches ne pourraient servir qu'à l'étude d'un certain type de l'œuvre et parfois elle ne satisfait que l'œuvre pour laquelle la méthode a été élaborée.

Bien entendu, tel qu'il est, cet ouvrage est loin de finaliser son objet. Nous sommes conscients que certaines questions demeurent posées et que nous souhaitons abordées ultérieurement. C'est le cas des débats portant sur les notions de « réception », du « genre », etc. qui pourraient faire l'objet d'un travail ultérieur dans le prolongement de notre réflexion sur ce sujet.

C'est parce que nous estimons que la littérature ne peut se satisfaire elle-même, c'est-à-dire, elle ne « va pas de soi » que le présent ouvrage propose une démarche qui met en lumière quatre approches d'analyse du « fait littéraire ». Le premier chapitre se veut une initiation aux différentes analyses du récit (l'héritage de Vladimir Propp, les analyses actantielles de Greimas, leurs prolongement par Brémond, l'analyse textuelle de Jean-Michel Adam..).

Dans le deuxième chapitre, nous proposons une réflexion sur l'approche psychanalytique, tout en cherchant à attirer l'attention sur sa dimension et son extension. C'est pourquoi il propose de commencer par Freud, à qui revient le mérite d'inaugurer les études psychanalytiques sur la littérature. En s'appuyant sur ses acquis, Charles Mauron le père de la psychocritique sera mis en lumière. Dans la même lignée freudienne, il nous a paru particulièrement intéressant de présenter quelques méthodes et recherches inspirées par Jung.

Le troisième chapitre traitera la lecture sociologique ancrée particulièrement dans la tradition marxiste. C'est ainsi que nous soulevons les études de Luckács très célèbres dans ce domaine, notamment ses études du roman européen du XIX siècle. Toujours dans le sillage marxiste, en prolongeant les travaux de Luckács, les réflexions de Goldmann ainsi que Max Weber et Th. Adorno seront systématiquement examinées. En dernier lieu, notre regard sera polarisé sur les travaux de Pierre Bourdieu à qui revient le mérite de poser de nouveaux fondements à la sociopoétique.

Enfin, le quatrième chapitre examinera la communication littéraire, car, pour nous, le texte littéraire est avant tout autre chose : une conversation entre l'écrivain et le lecteur. Une conversation qui passe inévitablement par le schéma de communication baptisé au départ par Jakobson. Les facteurs que constituent les éléments de ce schéma seront développés littérairement.



# Chapitre premier

## Initiation à la lecture des récits

L'effort pour comprendre doit sans doute quelque chose au « plaisir de détruire les préjugés » [...] et les explications du type « ceci n'est que cela ».

Wittgenstein, *Les leçons sur l'éthique*.

### Objectifs de l'ouvrage

- La distinction entre la lecture plaisir et la lecture profonde ;
- Définir la structure générale du récit ;

- Montrer l'influence de l'héritage de Vladimir Propp dans l'élaboration de méthodes d'analyses des textes littéraires ;
- Mettre en lumière les méthodes de Greimas, de Bremond, de J.M. Adam dans l'étude des valeurs profondes des textes : modèle actantiel, lecture séquentielle...

### **1. La lecture plaisir et la lecture profonde**

La lecture plaisir est déjà plurielle, car elle nous permet de confronter nos propres idées aux idées composant le texte. C'est ainsi qu'on peut découvrir d'autres lieux, d'autres cultures, d'autres visions du monde... Elle est plurielle parce qu'on fabule, on s'identifie aux personnages, on rêve, on se laisse prendre à la magie des intrigues, on se cloisonne, on interprète pour soi... Bref, l'œuvre au départ, est déjà polysémique. Elle est également plurielle, parce que dès qu'elle sera éditée, l'œuvre n'appartient plus à son auteur. Le lecteur la recrée à nouveau, et plus que le nombre des lecteurs s'accroît plus que la lecture se multiplie. Pire ! Chaque relecture d'un même livre peut être différente de la précédente. Car nous sommes continuellement captiver par « des conquêtes les plus hautes de l'entreprise humaine »<sup>7</sup>.

Cependant, si l'on se tient à ce degré de connaissance d'un texte on risque de surfer à la surface, de s'en tenir au phénotexte (grec *phenos* apparence). Or, ce phénotexte, que livre une première lecture, est suivi en fait par le génotexte, ou ce qu'on appelle aussi « signifiante », ensemble de structures profondes du texte, dont un grand nombre échappe à la volonté et la conscience de l'auteur. Chacune de ces structures comprend un ensemble d'éléments qui s'assemblent, jouent entre eux selon diverses règles d'agencement.

Il s'agit donc d'acquérir les éléments nécessaires qui permettent d'interroger les textes selon des grilles non similaires mais complémentaires, correspondant à ces diverses structures. Les recherches de ce type, à quelques exceptions près (poème, article de journal...), sont davantage applicables à des textes longs qu'à des textes courts. Elles permettent l'étude d'œuvres complètes, de séquences, de chapitres, d'actes, et aussi

---

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 16.

de série de textes. Ces derniers ne seront élucidés sans l'apport indispensable de l'étude du récit.

En effet, on ne peut parler du **récit** que s'il y a représentation d'un évènement, d'une situation ou d'un fait. Nous pouvons dès lors définir le récit comme étant la représentation d'un évènement. Et toute représentation est une interprétation : les témoins d'un seul accident ne peuvent le rapporter de la même manière, chacun le narre différemment en complétant, d'une façon fragmentaire, les parties rapides dont certains lui ont échappées. Il remplit « les blancs instantanément et oublie désormais que c'étaient des blancs, des vides. Ce qu'il a cru voir, il croit sincèrement l'avoir vu »<sup>8</sup>. Dans son roman *Les enchantements de la forêt*, André Theuriet disait, « j'avais le cou tendu vers la scène. Tout ce qui s'y passait était pour moi la réalité. Le reste n'existait plus »<sup>9</sup>.

Pour mieux éclaircir l'idée selon laquelle le récit est la représentation d'un évènement, nous proposons deux brèves illustrations, mais qui répondent à nos préoccupations :

a) « victime de la méchanceté d'une marâtre, sept sœurs, exposées dans une forêt [...], sont jetées par leur père dans un puits. De là, la plus jeune parvient chez une ogresse borgne qui la prend à son service ; elle nourrit ses sœurs en cachette. Mais l'ogresse décide de tuer la jeune fille pour la servir lors d'un festin d'ogres. L'héroïne brûle l'ogresse en mettant le feu au pied d'un dattier où elle l'a fait monter, et la jette dans un puits sans fond. En conclusion, elle sauve ses sœurs, et toutes les sept, grâce aux richesses de l'ogresse, deviennent riches dans un autre pays »<sup>10</sup>.

b) un vol à main armée d'une bijouterie est un évènement qui déclenche le passage d'un état s (bijouterie intact) à un état s' (bijouterie volée).

Cependant, le vol n'est pas un récit, il le sera uniquement quand il est représenté oralement ou par écrit ou mis en image...il faut souligner ici que chaque témoignage de cet évènement (comme on l'a souligné avant) est nécessairement différent des autres.

La représentation et l'évènement sont les deux opérateurs essentiels pour qu'il y ait récit. Un évènement non raconté, c'est-à-dire, non représenté n'est pas un récit ; une représentation sans évènement n'est pas un récit non plus, mais une description. Cette

<sup>8</sup> Jean-Michel Adam, *Le récit*, Paris : PUF, 1ère éd, 1984, 6ème éd, 1999, p. 10.

<sup>9</sup> André Theuriet *Les enchantements de la forêt*, 4<sup>ème</sup> édition, Paris : Librairie Hachette, 1889, p. 77.

<sup>10</sup> C. Lacoste-Dujardin, *Le Conte Kabyle*, éd. La Découverte.

dernière, se met d'une manière générale au service du récit, c'est son auxiliaire en quelque sorte.

Du coup se pose la question de la relation entretenue entre le lecteur et le texte, ce qu'on appelle le « contrat » établi préalablement, et qui est le noyau dur de toute stratégie narrative. Car on suppose toujours l'existence d'un savoir partagés.

Raconter, comme disait, J. M.- Adam, c'est toujours raconter quelque chose à quelqu'un à partir d'une attente (bienveillante ou méfiante), sur la base d'un horizon d'attente fondé en premier lieu sur la prévisibilité des formes d'organisation du type narratif en général et des genres de discours narratifs en particulier (récit fantastique, journalistique, histoire drôle, etc.).<sup>11</sup>

### 1.1. L'héritage de Vladimir Propp

Quiconque se voue à l'étude des textes littéraires et aux recherches qui ont fondé la théorie du récit, ne peut se passer des travaux des formalistes russes<sup>12</sup>, en particulier Vladimir Propp. En 1928 ce dernier publie sa *Morphologie du conte* dont la notoriété et l'influence sera déterminante jusqu'à aujourd'hui, non seulement sur la littérature (Barthes, Todorov, Genette), l'analyse des mythes (Greimas), le conte (Bremond), la linguistique (Jakobson), mais aussi sur *l'anthropologie structurale* de (Lévi-Strauss).

Tous ceux-là, ont été fascinés par le double aspect du conte découvert par Propp, d'une part sa diversité extraordinaire, sa mosaïque fine en couleur, d'autre part sa régularité pas moins extraordinaire, sa conformité. C'est à la base de cette double observation, que Propp s'est appuyé pour écrire sa *Morphologie du conte* dans laquelle il souligne l'existence dans tous les contes des valeurs constantes et d'autres variables, et lorsqu'il s'est assigné à isoler les unes des autres, il parvient à une découverte stimulante : le conte prête très souvent les mêmes actions à des

---

<sup>11</sup> Jean-Michel Adam, *Le récit*, Paris : PUF, 1ère éd, 1984, 6ème éd, 1999, p. 11.

<sup>12</sup> Le formalisme russe était une école de critique littéraire très influente en Russie durant le premier tiers du vingtième siècle. Ce courant critique concentre l'apport d'un grand nombre d'écrivains critiques russes et soviétiques très actifs tels que Victor Chklovski (1893/1984), Yuri Tynianov (1894/1943), Valdimir Propp (1895/1970), Boris Eikhenbaum (1886/1959), Roman Jakobson (1886/1982), Boris Tomashevsky (1890/1957), Grigory Gukovsky (1902/1950). Le formalisme russe a exercé un impact majeur sur de nombreux penseurs à l'instar de Mikhaïl Bakhtine (1895/1975), Youri Lotman (1922/1993), et le structuralisme dans son ensemble. Ce mouvement avait une influence significative sur la critique littéraire moderne, telle qu'elle se développa avec le structuralisme et le post structuralisme.

personnages différents, les actions ne changent pas, alors que les noms et les propriétés sont instables. « Ce qui change, ce sont les noms (et en même temps les attributs) des personnages ; ce qui ne change pas, ce sont leurs actions ou leurs fonctions. On peut en conclure que le conte prête souvent les mêmes actions à des personnages différents. Ce qui nous permet d'étudier ici les contes à partir des fonctions des personnages <sup>13</sup>».

C'est ainsi que l'écrivain russe s'est efforcé de faire apparaître des « variables » (les noms et attributs des personnages) et des « constantes » (fonctions qu'ils effectuent), entendant par ce terme « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue<sup>14</sup> ». Propp analyse un corpus de cent contes de fées russes lui permettant de dégager une suite de trente et une fonctions correspondant aux principaux actes et événements relatés.

1- Absence/éloignement 2- Interdiction 3- Transgression 4- Interrogation (l'agresseur interroge le héros ou vice-versa) 5- Information (sur l'agresseur, le héros) 6- Tromperie 7- Complicité involontaire (le héros est abusé par crédulité ou par un artifice magique) 8- Le méchant cause un dommage à un membre de la famille(méfait sur un être cher, vol d'un objet magique, ...) 9- On apprend l'infortune, le héros doit la réparer (appel ou envoi au secours) 10- Le héros accepte ou décide de redresser le tort causé (entreprise réparatrice) 11- Départ du héros 12- Le héros est soumis à une épreuve préparatoire de la réception d'un auxiliaire magique (première fonction du donateur) 13- Le héros réagit aux actions du futur donateur 14- Transmission (un auxiliaire magique est mis à la disposition du héros) 15- Déplacement, transfert du héros: le héros arrive à l'objet de sa recherche 16- Combat entre le héros et l'antagoniste 17- Le héros est marqué par son combat 18- Victoire sur l'antagoniste 19- Réparation du méfait 20- Retour du héros 21- Poursuite du héros (persécution) 22- Secours (le héros est sauvé) 23- Arrivée incognito du héros 24- Imposture (le faux héros prétend être l'auteur de l'exploit) 25- Tache difficile (imposée au héros) 26- Accomplissement de la tache 27- Reconnaissance du héros 28- Le faux héros ou l'antagoniste est démasqué 29- Transfiguration du héros 30- Châtiment de l'antagoniste 31- Le héros se marie et/ou monte sur le trône.

<sup>13</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris : Le Seuil, 1970, p. 29.

<sup>14</sup> Vladimir Propp, *la morphologie du conte*, Paris : Le Seuil, 1970, p. 31.

Ces fonctions peuvent ne pas être toutes présentes dans un seul conte : il y a des omissions, des lacunes ; mais celles-ci, garanti Propp, n'entraînent pas la chaîne et ne changent en rien l'emplacement des fonctions. Elles se regroupent par couple (interdiction / transgression, interrogation / information, combat / victoire, ...), par ensemble (le défi lancé au héros, sa résistance et sa réplique, sa récompense).

Au-delà de cette première constatation, Propp arrive à une autre découverte qui n'est pas moins étonnante : le conte est systématiquement un récit, possédant des fonctions ordonnées dont le nombre est limité et dont l'ordre de l'enchaînement est permanent. En effet, lorsque Propp aborde « la répartition des fonctions entre les personnages », il explique que le nombre de personnage est limité. Ce qui importe ce sont les actions qu'ils accomplissent, les places qu'ils occupent, les fonctions.

Si l'on désigne par A la fonction que l'on trouve partout à la première place, et par B la fonction (si elle existe) *qui la suit toujours*, toutes les fonctions connues dans le conte se disposent suivant *un seul* récit, jamais elles ne sortent du rang, ne s'excluent ni ne se contredisent. On ne pouvait en aucun cas s'attendre à une telle conclusion... Nous nous attendions à découvrir plusieurs axes, or il n'y en a qu'un seul pour tous les contes merveilleux... A première vue cette conclusion semble absurde et même barbare ; mais on peut la vérifier de la façon la plus précise.<sup>15</sup>

C'est ainsi que Propp effectue la distinction entre *niveau du personnage* et *niveau de sa sphère d'action* et, de ce fait, sépare entre le niveau actantiel et le niveau des fonctions. C'est à partir de cette observation qu'il distingue, dans les contes populaires qu'il étudie, **sept sphères d'actions des personnages** :

Personnages (actants)	Sphères d'actions (fonctions)
Agresseur (méchant)	= F. 8 (Méfait)
	= F. 16 (Combat avec le héros)
	= F. 21 (Poursuite-Persécution)
Donateur (pourvoyeur)	= F. 12 (Héros mis à l'épreuve)
	= F. 14 (Transmission de l'objet magique)

<sup>15</sup> Ibid., p. 32-33.

Auxiliaire	= F. 15 (Déplacement) = F. 19 (Réparation 8) = F. 22. (Secours-Héros sauvé) =F. 26. (Tâche difficile accomplie) =F. 24 (Transfiguration du héros)
Princesse (personnage recherché) et son père	= F. 17 (Héros marqué) = F. 25 (Assignation d'une tâche) = F. 27 (Découverte du faux héros) = F. 30 (Châtiment) = F. 31 (Mariage)
Mandateur	= F. 09 (Envoi du héros, mandement)
Héros	= F. 10 (Début action-quête réparatrice) =F. 13 (Affrontement de l'épreuve) =F. 31 (Mariage)
Faux héros	= F. 10 (Début action-quête réparatrice) =F. 13 (Affrontement de l'épreuve) =F. 14 (Prétention mensongères)

La première leçon que l'on peut tirer à travers ces sphères d'actions est que les personnages sont traités à travers ce qu'ils font et non ce qu'ils sont. La seconde, si on les prend à un niveau plus élevé d'abstraction, ils suivent un même type structural<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> La structure du conte est présentée par un schéma que l'on appelle schéma narratif. Celui-ci est composé par cinq étapes : la situation initiale (le cadre général de l'action) ; l'élément perturbateur (bouleversement de la situation initiale) ; l'action (les aventures et les épreuves) ; l'élément de résolution ou de dénouement (le retour de stabilité). Toute structure narrative, littéraire ou autre (il peut s'agir d'un film, d'un dessin animé, d'un rêve) comporte un enchaînement de situations, le passage d'une situation à une autre ne s'opère que par une modification, une transformation de l'ambiance générale. L'exemple le plus simple est : l'enfant à soif – l'enfant boit – l'enfant n'a plus soif.

La troisième leçon, la série de fonctions contient un élément de nécessité, c'est-à-dire, un interdit est toujours transgressé, un défi est toujours lancé<sup>17</sup>.

### 1.2. Actant et niveau narratif d'après A. J. Greimas

En revisitant les réflexions de V. Propp, A. J. Greimas construit son modèle actantiel<sup>18</sup>. Celui-ci est considéré plus général dans la mesure où il embrasse d'autres récits et discours. Pour lui, la notion « fonction », à cause de sa conception large, ne peut saisir toutes les plénitudes du récit, c'est ainsi qu'il suggère la notion de « l'énoncé narratif », plus pertinente selon lui. Celle-ci, affirmait-il, « est une relation entre actants<sup>19</sup> ». Les actants sont les « personnages » approchés sous l'angle de leurs rôles narratifs (leurs fonctions, leurs sphères d'actions) et des rapports qu'ils entretiennent entre eux. Le personnage donc se situe par rapport au rôle qu'il joue dans l'action : il est une force agissante.

C'est ainsi que A. J. Greimas a réduit les rôles qu'accomplissent les personnages au nombre de six combinant trois relations selon trois axes. On peut les représentés selon le schéma suivant<sup>20</sup> :

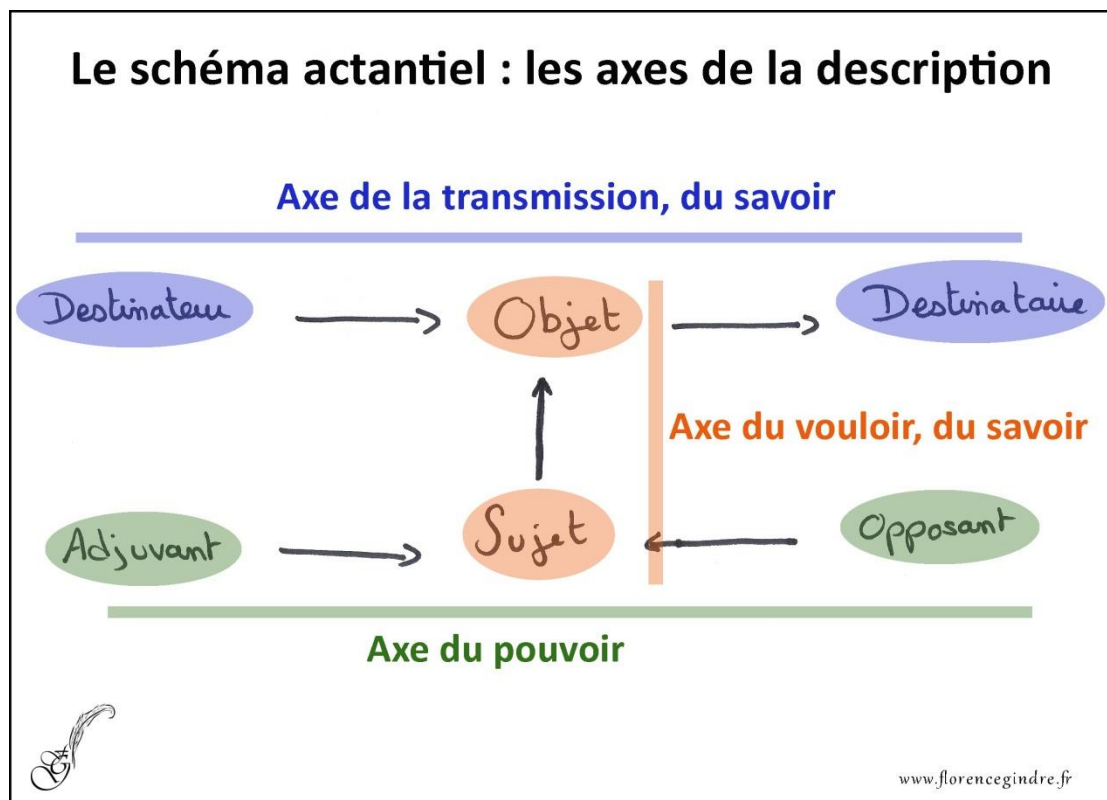
---

<sup>17</sup> Toutefois, il faut signaler ici que certains chercheurs ont signalé quelques bifurcations, par exemple un actant auquel on propose une épreuve pourrait s'abstenir au lieu de l'affronter, et même s'il affronte un combat, ce dernier n'est pas toujours victorieux.

<sup>18</sup> A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 180.

<sup>19</sup> A. J. Greimas, Préface à J. Courtes, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976, p. 7.

<sup>20</sup> <https://www.florencegindre.fr>



Le « modèle actantiel » met ainsi en relation six sphères d'actions (actants) : celle du destinataire, du destinataire, du sujet, de l'objet, de l'adjuvant et de l'opposant. Le sujet désire l'objet. Afin de réaliser se désir l'adjuvant lui porte le soutien, tandis que l'opposant tente d'en empêcher l'accomplissement. Le destinataire (roi, Etat, communauté, loi, etc.) est en quelque sorte celui qui assure le système de valeur gouvernant le récit, va chargé le sujet d'une mission, (rappelons que celle-ci peut-être en contraste avec le désir du sujet) et transmettra sa décision au destinataire (qui peut se confondre au sujet). Ces sphères d'actions donneront trois couples : Sujet / Objet, Destinataire / Destinataire, Opposant / Adjuvant. Cette structure possède trois axes répondant, selon Greimas, aux conditions essentielles de l'activité humaine<sup>21</sup> : **l'axe**

<sup>21</sup> Avant de développer ces trois axes, reprenons les remarques soulignées par Niccole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit*, De Boeck-Wesmael : Bruxelles, 1989, p. 29. « 1) Un actant n'est pas un acteur. L'actant est une unité « construite » de la grammaire narrative, qui se situe à un niveau plus abstrait que l'acteur. L'acteur appartient au niveau figuratif, au donné » du texte[...] le rôle actantiel d'objet, par exemple, peut-être tenu par un acteur humain (dans un roman policier, le détective-sujet recherche le coupable-objet), mais aussi bien par un élément matériel ou moral. 2) un actant peut-être figuré par un ou plusieurs acteurs. Un couple, une équipe, un peuple...peuvent constituer un actant collectif. 3) un acteur peut tenir plusieurs rôles actantiels, être le support de plusieurs actants, successivement ou simultanément. 4) enfin, le modèle actantiel [...] n'est pas un cadre rigide... ».

**du désir**, du vouloir (de la quête), **l'axe de la communication**, de la transmission ou le savoir (lie le destinataire au destinataire), **l'axe du pouvoir** et de conflit (lie l'opposant et l'adjuvant).

Reprenons les trois axes avec plus de détails.

**A) Axe du désir :** Le sujet part à la quête d'un objet pour réparer un méfait ou un manque. La relation entretenue entre le sujet et l'objet est une relation d'interdépendance, de sorte que l'existence de l'un est systématiquement liée avec l'existence de l'autre. Le rapport entre les deux est un rapport de désir.

La quête dont il s'agit ici ne se situe pas uniquement dans le déplacement physique, mais elle peut être purement cognitive, le cas de la quête du savoir, de la vérité, qui ne sont pas chargés uniquement d'une valeur matérielle, en sont l'exemple.

#### - **Sujet d'état et sujet de faire**

Nous avons dit que le sujet part à la quête de l'objet, avant sa possession, il est disjoint ( $\vee$ ), et ce n'est qu'au terme de sa recherche qu'il sera conjoint ( $\wedge$ ) avec l'objet. Le rapport entre le sujet et l'objet est considéré à un moment donné du récit est un énoncé narratif.

Les énoncés narratifs (ou ce qui est appelé aussi le programme narratif) qui mettent en relation le sujet et l'objet se regroupent en deux catégories de base : les énoncés d'état et les énoncés de faire. Les premiers sont des énoncés qui montrent l'état dans lequel se trouve un sujet, les seconds sont régis par l'action, une transformation d'un état à l'autre. Ces derniers ont donc pour fonction la traduction de la transformation des états. Les énoncés d'état quant à eux se fondent sur les attributs essentiels d'«être» et d'«avoir». Le récit minimal repose ainsi sur la transformation d'un «état de choses», par la privation (conjonctif) ou par l'acquisition (disjonctif) qui résulte d'un prédicat d'action.

Pour mieux comprendre ce mécanisme narratif, Greimas a distingué deux types d'énoncés d'état. En premier lieu, on parle de **l'énoncé d'état conjonctif** lorsque le sujet est en possession de l'objet désiré. Il faut noter ici que ce dernier peut-être concret, tel que l'argent, le trésor, ou d'un ordre abstrait comme la reconnaissance ou même une qualification (le bonheur...). En deuxième lieu, quand le sujet ne possède

pas ces objets précités, on parle de **l'énoncé d'état disjonctif**, mais le sujet et l'objet sont toujours en relation, car le sujet, même séparé de l'objet, souhaite toujours établir la conjonction. C'est pourquoi Greimas considère la disjonction comme une « possibilité de conjonction<sup>22</sup> ».

Le passage de la disjonction à la conjonction (d'un énoncé d'état à un autre, ou inversement) engage une transformation par la médiation de l' « énoncé de faire » ou « sujet opérateur ». Ainsi, par exemple, état 1 disjonctif : Blanche neige est orpheline (non-avoir) et humiliée (être). Elle rencontre le prince et l'épouse (énoncé de faire). Etat 2 conjonctif : Blanche neige est riche et valorisé.

### **B) Axe de la communication : la relation entre le destinataire et le destinataire**

Il est en quelque sorte un plan de contrat reliant le destinataire au destinataire. Le destinataire communique (plan du *savoir*) un objet au destinataire, il est en quelque sorte le possesseur et l'attributeur de l'objet désiré. Le destinataire est celui qui reçoit le bien souhaité, il peut notamment être le sujet. Le rôle du destinataire est de faire en sorte que le destinataire soit conjoint avec un objet. Ceci implique que l'énoncé narratif de base relie trois actants : destinataire-objet-destinataire, tous les trois constituent la sphère de l'échange.

Quoique dans beaucoup de cas leurs parcours demeurent différents et leurs actions restent divergents, le destinataire et le sujet partagent certains aspects. Tous les deux désirent l'objet, et par conséquent, ils s'y trouvent disjoints ou conjoint. Dans tous les cas, le destinataire communique au destinataire l'objet sur le plan du savoir (les valeurs, les circonstances relatives à l'obtention de l'objet) pour susciter le « vouloir » et / ou le « pouvoir », de sorte que le destinataire sent le « devoir » de se mettre en quête de l'objet.

S'il faudrait faire une distinction entre le rôle du destinataire et celui du sujet, nous dirons que celui-ci fait l'action dont l'objectif consiste à modifier un état, tandis-que le destinataire n'agit pas de lui-même, il agit de façon à faire agir le sujet, il fait-faire.

### **c) Axe du pouvoir : adjuvant et opposant**

---

<sup>22</sup> A. J. Greimas, « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur » », in *Langages*, n°31, Paris, Didier-Larousse, 1973, p.23.

L'adjuvant aide le sujet à la réalisation de l'objet souhaité, de la jonction désiré entre le sujet et l'objet (pouvoir positif), alors que l'opposant tente d'entraver la quête du sujet (pouvoir négatif). Les deux sont considérés comme des forces qui participent au jeu de différents rapports : des réalités matérielles ou morales qui s'agencent et s'entrecroisent. L'opposant se présente toujours comme l'antithèse du sujet (héros), il est son revers négatif. Il rassemble certains défauts humains, physiques et moraux. L'adjuvant quant à lui, intervient pour donner du pouvoir au sujet.

### 1.3. « La logique du récit » selon Claude Bremond

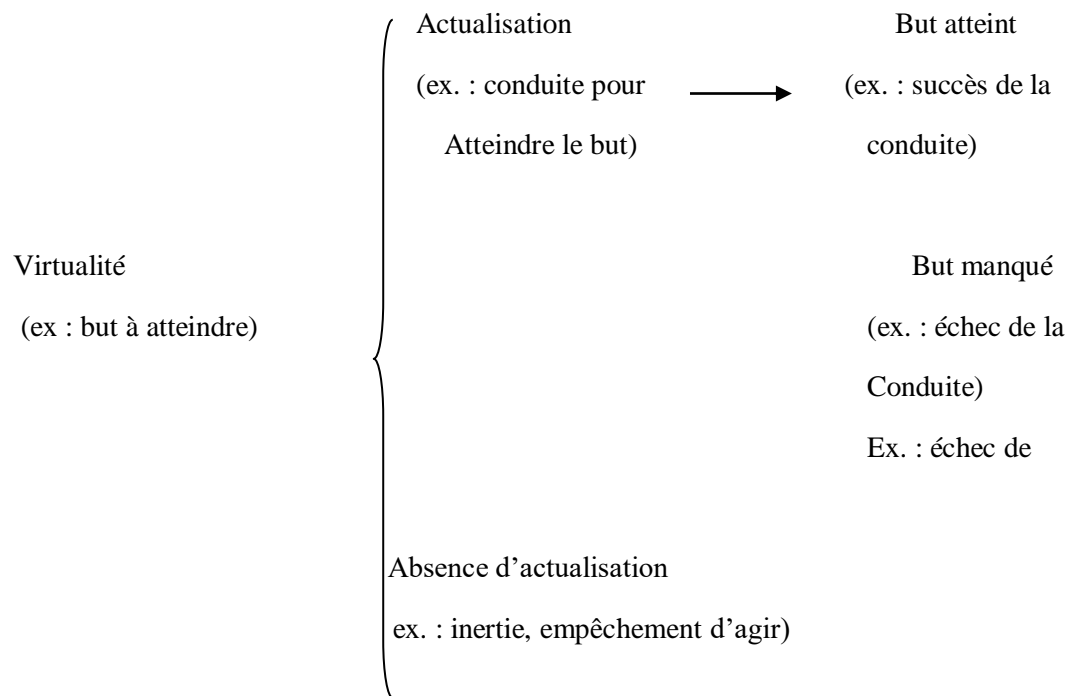
Claude Bremond a également étudié d'une manière approfondie les réflexions de V. Propp. Il affirmait que l'examen de sa méthode (la morphologie et les fonctions des contes russes qu'il a étudié) « nous a convaincu de la nécessité de tracer, préalablement à toute description d'un genre littéraire défini, la carte des possibilités logiques des récits <sup>23</sup> ». C'est ainsi qu'il a suggéré un « remaniement », selon lui, plus souple et plus pratique.

En s'appuyant sur la théorie de Propp, il affirme d'emblée, que la force de cette dernière réside notamment dans sa révélation que l'unité de base ou ce qu'il nomme « l'atome narratif », reste la *fonction*, appliquée, aux actions, aux faits, qui, regroupés en séquences, aboutissent à la création du récit. Ces séquences sont en fait réunies en trois fonctions qui se recoupent aux trois étapes de tout processus : la virtualité, l'actualisation et le résultat. Ce qui distingue la théorie de Bremond, outre sa considération qu'aucune de ces fonctions ne nécessite celle qui la suit, c'est cette notion de virtualité. Or, si dans la plupart des récits les choses se déroulent de la manière suivante (le héros triomphe, sauve sa bien aimé (généralement la princesse), et le malfaisant est sanctionné à la fin de l'histoire), ce qui stimule le récit c'est que ça pourrait se tourner mal. En effet, lorsque la fonction de virtualité ouvrant la séquence est installée, l'auteur a la possibilité de recourir à une autre alternative et d'actualiser la situation virtuelle suggérée et de fermer éventuellement le processus d'amélioration ou de dégradation entamé, ou encore de l'entraver à n'importe quel moment et situation, provoquant le suspense chez le lecteur.

Voici le schéma élaboré par Brémond :

---

<sup>23</sup> C. Bremond, *Les logiques des possibles narratifs*, Communication, 1966, p. 60.



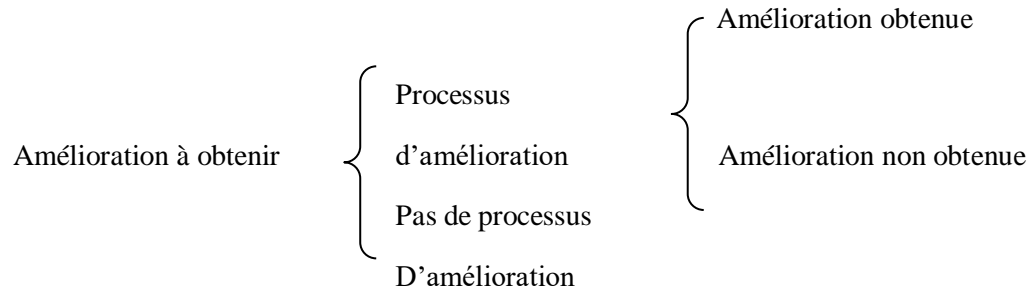
Ainsi, à la différence de Propp, Brémond n'envisage pas le récit comme une série invariable de fonctions. Il met l'accent sur le problème de bifurcations narratives en considérant le récit comme une construction suivant une chaîne d'alternatives dichotomiques entre le succès de la conduite et son échec, autrement dit entre l'amélioration ou la dégradation de la situation, permettant ou non d'atteindre une possibilité, une virtualité. Bremond explique cette séquence élémentaire par la métaphore suivante :

On pourrait comparer la séquence élémentaire aux phases d'un tir à l'arc. La situation initiale est créée lorsque la flèche, placée sur l'arc tendu, est prête à être lâchée. L'alternative est alors de la retenir ou de la laisser partir ; si on choisit de la laisser partir, l'alternative est de la laisser atteindre la cible ou de faire qu'elle la manque. Certes divers incidents peuvent perturber la trajectoire [...]. Ces péripéties jouent un rôle « retardateur ». Elles ne changent rien à la nécessité finale de réussir ou d'échouer.<sup>24</sup>

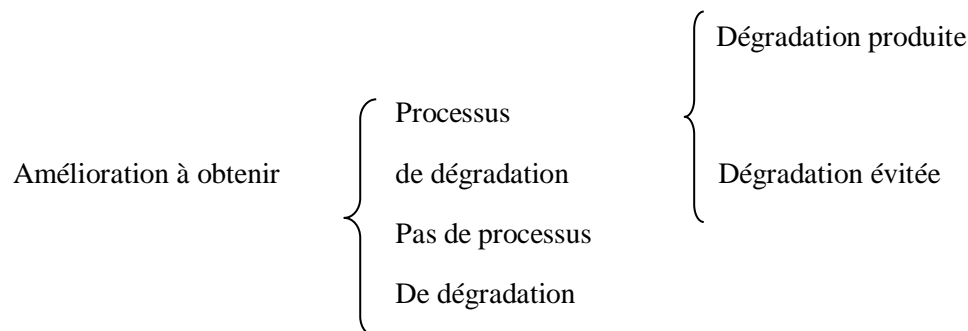
Cette vision consistant à un choix permanent du récit entre une chaîne d'orientations possibles, l'a conduit à définir le processus narratif ainsi : « tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une

<sup>24</sup> C. Bremond, « La logique des possibles narratifs » in *L'analyse structurale du récit*, Roland Barthes et al. Paris, Seuil, Coll. Points, 1981, p. 66-82.

même action<sup>25</sup> ». L'action alors peut être soit favorisée soit défavorisée, dans les deux cas les événements du récit peuvent être arrangés de deux manières:



Ou encore,



Selon cette visée, l'enchaînement d'événements qui suggère une alternance d'améliorations et de dégradations de la position des personnages n'est pas uniquement réalisable, mais bien essentiel. L'état du personnage doit s'accroître, et un événement arrive pour qu'il modifie sa situation initiale. Cependant, si l'actualisation est absente, les personnages se trouvent projetés vers une autre situation virtuelle. Cette dernière est appelée une séquence qu'on peut expliquer ainsi : un enchaînement d'action est entamé. Pour que ce dernier aboutisse à un résultat, l'émergence d'une nouvelle séquence qui se composera, elle aussi, toutes les phases d'une séquence autonome.

Pour mieux comprendre ce phénomène de séquence, nous essaierons, dans ce qui suit, de poursuivre de plus près ses notions de base et leurs manifestations dans le récit.

## 2. La lecture séquentielle

### 2.1. L'analyse linéaire

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 68.

Malgré les limites assignées à l'analyse linéaire qui, le fait d'expliquer le texte ligne par ligne (comme son nom l'indique), paragraphe par paragraphe, chapitre par chapitre, dissimule, en quelque sorte, ses traits essentiels. Pourtant, elle reste indispensable pour la première approche d'un texte long, celle qui facilitera toutes les autres. On procède d'abord à situer l'œuvre dans son contexte (littéraire, historique, politique), la biographie de l'auteur, le cadre de l'œuvre). Ensuite, on se livre au découpage de ce texte, du début à la fin, de façon à dresser la liste de ses éléments constitutifs (le titre, les sous titres, les chapitres, la transfiguration historique...). Le découpage est d'abord celui de l'auteur lui-même, qui divise son récit en actes, scènes, tableaux, ou en parties, en chapitres et qui, souvent, guide le lecteur en proposant des titres.

Au cours de la lecture linéaire, on se demande continuellement sur ce qui pourrait susciter des significations porteuses de sens susceptibles d'orienter les lectures ultérieures. Autrement dit, ce qui peut faire l'objet d'une analyse ou d'un commentaire : l'aspect culturel, la vision du monde, les sonorités, le lexique, la syntaxe, les images...

Durant la lecture linéaire, on repère progressivement l'existence d'une certaine cohérence entre les remarques et les commentaires déjà soulignés ponctuellement, et au fur et à mesure de la progression de la lecture se manifestent des centres d'intérêt qui y correspondent.

## **2.2. La notion de séquence textuelle**

A partir de 1987, Jean-Michel Adam, constatant que les typologies textuelles ne rendent pas suffisamment compte de la diversité et de l'hétérogénéité textuelle, propose une typologie basée sur la séquentialité, ce qu'il nomme « prototype de séquence ». Il disait à ce propos, « le but a été de développer cette hypothèse des différents agencements préformatés de séquences contre les typologies de textes » (Adam, 1992 : 137). Pour lui, un texte est une cohésion complexe constituée de plusieurs séquences, c'est pourquoi les textes portant une seule séquence sont rares, sinon inexistant. Cependant, il existe toujours une séquence textuelle dominante (qui n'est pas toujours facile à déterminer), les autres séquences permettant plus de précision, de crédibilité, d'esthétique sont considérées secondaires. On peut dire alors que le texte monoséquentiel est l'exception, alors que le texte pluriséquentiel est la

règle. « Un discours réel, comme disait J.-M. Adam, se caractérise par sa dominante (argumentative, par exemple) et par le mélange de séquences de type différents (pas de narration sans description, une argumentation recourt souvent au récit, à l'explication et à la description, etc.<sup>26</sup>) ».

En plus de ce qui est explicitement délimité par l'auteur, le lecteur peut procéder au repérage de séquences. Celles-ci sont un ensemble relativement autonome, donc détachable de l'œuvre, composée d'actions, de description, de dialogues, d'arguments, de réflexions...cette forme d'analyse séquentielle est surtout convenable pour le roman, le théâtre, le conte, la nouvelle et même la poésie narrative. Ainsi un acte de théâtre, un chapitre d'un roman peuvent contenir un certain nombre de séquences.

Ainsi, la théorie de la séquentialité suggère cinq modèles prototypiques de séquences textuelles : descriptive, argumentative, explicative, dialogale et narrative.

**a) Séquence descriptive** est introduite dans un texte afin de décrire (l'accent est centrée sur les analogies, les métaphores ou comment fonctionne quelque chose) des personnages, des lieux, des objets, etc. on peut la repérer en posant les questions : qui est décrit ? Qu'est-ce qui est décrit ? Dans cette séquence, on remarque très souvent que la nomination du sujet décrit au début de la séquence. Les caractères sont présentés d'une façon logique, les organisateurs textuels utilisés sont d'ordre ( alors, ensuite, tout d'abord...) d'espace ( au dessus, au dessous, à gauche, à droite, dans le jardin...) ou de temps ( demain, aujourd'hui, depuis un certain temps...). Tous ces procédés aident à son organisation. La description prend toujours le point de vue de l'énonciateur, elle est composée de marqueurs de modalités, tels que : le vocabulaire connoté, les adverbes, etc.

Dans la description littéraire (celle qui nous intéresse le plus) on peut distinguer quatre fonctions majeures qui peuvent se mêlées et se chevauchées.

**La fonction ornementale** agrémenté l'histoire, exalte le décor, son but est de créer un effet esthétique dans le texte. Elle rend agréable la lecture comme elle rend également la forme adéquate au contenu, c'est-à-dire elle introduit dans le texte de la

---

<sup>26</sup> Jean Michel Adam, *Le récit*, op, cit., p. 10.

beauté convenable...Elle est pour le poète et le romancier une occasion de prouver ses talents créatifs et son savoir faire : maîtrise des figures et la richesse du lexique...

**La fonction représentative** a deux qualités : mathésique (transmettre le savoir du descripteur), mimésique (représenter le réel).

La description mathésique met en lumière à l'intérieur du récit des savoirs et des connaissances du descripteur par le biais de mises en scène imaginaire qui motive la description.

La description mimésique met en lumière le cadre spatiotemporel du récit, ce qui procure au texte un certain effet de vraisemblance et une harmonie chronologique. Deux rôles majeurs sont attribués à la description mimésique, montrer le cadre de l'histoire spatiotemporel et présenter les acteurs (personnages) de l'histoire dans une interaction permanente.

**La fonction expressive** reflète les émotions du descripteur qu'il met en lumière par le biais des marqueurs de subjectivité : des modalisateurs axiologiques, des jugements personnels et psychologiques, des prises de positions éthiques... Les métaphores, les analogies, des répétitions, des reformulations accentuent le caractère expressif.

**La fonction productive** met en lumière la ruse du langage et crée un simulacre référentiel. Les contrastes, les hésitations, mais aussi l'incursion du narrateur, pour dire vite, le travail sur la concrétisation des mots dans un but poétique.

**b) Séquence dialogale** est insérée dans le texte pour rapporter les paroles de quelqu'un. Elle permet de nous présenter les protagonistes de l'histoire, leurs réflexions, leurs visions du monde, leurs soucis, leurs joies...Bref, leurs personnalités, par l'intermédiaire de leurs interactions avec d'autres personnages. Parmi ses caractéristiques, elle permet d'introduire dans le texte le discours direct tel qu'il est énoncé par les personnages. Il contient des verbes introducteurs comme (souligner, dire, répliquer, répondre, demander, déclarer, ajouter, etc.) ; des phrases incises (dit-il, répondit-il, etc.). Cette séquence prend le point de vue de l'énonciateur ou celui des personnages qui s'expriment.

Parmi les fonctions essentielles du dialogue en littérature est de créer un effet de réel, en rapprochant le lecteur aux personnages ; le narrateur se retire afin de céder la place

aux personnages pour s'exprimer. Ce procédé livre à l'auteur la possibilité de traduire les pensées et les positions de ses héros. La pluralité des échanges enrichi l'intelligibilité du récit.

Le dialogue donne également un rythme au texte, la succession, dans un roman, entre les dialogues et les séquences narratives renforcent la lisibilité. Ses finalités sont illimités : il crée des repères référentiels, révèle des visions du monde, commente les actions des protagonistes...Autrement dit, il participe à accroître les nœuds ou il les diminue et renforce l'horizon d'attente.

**c) Séquence explicative** est introduite dans un texte pour établir un lien de causalité entre des faits. Elle a pour objectif donc de nous faire comprendre un phénomène, un fait, les conditions d'un événement... la séquence explicative répond à la question : pourquoi ? Comment cela est-il possible ? qui nécessite parfois une hypothèse d'où une série d'explications (parce que, car, c'est pourquoi), des organisations textuelles qui hiérarchisent l'explication (en premier lieu, en second lieu, d'abord, ensuite, enfin...). Le langage employé tend à l'objectivation et la neutralité afin de marquer la distanciation de l'énonciateur. On retrouve très souvent à la fin de la séquence une synthèse ou un ajustement de l'hypothèse.

**d) Séquence argumentative** a pour objectif de convaincre, de persuader. Elle consiste à défendre un point de vue, une position, une thèse, sur un objet donné, par le biais d'arguments efficaces. Elle répond à la question : quelqu'un exprime-t-il son point de vue en essayant de convaincre ? Elle se présente comme une thèse que l'énonciateur tente à défendre. Elle est marquée par l'organisation textuelle qui cherche l'explication (premièrement, deuxièmement...), l'intégration de discours rapportés pour soutenir la thèse défendue, des marqueurs de modalités afin d'exprimer l'opinion, tels que (à mon sens, selon moi, il ne faut pas nier...). Elle prend le point de vue de l'énonciateur.

Nous allons discuter ici plus particulièrement la séquence narrative qui prédomine dans les textes littéraires et se présente comme la matrice qui gouverne les récits littéraires, mais qui est constamment enrichi par l'argumentation, la description, le dialogue, etc.

**e) Séquence narrative**

Les conditions définissant le type de la séquence narrative sont similaires à ceux qui définissent le récit. Il s'agit d'un discours qui introduit un enchaînement de faits arrangés dans une perspective de mise en intrigue. Relater une chaîne d'actions sans but précis, sans finalités, sans nœuds, n'attire pas l'attention du lecteur<sup>27</sup>. Umberto Eco soulignait que la séquence narrative « appelle un *agent*, une *intention* de l'agent, un *état* ou monde possible, un *changement*, avec sa cause et les propos qui le détermine [...], *états mentaux*, *des émotions*, *des circonstances* <sup>28</sup>».

Pour mieux expliciter cette idée, le schéma quinaire présente la séquence narrative en cinq phases.

- 1) Situation initiale ;
- 2) Complication ou déclencheur ;
- 3) Action ;
- 4) Résolution ou dénouement ;
- 5) Situation finale

Jean Michel Adam introduit à la séquence narrative une étape évaluative finale, c'est-à-dire une morale dissimulé ou explicite qui résulte du récit, d'où la séquence suivante :

Séquence narrative

Récit

[Situation initiale, complication, action, résolution, situation finale]

+

Morale

En reprenant le schéma quinaire, Paul Larivaille, propose l'enchaînement de deux séquences élémentaires.

---

<sup>27</sup> Umberto Eco nous donne cet exemple qu'il qualifié de « perte de temps » : « Hier je suis sorti de chez moi pour aller prendre le train de 8 h 30 qui arrive à Turin à 10 heures. J'ai pris un taxi qui m'a amené à la gare, là j'ai acheté un billet et je me suis rendu sur le bon quai ; à 8 h 20 je suis monté dans le train qui est parti à l'heure et qui m'a conduit à Turin. » Umberto Eco, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, Paris: Grasset & Fasquelle, 1979, p. 137. 138.

<sup>28</sup>. Ibid., p. 137.

I Avant Etat initial Equilibre	II Pendant Transformation			III Après Etat initial Equilibre
1	2 Provocation (déclencheur)	3 Action	4 Sanction (conséquence)	5

En essayant de mieux comprendre la séquence élémentaire, Paul Larivaille met l'accent sur la situation initiale en expliquant qu'elle ne peut pas elle-même faire surgir l'action, avant cette situation il y a un Avant ou ce qu'il a appelé (état initial). De même que la fonction 3 (après état initial) ne peut clôturer l'action. On pourrait dès lors reconnaître aisément les trois fonctions de la séquence élémentaire mettant l'accent sur les phases d'équilibres avant et après le récit, et qui sont traversées par les transformations (les péripéties).

### 2.3. Les données de segmentation en séquences

Afin de segmenter un texte en séquences, A. J. Greimas procède de la façon suivante :

1) Le texte graphique, disait Greimas,

sous sa forme écrite, comporte un dispositif graphique caractérisé par le choix des caractères d'imprimerie, le découpage en paragraphe, etc. Ce dernier, toutefois, qu'on aimerait considérer comme le caractère quasi naturel – ou du moins comme la marque évidente de l'intervention directe du narrateur organisant son discours – ne possède malheureusement qu'un caractère [...] facultatif et non nécessaire. Ceci provient, croyons-nous, du fait que tout discours – et à plus forte raison, le discours narratif – présente une organisation multiplane et que sa mise en paragraphes peut

correspondre à des définitions indiscutables, mais situées tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre des niveaux du déroulement discursif.<sup>29</sup>

A partir de ce dispositif graphique découlent d'autres données

- a) des données spatiotemporelles qui sont présent dans tout discours « pragmatique » où la succession d'événements est visible qui sont nécessairement ancrés dans le système d'organisation spatiotemporel.<sup>30</sup>
- b) Les connecteurs logiques qui assurent les disjonctions de coordination ( la cause, la conséquence, l'addition...).
- c) Les disjonctions d'acteurs : assistance ou absence des personnages, évocation de nouveaux personnages.
- d) les oppositions aidant le découpage : (euphorie d'une séquence vs disphorie de la séquence suivante. Description vs narration vs commentaire, etc.

#### **2.4. Pourquoi découper un récit en séquence ?**

- a) le découpage en séquence aide à l'analyse globale du texte, la segmentation facilite le repérage des liaisons, des rapports qui gouvernent le récit. Il aide aussi la transposition d'un récit à un autre : transposition d'un roman, d'une nouvelle en scène, au cinéma...
- b) le découpage est considéré lui-même comme une première analyse. Il montre la nature de la narration : la façon dont les événements sont présentés, leurs organisations, leurs rythmes.

---

<sup>29</sup> A. J. Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris : Le Seuil, 1976, p. 19.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 19.

## Roland Barthes

### Introduction à l'analyse structurale des récits<sup>31</sup>

Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre les substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint, le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus sous ses formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit ; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différentes, voire opposée : le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie.

Une telle universalité du récit doit-elle faire conclure à son insignifiance ? Est-il si général que nous n'avons rien à en dire, sinon à décrire modestement quelques unes de ses variétés, fort particulières, comme le fait parfois l'histoire littéraire ? Mais ces variétés même, comment les maîtriser, comment fonder notre droit à les distinguer, à les reconnaître ? Comment opposer le roman à la nouvelle, le conte au mythe, le drame à la tragédie (on l'a fait mille fois) sans se référer à un modèle commun ? Ce modèle est impliqué par toute parole sur la plus particulière, la plus historique des formes narratives. [...] Devant l'infini des récits, la multiplicité des points de vue auxquels on peut parler (historique, psychologique, sociologique, ethnologique, esthétique, etc.), l'analyse se trouve dans la même situation que Saussure, placé devant l'hétéroclite du langage et cherchant à dégager de l'anarchie apparente des messages un principe de classement et un foyer de description. Pour en rester à la période actuelle, les formalistes russes, Propp, Lévi-Strauss nous ont appris à cerner le dilemme suivant : ou bien le récit est un simple radotage d'événements, auquel cas on ne peut en parler qu'en s'en remettant à l'art, au talent ou au génie du conteur (de l'auteur) – toutes formes mythique du hasard -, ou bien il possède en commun avec d'autres récits une structure accessible à l'analyse, quelque patience qu'il faille mettre à l'énoncer ; car il y a un abîme entre l'aléatoire le plus complexe et la combinatoire la plus simple, et nul ne peut combiner (produire) un récit, sans se référer à un système implicite d'unités et de règles.

<sup>31</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale », *Communication* n°8, 1966, éd. du Seuil, 1981, p. 7-8.

### Lectures conseillées

Adam Jean-Michel, *Le récit*, Paris : PUF, 1ère éd, 1984, 6ème éd, 1999.

A.J. Greimas, Barthes Roland, Bremond Claude, Eco Umberto, Genette Gerard, Gritti Jules, Metz Christian, Morin Violette, Todorov Tzvtan, « L'analyse structurale du récit », *Communication* n°8, 1966, éd, du Seuil, 1981.

Bergez Daniel, *L'explication de texte littéraire*, éd, Armond Colin, 2005.

-----, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Dunod, 1994.

Eco, Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, Paris: Grasset & Fasquelle, 1979.

Everaert-Desmedt, Niccole, *Sémiotique du récit*, De Boeck-Wesmael : Bruxelles, 1989.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris : Le Seuil, 1970.

## **Chapitre II**

### **La lecture psychanalytique**

La psychanalyse dépose les armes  
devant le génie artistique.  
S. Freud

Dans la recherche des processus mentaux et des fonctions intellectuelles, la psychanalyse poursuit une méthode spécifique. L'application de cette méthode ne saurait en aucun cas être réduite au champ des dérangements pathologiques mais chercher aussi à résoudre des problèmes en art, en philosophie et en religion. Dans cette direction elle a déjà fourni divers points de vue nouveaux et jeté un éclairage précieux sur des sujets comme l'histoire de la littérature, la mythologie, l'histoire des civilisations et la philosophie de la religion. Ainsi le cours de psychanalyse générale devrait être grand ouvert aux étudiants de ces branches du savoir.

S. Freud

## **Objectifs**

Après la lecture de ce chapitre nous serons en mesure de :

- 1- Tenter de comprendre comment les apports de la psychanalyse peuvent-ils les aider à apprécier les œuvres littéraires.
- 2- Repérer, dans des textes littéraires, des manifestations psychiques propres aux rêves, aux fantasmes et à l'inconscient...
- 3- S'initier à l'approche psychocritique ainsi que certaines démarches inspirées des travaux de Jung, afin qu'on puisse s'appuyer sur des connaissances tangibles nous permettant d'apprendre à lire et à interpréter les œuvres littéraires.

## I) Recherches freudiennes

Tout au départ, Freud, n'a pas caché sa fascination de l'art et de la littérature et l'influence que cette dernière a exercé sur lui pour ses créations scientifiques notamment la psychanalyse. L'univers littéraire n'était pas pour lui un univers parallèle où la lecture est conçue comme un divertissement, mais une source fondamentale, le point de départ pour sa théorie sur la psychanalyse ainsi que sa méthode analytique.

En effet, dans les recherches freudiennes les références aux œuvres littéraires sont innombrables, de l'antiquité gréco-romaine à l'époque moderne. Cependant ce qui le distingue beaucoup plus c'est que la référence à la littérature se manifeste chez lui précisément au cours même de l'analyse scientifique, comme si le secours de la littérature vient combler les limites de la science. L'œuvre littéraire est la seule apte à poursuivre le chemin parsemé par les émotions et les fantasmes profonds de la condition humaine.

Le corpus littéraire<sup>32</sup> abondant, sur lequel s'appuyait Freud dans ses analyses au cours de l'avancement de sa théorie, témoigne non seulement de l'influence de la création littéraire sur ses travaux, mais aussi sur sa quête incessante et renouvelée dans sa tentative de déchiffrer l'univers de « l'acte créateur ».

### 1-1 Au commencement était la littérature

Freud fut un lecteur insoupçonné, un érudit, il se qualifie lui-même de « vers de livres ». Son goût prononcé pour la littérature est telle qu'il affirmait que le mérite de la découverte la plus révolutionnaire de son époque, la psychanalyse, est déjà pressenti par les poètes des siècles auparavant. Il affirmait à ce propos que « la difficulté qu'il y a, pour le psychanalyste, à trouver quelque chose de nouveau,

---

<sup>32</sup> On peut citer par exemple : *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910); *La création littéraire et le rêve éveillé* (1907); *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905); *Personnages psychopathiques à la scène, et Délire et rêve dans la Gravidité de Jensen* (1906); *Le thème des trois coffrets* (1913); *Le Moïse de Michel-Ange*(1914); *Quelques types de caractères tirés de la psychanalyse*(1916); *Un souvenir d'enfance de Goethe*(1917); *L'inquiétante étrangeté* (1919); *Supplément au Moïse de Michel-Ange, L'humour et Dostoïevski et le meurtre du père* (1927); *Allocution à l'occasion du prix Goethe* (1930), etc.

quelque chose qu'un écrivain n'ait pas su avant lui <sup>33</sup>». Il va jusqu'à abaisser la connaissance scientifique rationnelle en affirmant que « Ce sont de précieux alliés que les écrivains et leur témoignage est à placer haut, car ils ont coutume de savoir une foule de choses entre ciel et terre, dont notre sagesse d'école ne saurait même pas rêver <sup>34</sup>».

Lecteur passionné, Freud, à travers l'héritage grecque jusqu'au romantisme allemand en passant par la renaissance, plonge dans les arcanes du psychisme humain et dans les profondeurs de l'âme pour révolutionner la pensée humaine en(re)découvrant la part inconsciente prééminente de l'homme. Ses lectures profondes de la mythologie grecque lui ont révélé une découverte d'une extrême importance, c'est ce qu'il nomma « le complexe d'Œdipe », complexe, disait-il, d'une « importance [...] insoupçonnée pour la compréhension de l'histoire de l'humanité et du développement de la religion et de la morale <sup>35</sup>». Il a alors trouvé dans Œdipe roi de Sophocle la clé de voûte lui permettant de créer l'un de ses concepts clés qui ont fondé sa théorie, mais pas seulement, car en littérature également il a découvert des faits analogues :

J'ai trouvé en moi, comme partout ailleurs, des sentiments d'amour envers ma mère et de jalousie envers mon père, sentiments qui sont, je pense, communs à tous les jeunes enfants [...] S'il en est bien ainsi, on comprend [...] l'effet saisissant d'*Œdipe Roi*. [...] Nos sentiments se révoltent contre tout destin individuel arbitraire tel qu'il se trouve exposé dans *L'Aïeule*. Mais la légende grecque a saisi une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l'ont ressentie. Chaque auditeur fut un jour en germe, en imagination, un Œdipe et s'épouvante devant la réalisation de son rêve transposé dans la réalité, il frémit suivant toute la mesure du refoulement qui sépare son état infantile de son état actuel. Mais une idée m'a traversé l'esprit : ne trouverait-on pas dans l'histoire d'*Hamlet* des faits analogues ? [...].<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Sigmund FREUD: *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Gallimard, 1997, p. 336.

<sup>34</sup> Sigmund Freud, *Délires et rêves dans la «Gradiva» de Jensen (1907), précédé de Wilhelm Jensen: Gradiva, fantaisie pompéienne (1903)*, Paris, Gallimard, 1986, p. 141.

<sup>35</sup> Sigmund FREUD, *L'Interprétation des rêves*, 1900, Paris, PUF, 1987, p. 14.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 15

En effet, C'est à cette époque là où il dévoile les fondements du conflit œdipien, qu'il baptise le transfert méthodologique de la psychanalyse en littérature. Ainsi, Grillparzer, Shakespeare, Hoffman, Jensen, entre autres, sont récurrents dans ses travaux. Il n'est donc pas étonnant si les critiques littéraires le considèrent comme le précurseur de la critique psychanalytique. Il a même consacré, directement et non de biais, aux œuvres littéraires une recherche théorique en 1908, intitulée « La création littéraire et le rêve éveillé <sup>37</sup> ». En tant que médecin, il voit dans ses propres rêves ainsi que ceux de ses patients des fonds fantasmatiques que les œuvres littéraires dissimulent et montrent à la fois. De ce fait, il nous révèle la dimension humaine et universelle de la littérature et des mythes. Freud n'hésite pas à comparé l'enfant, dans son rapport avec le jeu, au poète : Tous les deux, en essayant de créer leurs propres mondes par la fiction, ils se permettent de satisfaire leurs désirs qui restent inatteignables dans la réalité. C'est pourquoi Freud considère l'inventeur littéraire tel un enfant qui reste vivant dans l'adulte et qui continue à jouer en remodelant le réel.

Par des voies assurément différentes, voire divergentes, par des procédés qui sont propres à chacune d'elles, littérature et psychanalyse ne visent-elles pas un même objet, à savoir rendre compte de la complexité de l'âme humaine, déceler ce qu'il y a en elle de conflictuel, de troublant, d'obscur? Mais dans l'obscur au moins est-il possible d'apporter quelques lumières. Dans l'exploration des terres inconnues, des terres étrangères, au moins est-il possible de s'aventurer sans s'y perdre.<sup>38</sup>

A une époque où le poète est considéré comme « un dégénéré supérieur », un rêveur et fantaisiste qui entrave l'élan scientifique, celui de la rationalité, Freud combine les deux visions d'une manière harmonieuse et équilibrée. Ainsi, peut-on lire d'une façon récurrente des observations telles que : « Après un long séjour dans l'œuvre littéraire, retournons à l'expérience médicale. Mais seulement pour constater en quelques mots la pleine concordance des deux <sup>39</sup> ». Freud retrouve la proximité dans ses

---

<sup>37</sup> S. Freud, « La Création littéraire et le rêve éveillé' » [1908], *Essais de psychanalyse appliquée*, op. cit., pp. 69-81.

<sup>38</sup> Gomez Mango, Pontalis J.-B., *Freud avec les écrivains*, Collection Connaissance de l'Inconscient, Série Tracés, Gallimard, 2012.

<sup>39</sup> Sigmund FREUD, *Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse* (1916), in: *OCF-P XV*, Paris, PUF, 1996.

interrogations psychiques inconscientes avec celles élaborées dans la parole poétique et remodeler par l'imaginaire et les fantasmes. Pour mieux atteindre son objectif, Freud a abordé la littérature par trois perspectives :

- Par la démarche, c'est-à-dire, par les moyens mis en scène de l'écriture littéraire dans la figuration et le processus de création. Ainsi Freud souligne :

Sur une petite nouvelle, sans valeur particulière en soi, la *Gradiva* de W. Jensen, je pus démontrer que des rêves poétisés permettent les mêmes interprétations que des rêves réels, qu'en conséquence agissent dans la production de l'écrivain les mécanismes connus de nous à partir du travail du rêve.<sup>40</sup>

Ainsi, par le biais du rêve et de l'inconscient, approche utilisée par l'analyste à la littérature, on peut démasquer les codes qui régissent l'imaginaire artistique de l'artiste reflétant son inconscient et ses fantasmes. Tout ce processus a pour fin de dégager les modes de création et l'intention du créateur.

- Par le contenu, c'est-à-dire, les rêves et les fantasmes qui nous plongent dans l'être psychique des élaborations personnelles « subjectives ». Si on retrouve des difficultés à distinguer entre le rêve et le fantasme, c'est parce que l'un se substitue à l'autre. Si le rêve diurne est défini comme étant « un rêve éveillé », ce dernier, selon Freud, partage avec le rêve nocturne plusieurs caractéristiques essentielles. Selon Laplanche et Pontalis, les rêves diurnes « de même que les rêves, ce sont des accomplissements de désirs ; de même que les rêves, ils reposent pour une bonne part sur les impressions laissées par des événements infantiles ; de même que les rêves ils bénéficient pour leur créations d'une certaine indulgence de la part de la censure <sup>41</sup>».

Freud traite donc la littérature comme un rêve, ce qui facilite son décodage. C'est ainsi que les études psychanalytiques sur la littérature vont s'appuyer sur ses découvertes. Et sous l'emprise de ces dernières, les textes littéraires deviennent des codes déchiffrables, l'analyste devient un décodeur perçant les mystères des rêves et des fantasmes.

---

<sup>40</sup> S. Freud, *Autoprésentation*, (1935), in : OCF-P, XVII, Paris, PUF, 1992.

<sup>41</sup> J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1968, p. 151.

Dans sa lettre à Zweig, Freud commente le livre du poète *Vingt quatre heure de la vie d'une femme*<sup>42</sup> :

L'analyse nous fait supposer que la grande richesse, apparemment inépuisable, de situations et de problèmes traités par le poète est réductible à un petit nombre de motifs originels qui, dans la plupart des cas, trouvent leur source dans les expériences refoulées de la vie psychique de l'enfant, de sorte que ces œuvres correspondent à des rééditions déguisées, embellies et sublimées des fantaisies enfantines.<sup>43</sup>

A partir de cette visée, tous les textes se projettent dans un ensemble de fantasmes dont la source se trouve dans la sexualité infantile refoulée. C'est ainsi que Freud fait remarquer que la poésie et l'écriture romanesque ont en commun que les deux sont guidés par des élaborations fantasmatiques similaires. L'exemple le plus représentatif que Freud a avancé c'est celui du « roman familial » dont il a souligné la récurrence en littérature : un enfant d'origine « noble » et aristocrate que les différentes circonstances font qu'il soit élevé par une famille pauvre pour qu'un jour devine ses origines ; ou bien une erreur à la naissance de deux bébés ou on se retrouve dans une famille pauvre et modeste et on présente plusieurs qualités auxquelles la famille adoptive ne s'est pas habituée...<sup>44</sup> Un autre exemple où on retrouve un sujet qui se crée des parents fictifs plus distinctifs.

- Par la symbolique, qui ne s'intéresse pas au contenu mais à la forme, ou si l'on préfère, les contenants.

- Enfin, un autre élément peu utilisé par les critiques, celui où l'écriture devient un élément cathartique, elle est considérée comme un négociateur pour trouver des arrangements supportables afin de cacher les cassures du manque. L'exemple que Freud a utilisé c'est les « Personnages psychopathiques sur la scène ». Cette procédure est différente des précédentes, elle est un processus et non la forme ou le contenu, c'est-à-dire l'acte créateur et sa visée.

---

<sup>42</sup> Stephan Zweig, *Vingt quatre heures de la vie d'une femme*, Paris : Le livre de poche, 2003.

<sup>43</sup> Lettre de Freud à Zweig, in : Sigmund Freud et Stephan Zweig, *Correspondance 1908-1938*, Paris, Rivages, 1991, PP. 46-51.

<sup>44</sup> S. Freud, *Le roman familial des névrosés*, in : *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973.

## 2- La psychocritique

Fidèle à la méthode expérimentale, Charles Mauron, créateur de la psychocritique, entend rechercher dans la littérature des « thèmes obsédant » et étudié leurs variations. D'où son idée de « superposer » des extraits d'un même auteur: des réseaux symboliques apparaissent. Ces réseaux éclairent le « moi-créateur » de l'auteur et dévoilent ses « mythes personnelles ». La vérification se fait par l'étude biographique du « moi social ». Exemple: Charles Mauron a découvert dans les Poèmes en prose de Baudelaire un jeu de quatre figures allégoriques - le Prince, l'Histoire, la Veuve et la Putain - , qui entretiennent des rapports structuraux d'opposition et de filiation.

Charles Mauron a consacré sa thèse à *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, c'est à lui que revient le mérite d'avoir élaboré une approche psychologique des textes littéraires. Selon lui, « si l'inconscient s'exprime dans les songes et les rêveries diurnes, il doit se manifester aussi dans les œuvres littéraires <sup>45</sup>». C'est ainsi qu'il s'est penché à analyser la personnalité de l'écrivain à travers ses créations littéraires. Fasciné par les études de Freud, il compara le poète à l'enfant qui joue en inventant un monde fictif qu'il croit être vrai, et qu'il l'entoure d'une grande affection, mais qu'il sépare de la réalité. Pour lui, la poésie donc « comme le rêve, constitue une voie de passage entre conscience et inconscient <sup>46</sup>», c'est pourquoi, la méthode la plus valable, à ses yeux, est la psychocritique. Car elle « consiste à étudier une œuvre ou un texte pour relever des faits et des relations issus de la personnalité inconsciente de l'écrivain ou du personnage. En d'autres termes, la psychocritique a pour but de découvrir les motivations psychologiques inconscientes de l'individu, à travers ses écrits ou ses propos <sup>47</sup>». En fait la psychocritique propose une approche différente du texte littéraire. Basée sur la superposition des textes, elle cherche à découvrir, dans l'œuvre de chaque auteur, des modes d'expressions narratifs inconscients.

La psychocritique se veut une critique littéraire et scientifique, partielle, non réductrice. Littéraire, car ses recherches sont fondées essentiellement sur les textes ; scientifique, de par son point de départ (les théories de Freud et de ses disciples) et par sa méthode empirique (Mauron se réclame de la méthode

<sup>45</sup> Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, introduction à la psychocritique, Paris, Librairie José Corti, 1963

<sup>46</sup> Ibid., p.3.

<sup>47</sup> Léandre SAHIRI, À propos de « Deuxième épître à Laurent Gbagbo » de Tiburce Koffi : *les mots utilisés par Tiburce Koffi sont à la limite de l'injure proférée à l'égard de M. Laurent Gbagbo*, p. 55.

expérimentale) ; partielle, puisqu'elle se limite à chercher la structure phantasme inconsciente, non réductrice, car Mauron attribue au mythe personnel une valeur architecturale, il le compare à une crypte sous une église romane.<sup>48</sup>

## 1-2 L'évolution de la psychocritique

Après avoir étudié d'abord l'œuvre de Mallarmé en 1938, ensuite celle de Racine en 1954, il observa la présence de ce qu'il a nommé *des métaphores obsédantes*, ce qu'il lui a permis de constater l'existence d'un *mythe personnel* propre à chaque écrivain.

C'est en 1938 que je constatai la présence, dans plusieurs textes de Mallarmé, d'un réseau de « métaphores obsédantes ». Nul ne parlait alors, en critique littéraire, de réseaux et de thèmes obsédants, expressions maintenant banales. En 1954, et à propos de Racine, je formulai l'hypothèse d'un « mythe personnel » propre à chaque écrivain et objectivement définissable. En ces deux dates, je n'ai cessé d'interroger des textes. Ainsi s'est formée la méthode psychocritique. L'ayant mise à l'épreuve plusieurs années encore, je la tiens aujourd'hui pour un instrument de travail utile.<sup>49</sup>

La psychocritique met en lumière à priori, la localisation de traces, des spécificités stylistiques, des tournures particulières, des figures et des images... La permanence de ces traces et leurs récurrences prend de l'ampleur et devient si représentative jusqu'à ce qu'elle devienne une structure autonome très apparente, c'est-à-dire, repérable à travers le discours conscient. C'est cette structure précisément qui peut dissimuler une autre structure d'un discours involontaire, sous-terrain, biaisé, donc inconscient. C'est pourquoi

L'inconscient existe! Nous croyons que nous sommes mus de l'intérieur par une force hors de notre contrôle cérébral. Une force qui désire, qui agit malgré nous, qui obéit à une sorte de logique interne. L'œuvre littéraire peut naître aussi de cette motivation profonde, secrète, dont les racines remontent à cette «autre scène», c'est-à-dire l'inconscient.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, Paris, Librairie José Corti, 1963, p.9.

<sup>50</sup> Raymonde Guérine, *Le Mythe de Protée dans l'œuvre d'Emile Ajar, Essai de lecture psychocritique*, Maîtrise en étude littéraire, Université du Québec de Chicoumi, 1994, p. 2.

Nous tenons à préciser qu'il s'agit ici de révéler un travail sur le texte et sur « les mots du texte ». « Le psychocritique, pour sa part, ne perd pas les textes de vue. Il s'est promis d'en accroître l'intelligence et ne réussira que si son effort y rencontre celui des autres disciplines critiques <sup>51</sup>».

Dans son livre *Mallarmé l'Obscur* (1938) qui a été accueilli jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale par un remarquable mutisme, il soulève une nouvelle conception linguistique et historique du texte littéraire. Il propose ainsi d'« isoler et étudier, dans la trame du texte, des structures exprimant la personnalité inconsciente de l'écrivain ». Pour ce faire, il suggère la superposition des œuvres afin de pouvoir repérer les structures profondes voilées dans sa régularité *rébus*. Lorsqu'il a cumulé différents poèmes de Mallarmé, il arrive à une découverte stimulante : les métamorphoses, les groupements, les récurrences sont nettement similaires à sa biographie. Le souci majeur de Charles Mauron n'est pas d'interpréter mais de découvrir et de décrypter les structures narratives chargées d'en dissimuler d'autres inconscientes. C'est ainsi que la méthode ne fait qu'avouer, quand on l'analyse plus finement, ce que le récit ou le poème ne font qu'effleurer d'une manière consciente. L'existence d'un système de relations entre les mots et les images est nommée « métaphores obsédantes » qui vont élaborés « le mythe personnel » de l'auteur.

Le mythe personnel, selon Mauron, est composé par un "moi social" et un "moi créateur". Il s'agit en effet de deux rôles qui se partagent une personnalité. Les préoccupations et les angoisses de l'auteur constituent cette dualité de rôle : « création et imaginaire d'une part et, les relations humaines d'autre part <sup>52</sup> ». Dans cette perspective Paul Auster, pour souligner la dichotomie existante entre le « moi créateur » et le « moi social », notait qu'elle est explicite. Il disait : « Il y a dans ma vie une grande rupture entre moi et l'homme qui écrit les livres. Dans ma vie, je sais à peu près ce que je fais; mais, quand j'écris, je suis tout à fait perdu et je ne sais pas d'où viennent ces histoires<sup>53</sup> ».

---

<sup>51</sup>, Ibid., p. 25.

<sup>52</sup> Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, op. cit., p. 154.

<sup>53</sup> Paul Auster, entretien publié dans *Le Monde*, 26.7.1991, cité par Adam/Revaz, 78.

Le mythe personnel est la figure que l'auteur édifie inconsciemment à travers son œuvre d'art, avec sa construction et sa vitalité. Il convie en fait à une « situation dramatique interne, sans ce se modifiée par des éléments externes, mais toujours reconnaissable et persistante <sup>54</sup> ». On recherche enfin la correspondance avec la biographie de l'artiste.

## 2-2 La psychocritique : objet et méthode

La méthode suggère un « système de langage conscient et de langage inconscient, le langage combine plusieurs logiques à la fois, comme le critique, qui passe lui-même du freudisme à la littérature<sup>55</sup> ». A partir de cette réflexion Charles Mauron, afin de mener à bien la méthode psychocritique, distingue quatre démarches consécutives :

la **superposition** de plusieurs textes d'un auteur pour relever les éléments récurrents ; le **réseau obsédant** qui met en évidence le « mythe personnel » de l'auteur ; le **mythe personnel** qui se lit à travers les mots, les expressions, les images qui reviennent de manière consciente ou inconsciente sous la plume de l'auteur (les métaphores obsédantes) ; la **biographie de l'auteur** qui vient à point nommé dans un but de contrôle des résultats acquis... (Facultatif)<sup>56</sup>.

### 2-2-1 Les étapes de la méthode de Charles Mauron <sup>57</sup>:

1) Superposition des textes d'un même auteur. Cela révèle des réseaux d'associations et des groupements d'images, « obsédants » et « involontaires », généralement « latents », mais aussi patents.

Dès l'instant où nous admettons que toute personnalité comporte un inconscient, celui de l'écrivain doit être compté comme une source hautement probable de l'œuvre Source extérieure en un sens : car pour le moi conscient, qui donne à l'œuvre littéraire sa forme verbale, l'inconscient franchement nocturne est « un

<sup>54</sup> Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, op. cit., p. 155.

<sup>55</sup> Ibid., p. 156.

<sup>56</sup> Charles MAURON, *Psychocritique du genre du comique*, op. cit., p. 142.

<sup>57</sup> Pour mettre en lumière ces étapes, nous nous sommes appuyé sur le site : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Archétype\\_\(psychologie\\_analytique\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Archétype_(psychologie_analytique)), consulté le 15. 11. 2018.

autre » *Alienus*. Mais source intérieure aussi, et secrètement reliée à la conscience par un flux et reflux perpétuel d'échanges.<sup>58</sup>

Pour C. Mauron, les traits caractéristiques des productions inconscientes sont les suivants : « fatalité, répétitions obsédantes, présences ou absences trop marquées, étrangetés, bizarreries, doubles sens, ambivalences, mécanismes primitifs, pensée magique, symboles oniriques, etc. <sup>59</sup>».

Le premier stade de la démarche psychocritique appelle la superposition de textes qui met en évidence l'autonomie d'un réseau, et ainsi la formation psychique

2) Etudes des structures et de leurs métamorphoses. L'opération consiste à étudier les répétitions des groupements d'images (ou les structures) ainsi que leurs modifications pour faire émerger l'image du mythe personnel.

« Le mythe personnel est ainsi une sorte d' « être vivant, réagissant aux excitations internes et externes, mais conservant son équilibre spécifique au cours de son évolution <sup>60</sup>».

3) Interprétation du mythe personnel : pour Charles Mauron l'interprétation consiste à voir en quoi les séquences du mythe expriment la « personnalité inconsciente » et à comprendre la fonction littéraire du mythe personnel.

4) Contrôle biographique : il s'agit de confronter les résultats issus de l'étude de l'œuvre avec la vie de l'écrivain. En appliquant la méthode, on relève l'existence d'un petit groupe de personnages ou un drame se jouant chez un auteur. Ils se transforment généralement, mais on arrive toujours à les reconnaître du fait qu'ils caractérisent assez bien l'auteur. L'imagination d'un écrivain ne semble s'attacher, de façon « obsédante » qu'à un petit nombre de figures, traversant toute l'œuvre, qu'il fera varier par métamorphose plus qu'il n'en changera. La psychocritique ne concerne pas l'œuvre totale, mais « sa base inconsciente», autrement dit son mythe personnel. Pour C. Mauron, le mythe personnel n'explique pas toute l'œuvre.

---

<sup>58</sup> C. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Op.cit., p. 13

<sup>59</sup> C. Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre de Racine*, Paris : José Corti, 1964, p. 18.

<sup>60</sup> C. Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre de Racine*, Op. cit, p. 210.

### 3- Recherches inspirées par Jung

Les archétypes étudiés par Jung sont des émotions condensées communes à tous les hommes depuis la préhistoire. Universels, ils s'expriment dans des symboles qui, eux, peuvent varier d'une culture à une autre. Archétypes et symboles, expression de l'inconscient collectif, sont présents dans les mythes, les contes, les légendes et la littérature. Exemple: l'archétype du Père suscite les symboles du roi, du chef, du guide tout-puissant, de tout détenteur d'autorité craint et aveuglément suivi, du chef de bande pour adolescents au souteneur. Projetée dans le cosmos, l'image paternelle rejoint celles des dieux. *L'Anima*, double archétype féminin de l'homme, et symbolisée par la sirène ou la sorcière, la guitare, l'automobile. La mère la concrétise longtemps. *L'Animus*, double masculin de femme, renvoie au Père, au brigand bien-aimé... Le coup de foudre s'expliquerait par la rencontre de l'*anima* ou de l'*animus*.

#### 1-3 Qu'est ce qu'un archétype selon Jung

Le concept de l'archétype, notion fondamentale de la psychologie analytique élaboré par Jung, est passé par des transformations contribuant à sa confusion.

On croit souvent que le terme "archétype" désigne des images ou des motifs mythologiques définis. Mais ceux-ci ne sont rien autre que des représentations conscientes : il serait absurde de supposer que des représentations aussi variables puissent être transmises en héritage. **L'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs**, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schème fondamental<sup>61</sup>.

Le « schème fondamental » est un mode d'expression personnel et / ou collectif. Il se situe à un niveau de l'inconscient plus profond. Il puise sa substance dans des symboles primitifs qui s'expriment dans les rêves, les contes et les mythes, les croyances et les religions. L'archétype, en tant qu'expérience purement psychique, se

---

<sup>61</sup> C.G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris : PUF, 1964, p 67.

manifeste dans deux modes d'expression plus ou moins opposés: dans les rêves d'une manière archaïque et simple ; dans les mythes d'une manière plus complexe due à un long travail conscient. Selon Jung on peut repérer les images archétypiques en particulier dans les doctrines religieuses qui détournent la confrontation claire avec l'inconscient. C'est ainsi que les religions qui ont occulté les structures symboliques élaborées pendant de longues périodes, l'homme qui a connu des ruptures avec ses références les plus archaïques, pour qu'il puisse retourner vers eux, le seul chemin dont il use est l'inconscient. C'est cette plongée dans l'inconscient que Jung en faisait allusion par des notions de l'ombre<sup>62</sup>, de l'anima et l'animus, le sexe opposé masqué en tout Homme, la nature dissimulée de ce dernier, avec l'archétype de sens. Si les archétypes sont le fruit de l'inconscient, ils peuvent parfois submergés à la surface, c'est-à-dire, dans le conscient, et pesés sur des névrosés comme sur des gens ordinaires.

Derrière l'inconscient personnel cher à la psychanalyse freudienne, se cache une autre structure psychique d'essence impersonnelle et universelle. C'est pourquoi au premier abord, Jung définit l'archétype comme, « des formes ou images de nature collective, qui se manifestent pratiquement dans le monde entier comme éléments constitutifs des mythes et en même temps comme produits autochtones, individuels, d'origine inconsciente <sup>63</sup>». Cependant, ces formes de pensée préexistantes (archétypes) accèdent au conscient. Elles correspondent aux modes de conduites instinctives. Dans la vie, il existe d'ailleurs un grand nombre d'archétypes, et lorsqu'ils trouvent de la résistance pour son accomplissement, tels que les instincts, persistent à leur réalisation. On en trouve les traces dans les rêves, dans la fiction (la littérature et l'art en particulier), les névroses, des hallucinations et des fantasmes. Et même certains délires paranoïdes sont considérés ayant comme sources les archétypes.

---

<sup>62</sup> Pour C.G. Jung, l'ombre représente ce que nous avons refoulé dans l'inconscient par crainte d'être rejetés par les personnes importantes de notre vie : parents, éducateurs, et d'une façon générale, la communauté dans laquelle nous avons grandi. Ces parties reléguées de nous-mêmes peuvent paraître redoutables ou honteuses. Elles se manifestent souvent sous forme de jugements, rejets, peurs ou projections, et sont à la base des préjugés sociaux et moraux. Pourtant elles sont riches en potentiel si nous apprenons à réunir et pacifier des aspects de soi qui semblent contradictoires.

<sup>54</sup> Carl Gustave JUNG, *Psychologie et religion*, Paris, Buchet/Chastel, 1998, p. 102.

Comme Freud, le travail de Carl Gustave Jung qui s'en inspire d'une grande partie d'ailleurs, constitue l'un des outils clés pour déchiffrer l'univers de la littérature et de l'art. Ceci par l'enrichissement de la critique littéraire de ses concepts-clés, tels que, l'individuation, de l'anima / us, la verbalisation, la projection...

Et comme Les archétypes sont des « formes instinctives de représentation mentale » et que les formes instinctives appartiennent à l'humanité entière, la création artistique, tel que le rêve et le mythe, puise sa force et sa substance de ses structures mentales inconscientes. Ces archétypes communs auxquels l'humanité toute entière peut s'identifier, incarnant la condition humaine essentielle, Jung les a énuméré en nombre douze types. Chaque type a son propre ensemble de valeurs, de significations et de traits de personnalités. Ils correspondent à la littérature d'une manière presque « authentique ».

**Le héros**, doté d'un ensemble de qualités, telles que : le courage, l'honneur. Il est toujours en quête de prouver sa valeur par des actes courageux. Il est souvent arrogant, sauveteur, vainqueur, courageux et compétent.

**Le rebelle** Insurgé, il est toujours en quête de vengeance, de rébellion. Il sème la peur et la terreur, choque et transgresse les lois.

**L'orphelin** ou la personne ordinaire qui croit à la justice et le progrès. Il est réaliste, empathique, et manque d'ambition.

**L'innocent** qui espère au bonheur, et qui craint les sanctions pour avoir fait quelque chose de mal. Il est rêveur, naïf, traditionaliste, romantique, mystique.

**Le soignant** qui a un esprit protecteur et aime prendre soin des autres. Il est généreux et doté d'une grande compassion.

**L'explorateur** qui a besoin de voyage, d'aventure, d'expérience, d'autonomie, et qui déteste l'ennui.

**L'amant**, qui a besoin d'apparaître en meilleur posture physiquement et émotionnellement. Il aime se faire désirer et faire plaisir aux autres.

**Le bouffon**, qui aime le ludique, doté du sens de l'humour et il aime divertir les autres. Il se caractérise par une frivolité et un bien être.

**Le magicien** qui aime comprendre les règles régissant l'univers et accomplir les rêves.

**Le sage** qui aime rechercher des savoirs et des renseignements. Il étudie les détails, autodidacte et doté d'une certaine organisation de pensée.

**Le dirigeant** qui aime dominer et souhaite exercer son pouvoir. Il est souvent autoritaire et incapable de mandater.

**Le créateur** qui aime développer des performances artistiques et possède des aptitudes à la découverte. Il est souvent consensieux, inventif et créatif.

Comme il n'est pas possible de l'atteindre sans biaisement, l'archétype se présente toujours comme un simulacre, représenté par l'imaginaire, les fantasmes, les mythes, la création artistique. Le processus de leur transmission se réalise depuis la naissance jusqu'à la mort.

**Freud**  
**La création littéraire et**  
**Le rêve éveillé**<sup>64</sup>

Nous autres, profanes, avons toujours vivement désiré savoir d'où cette personnalité à part, le créateur littéraire (poète, romancier ou dramaturge), tire ses thèmes - ceci à peu près dans le sens de la question qu'un certain cardinal adressait à l'Arioste, - et comment il réussit, grâce à eux, à nous émouvoir si fortement, à provoquer en nous des émotions dont quelquefois même nous ne nous serions pas crus capables. Notre intérêt à cet égard ne fait que s'accroître quand nous voyons le créateur lui-même, lorsque nous l'interrogeons, ne pas savoir nous donner de réponse, du moins pas de réponse satisfaisante. Et cet intérêt ne se laisse pas non plus troubler par ce fait bien connu que l'intelligence la meilleure du choix des thèmes et de l'essence de l'art poétique ne saurait en rien contribuer à faire de nous des créateurs.

Si du moins nous pouvions découvrir en nous, ou chez quelqu'un de nos pareils, une activité en quelque sorte apparentée à celle du poète ! L'étude de celle-ci nous permettrait d'espérer une première élucidation de son travail créateur. Et cela semble n'être pas un vain espoir : les créateurs eux-mêmes se plaisent à diminuer la distance entre ce qui fait leur originalité et la manière d'être en général des hommes ; ils nous assurent bien souvent que chaque homme recèle un poète et que le dernier poète ne mourra qu'avec le dernier homme.

Ne devrions-nous pas rechercher, chez l'enfant déjà, les premières traces de l'activité poétique ? L'occupation préférée et la plus intensive de l'enfant est le jeu. Peut-être sommes-nous en droit de dire que tout enfant qui joue se comporte en poète, en tant qu'il se crée un monde à lui, ou, plus exactement, qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance. Il serait alors injuste de dire qu'il ne prend pas ce monde au sérieux ; tout au contraire, il prend très au sérieux son jeu, il y emploie de grandes quantités d'affect, le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité. En dépit de tout investissement d'affect, l'enfant distingue fort bien de la réalité le monde de ses jeux, il cherche volontiers un point d'appui aux objets et aux situations qu'il imagine dans les choses palpables et visibles du monde réel. Rien d'autre que cet appui ne différencie le jeu de l'enfant du « rêve éveillé ».

Le poète fait comme l'enfant qui joue ; il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le distinguant nettement de la réalité. Et la langue allemande, en particulier, a maintenu cette parenté du jeu enfantin et de la création poétique en appelant Spiele (jeux) celles des créations littéraires qui ont besoin de trouver cet appui à des objets palpables et qui sont susceptibles de représentations : on dit Lustspiel (comédie), Trauerspiel (tragédie), et on appelle Schauspieler (acteur) la personne qui les « Joue ». Mais de cette irréalité du monde poétique résultent des

---

<sup>64</sup> <sup>64</sup> Sigmund Freud, *La création littéraire et le rêve éveillé, Essais de psychanalyse appliquée*, Traduit de l'allemand Par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Gallimard, 1933, pour la traduction française. Paris : réimpression, Gallimard, collection idées nrf, n° 263, 1971, 254 pages.

conséquences très importantes pour la technique artistique, car bien des choses qui, si elles étaient réelles, ne sauraient provoquer de plaisir, y parviennent cependant dans le jeu de la fantaisie et bien des émotions, en elles-mêmes pénibles, peuvent devenir une source de jouissance pour l'auditeur ou le spectateur.

Arrêtons-nous un moment encore à l'opposition entre la réalité et le jeu, ceci en vue d'établir un nouveau rapport. Quand l'enfant a grandi et qu'il a cessé de jouer, quand il s'est pendant des années psychiquement efforcé de saisir les réalités de la vie avec le sérieux voulu, il peut arriver qu'il tombe un beau jour dans une disposition psychique qui efface à nouveau cette opposition entre jeu et réalité. L'homme adulte se souvient du grand sérieux avec lequel il s'adonnait à ses jeux d'enfant, et il en vient à comparer ses occupations soi-disant graves à ces jeux infantiles : il s'affranchit alors de l'oppression par trop lourde de la vie et il conquiert la jouissance supérieure de l'humour.

[...] Laissons à présent les fantasmes et occupons-nous du poète ! Sommes-nous vraiment autorisés à comparer le poète au « rêveur en plein jour » et ses créations à des rêves diurnes ? Une première distinction s'impose ; nous devons séparer les auteurs qui, tels les anciens poètes épiques et tragiques, reçoivent leurs thèmes tout faits de ceux qui semblent les créer spontanément. Tenons-nous-en à ces derniers et ne choisissons pas justement, pour servir à notre comparaison, les écrivains les plus estimés de la critique, mais plutôt ces auteurs de romans, de nouvelles, de contes, qui sont sans prétention mais qui, par contre, trouvent les plus nombreux et les plus empressés lecteurs et lectrices. Un trait nous frappe tout d'abord dans les oeuvres de ces conteurs : on y trouve toujours un héros sur lequel se concentre l'intérêt, pour qui le poète cherche par tous les moyens à gagner notre sympathie et qu'une providence spéciale semble protéger. Ai-je abandonné à la fin d'un chapitre le héros évanoui et perdant son sang par de profondes blessures, je suis sûr de le retrouver, au début dit chapitre suivant, entouré de soins empressés et en bonne voie de guérison. Et si le premier volume s'est terminé par le naufrage du vaisseau dans la mer déchaînée, vaisseau où se trouvait notre héros, je suis certain qu'au commencement du deuxième volume j'apprendrai son sauvetage miraculeux sans lequel, du reste, le roman n'aurait pas de suite. Le sentiment de sécurité avec lequel j'accompagne le héros dans ses dangereuses péripéties est le même avec lequel un véritable héros se précipite à l'eau pour sauver un homme qui se noie, ou bien s'expose au feu de l'ennemi pour enlever d'assaut une batterie ; c'est ce sentiment propre à l'héroïsme qu'un de nos meilleurs auteurs (Anzengruber) a si pittoresquement exprimé ainsi : Es kann dir nix g'schehen (Il ne peut rien t'arriver). On peut, je crois, sans peine reconnaître à cet indice d'invulnérabilité qui se trahit ici : c'est sa majesté le moi, héros de tous les rêves diurnes comme de tous les romans.

D'autres traits typiques de ces récits égocentriques marquent cette même parenté. Si toutes les femmes du roman tombent régulièrement amoureuses du héros, il faut voir là, non pas un tableau de la réalité, mais un élément nécessaire du rêve diurne. De même, si les autres personnages du roman se divisent en « bons et en méchants », renonçant à ce caractère bigarré que les caractères humains nous offrent dans la réalité, c'est que les « bons » sont ceux qui viennent en aide au moi, devenu le héros du roman, tandis que les « méchants » figurent ses ennemis et ses concurrents.

### Lectures conseillées

Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychanalyse*, Corti, 1962.

Bellemin-Noël J., *Psychanalyse et littérature*, PUF, 1978.

Freud, Sigmund, *Délires et rêves dans la « Gradiva » de Jensen (1907)*, précédé de Wilhelm Jensen: *Gradiva, fantaisie pompéienne (1903)*, Paris, Gallimard, 1986,

Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, 1900, Paris, PUF, 1987.

Freud, Sigmund, « La Création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, 1908.

Gustave Jung, Carl., *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris : PUF, 1964.

Gustave Jung, Carl., *Psychologie et religion*, Paris : Buchet/Chastel, 1998.

Gomez Mango, Pontalis J.-B., *Freud avec les écrivains*, Collection Connaissance de l'Inconscient, Série Tracés, Gallimard, 2012.

## **Chapitre III**

### **La lecture sociologique**

Seule une critique sociologique de la lecture pure, conçue comme une analyse des conditions sociales de possibilité de cette activité singulière, peut permettre de rompre avec les présupposés qu'elle engage tacitement...

Pierre Bourdieu

## **Objectifs**

La visée de ce chapitre est que:

1. L'initiation à la sociologie est susceptible d'intégrer l'œuvre dans son contexte et en arrivent même à saisir de quelle manière ce contexte s'inscrit dans le texte.
2. L'analyse littéraire implique nécessairement certaines connaissances socio littéraires, celles qui ont influencé l'auteur. ces connaissances sont liées au texte lu et collaborent à ses sens.
3. La découverte d'éléments de l'œuvre qui ont conduit à sa postérité, en lien avec les éléments sociohistoriques.
4. Tenter de mettre en lumière l'héritage du marxisme qui a influé la postérité en matière de critiques littéraires.

La sociologie classique et positiviste voyait dans l'œuvre un reflet des conditions économiques et sociales. Cette piste reste ouverte pour l'étude de la sociologie externe de l'œuvre: circonstance des rédactions et de publication, société à l'époque, correspondance entre l'œuvre et le contexte socio-économique.

Pierre Bourdieu, sociologue contemporain le plus lu à travers le monde, dans son étude sociologique de *l'éducation sentimentale* de Flaubert, disait que ce dernier instaure une sorte d'expérimentation sociologique :

Cinq adolescents – dont le héros, Frédéric -, provisoirement rassemblés par leur positions commune d'étudiants, seront lancés dans cet espace, telles des particules dans un champ de forces, et leurs trajectoires seront déterminés par la relation entre les forces du champ et leurs inertie propre. Cette inertie est inscrite d'un côté dans les dispositions qu'ils doivent à leurs origines et à leurs trajectoires...<sup>65</sup>

Ces conditions d'expérimentation ou ce que l'auteur appelle, « les trajectoires » s'exercent dans un contexte socio-économique et politique dont les personnages se trouvent tiraillés par le champ de pouvoir et de lutte ainsi que par le champ du capital<sup>66</sup> déterminent la position et le statut de chacun. Cela constitue, notait Bourdieu, « des atouts qui vont commander et la manière de jouer et la réussite au jeu <sup>67</sup>».

### **1- La sociologie marxiste**

La sociologie marxiste a inspiré nombre de chercheurs qui ont étudié, dans une œuvre, les échos des préoccupations socio-économiques et politique, l'émergence des idéologies, les échos de la lutte des classes. Exemple: beaucoup de textes de Voltaire (l'article Égalité du Dictionnaire) en font le porte-parole de la bourgeoisie de son temps.

Dans ses réflexions sur l'art, de *La Sainte famille* où il a avancé des remarquables analyses sur, entre autres, *Les Mystères de Paris d'Eugène*, Marx, même s'il n'a pas élaboré une esthétique stricto sensu, mais ses idées fournissent des influencent aux

---

<sup>65</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, op, cit., p. 31.

<sup>66</sup> Le capital est compris ici sous ses diverses formes, social, économique, culturel.

<sup>67</sup> Pierre Bourdieu, op, cit., p. 31.

idéologues esthétiques, à savoir l'Allemand Franz Mehring et le Russe Georgi Plekhanov.

Pour Plekhanov « la littérature et l'art sont le miroir de la vie sociale. [...] Avec la transformation des rapports sociaux se transforment les goûts esthétiques des hommes et par conséquent la production des artistes ...<sup>68</sup> ». Ainsi Plekhanov, même s'il ne revendique pas à cette époque clairement une esthétique socialiste idéologique révolutionnaire, il a montré explicitement que l'art est « le miroir de la vie sociale ». De ce fait, l'art est considéré comme échos d'une motivation psychologique ancrée dans des expériences sociologiques, eux-mêmes déterminés par des circonstances sociopolitiques générées par des rapports économiques. Ces derniers, dans le marxisme, sont définis par l'évolution des forces productives.

## 2-1 Lukács et le roman

Dans le sillage marxiste, George Luckàcs, étudiant le roman européen du XIX siècle, avance l'idée d'une homologie entre ses structures et celles de la société capitaliste fondée sur le triomphe de la valeur d'échange des marchandises. Le roman est l'histoire d'un « héros problématique », en conflit avec cet univers socio-économique aliénant. Il recherche des valeurs « authentiques »: celles qui transparaissent dans l'œuvre et qui peuvent appartenir aux personnages ou à l'auteur. En fait, ce sont souvent des idéologies. Exemple: Jean Valjean, Julien Sorel comme « héros problématique », la critique de la société au nom d'idéologie nouvelles ( celle de l'auteur, celle de ses « héros »).

Goldmann influencé particulièrement par les travaux Luckàcs, affirme à propos de ce dernier que « la forme du roman qu'étudie Lukacs est celle que caractérise l'existence d'un héros romanesque qu'il a très heureusement défini sous le terme de héros problématique <sup>69</sup> ». C'est pourquoi les considérations de Lukacs sont considérées comme un instrument important dans les études sociologiques de la littérature, en particulier le roman.

Selon lui les circonstances problématiques dans lesquelles se trouve le héros sont appréhendées sous forme de ce qu'il nomme « ironie » dans une création romanesque.

<sup>68</sup> Georgy Plekhanov, *Questions fondamentales de marxisme*, Paris : édition sociales 1927, p. 265 (XVIII).

<sup>69</sup> Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, 1964, p. 23.

Les personnages problématiques resurgissent dans la société secouée, piétinée par l'excès des productions et des marchandises, donnant naissance à des classes fortement séparées : le prolétariat et les producteurs. Les théories de Luckàsc trouvent leurs titres de noblesse dans le fait qu'elles tentent de déchiffrer dans le roman ce qui ruine à la société moderne et / ou postmoderne en provoquant la lassitude des valeurs anciennes.

## 2-2 La sociocritique

La sociocritique part du constat suivant : la société précède l'œuvre d'art, l'écrivain est façonné par elle, l'incarne, l'exprime, cherche à le remodeler ; elle habite l'œuvre, où on repère ses empruntes, sa description ; et si elle est antérieure à l'œuvre, elle lui est également ultérieure, du moment qu'elle est toujours lue et relue par le public.

La sociocritique est apparue pendant les années soixante. Son interrogation centrale est de décrypter toutes les manifestations du social dans le texte littéraire. Le mot « sociocritique » est forgé pour la première fois par Claude Duchet en 1971, suggérant une étude sociohistorique du texte, c'est-à-dire, construire « une poétique de la socialité, inséparable d'une lecture de l'idéologique dans sa spécificité textuelle <sup>70</sup> ». Pour Régine Robin et Marc Angenot, la sociocritique

poursuit l'ancienne quête d'une théorie des médiations du social. Loin des théories du "reflet", elle se caractérise par une tension féconde, mais problématique. [...] Travaillant sur les textes dans leurs déterminations sociales et historiques, elle ne veut ni subsumer l'esthétique et la littérarité sous des fonctions sociales positives, ni fétichiser le littéraire comme étant d'une essence à part. En maintenant la tension ou la problématique de l'esthétique et du social, elle se démarque à la fois des approches purement formelles (ou herméneutiques, déconstructionnistes, etc.) du texte littéraire et des approches purement contextuelles, institutionnelles, déterministes.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Claude Duchet, « Introduction : socio-criticism », *Sub-Stance*, n° 15, Madison, 1976, p. 4.

<sup>71</sup> Régine Robin et Marc Angenot, « La sociologie de la littérature », *Histoire des poétiques*, sous la direction de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, PUF, 1997, p. 408.

Contrairement à la sociologie empirique<sup>72</sup> et la sociologie de la littérature<sup>73</sup>, la sociocritique ne prend pas les œuvres littéraires comme des documents historiques ou sociologiques en les utilisant comme des preuves, mais elle a comme fondement épistémologique la découverte appliquée aux procédures de sens à l'intérieur des textes.

En effet, la substance première de la sociocritique est le texte en tant que matière langagière, instance esthétique et système sémiotique. La « socialité » du texte dont parlait Claude Duchet, s'accède par une lecture intérieure, inhérente, « C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle la socialité<sup>74</sup> ». Duchet affirme qu'au cours de l'analyse des textes la « sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non dit ou l'impensé, les silences<sup>75</sup> ». Ainsi, les paradoxes, les passages obscurs, les titres et les sous titres, les rapports sémantiques stimulants, autrement dit, tout ce qui soulève le sens en tant que mouvement perpétuel et non clos. C'est ce qui a poussé Pierre Popovic à noter que « la sociocritique ne soit pas une théorie ni une méthode ni une science. Non qu'elle ne mobilise pas des ressources théoriques, non qu'elle ne se pose pas des questions méthodologiques, non qu'elle ne soit animée d'un désir de connaître, mais elle vise nécessairement d'abord le particulier et non le général<sup>76</sup> ».

Prolongeant les recherches de Luckàcs, **Lucien Goldmann**, sociologue marxiste, voit dans les structures du « nouveau roman » des années soixante le reflet des structures du capitalisme monopoliste. Dans un tel système, il devient dérisoire de vouloir être un Rastignac avide de réussir grâce à ses qualités personnelles puisqu'il y a « suppression de toute importance essentielle de l'individu et de la vie individuelle à l'intérieur des structures économiques ». La dilution, la suppression du personnage dans le « nouveau roman » refléteraient donc cette situation et l'inflation des objets,

---

<sup>72</sup> Concernant la littérature, la sociologie empirique s'intéresse, entre autres, à la mise en marché des livres ainsi que les circonstances de création...

<sup>73</sup> La sociologie de la littérature, entre autres, s'occupe de la réception des œuvres littéraires ainsi que les biographies des écrivains...

<sup>74</sup> Claude Duchet, « Introductions. Positions et perspectives », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Socio critique*, Paris, Nathan, 1979, 220 p., pp. 3-8, p. 4.

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques* [En ligne], 151-152 | 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 31 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1762>.

longuement décrits, envahissent dans l'approche synthétique du roman contemporain et du théâtre de l'absurde.

C'est ainsi que Goldmann a adopté l'analyse susceptible de lui permettre d'approcher l'œuvre en tant que produit de la société. C'est donc une lecture du social, de l'historique, de l'idéologique, du culturel qu'il met en valeur, la littérature se présente alors comme le reflet des rapports sociaux et des luttes de classes.

Par ailleurs, celui à qui revient le mérite d'inscrire la littérature dans des démarches réflexives philosophiques et sociologiques est **Pierre Zima**. Celui-ci met ainsi en lumière un dialogue entre les interrogations philosophiques et les enjeux des théories littéraires qui puisent leurs valeurs critiques des sciences sociales. Pour lui, la compréhension des courants littéraires passe inévitablement par une réflexion sur leur essence philosophique et historique.

L'idéologie est l'une des pierres angulaires dans les théories de Zima. Les individus l'incarnent de manière naturelle, telle une composante constitutive de leur environnement social courant. Il estime que les valeurs idéologiques qui engagent leurs activités, se donnent à voir comme étant un déjà-là avec lesquelles il faudrait composer. Et les jugements de valeur (plus ou moins cohérent) qui en découlent aident les individus à agir et interagir en les interpellant « en tant que sujet ».

## **2. Max weber et Th. W . Adorno**

Le sociologue Max Weber est à l'origine d'un courant sociocritique non marxiste. Il proclame le danger de l'engagement politique de l'écrivain au nom de cette finalité première de la littérature: la recherche de l'objectivité qui distingue jugements d'existence et jugements de valeurs.

C'est ainsi que Weber plaide pour une « neutralité axiologique », c'est-à-dire, la nécessité d'éviter tout ce qui mène à l'interprétation normative, à s'empêcher de tomber dans le piège des jugements de valeur (qui sont toujours soumis aux transformations en fonctions des coutumes, des croyances, des intérêts immédiats...). Pour Weber, les faits ne doivent pas changer en fonction de nos convictions éthiques, de nos convictions religieuses, ou de tout autre facteur culturel. Le problème réside moins dans l'œuvre (objet d'observation) que dans la partialité de l'observateur.

Quant à **Th. W. Adorno**, à l'opposé de Luckàcs et de Goldmann, pour qui l'œuvre est en somme monosémique, affirme que la littérature, par sa polysémie infinie, son ambiguïté naturelle, ses dimensions critiques et créatives, échappe à une classe sociale et aux idéologies, contribue donc à les combattre. L'écrivain authentique refuse à la fois l'engagement politique immédiat, au service d'un parti, et la littérature commerciale qui flatte les goûts du moment.

### 3. Sociopoétique et l'apport de Pierre Bourdieu

La sociopoétique tire sa force et sa substance des travaux de Pierre Bourdieu notamment, le champ littéraire où il tente de fonder une « science des œuvres ». Il notait à ce propos que : « la rupture qu'il faut opérer pour fonder une science rigoureuse des œuvres culturelles est donc plus et autre chose qu'un simple renversement méthodologique : elle implique une véritable conversion de la manière la plus commune de penser et de vivre la vie intellectuelle <sup>77</sup> ». Le champ littéraire est le lieu où se prolifèrent ce que P. Bourdieu appelle les « habitus » <sup>78</sup> qu'il définit comme :

Une « loi immanente, déposée en chaque agent par la prime éducation, qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques mais aussi des pratiques de concertation, puisque les redressements et les ajustements consciemment opérés par les agents eux-mêmes supposent la maîtrise d'un code commun et que les entreprises de mobilisation collective ne peuvent réussir sans un minimum de concordance entre l'habitus des agents mobilisateurs (e. g. prophète, chef de parti, etc.) et les dispositions de ceux dont ils s'efforcent d'exprimer les aspirations. <sup>79</sup>

L'habitus structure les conduites communes et usuelles. Il les rend spontanées, mécaniques et impersonnelles, « signifiantes sans intention de signifier ». C'est aussi

---

<sup>77</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, op, cit., p. 304-305.

<sup>78</sup> L'habitus constitue une règle acquise dont les fondements conscients et inconscients sont partagés par un groupe. En effet, chaque adaptation d'un habitus implique la mise en application de codes connus et partagés, compris et acceptés, sous peine que l'adaptation ne passe pour une déviance.

<sup>79</sup> Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Droz, 1972, Points, 2000, p. 272.

un espace des « positions » imposé par « l'ordre social » résultant des rapports entre des « agents », le groupe social et les institutions, et guidé par des rivalités et les rapports de force (domination), c'est-à-dire d'une manière structurelle (qui est déterminé par la structure) et conjoncturelle (déterminé par un moment donné). Ces déterminations qui concernent les valeurs, les goûts, des classements, des pratiques langagières sont « arbitraires ». De ce fait, l'habitus légitime des rôles, forge des statuts sociaux et des positions individuelles.

En littérature, l'objectif poursuivi est d'étudier précisément la relation entre la place occupé par l'auteur dans le domaine littéraire et l'œuvre. Celle-ci est le lieu d'une « stratégie » lui permettant d'accéder au champ symbolique détectable à des composantes spécifiques (« postures auctoriales<sup>80</sup> », représentation du travail de l'écrivain, les débats esthétiques du contexte). Ce champ symbolique permet d'articuler les choix esthétiques aux injonctions sociales adressées à l'écrivain. L'originalité n'est donc pas la qualité d'un « génie » créateur (invention du romantisme), mais un objet sociologique à part entière.

Cette sociologie de la littérature nous convie à éclaircir le concept de champ littéraire créé par Bourdieu consistant à éviter deux obstacles. L'idéologie romantique du créateur non inventé, qui était la base de l'approche intégralement herméneutique de l'œuvre, en insistant sur le fait que les écrivains n'échappent pas aux circonstances qui dirigent l'environnement social. Ainsi une sociologie qui s'intéresse à la littérature consiste à s'interroger selon Bourdieu « Mais qui a créé les créateurs ?<sup>81</sup> », ce qui signifie de décrypter le processus conduisant au statut symbolique de l'œuvre.

Le concept clé forgé par Bourdieu est donc le champ littéraire tirant sa dynamique des luttes de rivalités, constituant ainsi sa source de transformation. D'après lui, l'environnement social s'organise autour de deux principes. Le premier principe confronte entièrement les groupes dominants aux groupes dominés selon le « capital » obtenu. Le second espace se focalise selon l'agencement du capital, le capital politique et économique est rivalisé par le capital culturel. Dans cette ambivalente

---

<sup>80</sup> La position de l'auteur dans la société : nom, pseudonyme...

<sup>81</sup> Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1984, p. 207.

structure, la place des dominés est occupée par les intellectuels par rapport aux dominants, du fait que ces derniers possèdent un capital économique et politique important alors que la classe intellectuelle, même si elle dispose d'un capital culturel important, mais de moindres ressources. Gisèle Sapiro résume d'une manière remarquable le champ littéraire et sa dynamique :

Le champ littéraire français se structure autour de deux oppositions principales : « dominants » vs. « dominés » et « autonomie » vs. « hétéronomie ». Le croisement de ces deux oppositions permet d'identifier quatre figures idéaltypiques d'écrivains : les « notables », les « esthètes », les « avant-gardes » et les « écrivains populaires », qui se distinguent tant par leurs conceptions de la littérature que par leurs lieux de sociabilité et les formes de leur engagement politique. Loin d'être figée, cette structure affecte les formes que revêtent les luttes entre les différentes fractions pour la conservation ou la transformation du rapport de force constitutif du champ.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Sapiro Gisèle. La raison littéraire [ Le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944)]. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 111-112, mars 1996. Littérature et politique. pp. 3-35;

**Naim Kattan**  
**La théorie du roman de Georges Lukacs<sup>83</sup>**

Dans quelques mois, Georges Lukacs célébrera son quatre-vingtième anniversaire. La publication de l'une de ses premières oeuvres "L'âme et les formes" date de 1911 et, tout au long de ce demi-siècle, la pensée de Lukacs a marqué ses contemporains. Ses admirateurs ne se confinent pas au cercle fermé des idéologues communistes. Le célèbre critique littéraire américain Alfred Kazin ne disait-il pas récemment que Georges Lukacs est sans doute le seul philosophe et critique littéraire de l'Europe orientale qui peut intéresser le lecteur occidental. Et si des philosophes marxistes de la trempe de Lucien Goldmann considèrent cet écrivain hongrois comme l'une des figures les plus marquantes de la vie intellectuelle du vingtième siècle, ce sont d'autres marxistes plus conformistes que ce dernier dont Lukacs fut la cible d'attaques aussi constantes que virulentes. En effet, celui qu'on a surnommé le plus grand marxiste depuis Marx n'a pas eu la vie facile au sein du mouvement communiste.

Bien qu'il ait adhéré au parti communiste en 1918 et qu'il ait ensuite été Commissaire du peuple à la culture dans le gouvernement de Béla Kun, la publication de son "Histoire et conscience de classe", qui est sans doute l'un des textes les plus importants de la littérature marxiste, fut accueilli sa publication à Berlin, en 1923, par un barrage d'opposition de la plupart des dirigeants communistes. Et malgré qu'il ait fait son auto-critique à propos de cette oeuvre, Lukacs fut exclu du comité central du parti communiste hongrois.

Récemment encore, Lukacs fut au centre des controverses. Membre dirigeant du Cercle Petofi, il devient ministre de la Culture dans le gouvernement révolutionnaire de Nagy. En 1956, après l'échec de la révolution, il est déporté en Roumanie et ne rentre à Budapest qu'en 1957. Depuis lors, il a multiplié les attaques contre le stalinisme non sans subir les foudres de certains fonctionnaires de la culture qui l'accusent de révisionnisme.

Il y a quelques mois, la première partie de son "Esthétique" paraît en plusieurs langues en Hongrie. Mais c'est au cours aussi de ces derniers mois que certaines de ses premières oeuvres quittent les chapelles sectaires et les cercles restreints pour être portées à la connaissance du grand public. C'est ainsi que ses critiques littéraires sont publiées à Londres et à New York sous le titre de "Studies in European Realism", et que sa Théorie du Roman est publiée dans la collection Médiations, en traduction française.

Alors qu'on met en question la forme romanesque, ce livre que Lukacs écrivit voici cinquante ans garde toujours son actualité. Le philosophe n'avait pas encore adhéré au marxisme. Depuis la première publication de la Théorie du Roman, en 1920, l'auteur a refusé toute réimpression jusqu'en 1962. Il fait précéder cette nouvelle édition d'une préface où il situe et analyse son oeuvre avec un détachement qui ne laisse de surprendre. Cette préface se termine par une mise en garde: "Si quelqu'un lit aujourd'hui la Théorie du Roman pour apprendre à mieux connaître la préhistoire des idéologies qui jouèrent un rôle important en 1920 et 1940, cette lecture, entreprise dans un esprit critique, pourra lui rendre service. S'il

---

<sup>83</sup> Naim Kattan, La théorie du roman de Georges Lukacs, *Liberté*, Volume 6, Number 5, September–October 1964.

cherche dans ce livre un moyen de trouver sa voie, il ne réussira qu'à se perdre davantage."

Quelque ardue qu'elle soit, la lecture de ce texte nous permet de mesurer la place prépondérante qu'occupe le roman dans la civilisation occidentale.

Lukacs n'est pas un simple philosophe qui jette un regard desséché sur l'art. C'est un grand essayiste. La littérature n'est pas pour lui une matière première à disséquer afin de prouver un point ou de démontrer une théorie. Elle possède une existence autonome. Avant d'aborder le roman, Lukacs délimite ses antécédents: l'épopée et le drame.

Le monde de l'épopée, dit Lukacs, répond à la question: Comment la vie peut-elle devenir essentielle? Ceci présuppose une adéquation de l'âme et du monde, de l'intérieur et de l'extérieur. C'est la forme qui exprime une communauté au sein de laquelle l'individu ne s'épanouit qu'en se perdant. Avec le drame, nous accédons au monde des essences. Il se situe en marge de la vie, au-delà des âges de cette vie, car il est conçu selon des valeurs dont l'existence autonome est fermée au bouleversement et au relativisme de la structure sociale. C'est l'histoire de l'âme qui ignore les contingences du monde.

Le roman, par centre, est l'histoire de cette âme alors qu'elle s'engage dans le monde dans une grande aventure afin de s'éprouver, de se connaître et de découvrir sa propre essence. Si l'épopée est la forme de l'infantilité normative, le roman, d'après Lukacs, est la forme de la virilité mûrie. Pour le romancier, le monde est imperfection et, sur le plan subjectif du vécu, résignation.

Le roman rend compte du conflit qui se joue sur la scène sociale entre l'âme et l'idéal. Il implique la maturité dans la mesure où le romancier comprend et accepte toutes les structures sociales comme des formes nécessaires de communauté humaine "mais ne voit cependant en elle qu'un champ, une occasion pour cette substance essentielle de la vie de s'exprimer de manière active". Et c'est dans la quête du héros que se manifeste la totalité du monde. Mais le romancier ne se contente pas de comprendre la structure sociale. Se rattachant à un idéal, il la met en question.

Lukacs distingue trois types fondamentaux du roman: le roman de l'idéalisme abstrait (Don Quichotte ou Le Rouge et le Noir) dans lequel le héros, prenant conscience de la complexité du monde, se contente de le constater ou de marquer sa distance. Ensuite le roman psychologique dont le héros se retranche du monde et adopte une attitude passive marquant son impossibilité de s'adapter à la société. Et finalement, ce que Lukacs nomme le roman éducatif, fait du renoncement conscient du héros. Il ne s'agit pas là d'évasion ou de démission mais d'apprentissage.

L'essai de Lukacs, touffu, riche, situe déjà l'auteur aux antipodes du réalisme socialiste. Pendant toute une génération, les bureaucrates et les politiciens ont réussi, dans le monde communiste, à imposer leurs dictats aux créateurs et aux artistes. Pour un penseur comme Lukacs, le réalisme ne peut être que critique. Le héros détient ses pouvoirs du fait qu'il a conscience du caractère problématique que recèlent les valeurs auxquelles il se rattache dès que celles-ci sont insérées dans la structure d'une société. C'est dans ce sens que le roman est une forme positive car la résignation aboutirait au silence.

Le héros positif des staliniens n'est qu'une dénaturation de la pensée révolutionnaire. Selon les ukases des bureaucrates soviétiques, le héros positif n'est point celui qui met en question la société mais celui qui en fait l'apologie. On est loin de Lukacs et encore plus loin de la littérature.

A un moment où les controverses se multiplient à l'intérieur du monde soviétique, ce livre peut renouveler la pensée socialiste. Mais la pensée de Lukacs ouvre la voie à d'utiles réflexions dans le monde occidental, le roman éducatif fut le roman d'initiation aux Etats-Unis. Il n'a pas débouché sur la transformation de la société et les romanciers américains poursuivent leur quête en deux directions: en exacerbant les étrangetés et les excentricités, ou en approfondissant leur connaissance des particularismes de groupe. Dans les deux cas, on assiste à la disparition du héros, en d'autres mots, à l'expression de la conscience insatisfaite du romancier.

### **Pierre Bourdieu**

#### **Le champ littéraire<sup>84</sup>**

Bilan théorique d'un ensemble de recherches empiriques, ce texte présente les fondements d'une méthode d'analyse des œuvres culturelles, et plus particulièrement des œuvres littéraires. La démarche comporte trois moments : l'analyse de la position du champ de production culturelle dans le champ du pouvoir (qui conduit, ici, à éclairer la position ambiguë des intellectuels conservateurs, situés en porte-à-faux, en tant que dominants - temporellement- mais dominés - symboliquement- dans un univers globalement dominé) ; l'analyse de la structure et du fonctionnement du champ littéraire lui-même ; enfin l'analyse des trajectoires des écrivains dans ces espaces. Relativement autonome, le champ littéraire reste habité par la concurrence entre deux principes de hiérarchisation indépendants, voire antagonistes, un principe interne, le capital symbolique associé à la reconnaissance des pairs, un principe externe, le capital économique et politique assuré par le succès mondain. Il est le lieu de luttes incessantes, et d'abord à propos des conditions de l'appartenance à la lutte, c'est-à-dire des limites même du champ. Contre la vision néo-marxiste (Lukacs, Goldman), qui met l'espace des œuvres en relation directe avec l'espace social dans son ensemble, ou la vision néo-hegélienne (Tynianov, Foucault) qui accorde une autonomie entière au système des œuvres, dont la transformation au cours du temps est le produit de sa propre logique, c'est dans le champ comme espace de positions que réside le principe de l'espace des prises de position, c'est-à-dire des stratégies visant à le transformer ou à le conserver. Mais le jeu lui-même, la valeur des enjeux, donc les luttes pour les atteindre, n'existent et ne subsistent qu'au travers de l'investissement dans le jeu que le jeu lui-même produit et reproduit sans cesse. Pour comprendre adéquatement les œuvres littéraires, il faut donc prendre en compte à la fois l'espace des possibles (stylistiques, formels, etc.) qui s'offrent devant chaque écrivain à un moment donné de l'histoire du champ et les dispositions à l'égard de ces

<sup>84</sup> Pierre Bourdieu, *Le champ littéraire*. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septembre 1991. pp. 3-46.

possibles qu'il doit à sa position dans le champ et à la trajectoire qui l'y a conduit. L'effet de l'origine sociale ne s'exerce jamais de manière directe et mécanique : elle est médiatisée par toute l'histoire du champ.

### Lectures conseillées

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Du Seuil, 1992, 1998.

Goldman Lucien, *Le Dieu caché, Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal, et dans le théâtre de Racine*, Paris : Gallimard, 1959 ; nouv. Ed., 1975.

Luckàsc Georg, *La Théorie du roman*, 1920 (ré-éd. Denoël, 1968 ; Gallimard, 1989).

Luckàsc Georg, *Histoire et conscience de classe* (trad. Kostas Axelos et Jacqueline Bois), Paris, Minuit, 1960.

Plekhanov, Georgy, *Questions fondamentales de marxisme*, Paris : édition sociales 1927.

Zeraffa M, *Roman et société*, PUF, 1971.

## **Chapitre IV**

### **La communication littéraire**

## **Objectifs**

La visée de ce chapitre est que:

1. Qu'est-ce qu'une communication littéraire ?
2. Quel rôle joue l'auteur ?
3. Quel rôle joue le lecteur ?
4. Quelles relations établir entre les deux ?

## La communication littéraire

Quelles que soient les genres et les formes qu'elle prend (romans, poésie, récits de vie...), la communication littéraire écrite s'inscrit dans le cadre général de la communication impliquant la mise en présence de six éléments, tel que le linguiste Roman Jakobson l'a définie en proposant le schéma suivant :

### Contexte

Destinateur.....Message.....Destinataire

### Contact

### Code

Ces six facteurs constituent les éléments qu'on retrouve dans toute communication linguistique, « tout acte de communication verbale<sup>85</sup> » :

Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est-ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le « référent », contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé ; ensuite, le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire (ou, en d'autres termes, , à l'encodeur et au décodeur du message) ; enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication <sup>86</sup>».

Nous pouvons dire aussi que la signification de la communication peut être inversée : le destinataire (ou récepteur) peut devenir destinataire (ou émetteur). Cette situation est appelée habituellement *feed-back*. Ce dernier change en fonction des situations de la communication. En littérature, le premier qui a souligné sa spécificité c'était Roman Jakobson. En effet, parmi les six fonctions de la communication (référentielle, expressive, conative, phatique, métalinguistique, poétique), Jakobson considère cette dernière comme la plus importante, car centrée sur le message lui-même, elle permet

<sup>85</sup> Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essai de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet [1963], Paris, Seuil-Minuit, coll. « Points », 1970, p. 214.

<sup>86</sup> Ibid, p. 213.

d'en faire un objet de plaisir esthétique. De ce fait, elle est, selon Jakobson, une « fonction dominante, déterminante », tandis que, précisait-il, « dans les autres activités verbales elle ne joue qu'un rôle subsidiaire, accessoire <sup>87</sup> ». Après le XIX<sup>ème</sup> siècle, la littérature passe « de la culture discutée à la culture consommée<sup>88</sup> ». C'est ainsi que le feed-back change, les discussions de face à face cèdent la place aux médiations (presse, livres critiques, ouvrages...).

Notons aussi que tout déroulement de communication est envisageable d'être perturbés par des faits extérieurs : on l'appelle bruits. Soit au sens littéral (objets sonores, les voix), soit toute sorte de perturbation entravant la production ou la réception (mauvaise impression, censure, etc.).

Nous reprenons le schéma de communication en précisant les circonstances spécifiques sous lesquelles la communication littéraire s'y présente.

### **L'auteur**

On désigne, dans le cadre d'une communication littéraire écrite, l'émetteur par le terme auteur. Celui-ci peut-être un individu : Marguerite Yourcenar, Kateb Yacine, Mouloud Feraoun, Pascal Quignard ; ou une poignée d'individu : Les frères Goncourt, Barthes et Grimas. En littérature, l'individu ou le groupe d'individu, existent réellement dans l'histoire. Ainsi on connaît la date de naissance et celle du décès de Kateb Yacine, de Nathalie Sarraute et on a lu plus ou moins leurs biobibliographies. Cependant, il y a des circonstances où l'auteur est un inconnu : la littérature orale, les mythes, Mille et une nuit, etc.

On a appelé souvent ceux-ci « production collective », attribué au génie du « peuple », différents des auteurs classiques. Pierre Albouy nous sollicite à une distinction préalable entre la notion de « mythe », qui est réservé à une production collective, aux rituels, aux croyances, et celle de « mythe littéraire » élaboré par « le récit qu'implique le mythe » et « que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté<sup>89</sup> ». Toujours dans ce sens, Nothrop Fry postule que « les mythes [...] trouvent

<sup>87</sup> Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », in *Essai de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, op. cit., p. 356.

<sup>88</sup> Jürgen Habermas, *L'espace public*, 1962, traduit de l'allemand par Buhot de Launay, Paris, Payot, 1978. P. 167.

<sup>89</sup> Pierre Albouy, *Mythe et mythologie dans la littérature française*, Paris ? Armand Colin, coll. U2, n°49, 1967, p 9.

leur second souffle, littéraire cette fois, dès que cesse leur rapport au culte et à la croyance<sup>90</sup>». Donc la vision selon laquelle la littérature populaire est une production collective, écarte la réalité textuelle de ces productions, les manipulations, les tournures, aboutissant au texte que nous connaissons. Modifiés, ces textes, sont présentés en fin de compte par un individu.

En outre ces considérations, deux questions doivent être retenues. D'abord, le problème du nom de l'auteur. Un écrivain, peut se présenter au public par deux façons. Il peut utiliser son nom propre, c'est-à-dire, celui que l'état civil le lui a donné : Mohammed Dib, Boudjedra, Hugo. En effet, le nom d'auteur possède un statut bien particulier, il signe son écrit à l'ensemble de sa production, et livre sa marque de validation. Pour Antoine Compagnon, le nom d'auteur

n'est pas seulement une référence commode sur la couverture d'un livre, une cote embryonnaire. C'est également le nom propre d'une personne qui a vécu de telle à telle date (ou qui vit encore, mais les auteurs sont morts de préférence). On écrit des vies des auteurs ; c'est même ainsi que l'histoire littéraire a commencé, à des fins d'attribution et d'authentification. Et l'auteur est aussi une autorité : une valeur, un (plus ou moins) grand écrivain, un membre du canon littéraire<sup>91</sup>.

Pour Michel Foucault<sup>92</sup>, le nom d'auteur est une fonction, car il permet de confirmer solennellement l'unité d'une œuvre et son appartenance à un seul écrivain. Compagnon nous explique la position de Foucault, en reprenant la question de celui-ci, « La signature reste-t-elle pertinente dans une archéologie des formations discursives ? Est-elle inévitable ? », à laquelle, il répond, « Foucault réfléchit donc à ce qui rend difficile, voire impossible, de se passer de la notion d'auteur, d'en faire abstraction alors même qu'on s'intéresse à de « grandes unités discursives » où les auteurs, en tout cas comme personnes et autorités, sont accessoires<sup>93</sup> ».

---

<sup>90</sup> Northrop Frye, « Littérature et mythe », dans *poétique* n°8, 1971.

<sup>91</sup> Antoine Compagnon, « La fonction auteur », in *Fabula, la recherche en littérature*, <https://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>. Consulté le 29/12/2022.

<sup>92</sup> Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, t. LXIV, juillet-septembre 1969, p. 81-102 ; recueilli dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001 [1994], p. 817-849

<sup>93</sup> Ibid.

D'autre part, l'auteur peut également utiliser un pseudonyme, dans ce cas, il veut dissimuler son identité véritable, et ce, pour des raisons multiples. D'abord, pour brouiller les traces séparant sa vie littéraire et sa vie sociale. Nous savons que le véritable nom de Molière est Jean-Baptiste Poquelin, issue d'une famille bourgeoise, il voulait les protéger des discrédits de l'époque. L'exemple le plus connu en Algérie est celui de Yasmina Khadra, de son vrai nom Mohammed Bouleshoul, ancien cadet et officier de l'armée nationale et populaire, il s'est exilé en France pendant les événements des années 1992.

Dans d'autres cas, le choix du pseudonyme répond au besoin de se dérober de la censure de toute sorte : politique, religieuse, administrative, etc. l'exemple le plus démonstratif est celui de Boris Vian qui a utilisé le nom de Vernon Sullivan pour son roman le plus célèbre, *J'ai craché sur vos tombes* (1946), présenté comme étant traduit de l'américain. Par ailleurs, l'anonymat peut être total comme c'est le cas de Pascal qui a publié les *Provinciales* (1656-1657) sans mentionné aucun nom, même imaginaire.

Un autre facteur peut motiver l'utilisation d'un pseudonyme, il s'agit d'aspirations psychologiques qui renvoient à la manière dont l'écrivain se situe par rapport à ses parents et à sa famille. Le choix alors exprime un rejet du patronyme pour diverses raisons : un conflit ou rivalité avec le père pour démontrer à celui-ci que la réussite n'a rien avoir avec le nom légué. Henry Beyle a choisi le nom de Stendhal lors de sa visite à une localité au nord de l'Allemagne. Gérard Labrunie, en reprochant à son père la mort de sa mère, abandonne son patronyme pour choisir le nom de Gérard de Nerval en se rattachant au nom maternel. Nerval est une terre appartenant à sa grand-mère.

Nous pouvons en multiplier d'autres exemples sur les causes et les motifs du choix du pseudonyme. Cependant, si le nom de l'auteur (ou les noms d'une manière général) a été largement étudié par un grand nombre de discipline en sciences humaines et sociales, les études sur le pseudonyme, notamment en théorie de la littérature, sont minces. Si Maurice Laugaa, il y a de cela plus de trente ans disait, «Si, dans le domaine des sciences humaines, la question du nom propre, ou du surnom, est

fréquemment abordée, le pseudonyme, curieusement, attire moins l'attention <sup>94</sup>», il n'en demeure pas moins que ce constat est toujours d'actualité.

### **Le destinataire**

Du moment où le livre (ou n'importe quel autre support) crée un rapport direct entre le texte et le lecteur et non avec l'auteur, les modalités de lecture se différencient de la littérature orale où le conteur exige une présence d'un public. Tant que l'auteur n'a pas rencontré ses lecteurs concrètement, le destinataire reste virtuel.

Il faut noter cependant, que le caractère virtuel du public n'est pas total, puisque l'auteur peut cibler un public spécifique en cherchant à satisfaire les aspirations de ses lecteurs potentiels. Cet objectif<sup>95</sup> retracé d'avance par l'écrivain se manifeste à travers un certain nombre de marqueurs révélateurs. Parmi ceux-ci, on peut faire allusion aux références culturelles que contient le texte : diverses connaissances sur une époque, mais aussi aux langues locales que partagent les écrivains avec leur public. Albert Camus, ne s'adresse pas aux mêmes lecteurs lorsqu'il écrit des romans, des pièces de théâtre ou des essais philosophiques.

A tout ceci, on peut ajouter d'autres facteurs externes qui est également significatif par rapport au public visé. Il s'agit du genre littéraire que l'écrivain souhaite mettre son œuvre. Un roman de science-fiction, policier ou une autobiographie ; d'autres essais ou ouvrages spécialisés ne touchent pas forcément le même public.

Au de-là des caractéristiques virtuelles entre les objectifs mises en œuvre par l'écrivain et le public ciblé, le temps peut transformer ce dernier. Un grand nombre d'écrivains, en effet, n'ont atteint une certaine renommée qu'après des décennies, voire des siècles. Ainsi Stendhal, Scott Fitzgerald (1896-1940), ont reçu la considération qu'après une période considérable. Le cas aussi de Jules Verne (1828-1905) est plus révélateur : au départ ses œuvres étaient destinées à la jeunesse, des fictions de voyage et de sciences, mais ce n'est qu'après 1950, qu'un regain d'intérêt lui a été donné en le considérant comme un auteur académique.

Contrairement au public virtuel qui peut vraiment lire l'œuvre de l'écrivain, il existe un autre modèle qu'on peut désigner comme fictif. Dans cette perspective, deux idées

<sup>94</sup> M. Laugaa, *La Pensée du pseudonyme*, PUF, coll. «Écriture», 1986, p. 8.

<sup>95</sup> Qui n'est pas une réalité stable, puisque l'auteur peut échouer à satisfaire le public visé.

peuvent l'expliciter. En premier lieu est celle de l'écriture comme la définit Roland Barthes dans *le degré zéro de l'écriture*. Barthes postule que la langue et le style sont imposés à l'écrivain par la société, et il n'a aucune puissance de les modifier. Selon lui, la langue « est un objet social par définition, et non par élection. Nul ne peut, sans apprêts, insérer sa liberté d'écrivain dans l'opacité de la langue, parce qu'à travers elle c'est l'Histoire entière qui se tient, complète et unie à la manière d'une nature. <sup>96</sup>». Elle est le moyen par lequel l'auteur s'exprime dans un espace-temps donné. A l'opposé de la langue, le style, quant à lui, est purement individuel. Selon Barthes :

sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée<sup>97</sup>.

L'écriture livre à l'auteur un espace de liberté, n'excluant pas assurément des entraves, dans lesquelles l'écrivain peut se trouver. L'écrivain, à travers la langue et le style, peut faire des choix qui le situent dans les alternatives sociales, idéologiques et politiques. Repérer les modalités de l'écriture d'un texte, c'est chercher les marques qui expliquent ces choix et que l'écrivain a introduit délibérément à son texte :

Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire. [...] Placée au cœur de la problématique littéraire, qui ne commence qu'avec elle, l'écriture donc est essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage. Mais cette aire sociale n'est nullement

---

<sup>96</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p. 11.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 12.

celle d'une consommation effective. Il ne s'agit pas pour l'écrivain de choisir le groupe social pour lequel il écrit : il sait bien que, sauf à escompter une révolution, ce ne peut être jamais que pour la même société. Son choix est un choix de conscience, non d'efficacité<sup>98</sup>.

Ainsi, ce destinataire dont il est question est un destinataire fictif, il est ciblé par l'écrivain (même s'il ne l'atteint jamais) en fonction de l'écriture qu'il opte (société politique, un groupe artistique, etc.). Il traduit une volonté d'appartenance sociale, politique, scientifique...

Nous retenons aussi, dans cette perspective, une autre notion, celle de **narrateur**. Depuis la création du genre romanesque, les écrivains mettent en scène des lecteurs que les narrateurs sollicitent pour réagir, par une quelconque facette du texte, à un point de vue de la narration et orienter la lecture. Si le rapport existe réellement entre l'auteur et le lecteur, il peut y avoir une autre relation, cette fois fictive, celle qu'on appelle, après les travaux de Gérard Genette, le « narrataire ». Dans *Figures III*, Genette explique bien la relation entre narrateur et narrataire : « Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur<sup>99</sup> ». Quant à la frontière qui sépare la réalité et la fiction entre le narrateur et le narrataire est explicité par Christine Montalbetti :

La notion de narrataire, qui permet en particulier de rendre des différences que je peux rencontrer au cours de ma lecture, entre le lecteur inscrit dans le texte et moi-même, a surtout l'avantage d'être rigoureuse et d'attribuer au narrateur son exact partenaire. De même qu'auteur et lecteur sont l'un et l'autre du côté du réel, le narrataire fait couple à l'intérieur du texte avec le narrateur<sup>100</sup>.

L'étude des modalités du rapport entre narrateur et narrataire nous montre deux formes essentielles : la complicité et l'exclusion. Revenons à Montalbetti pour comprendre l'exclusion à travers son analyse du *Père Goriot*, « après avoir envisagé

<sup>98</sup> Ibid., p. 14-15.

<sup>99</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 265.

<sup>100</sup> Christine Montalbetti, *Images du lecteur dans les textes romanesques*, Paris, Bertrant Lacoste, 1992, p. 13.

l'ensemble le plus large possible de narrataires [...] effectue une réduction de champ : le seul narrataire envisageable lui paraît alors être le narrataire parisien (« les particularités de cette scène ne peuvent être comprises qu'entre les buttes de Montmartre et les hauteurs de Montrouge »)<sup>101</sup>».

Par ailleurs, dans l'autobiographie la relation narrateur / narrataire est plus ou moins spécifique. Ici, très souvent, le rôle du narrateur est assuré pleinement par l'auteur, tel que les *Confessions* de Rousseau. Cette situation est parallèlement assumée par le narrateur et le narrataire, car l'absence de l'une est vite substituée par l'autre, or dans une autobiographie stricto sensu où le pacte autobiographique, tel qu'il est définie par Philippe Lejeune est respecté, c'est l'auteur qui assume le rôle, et, inversement, c'est le lecteur qui en assume quand le pacte est opaque.

### **Le message**

Le message en littérature écrite est composé par celui qui l'a écrit, selon des procédures d'écriture qui vont de l'auteur vers le lecteur, véhiculaire d'un certain sens sémantique. La critique littéraire a évité de traiter d'une manière pertinente ce problème, car ce qui est intéressant c'est les modalités de transmission et la production du sens de ce message. En tout cas le message renvoie à son contenu sémantique, conceptuel dont le texte est susceptible de véhiculer. Au cours de la première moitié du vingtième siècle, les critiques ont livré au message littéraire un sens moral, philosophique, politique. Cependant, la question majeure, semble-t-il, que tout critique se pose est de savoir si le texte littéraire se définit par son message qu'elle transmettrait ou par les méthodes formelles dans lesquelles il est transmis. Autrement dit, est-ce que c'est le contenu qui compte ou les modalités qui rendent possible sa transmission ?

### **Le canal de communication**

Le canal de communication est composé par un ensemble de processus matériel se combinant depuis l'achèvement du texte par un écrivain jusqu'à son arrivé au lecteur, sous sa forme final.

---

<sup>101</sup> Ibid., p. 25.

Le premier élément de cette chaîne est le **manuscrit**. Celui-ci est le texte écrit par un auteur avant qu'il soit édité et diffusé identiquement par une maison d'édition en plusieurs exemplaires. Ceci oblige de faire une distinction entre le manuscrit et la version éditée et diffusée du même texte, quand bien même les critiques on en fait afin de dégager des aspects comparatifs. Avant l'invention de l'imprimerie (vers le milieu de X Siècle), un grand nombre de spécialistes appelés copistes, prennent en charge la reproduction des textes. Cette pratique était utilisée pendant l'antiquité et le moyen âge. Les textes qui nous sont parvenus de ces périodes sont des textes reproduits par les copistes et non celles écrites réellement par les auteurs.

Entre les textes imprimés et les manuscrits écrits par les copistes, il y a lieu d'une forte différence. Ainsi on ne parle pas de la même manière du manuscrit d'Aristote et le manuscrit de Victor Hugo, et ce n'est qu'après l'imprimerie qu'on a le droit de parler du manuscrit en tant qu' « avant texte » de l'œuvre.

Le manuscrit peut être un autographe, c'est-à-dire, écrit par l'auteur lui-même. Il peut être aussi dicté à une personne (secrétaire ou autres). L'exemple convenant ici est celui *des Mémoires d'outre-tombe* de Châteaubriant. Le texte écrit par la machine à écrire, est appelé texte dactylographié, exigé par les maisons d'éditions qui peut être écrit par l'auteur lui-même.

Cependant, quelque soit la forme dont il est écrit, le manuscrit occupe toujours une place importante pour la critique littéraire. Car les hésitations, les ajouts, les remises en cause, les remords portent des significations intéressantes.

Le second élément du canal de communication est désigné par **l'éditeur**. Ce dernier se charge de fabriquer et de distribuer le manuscrit dans sa phase finale. Le manuscrit, d'une façon générale, doit être expertisé par un comité de lecture. Ce dernier émettra ses remarques de rejet ou d'acceptation après d'éventuelles modifications. La relation donc entre l'auteur et l'éditeur est une relation d'évaluation. Mais après l'acceptation, la relation devient juridique réalisée par un contrat entre l'auteur et l'éditeur.

**La commercialisation** et **la distribution**, grandement liées, se font sous la responsabilité de l'éditeur. Ces deux opérations, se réaliseront ou bien sous la responsabilité de l'éditeur ou bien se dernier conclut des contrats avec des sociétés de

distributions. Celles-ci, demeurent aujourd'hui un partenaire obligé de l'éditeur, même si des contradictions de commercialisations surviennent entre les deux.

Il est à noter également que la quatrième de couverture joue un rôle prépondérant dans la commercialisation du livre. On désigne par ce terme le texte se trouvant au dos de la couverture de l'œuvre et qui constitue la première liaison entre le lecteur (l'acheteur) et le texte. La quatrième de couverture, de ce fait, se lie systématiquement au message publicitaire, du moment qu'elle s'efforce de présenter toutes les justifications qu'on a d'acheter le livre en montrant, entre autres, aux acheteurs que l'ouvrage peut intéresser plusieurs catégories de lecteurs.

### **Le référent**

Le référent constitue le cinquième élément à prendre en compte dans le schéma de communication, tel qu'il est conçu par Jakobson. Il est ce que désigne le message et renvoie à des êtres et des choses, à des objets et à des environnements existant réellement pour l'émetteur et le récepteur. Le message contient toujours une part d'information quelque soit leur fonctions (les fonctions du langage selon Jakobson). Il s'épaulement sur une réalité ou ce qu'on croit comme telle. C'est pourquoi on le désigne comme un *référent situationnelle*.

En revanche, dans la communication littéraire, les objets, l'environnement ...auxquels renvoie le message ne reposent pas sur l'existence réelle, vérifiable par l'auteur et le lecteur. Et comme le référent n'existe que dans l'imaginaire, on l'appellera dans ce cas de *référent textuel*.

Il faut noter ici que les deux référents situationnel et textuel, nous convie à quelques ambiguïtés. Car l'écrivain (quelques soient les genres auxquels il s'affilie), fait introduire dans son texte des événements ou des personnages qui ont existés réellement dans l'histoire. Ses écrits qui se basent sur des observations ou des lectures sociologiques et historiques, ne peuvent être considérés comme de simples productions fictives. Mais, il faut reconnaître que cet état de fait est en réalité un pacte que l'auteur adresse à son destinataire consistant à affirmer qu'il s'agit bel et bien de faits réels. Cependant, si ces œuvres restent dans le domaine de la littérature, on ne peut les considérer que comme une production fictive. Car l'auteur se donne toujours des libertés dans la transfiguration du réel.

**Le code**

Le code, sixième élément constituant le schéma de communication, est composé par la structure des signes et le procédé de les pratiquer qui autorise l'émetteur d'adresser un message et au destinataire de l'appréhender. Cet acte est appelé encodage et décodage, présupposant une certaine connaissance du même code pour qu'on puisse dire que le message est bien transmis.

Dans tout les cas de figure, la communication littéraire est une communication linguistique qui s'épale sur deux canaux essentiels : le canal auditif, le cas du théâtre, le canal visuel, dans le cas de la lecture.

### Lectures conseillées

Albouy Pierre, *Mythe et mythologie dans la littérature française*, Paris ? Armand Colin, coll. U2, n°49, 1967.

Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

Compagnon Antoine, « La fonction auteur », in *Fabula, la recherche en littérature*, <https://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>. Consulté le 29/12/2022.

Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Frye Northrop, « Littérature et mythe », dans *poétique* n°8, 1971

Jakobson Roman, « Linguistique et poétique », in *Essai de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet

## Conclusion

« La littérature, il ne faut enseigner que cela ».

Roland Barthes

Dire qu'actuellement le texte littéraire nous convie à une série de déplacement dans le vaste champ des sciences humaines et sociales, sur les registres d'approches variés, n'est ni un avatar, ni un truisme. C'est un déficit ubiquitaire qu'il est captivant de soulever en mettant à la disposition des chercheurs des modèles d'interprétations des textes littéraires aussi divers que l'objet de la littérature elle-même. Déplacements qui nous introduisent dans les profondeurs même de ses différentes disciplines. Seule une approche plurielle, dirions-nous, est capable de nous ouvrir aux univers scientifiques, nous introduire à la critique et nous autorise la mise en question de l'objet de la littérature même, inépuisable et perpétuellement renouvelé.

Tel qu'il a été décrit, cet ouvrage s'appuie sur des réflexions qui placent l'enseignant et l'étudiant en situation de recherche, de critique face à des disciplines plus ou moins complexes. Pour privilégier le rapprochement à la littérature, nous avons mis au départ différents théoriciens des récits afin d'éviter la juxtaposition des sources concordantes, mais aussi de favoriser, avant d'aborder les autres approches, l'étude textuelle.

Il faut noter aussi que si les psychanalystes, les sociologues, etc. s'intéressent à la littérature, c'est qu'elle répond à leurs questions, mais autrement que leurs disciplines, et quand celles-ci ne peuvent répondre. Nous avons pu constater en suivant de plus près les démarches de la psychanalyse, de la sociologie, de la linguistique que la littérature répond aux grandes questions qui fondent les rapports de pouvoir, la psyché, la condition humaine...sans prétendre proposer des assertions de certitude mais des formules problématiques, c'est-à-dire par un discours utilisant des procédures implicites, un raisonnement détourné, symbolique et non clos.

Certainement la littérature n'est pas la sociologie, ni la psychanalyse, ni même la science de l'homme. Pourtant elle tend aussi à la « vérité ». À sa façon, et à tous les niveaux où se féconde la poétique de l'écrivain, dans toutes les phases de sa création qui gouverne le sens d'une œuvre entière.

Il ressort de cet ouvrage que la lecture plurielle favorise grandement la perception de la multiplicité des approches : elle permet de la relativiser ou de lui donner toute sa mesure selon qu'elle s'intéresse intrinsèquement au texte ou aux circonstances de productions, qu'elle est scientifique ou existentielle...En tout cas, elle génère la distanciation, qui n'est pas un simple recul, mais plutôt la conséquence d'un mouvement d'une pendule à l'issue de laquelle est octroyée la valeur. C'est cette distance mouvante que submerge le plaisir de la découverte.

D'un point de vue didactique, la lecture plurielle –ainsi que les approches qui en découlent- permet un apprentissage de la complexité. Elle oppose une résistance féconde à la mise en œuvre des analyses monodiques, et refuse de ce fait toute tentative de clôture. Cette complexité se présente comme une clé de voûte pour s'ouvrir sur les divers champs des sciences humaines et sociales. L'ouverture à ces champs caractéristiques de notre postmodernité est l'initiative qui projette les chercheurs devant des disciplines qui ne cessent de se compléter. L'élargissement et la diversification des champs sont les enjeux d'une formation qui brise deux écueils : renouveler perpétuellement l'image de la littérature en fonction de l'avancée des sciences sociales, et familiariser le chercheur avec des approches interdisciplinaires.

## Références bibliographiques

Adam Jean-Michel, *Le récit*, Paris : PUF, 1<sup>ère</sup> éd, 1984, 6<sup>ème</sup> éd, 1999.

Auster, Paul, entretien publié dans *Le Monde*, 26.7.1991, cité par Adam/Revaz, 78.

Albouy Pierre, *Mythe et mythologie dans la littérature française*, Paris ? Armand Colin, coll. U2, n°49, 1967.

Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Du Seuil, 1992, 1998.

Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Droz, 1972, Points, 2000.

Bourdieu, Pierre, *Homo academicus*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1984, p. 207.

Bourdieu Pierre, *Le champ littéraire*. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 89, septembre 1991.

Bremond, Claude, « La logique des possibles narratifs » in *L'analyse structurale du récit*, Roland Barthes et al. Paris, Seuil, Coll. Points, 1981

.

Compagnon Antoine, « La fonction auteur », in *Fabula, la recherche en littérature*, <https://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>. Consulté le 29/12/2022.

Duchet, Claude « Introductions. Positions et perspectives », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Socio critique*, Paris, Nathan, 1979.

Duchet, Claude, « Introduction : socio-criticism », *Sub-Stance*, n° 15, Madison, 1976.

Eco, Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, Paris: Grasset & Fasquelle, 1979.

Everaert-Desmedt, Nicole, *Sémiotique du récit*, De Boeck-Wesmael : Bruxelles, 1989.

Foucault Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, t. LXIV, juillet-septembre 1969, p. 81-102 ; recueilli dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001 [1994].

Freud, Sigmund, *Délires et rêves dans la «Gradiva» de Jensen (1907)*, précédé de *Wilhelm Jensen: Gradiva, fantaisie pompéienne (1903)*, Paris, Gallimard, 1986,

Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, 1900, Paris, PUF, 1987.

Freud, Sigmund, « La Création littéraire et le rêve éveillé' », *Essais de psychanalyse appliquée*, 1909.

Freud, Sigmund, *Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse (1916)*, in: OCF-P XV, Paris : PUF, 1996.

Freud, Sigmund, Autoprésentation, (1935), in : OCF-P, XVII, Paris : PUF, 1992.

Freud, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris : Gallimard, 1997.

Freud, Sigmund , Le roman familial des névrosés, in : *Névrose, psychose et perversion*, Paris : PUF, 1973.

Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Frye Northrop, « Littérature et mythe », dans *poétique* n°8, 1971.

Gisèle, Sapiro. « La raison littéraire », *Le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944)*. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 111-112, mars 1996, Littérature et politique.

Goethe, Johann, Wolfgang, Cité in *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Pierre Bourdieu, Paris : Du Seuil, 1992,1998.

Goldman Lucien, *Le Dieu caché, Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal, et dans le théâtre de Racine*, Paris : Gallimard, 1959 ; nouv. Ed., 1975.

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

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

Greimas, Algirdas-Julien., « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur » », in *Langages*, n°31, Paris : Didier-Larousse, 1973.

Greimas, Algirdas-Julien., *Maupassant. La sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris : Le Seuil, 1976.

Greimas, Algirdas-Julien., *Sémantique structurale*, Paris : Larousse, 1966, p. 180.

Greimas, Algirdas-Julien., Préface à J. Courtes, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris : Hachette, 1976.

Guérine, Raymonde, *Le Mythe de Protée dans l'œuvre d'Emile Ajar, Essai de lecture psychocritique*, Maîtrise en étude littéraire, Université du Québec de Chicoumi, 1994.

Gustave Jung, Carl., *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris : PUF, 1964.

Gustave Jung, Carl., *Psychologie et religion*, Paris : Buchet/Chastel, 1998.

Habermas Jürgen, *L'espace public*, 1962, traduit de l'allemand par Buhot de Launay, Paris, Payot, 1978.

Jakobson Roman, « Linguistique et poétique », in *Essai de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet.

Kattan, Naïm, « La théorie du roman de Georges Luckàsc », *Liberté*, Volume 6, Number 5, September–October 1964.

Laplanche, J. et Pontalis, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, : PUF, 1968.

Lettre de Freud à Zweig, in : Freud, Sigmund et Zweig, stephan, *Correspondance* 1908-1938, Paris, Rivages, 1991.

Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, Paris : Librairie José Corti, 1963

Mauron, Charles, *L'inconscient dans l'œuvre de Racine*, Paris : José Corti, 1964.

Montalbetti Christine, *Images du lecteur dans les textes romanesques*, Paris, Bertrant Lacoste, 1992.

Plekhanov, Georgy, *Questions fondamentales de marxisme*, Paris : édition sociales 1927.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris : Le Seuil, 1970.

Robin, Régine et Angenot, Marc, « La sociologie de la littérature », *Histoire des poétiques*, sous la direction de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, PUF, 1997.

Sallenave, Danielle, *Le Don des morts*, Paris, Gallimard, 1991.

Steiner Georges, *Maîtres et disciples*, Paris : Gallimard, 2003 (pour la traduction française).

Voltaire, Préface à l'édition Varberg [1765] du dictionnaire philosophique, éd. D'Etienne, Paris : Garnier, 1965, coll. « Classiques Garnier ».

Zweig, Stephan, *Vingt quatre heures de la vie d'une femme*, Paris : Le livre de poche, 2003.