

Dans cette optique, les pôles de la production, de la distribution et de la consommation, ainsi qu'ils sont désignés dans le « Que sais-je ? » *Sociologie de la littérature* (Escarpit, 1958), interagissent dans un processus riche, car « pour qu'il y ait communication, il faut un stimulus et une réponse. Ce n'est pas quand je dis "allo ?" que la communication est établie, c'est quand l'autre a répondu "allo". C'est l'autre qui fait le message » (cité dans Hotier, par. 16).

Pour Escarpit, la littérature s'inscrit dans ce processus de communication : « À la lueur de ce que nous avons essayé d'exposer jusqu'ici, il apparaît que le fait littéraire ne peut se déceler que dans la communication, c'est-à-dire dans les relations complexes de ces deux démarches productives que sont l'écriture et la lecture » (Escarpit, 1973, p. 61). Si l'auteur qui revendique dans sa *Théorie générale de l'information et de la communication* une vision « colorée de marxisme » définit son objet comme fait littéraire, c'est qu'il le considère précisément à travers le prisme des usages que le lecteur en fait (voir van Nuijs, 2007), et, plus largement, dans ses relations à un ensemble où il existe. Aussi les éléments de la triade (auteur, lecteur et texte) interagissent-ils à même l'appareil de communication propre à l'institution littéraire (choix de l'éditeur, orientation du libraire, jugement du critique, intégration du corpus reconnu par l'Université (Escarpit, 1970, p. 22)), qui assure et conditionne les relations de l'écriture et de la lecture.

La communication littéraire : réception, historicité, materialité.

La constitution d'un objet tel que la communication littéraire dans le cadre de la sociologie de la littérature, dont Jean-Pierre Bertrand, dans une contribution programmatique (2000), a esquissé les enjeux pour la discipline, met l'accent sur la réception du texte littéraire, sur l'ancrage historique du fait littéraire et sur la condition matérielle du discours en circulation.

En vertu du paradigme communicationnel qui polarise certaines recherches en littérature, le destinataire du texte obtient de fait un statut qui, sans le substituer au destinataire, le situe dans une relation de réciprocité avec lui (Escarpit, 1970, p. 26). La corrélation entre réception et communication littéraire se manifeste ainsi dans l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss, qui revient en 1979 sur le fait que « [l]'esthétique de la réception, connue sous le nom d'"École de Constance", s'est transformée de plus en plus, depuis 1966, en une théorie de la communication littéraire » (Jauss, 1979, p. 15). Au départ de l'étude de l'histoire littéraire comme « procès qui engage toujours trois actants : l'auteur, l'ouvrage et le public », l'esthétique de la réception est conduite à « [r]etrouver la communication littéraire que nous cachent les "faits littéraires" », ce qui exige de « tenir compte de l'interaction entre production et réception » (*ibid.*). Il semble y avoir là, dans certains courants de la théorie littéraire des années 1960, un mouvement qui tend à aboutir au modèle de la communication littéraire.

Dans l'optique de la sociologie de la littérature initiée par Escarpit, qui est donc aussi une sociologie de la lecture, les instances en interaction dans la communication (littéraire) ne se résument pas en outre à des fonctions de nature théorique, mais participent d'un contexte. « Les lecteurs comme les écrivains sont historiques » (Escarpit, 1970, p. 18). L'accent porte

en ce sens sur la production et la réception, historiquement déterminées, du texte littéraire qui est quant à lui susceptible de faire l'objet d'un traitement variable dans le temps (*ibid.*, p. 28), ce qui ferait même sa spécificité.

Enfin, la communication repose sur un dispositif qu'Escarpit appelle *canal* (Escarpit, 1976, p. 24), c'est-à-dire sur une technologie qui intervient dans le transfert de l'information de la source au destinataire. De ce point de vue, le support médiatique fait partie intégrante de la communication littéraire. Dans le cas du texte littéraire, cela implique d'envisager celui-ci dans sa configuration d'objet imprimé. Plus spécifiquement, « la littérature, du moins telle que nous la percevons à notre époque, se caractérise par un mode de communication particulier qui est le livre » (Escarpit, 1970, p. 19). Ce dernier est au centre du dialogue entre le Français et Marshall McLuhan, l'un et l'autre soutenant des positions antagonistes sur l'avenir de l'imprimé, dans un contexte marqué par la prégnance des médias audiovisuels. Cette discussion trouve un prolongement chez Vaillant, qui remarque la prééminence de l'imprimé public quant à la fonction médiatrice de la communication littéraire à partir du XIX^e siècle (Vaillant, 2005, p. 11) et repère aujourd'hui, avec Robert Darnton, « une nouvelle ligne de fracture [...] entre l'imprimé, toutes formes confondues, et la culture électronique » (Vaillant, 2011, p. 22).

Poétique des formes, des genres et du support

La communication littéraire, constituée dans des réflexions d'ordre linguistique, sociologique et esthétique, retient désormais l'attention de l'histoire littéraire, dont elle doit être un objet privilégié, suivant l'article programmatique « Pour une histoire de la communication littéraire » que publie Alain Vaillant en 2003. Recourir au syntagme « communication littéraire », c'est reconnaître que « la littérature n'est qu'un moyen parmi d'autres – mais il est vrai l'un des plus élaborés et des plus complexes – dont disposent les sociétés humaines pour communiquer, transmettre et échanger des messages, des informations, des opinions, des sentiments » (Vaillant, 2009, p. 102), dans le sillage d'une définition de la littérature « en termes purement sociologiques et communicationnels » inspirée d'Alain Viala (Vaillant, 2011, p. 23). La littérature est en ce sens envisagée à la lumière de sa fonction médiatrice, en ce qu'elle concourt, historiquement, à réguler l'espace public (Vaillant, 2010, p. 264) – fonction que lui conteste la communication médiatique, sous les habits de la presse, au début du XIX^e siècle. Son approche communicationnelle de l'histoire littéraire amène Vaillant à introduire la notion de littérature médiatique (Vaillant, 2011), dont les enjeux pour la recherche sont également examinés par Pascal Durand (2012), qui attire l'attention sur la condition historique de concepts tels que *médias* et *culture* ou *littérature médiatique*. Dans l'expression « littérature médiatique », « littérature » renvoie à cette fonction médiatrice de la communication littéraire. Pareille subversion lexicale apparaît comme le signe d'un ajustement sur le plan conceptuel de l'histoire littéraire par rapport au paradigme communicationnel.

D'un point de vue historique, Vaillant identifie ainsi un changement de paradigme, à partir de 1830, qui affecte les pratiques littéraires dans leur poétique même. Le succès du journal, et avec lui celui d'un mode de communication fondé sur l'imprimé, se substitue à une « discursivité littéraire » (Vaillant, 2010, p. 264) marquée sous le Second Empire par la prépondérance de la parole, la littérature étant conçue comme donnée à entendre, même à l'écrit. À cette « sublimation scripturale de la parole » (*ibid.*, p. 255) que Vaillant nomme « littérature-discours » succède, sans y mettre un terme (Vaillant, 2003, p. 562) et sans coexister avec elle de façon tout à fait cloisonnée (Vaillant, 2011, p. 24), la littérature comme « texte à lire » (Vaillant, 2010, p. 255), la « littérature-texte ». Pour l'écrivain, un tel changement entraîne la nécessité d'accommoder son art d'écrire aux règles communicationnelles en vigueur dans le régime de l'imprimé, dont les enjeux relèvent notamment des rythmes de publication, éventuellement périodiques, et d'intérêts économiques (Vaillant, 2003, p. 555).

Le caractère matériel de la littérature, central dans la poétique historique des formes et des genres promue par Vaillant (Vaillant, 2003, p. 561), conduit Marie-Ève Thérénty à plaider en faveur d'une poétique historique du support. Elle souligne en effet que, pour plusieurs raisons, le poids du support médiatique dans le procès de la communication littéraire est oblitéré, au profit de sa transparence supposée, et avance ainsi qu'« [a]près des années d'occultation par la discipline des conditions matérielles de production de la littérature, l'histoire littéraire est peut-être aujourd'hui en mesure de substituer à sa triade : auteur, lecteur, texte, un nouveau quartet : auteur, lecteur, texte, support » (Thérénty, 2009, p. 111). Énonciation typographique, gestion des contraintes éditoriales par l'écrivain et imaginaire médiatique à l'œuvre au cœur même des textes constitueraient dès lors trois axes de recherche d'une telle poétique historique du support (*ibid.*, p. 112-113).

Types de discours

L'étude du discours littéraire en termes de communication est aussi au centre de l'analyse du discours, selon une perspective chère, notamment, à Patrick Charaudeau (voir par exemple Charaudeau, 2007). La notion de genre de discours, capitale dans la discipline, ressortit ainsi à ce que Dominique Maingueneau appelle dispositif de communication, qui articule les logiques proprement linguistique, d'une part, et sociale, d'autre part, dont participe tout discours. Le dépassement de l'opposition texte / contexte qu'implique cette conception intégratrice signifie pour la littérature que le genre n'est pas considéré « comme une enveloppe contingente mais comme une partie du message, qui ne sépare pas la vie de l'auteur du statut de l'écrivain, qui ne pense pas la subjectivité créatrice indépendamment de son activité d'écriture » (Maingueneau, 2004, p. 35). L'analyse du discours envisage donc le genre en tant qu'il configure l'œuvre littéraire dans son ensemble.

Trivialité et image du texte

Yves Jeanneret, avec son concept de trivialité des êtres culturels, adopte une approche communicationnelle de la production et de la circulation de ces êtres culturels (dont participent notamment discours et textes). La notion de trivialité renvoie à la circulation des objets et des représentations « à travers les carrefours [*trivia*] de la vie sociale » (Jeanneret, 2008, p. 14), et implique des « configurations dynamiques », c'est-à-dire moins des objets simples, stables dans leur forme, qui seraient transmis intacts, que des « complexes qui associe[nt] des objets matériels, des textes, des représentations et qui abouti[ssent] à l'élaboration et au partage d'idées, d'informations, de savoirs, de jugements » (*ibid.*, p. 16). La communication procède à cet égard à une mise en circulation riche de ce qui en est l'objet, mettant en jeu de la technique et des intentionnalités, qui transforme plus qu'elle ne transmet ce qui lui préexiste (*ibid.*, p. 19). Face à la multiplicité des plans concernés (technique, représentations, valeurs...) par la circulation des êtres culturels et à la pluralité des phénomènes qui y interviennent, Jeanneret suggère de penser la communication non comme un système qui intégrerait ces éléments mais plutôt de l'aborder dans son caractère résolument composite (*ibid.*, p. 136-137).

Emmanuel Souchier, dans ses travaux sur l'image du texte, met lui aussi en exergue la participation de plusieurs facteurs dans l'élaboration des textes. Ressortissant à l'espace de la trivialité, l'énonciation éditoriale n'opère ainsi pas une simple diffusion, mais une mutation des discours. Elle se dote dès lors d'une dimension performative, puisque « [s]ituée à l'articulation du symbolique et du politique – de la croyance –, du matériel et du textuel, l'énonciation éditoriale fait partie de ces processus privilégiés qui font que les idées deviennent – aussi – des forces agissantes dans la cité » (Souchier, 1998, p. 138). En insistant sur le fait qu'« il n'y a pas de texte sans “*image de texte*” » (Souchier, 2007, p. 30), Souchier, qui se situe dans le sillage de l'énonciation typographique de Roger Laufer, dévoile la part que prend la communication éditoriale dans la littérarité reconnue à un texte.

« Ce qui importe ici, c'est la mise en perspective matérielle et communicationnelle de ce que l'on a longtemps considéré comme “*l'essence*” de la littérature » (*ibid.*). Sous cet angle la communication littéraire correspond en quelque sorte à une conception de la littérature tenant résolument à distance toute définition essentialiste, et pour cette raison féconde d'un point de vue heuristique pour les disciplines en mesure de ressaisir leurs objets sous un jour nouveau.

Cycle : Licence

Matière : ETL

Niveau : 3LMD

Dre. TEBANI Ibtissam.

COURS 7 : Typologie des œuvres.

Définition : Il s'agit de toute œuvre d'art ayant la trace de la main de l'artiste

Quel que soit le type d'œuvre, le paragraphe II de l'article 98A (Annexe 3 du Code Général des Impôts) met systématiquement en avant l'intervention de l'artiste. « Entièrement exécuté à la main » est l'expression que scandent chaque alinéa. Notre législation garde encore l'empreinte du sens médiéval de l'art, un ensemble de gestes précis au service d'une pratique maîtrisée, proche de l'artisanat où la main et le geste technique sont fondamentaux.

Œuvres protégés par le droit d'auteur

Le droit d'auteur a déterminé des typologies de création qui sont à priori protégeables : elles sont précisées soit par le Code de la Propriété Intellectuelle*, soit par la jurisprudence.

Les différents types d'œuvres sont :

- Les œuvres littéraires qu'elles soient écrites (œuvres littéraires, artistiques et scientifiques, brochures et plaquettes, écrits journalistiques, documents administratifs et officiels, lettres missives..) ou orales (conférences, allocutions, sermons, plaidoiries...)
- Les œuvres scéniques (créations dramatiques, chorégraphiques, numéros de cirque, pantomime..)
- Les œuvres musicales
- Les œuvres artistiques, d'art pur (peinture, sculpture, photographie...) ou d'art appliqué (comme les plans et cartes, les croquis, les dessins utilitaires, les travaux d'architectes, les créations des entreprises de mode ou encore les caractères typographiques)
- Les œuvres audiovisuelles et radiophoniques
- Les logiciels

Au fil du temps, on a rajouté d'autres catégories d'œuvres, comme par exemple les mises en scène, les interviews ou encore, plus récemment, les recettes de cuisine, pour lesquelles le droit d'auteur peut protéger la rédaction de la recette et non la recette culinaire elle-même.

Cycle : Licence

Matière : ETL

Niveau : 3LMD

Dre. TEBANI Ibtissam.

COURS 8 : Les trois Composantes principales du récit : Auteur/narrateur - Lecteur narrataire - Fiction/narration

1/Auteur, narrateur et personnage

- L'auteur est celui qui écrit une histoire.
- Le narrateur est celui qui la raconte.
- Le personnage est celui qui la vit.
- Le personnage et le narrateur peuvent être imaginaires ou réels.
- Parfois, l'auteur, le narrateur et le personnage principal peuvent former une seule et même personne. C'est le cas des récits autobiographiques, où l'auteur raconte sa propre vie. (Dict. LAROUSSE)

1. L'auteur

On nomme auteur celui ou celle qui invente une histoire et la rédige. On l'appelle également l'écrivain. Pour mieux comprendre l'œuvre d'un auteur ou d'une autrice, on peut s'intéresser à sa vie. On étudie alors sa biographie.

2. Le narrateur

Le narrateur est celui qui raconte l'histoire (le verbe « narrer » est synonyme de « raconter »). Le narrateur est souvent un personnage imaginaire créé par l'auteur uniquement pour raconter l'histoire. Si c'est un personnage réel, qui raconte une expérience vécue, c'est un récit autobiographique. Le narrateur peut avoir différents statuts par rapport à l'histoire :

- il peut être un personnage de l'histoire. Dans ce cas, le récit est à la 1^{re} personne, le narrateur s'exprime avec le pronom « je » (ou « nous », s'il est accompagné) et il joue un rôle dans les événements. On l'appelle alors un narrateur-personnage ;
- il peut être extérieur à l'histoire. Le récit est à la 3^{ème} personne, il utilise le pronom « il » ou « elle » (ou « ils » ou « elles »). Il peut être complètement effacé ou bien être un témoin. Par exemple, dans les contes, le narrateur est extérieur au récit. La 1^{re} personne n'apparaît pas, sauf dans les dialogues.

3. Le personnage

Le personnage est un être imaginaire qui joue un rôle dans l'histoire. Selon l'importance de ce rôle, il est un personnage principal ou un personnage secondaire.

Le personnage principal, aussi appelé héros, est au centre de l'histoire : il est le sujet de l'action. Les personnages secondaires n'interviennent que de temps en temps.

Les personnages secondaires peuvent aider le héros : ce sont les adjuvants.

Au contraire, ils peuvent être un obstacle pour lui : ce sont alors des opposants. On parle de biographie quand le personnage a réellement existé. On parle de récit autobiographique quand le personnage se confond avec l'auteur et le narrateur.

Narrataire

1-Narrataire, subst. masc.,sémiotique. [P. oppos. à narrateur] Personne à qui s'adresse le narrateur' d'apr. Rey Sémio. 1979). Lorsque le destinataire et le destinataire du discours sont explicitement installés dans l'énoncé (tels le «je» et le «tu»), ils peuvent être appelés, selon la terminologie de G. Genette, narrateur et narrataire (Greimas-Courtés1979).

2-Narrataire : masculin et féminin identiques

1. (Narratologie) Lecteur représenté dans le texte à qui s'adresse le narrateur.

Dès la première phrase de Jacques le fataliste, Denis Diderot engage un dialogue entre narrateur et **narrataire** : « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? ». (Wiktionnaire - licence Créative Commons attribution partage à l'identique).

Définition du mot « lecteur » selon le dictionnaire LAROUSSE :

Personne qui lit une publication, un texte, etc.

Personne qui aime lire.

Personne qui lit à haute voix, devant d'autres personnes.

- L'auteur s'adresse au lecteur/ Le narrateur s'adresse au narrataire.

Fiction/narration

La fiction :

Une fiction est un espace plus souvent imaginaire que réaliste qui peut servir de cadre pour le récit d'une histoire. Les personnages qui y sont décrits sont dits « personnages fictifs ».

Une œuvre de fiction peut être orale ou écrite, du domaine de la littérature, du cinéma, du théâtre ou de l'audiovisuel (la radio, la télévision, le jeu vidéo et voire d'autres formes qui se développent sur internet).

Quel est le rôle de la fiction ?

La fiction propose une démarche inductive. Le cheminement de la réflexion va de l'exemple à la généralisation, du concret à l'abstrait. L'auteur joue ainsi de la force et de la vertu de l'exemple. La fiction parle à l'imagination avant de parler à l'esprit.

C'est quoi un texte de fiction ?

Il s'agit, à première vue, d'une opposition claire et simple: dans un récit de fiction, les représentations qui nous sont proposées (personnages, événements, etc.) sont imaginaires; elles contrastent ainsi avec la représentation de ce qui s'est passé «pour de vrai »

La narration :

Action de raconter, d'exposer une suite d'événements sous une forme littéraire : La narration de ces incidents passionna le débat. 2. Exercice scolaire consistant à développer par écrit un récit, à décrire une situation, etc. (<https://www.larousse.fr>)

Quel est le rôle de la narration ?

La narration entretient des relations pertinentes avec l'histoire du point de vue temporel et du point de vue de la personne. Du point de vue temporel, on s'interrogera sur le rapport chronologique qui s'établit entre l'acte narratif et les événements rapportés.

Éléments de la narration

- 1/La situation initiale.
- 2/L'**élément** perturbateur, le déclenchement.
- 3/Les péripéties.
- 4/Le dénouement.
- 5/La situation finale.

Les trois types de narrateur

- 1/la **narration** à la première personne;
- 2/la **narration** à la troisième personne alignée sur un seul personnage; et.
- 3/la **narration** omnisciente.

Cycle : Licence

Matière : ETL

Niveau : 3LMD

Dre. TEBANI Ibtissam.

COURS 9 : Éléments de Narratologie

I - Rappel

Avant de commencer, on va faire un petit rappel sur les «trois types du récit. On distingue 3 types :

- 1- le récit : discours oral ou écrit qui présente une intrigue
- 2- l'histoire : l'objet du récit, ce qu'il raconte
- 3- la narration : l'acte producteur du récit, qui prend en charge les choix techniques (rythme, ordre, etc.)

1 Narrateur et Narrataire

- il faut distinguer les personnes réelles (auteur et lecteur) et les instance fictives qui les représentent dans le texte (narrateur et narrataire)
- le narrateur est une voix : c'est la voix du récit.
- Son **statut** dépend de : 1- Sa relation à l'histoire : hétérodiégétique (non impliqué comme personnage), homodiégétique (impliqué comme personnage), autodiégétique (impliqué comme personnage principal)
- 2- Le niveau narratif où il se situe : extradiégétique (le narrateur n'est pas dans un récit enchâssé), intradiégétique (le narrateur est objet d'un récit premier)

Fonctions du narrateur :

a) fonctions qui renvoient au fonctionnement du récit :

- fonction narrative consiste à raconter. Elle est explicite (« je vais raconter... ») ou implicite
- fonction de régie consiste à organiser le récit (analepses, prolepses, symétries, ellipses, etc.)
- fonction de communication permet d'établir un contact direct avec le destinataire

b) fonctions qui renvoient à l'interprétation de l'histoire

- fonction testimoniale renseigne sur le rapport affectif, moral, intellectuel que le narrateur entretient avec l'histoire

- fonction idéologique lorsque le narrateur émet des jugements généraux sur le monde, sur la société et les hommes (recours au présent gnomique, à valeur intemporel)
- fonction explicative permet de livrer des informations nécessaires à la compréhension de l'histoire.

Les différents modes de représentation narrative

- le « mode » renvoie aux procédures de régulation de l'information narrative à la distance en fonction du degré de précision des informations fournies par le récit soit en ce qui concerne les événements, les paroles (ou les pensées)
- pour les événements :
 - procédés de proximité : effacement de l'instance narrative, descriptions précises (visualisation), mention de détails inutiles à l'intrigue
 - procédés de distanciation : résumé, substitution du commentaire aux faits
- pour les récits de paroles : échelle de la plus grande imprécision à la plus grande précision :
 - discours narrativisé : « Il lui apprit sa maladie »
 - discours transposé : « Il lui dit qu'il était malade »
 - style indirect libre : « Il l'informa sur sa santé. Il était malade »
 - discours rapporté : « Il lui dit : 'Je suis malade' »
 - discours immédiat (style direct libre) : Jean rencontra Paul. Je suis malade. Le malheureux ! pensa Jean »

La focalisation

- répond à la question « qui perçoit ? »
 - focalisation zéro : point de vue du narrateur omniscient (focalisation sur aucun personnage, le narrateur en sait plus que le personnage)
 - focalisation interne : le narrateur adapte son récit sur le point de vue d'un personnage (restriction de champ et sélection de l'information, le narrateur en sait autant que le personnage)
 - focalisation externe : lorsque l'histoire est racontée d'une façon neutre, comme si le récit se confondait avec l'œil d'une caméra (le narrateur en sait moins que le personnage)

Le temps

- Le temps relève des structures du récit car un narrateur peut consacrer plus ou moins de temps au récit de tel événement

- l'analyse narratologique du temps consiste à s'interroger sur les relations entre temps de l'histoire (temps raconté) et temps du récit (temps mis à raconter)

- le **moment de la narration** :

- narration ultérieure : on raconte après

- narration antérieure : récit au futur

- narration simultanée : se signale par l'emploi du présent

- narration intercalée : mixte de passé et de présent (cf. le journal intime)

- la **vitesse** porte sur le rythme du roman (accélération et ralentissements)

- la scène : coïncidence entre le temps que l'on met à lire et le déroulement de l'épisode

- le sommaire : effet d'accélération

- la pause : le récit se poursuit alors qu'il ne se passe plus rien (cf. les descriptions ou les commentaires)

- l'ellipse : accélération maximale

- la **fréquence** renvoie au nombre de fois où un événement est raconté

- mode singulatif

- mode répétitif

- mode itératif

- l'**ordre** s'intéresse aux rapports entre l'enchaînement logique des événements et l'ordre dans lequel ils sont racontés

- récit linéaire en cas d'homologie entre les deux

- récit non linéaire en cas de discordances liées à des « anachronismes » narratives : prolepses (anachronismes par anticipation) ; analepses (anachronismes par rétrospection)

La description

- Ne concerne pas à proprement parler la narratologie (comme étude des structures du récit)

- pour Philippe Hamon l'analyse de la description se ramène à l'examen de trois questions : son insertion (comment s'insère-t-elle dans le récit ?) ; son fonctionnement (comment s'organise-t-elle comme unité autonome ?) ; son rôle (à quoi sert-elle dans le roman ?)

Insertion de la description

- la désignation du sujet décrit peut se faire par :

- *ancrage* (mentionner le sujet décrit au début du passage descriptif)

- *affectation* (retarder l'indication du sujet décrit, qui pourra n'intervenir qu'une fois la description achevée)

- l'insertion de la description dans un récit est toujours délicate car risque d'apparaître comme une pause dans l'action. Les romanciers réalistes s'efforcent donc de *naturaliser* ces passages descriptifs :

- le *camouflage* : masquer le caractère statique de la description en la dynamisant

- la *motivation* : justifier la pause descriptive en la rattachant à la logique de l'histoire

Comment fonctionne la description ?

- deux macro-opérations

- l'**aspectualisation** indique l'aspect de ce qui est décrit en mentionnant les propriétés (volume, taille, forme, couleur etc.) et les composants (éléments constitutifs)

- le **la mise en relation** précise le lien de l'objet décrit avec les autres objets du monde

- soit par **assimilation** (rapproche l'objet décrit de réalités plus familières, par comparaisons, métaphores, reformulations) ;

- soit par **mise en situation** : indique la place de l'objet décrit dans l'espace et dans le temps

Importance et rôle de la description

- principales fonctions (ou rôles) de la description dans un roman :

- fonction mimésique qui donne l'illusion de la réalité

- la fonction mathésique diffuse un savoir sur le monde

- fonction sémiotique : toute description est porteuse de significations (rôle explicatif, évaluatif ou symbolique)

- fonction esthétique : une description se rattache souvent implicitement à un courant littéraire (elle peut avoir un rôle ornemental)

Cycle : Licence

Matière : ETL

Niveau : 3LMD

Dre. TEBANI Ibtissam.

COURS 10 : Le texte et le paratexte

Un texte est une série orale ou écrite de mots perçus comme constituant un ensemble cohérent, porteur de sens et utilisant les structures propres à une langue (conjugaisons, construction et association des phrases...). (Dict. LAROUSSE)

Un texte littéraire est un texte qui obéit à un certain nombre de règles et qui répond de façon plus ou moins pertinente à des critères qui en déterminent la qualité littéraire. On retient en particulier la structure d'ensemble, la syntaxe et la ponctuation, l'orthographe lexicale et grammaticale, la pertinence et la richesse du vocabulaire, la présence de figures de style, le registre de langue et la fonction recherchée (narrative, descriptive, expressive, argumentative, injonctive, poétique). C'est l'objet de l'analyse littéraire.

Le paratexte est tout simplement tout ce qui accompagne le texte mais n'en fait pas partie. Il comprend donc les informations données sur le texte qui figurent sur la même page que lui comme le titre, le résumé, la présentation, la source...

Généralement, un texte littéraire est présenté par un petit résumé de l'œuvre ou de l'auteur ou bien rappelant les événements qui ont eu lieu dans le récit juste avant l'extrait proposé. Généralement, ces phrases sont écrites en italique. Elles appartiennent au paratexte. (Par Julie Robert)

Étapes à suivre pour analyser un paratexte

On peut dégager puis analyser le paratexte en suivant ces étapes:

1/Nommer l'auteur(e)

Il est essentiel de toujours nommer l'auteur avant d'entamer votre lecture! Pourquoi? En lisant des œuvres de qualité quotidiennement et en nommant les artistes qui font que ces œuvres existent, vous développerez chez vos élèves une culture littéraire! Ils vous surprendront par la suite lorsqu'ils feront des liens entre leurs différentes lectures.

2/Observation la première de couverture

Observer la première de couverture avant d'entamer la lecture parce qu'elle permettra de faire un lien dès le départ entre l'illustration et le titre et qu'elle amènera le lecteur à faire des prédictions.

3/Observation la quatrième de couverture

Parfois, la première de couverture et la quatrième de couverture s'accomplissent. Il est alors très important de les observer en parallèle. Il y'a également le résumé sur la quatrième de couverture. D'après cette observation, le lecteur décide ou non de lire le livre.

4/Observation les pages de garde

C'est la page que l'on retrouve entre la première de couverture et la page de dépôt légal. Parfois, la page de garde nous dévoilera des indices.

Ces étapes sont très importantes pour pouvoir analyser un paratexte.

Les Types de paratexte:

a)- le paratexte éditorial: Nous le retrouvons dans les livres destinés à être édités tels que les livres théoriques, les livres scientifiques et même les livres littéraires. Les éléments paratextuels qui apparaissent sur ces livres sont: (couverture, page de titre, commentaire en quatrième de couverture, etc.) ,

b)- le paratexte auctorial : Il s'agit des travaux à titre personnel dans le cadre d'une recherche, exemple: Les thèses, les mémoires et même les essais, les éléments paratextuels qu'on peut retrouver sont: (dédicace, épigraphe, préface, etc.)

Les éléments du paratexte:

- a)- la préface ;
- b)- les épigraphes ;
- c)- les notes en bas de page ;
- d)- les phrases en marge ;
- e)- les informations périphériques ;
- f)- la dédicace ; g)- les renvois ;
- h)- la quatrième de couverture ;
- i)- le titre de l'œuvre.

- **Application :**

Exercice : repérez et analysez le paratexte

Jacques Lantier, jeune cheminot sur la ligne Le Havre-Paris, vient d'errer en pleine nuit dans la campagne déserte. Soudain il assiste à une scène qui, par ses conséquences tragiques, modifie l'existence de tous les héros du roman.

« Jacques vit d'abord la gueule noire du tunnel s'éclairer, ainsi que la bouche d'un four, où des fagots s'embrasent. Puis, dans le fracas qu'elle apportait, ce fut la machine qui en jaillit, avec l'éblouissement de son gros œil rond, la lanterne d'avant, dont l'incendie troua la campagne, allumant au loin les rails d'une double ligne de flamme. Mais c'était une apparition en coup de foudre : tout de suite les wagons se succédèrent, les petites vitres carrées des portières, violemment éclairées, firent défiler les compartiments pleins de voyageurs, dans un tel vertige de vitesse, que l'œil doutait ensuite des images entrevues. Et Jacques, très distinctement, à ce quart précis de seconde, aperçut, par les glaces flambantes d'un coupé, un homme qui en tenait un autre renversé sur la banquette et qui lui plantait un couteau dans la gorge, tandis qu'une masse noire, peut-être une troisième personne, peut-être un écroulement de bagages, pesait de tout son poids sur les jambes convulsives de l'assassiné. Déjà, le train fuyait, se perdait vers la Croix-de-Maufras, en montrant plus de lui, dans les ténèbres, que les trois feux de l'arrière, le triangle rouge. Cloué sur place, le jeune homme suivait des yeux le train, dont le grondement s'éteignait, au fond de la grande paix morte de la campagne. Avait-il bien vu ? et il hésitait maintenant, il n'osait plus affirmer la réalité de cette vision, apportée et emportée dans un éclair. Pas un seul trait des deux acteurs du drame ne lui était resté vivace. La masse brune devait être une couverture de voyage, tombée en travers du corps de la victime. Pourtant, il avait cru d'abord distinguer, sous un déroulement d'épais cheveux, un fil profil pâle. Mais tout se confondait, s'évaporait, comme en un rêve. »

Emile Zola (1840-1902), La Bête Humaine, 1890.

Questions :

- 1- Quels éléments constituent le Paratexte ?
- 2- Analyser les informations relevées sur l'auteur, le titre de l'œuvre et la date de publication.
- 3- Quelles indications les lignes d'introduction nous fournissent-elles ?

Corrigé :

1/ Le nom de l'auteur : Emile Zola

- Les dates de naissance et de mort de l'auteur : 1840/1902

- Le titre de l'œuvre : la Bête humaine

- La date de publication : 1890

- Les lignes d'introduction

2/ Emile Zola est le chef de file du naturalisme, mouvement littéraire de la fin du XIXe siècle qui rejette toute idéalisation du réel et veut, en se référant aux sciences expérimentales, ne s'en tenir qu'aux éléments donnés par la nature. A partir de 1865, Zola décide d'écrire « le roman expérimental », Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire. Zola décrit donc, à travers ses ouvrages, différentes catégories sociales, particulièrement le milieu ouvrier.

Le titre de l'œuvre, La Bête humaine, montre l'alliance de deux termes antithétiques (oxymore) qui évoque la part animale (issue de la nature) existant chez l'homme.

La date de publication, 1890, est à mettre en relation avec la Révolution industrielle : la formation et le développement de la classe ouvrière, dans des conditions souvent difficiles ; le développement des techniques et des moyens de transport (le chemin de fer, notamment).

3/ Elles nous donnent des informations sur le personnage principal (son nom « Jacques Lantier », son âge, son métier « jeune cheminot »), ainsi qu'une précision sur ses agissements au moment qui précède l'action (« vient d'errer »). Le lieu est situé grâce aux notations « dans la campagne déserte » et « sur la ligne Le Havre-Paris », de même que le moment « en pleine nuit ». L'importance de la scène décrite dans le texte est marqué par les indices de rupture (« soudain », « modifie ») et par la notation sur la tonalité : « scène qui, par ses conséquences tragiques... ». Le point de vue adopté est celui du personnage (« il assiste »).

Cycle : Licence

Matière : ETL

Niveau : 3LMD

Dre. TEBANI Ibtissam.

COURS 11 : Le titre : Définitions – fonctions du titre – Préface -Incipit

Définitions :

Un titre est un type de métadonnée consistant en un nom que l'auteur d'un document ou d'une œuvre choisit pour désigner sa production. Par métonymie, le titre peut aussi être l'œuvre elle-même, plutôt que le nom qui la désigne (on parle par exemple de titre de presse). (Dict. LAROUSSE)

Le mot titre peut également avoir plusieurs significations :

- le titre d'une œuvre est la désignation de cette œuvre ;
- le titre d'un périodique, apparaissant sur la couverture et qui reste invariant à chaque parution ;
- le titre d'un document électronique, d'un classeur, est, en gestion électronique d'informations et de documents pour l'entreprise, une des principales métadonnées ;
- un titre honorifique, comme celui dans l'Égypte pharaonique ou le titre de noblesse/subsidaire/de courtoisie, au Moyen Âge, qui est un moyen de distinguer les différents personnages détenteurs de la puissance publique, avant d'être à l'époque moderne et contemporaine une épithète honorifique liée aux faveurs d'un souverain. On retrouve en outre le titre universitaire, c'est-à-dire le grade conféré par une université aux étudiants, professeurs ou personnes émérites ;
- un titre de civilité, comme *madame, mademoiselle, monsieur, maître, docteur* ou encore *professeur*, est une appellation utilisée pour s'adresser civilement à une personne ;
- un titre financier (ou valeur mobilière) est un droit à une certaine somme d'argent investie ou prêtée à une entreprise ou une collectivité ;
- un titre exécutoire est, en matière de procédure juridique, toute décision administrative ou judiciaire, tout contrat fait en la forme authentique susceptible de justifier l'utilisation d'une voie d'exécution ;
- un titre en tant que fonction, titulaire de son emploi (titre de général, de directeur, *etc.*) ;
- un titre de champion, remporter un titre ;
- un titre correspondant à un niveau atteint, un titre de grand maître international, un titre de maître international ;
- à tel titre, en qualité de... (ex. d'usufruitier, de citoyen, *etc.*) ;
- le titre est, en chimie, la mesure du dosage volumétrique d'un composant donné dans une solution (par exemple le titre d'une boisson en alcool ou le titre du sang en calcium) ;
- le titre est une mesure de la quantité d'anticorps produite par un organisme qui reconnaît un épitope particulier

- le titre (ou aloi) d'un objet en métal précieux est sa composition dans un métal donné. En France, ce titre est donné par le titre au millième.

La fonction du titre :

Le titre est une composante essentielle parce qu'il introduit le contenu du texte, en donne le ton et quelques mots-clés tout en captant l'intérêt du lecteur. Un titre ne doit jamais induire le lecteur en erreur. Il doit indiquer les éléments principaux (par exemple le contexte historique, l'approche théorique et l'idée-force).

Parmi les fonctions les plus importantes d'un titre d'ouvrage/d'article on peut citer :

1. Attirer l'attention. Par sa forme graphique autant que par sa formulation (notamment les mots clefs qui le composent) le titre doit accrocher le regard du lecteur au premier niveau de lecture (sur la couverture d'un livre, une page de journal)
2. Offrir l'essentiel en un peu de temps. Le titre est une sorte de mini-résumé qui permet de se faire rapidement une idée des principaux sujets traités.
3. Favoriser les choix. La qualité des titres est un élément non négligeable des choix de lecture effectués par un lecteur de journal
4. Encourager à lire. C'est la fonction principale du titre : éveiller l'intérêt du lecteur, sa curiosité, provoquer l'envie d'en savoir davantage.
5. Organiser la page. Dans un journal, les titres et sous-titres sont des éléments décisifs de la mise en page . Ils éclairent ou écrasent le texte, ils servent ou desservent par leur forme la réalisation de l'objectif poursuivi. Le lecteur passe d'un titre à l'autre, dans la page ou dans les diverses pages et ce sont les titres qui structurent l'agencement de ces pages.
6. Hiérarchiser les informations. Le choix des caractères et leur grosseur, la surface relative occupée par l'ensemble des titres sont des éléments majeurs de hiérarchie des articles / chapitres et donc des informations qu'ils contiennent. Dans un même page de journal: le titre le plus visible est celui que la rédaction veut mettre en valeur.

La préface : Texte placé en tête d'un ouvrage, le présentant et le recommandant aux lecteurs. Ce qui précède, prépare quelque chose.

L'incipit : Est le début d'un texte littéraire, ses premières phrases, où l'auteur expose généralement les choix (histoire, style, point de vue...) qu'il a adoptés dans son œuvre. On distingue l'incipit statique, qui sert à introduire les personnages, à décrire le contexte de l'action, et l'incipit dynamique qui plonge d'emblée le lecteur dans l'action, sans explication préalable.

Quelques incipits de la littérature française sont restés célèbres. Citons par exemple
« Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas » (A. Camus, *L’Étranger*) ;
« Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (A. Proust, *À la recherche du temps perdu*) ; « Je hais les voyages et les explorateurs » (C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*).
Le mot incipit désigne aussi le début d’une œuvre musicale.

Cycle : Licence

Matière : ETL

Niveau : 3LMD

Dre. TEBANI Ibtissam.

COURS 12 : L'objet livre : La première de couverture La quatrième de couverture.

Le livre

Définition : D'après le dictionnaire **LAROUSSE**, un livre est : un assemblage de feuilles imprimées et réunies en un volume, broché ou relié. Il s'agit d'un document écrit formant unité et conçu comme tel, composé de pages reliées les unes aux autres. Il a pour fonction d'être un support de l'écriture, permettant la diffusion et la conservation de textes de nature variée.

Le livre se compose de plusieurs textes sous une page de titre commune. Sa forme induit une organisation linéaire (pagination, chapitres, etc.). Un livre comporte généralement des outils favorisant l'accès à son contenu : table des matières, sommaire, index. Il existe une grande variété de livres selon le genre, les destinataires, ainsi que selon le mode de fabrication et les formats, ou selon les usages. Sauf exception, tel le livre d'artiste, un livre est publié en plusieurs exemplaires par un éditeur, comme en témoignent les éléments d'identification qu'il comporte obligatoirement.

Un écrit de l'esprit conçu par un auteur, le livre sert d'interface avec un lecteur. Objet culturel lié à l'histoire humaine, il permet de transmettre du sens selon une forme matérielle particulière au-delà de l'espace et du temps. Pour le lecteur, « un livre est une extension de la mémoire et de l'imagination ». De manière imagée, l'expression « refermer le livre » est utilisée pour évoquer la fin d'une période.

Le livre est également défini par Littré comme une « réunion de plusieurs feuilles servant de support à un texte manuscrit ou imprimé ». Dans son *Nouveau Dictionnaire universel* (édition de 1870), Maurice Lachâtre le définit comme un « assemblage de plusieurs feuilles de papier, de vélin, de parchemin, imprimées ou écrites à la main cousues ensemble et formant un volume recouvert d'une feuille de papier, de carton, de parchemin, de basane, de veau, de maroquin, etc. ».

Quant à l'Académie française, elle donne les définitions suivantes :

« I. Assemblage de feuilles manuscrites ou imprimées destinées à être lues. Dans l'Antiquité et au Moyen Âge, suite de feuillets manuscrits réunis en une bande enroulée autour d'un cylindre, ou pliés et cousus en cahiers. À l'époque moderne, assemblage de feuilles de papier imprimées, formant un volume relié ou broché.
II. Assemblage de feuilles, registre où l'on porte diverses informations, divers renseignements. » En 1964, l'Unesco a proposé une définition destinée à l'établissement des statistiques nationales de l'édition de livres et de périodiques : « Publication non périodique imprimée comptant au moins 49 pages, pages de couverture non comprises, éditée dans le pays et offerte au public »¹ (La

définition exclut les brochures (5 à 48 pages) ainsi que les publications éditées à des fins publicitaires et distribuées gratuitement et où le texte littéraire ou scientifique ne prédomine pas (catalogues, prospectus, autres publications de propagande commerciale, industrielle et touristique) ; celles ayant un caractère éphémère (horaires, tarifs, annuaires téléphoniques, programmes de spectacles, d'expositions, de foires, statuts et bilans des sociétés, directives des entreprises, circulaires, calendriers, almanachs, etc.) ; les œuvres musicales où la notation musicale est plus importante que le texte ; la production cartographique (*Recommandation concernant la normalisation internationale des statistiques de l'édition de livres et de périodiques* [archive], sur le site de l'Unesco, 19 novembre 1964).

La première de couverture

Définition : La première de couverture est la première page extérieure d'un livre. Elle est aussi appelée « plat de devant » dans le cas des livres cartonnés. Elle n'est pas numérotée et accueille généralement le titre et le nom de l'auteur de l'ouvrage. Il ne faut pas la confondre avec la 4^e de couverture.

Comme son nom l'indique elle est la première page de couverture d'un livre. C'est donc le premier élément qui doit être vu. Il n'y a pas de code pour la première de couverture si ce n'est que le titre du livre, le nom de l'auteur et la maison d'édition doivent y apparaître pour présenter l'écrit. Le plus souvent on y retrouve une représentation visuelle qui illustre le propos de l'écrit, ce qui peut aussi permettre de distinguer ou de mettre en valeur un livre. La forme annoncera donc le fond. La première de couverture confère alors le premier aspect identitaire d'un livre.

La quatrième de couverture

Définition : La quatrième de couverture est la dernière page extérieure d'un livre. Elle est aussi appelée « plat verso » dans le cas des livres cartonnés. Elle n'est pas numérotée et accueille généralement une note de présentation de l'ouvrage (ou un extrait représentatif) et une présentation de l'auteur, avec ou sans photo.

La rédaction de ce texte, qui remplit de plus en plus une fonction d'incitation à l'achat, est généralement assurée par le service commercial ou éditorial de l'éditeur, sur proposition ou non de l'auteur.

Cycle : Licence

Matière : ETL

Niveau : 3LMD

Dre. TEBANI Ibtissam.

COURS 13 : Structures du récit : Instances narratives – Temps – Espace – focalisation.

1/L'instance narrative : signifie l'articulation entre la voix narrative (qui parle ?), le temps de la narration (quand raconte-t-on, par rapport à l'histoire ?) et la perspective narrative (par qui perçoit-on ?). Comme pour le mode narratif, l'analyse de l'instance narrative permet de mieux comprendre les relations entre le narrateur et l'histoire à l'intérieur d'un récit donné.

2/Le temps ou temporalité : en narratologie renvoie essentiellement au temps de la fiction et au temps de la narration. Plusieurs autres distinctions existent et permettent de découvrir le temps de l'aventure, de l'écriture et de la lecture. Il apparaît toute fois que pour l'analyse d'extraits d'un ouvrage, la première classification est la plus pertinente. Elle se rapporte au temps de l'aventure. Outre cela, ces différents aspects sont présentés selon le regard de l'instance narrative. Le temps est donc fonction de la focalisation.

Le temps de la fiction :

Le temps de la fiction correspond au temps pendant lequel se déroule l'histoire simulée. Il détermine l'époque pendant laquelle se situe l'aventure racontée.. En réalité, la question du temps telle que présentée par la narratologie est complétée par la sémiotique. En sémiotique, le temps concerne la durée des événements. Et contrairement à la narratologie, la temporalité s'analyse au niveau de la structure discursive.

Le temps de la narration :

Le narrateur se situe toujours dans une position temporelle particulière par rapport à l'histoire qu'il raconte. Genette présente quatre types de narration :

1. La narration ultérieure : Il s'agit de la position temporelle la plus fréquente. Le narrateur raconte ce qui est arrivé dans un passé plus ou moins éloigné.

2. La narration antérieure : Le narrateur raconte ce qui va arriver dans un futur plus ou moins éloigné. Ces narrations prennent souvent la forme de rêves ou de prophéties.

3. La narration simultanée : Le narrateur raconte son histoire au moment même où elle se produit.

4. La narration intercalée : Ce type complexe de narration allie la narration ultérieure et la narration simultanée. Par exemple, un narrateur raconte, après-coup, ce qu'il a vécu dans la journée, et en même temps, insère ses impressions du moment sur ces mêmes événements. 3. La perspective narrative Une distinction s'impose entre la voix et la perspective narratives, cette dernière étant le point de vue adopté par le narrateur, ce que Genette appelle la

focalisation. « Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de « champ », c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience [...]. » (1983 : 49) Il s'agit d'une question de perceptions : celui qui perçoit n'est pas nécessairement celui qui raconte, et inversement.

3/L'espace : L'analyse de l'espace par la narratologie est totalement différent de celui de la sémiotique. Pour la narratologie, l'espace est analysé en fonction de la dynamique des actions. Les éléments qui constituent l'espace sont d'abord inventoriés. Puis, l'analyse tient compte des déplacements des actants pendant les actions menées, dans ces espaces. Il s'agit alors de déterminer les mouvements des actants, mouvements donnant lieu à un schéma des trajectoires. Par la suite, à partir de ces deux éléments que sont l'inventaire et le parcours des actants, l'analyse qualifie et détermine ces différents espaces relevés. Ces qualifications et déterminations sont données relativement à la nature de l'occupation de l'espace par les actants et de la dynamique du déplacement des actants. De ce fait, l'espace peut être dit ouvert, fermé sur d'autres espaces ; carcéral symbolisant la prison; dynamique, a-dynamique pour signifier les actions, euphorique, dysphorique pour indiquer l'état d'esprit des actants, et ainsi de suite. Outre cela, l'analyse de l'espace peut tenir compte du narrateur et de la focalisation.

4/La focalisation

On distingue trois types de focalisations :

1. La focalisation zéro : Le narrateur en sait plus que les personnages. Il peut connaître les pensées, les faits et les gestes de tous les protagonistes.

2. La focalisation interne : Le narrateur en sait autant que le personnage focalisateur. Ce dernier filtre les informations qui sont fournies au lecteur. Il ne peut pas rapporter les pensées des autres personnages.

3. La focalisation externe : Le narrateur en sait moins que les personnages. Il agit un peu comme l'œil d'une caméra, suivant les faits et gestes des protagonistes de l'extérieur, mais incapable de deviner leurs pensées. L'approfondissement des caractéristiques propres à l'instance narrative, autant que celles du mode narratif, permet de clarifier les mécanismes de l'acte de narration et d'identifier précisément les choix méthodologiques effectués par l'auteur pour rendre compte de son histoire. L'utilisation de l'un ou l'autre de ces procédés narratologiques contribue à créer un effet différent chez le lecteur. Par exemple, la mise en scène d'un héros-narrateur (autodiégétique), utilisant une narration simultanée et une focalisation interne, et dont les propos seraient fréquemment présentés en discours rapportés, contribuerait sans aucun doute à produire une forte illusion de réalisme et de vraisemblance.

Application :

Exercice : Identifiez le point de vue adopté par le narrateur dans chacun des passages suivants :

Texte 1 : En 1809, Mme Descoings, qui ne disait point son âge, avait soixante-cinq ans. Nommée dans son temps la belle épicière, elle était une de ces femmes si rares que le temps respecte, et devait à une excellente constitution le privilège de garder une beauté qui néanmoins ne soutenait pas un examen sérieux.

Honoré de Balzac, La Rabouilleuse.

Texte 2 : À l'époque où commence ce récit, c'est à dire en 1756, j'avais quatorze ans. J'étais un robuste et jeune Léonard plutôt trapu et rouquin quant à la couleur des cheveux. J'aimais à marauder dans les champs et quand mon père me cherchait, la couleur de mes cheveux révélait ma présence. A Kerninon, la vie était sauvage, quelquefois féroce. La plupart des hommes vivaient de la pêche ou pillaient les épaves. J'ai couché bien des nuits en mer sous la grand-voile repliée en forme de tente. Je m'endormais bercé par la haute musique de la mer bretonne. Certaines nuits cela miaulait si fort que mon père prêtait l'oreille : « Ecoute, écoute, Louis-Marie, Ecoute-les. Ils se plaignent, ils gémissent. Ils veulent quelque chose, mais quoi ?
Pierre Mac Orlan, Les Clients du bon chien jaune.

Texte 3 : Deux hommes parurent. L'un venait de la bastille, l'autre du Jardin des Plantes. Le plus grand, vêtu de toile, marchait le chapeau en arrière, le gilet déboutonné, et sa cravate à la main. Le plus petit, dont le corps disparaissait dans une redingote marron, baissait la tête sous une casquette à visière pointue. Quand ils furent arrivés au milieu du boulevard, ils s'assirent, en même temps, sur le banc.

Gustave Flaubert, Bouvard.

Texte 4 : Quant à D'Artagnan, il se trouva lancé contre Jussac lui même. Le cœur du jeune gascon battait à lui briser la poitrine, non pas de peur, Dieu merci ! Il n'en avait pas l'ombre, mais d'émulation ; il se battait comme un tigre en fureur, tournant dix fois autour de son adversaire, changeant vingt fois ses gardes et son terrain. Jussac était, comme on le disait alors, friand de la lame, et avait fort pratiqué...

Alexandre Dumas, Les Trois Mousquetaires.

Texte 5 : Une seule idée occupait sa tête vide d'ouvrier sans travail et sans gîte, l'espoir que le froid serait moins vif après le lever du jour. Depuis une heure, il avançait ainsi, lorsque sur la gauche, à deux kilomètres de Montsou, il aperçut des feux rouges, trois brasiers brûlant en plein air et comme suspendus. D'abord, il hésita, pris de crainte ; puis, il ne put résister au besoin douloureux de se chauffer un instant les mains. Un chemin creux s'enfonçait. Tout disparut. Il avait à droite une palissade, [...], tandis qu'un talus d'herbe s'élevait à gauche, surmonté d'une vision de village, aux toitures basses et uniformes.

Emile Zola, Germinal.

Texte 6 : Veux-tu lire ce qu'il y a d'écrit au dessus de ta partition ? demanda la dame. - Moderato cantabile, dit l'enfant. La dame ponctua cette réponse d'un coup de crayon sur le clavier. L'enfant resta immobile, la tête tournée vers sa partition. - Et qu'est-ce que ça veut dire, moderato cantabile ? - Je sais pas. Une femme, assise à trois mètres de là, soupira.

Marguerite Duras, Moderato cantabile.

Texte 7 : C'est le 15 juin 1767 que Côme Laverse du Rondeau, mon frère, s'assit au milieu de nous pour la dernière fois. Je m'en souviens comme si c'était hier. Nous étions dans la salle à manger de notre villa d'Ombreuse. Il était midi ; c'est à cette heure- là que notre famille, obéissant à une vieille tradition, se mettait à table.

Italo Calvino, Le Baron perché

Texte 8 : Quand Gervaise s'éveilla, vers cinq heures, raidie, les reins brisés, elle éclata en sanglots. Lantier n'était pas rentré. Pour la première fois, il découchait. Elle resta assise au bord du lit, sous le lambeau de perse déteinte qui tombait du plafond, attachée par une ficelle. Emile Zola, L'Assommoir Texte 9 Et Ulrich la sentait là, tout près, derrière le mur, derrière la porte qu'il venait de refermer. Elle rôdait, comme un oiseau de nuit qui frôle de ses plumes une fenêtre éclairée ; et le jeune homme éperdu était prêt à hurler d'horreur. Il voulait s'enfuir et n'osait point sortir.

Guy de Maupassant, L'Auberge

Texte 10 : À deux heures, je suis allé à l'Assemblée. A ma sortie, une foule immense m'attendait sur la grande place. Les gardes nationaux qui faisaient la haie ont ôté leurs képis, et tout le peuple a crié : « Vive Victor Hugo ! » j'ai répondu : « Vive la République ! Vive la France ! » Puis cela a recommencé. Ils m'ont recommencé l'ovation de mon arrivée à Paris.

Victor Hugo, Chose vues

Texte 11 : Holmes et Watson attendaient patiemment. Comme à leur habitude, ils espéraient que cela ne durerait pas trop longtemps et que le bruit se ferait bientôt réentendre.

Conan Doyle, L'homme à la lèvre tordue

Texte 12 : Maintenant, je suis captif. Mon corps est aux fers dans un cachot, mon esprit est en prison dans une idée. Une horrible, une sanglante idée m'obsède. Je n'ai plus qu'une pensée, qu'une conviction, qu'une certitude : je suis condamné à mort !

Victor Hugo, Le dernier jour d'un condamné

Texte 13 : Jean Valjean prit la grande rue. Il marchait devant lui, au hasard, rasant de près les murs, humilié et triste. Il ne se retourna pas une seule fois.[...]. Il ne vit rien. Il savait que le mauvais sort le suivait. La belle hôtellerie n'était pas pour lui. Il cherchait seulement quelque cabaret bien humble, quelque bouge bien pauvre.

Victor Hugo, Les Misérables

Texte 14 : Tout au bout de la table, quatre gars, des voisins, préparaient des farces aux mariés qu'ils connaissaient de longue date. Ils semblaient en tenir une bonne, tant ils trépignaient en chuchotant. Mais personne ne s'étonnait car ils étaient saouls chaque soir ou presque.

Guy de Maupassant, Farce normande

Texte 15 : Hermann est devenu fou. Il est à l'hôpital Oboukov, au numéro 17, ne répond à aucune question et marmotte très rapidement : " Trois, sept, as ! Trois, sept, dame ! " Lisavéta

Ivanovna a épousé un jeune homme très aimable. Il est fonctionnaire et possède une assez jolie fortune; c'est le fils de l'ancien intendant de la vieille comtesse.

Alexandre Pouchkine, La Dame de pique

Corrigé

- 1) **Omniscient** : on connaît le passé du personnage mais le narrateur ne nous fait pas partager la subjectivité du personnage
- 2) **Interne** : première personne
- 3) **Externe** : la scène est perçue comme un témoin neutre la verrait dans la rue
- 4) **Omniscient** : le narrateur peut adopter le point de vue d'un personnage (D'Artagnan : « Le cœur du jeune gascon battait à lui briser la poitrine ») mais aussi connaître le passé d'un autre (« Jussac était, comme on le disait alors, friand de la lame, et avait fort pratiqué »), que ne connaît pas forcément D'Artagnan.
- 5) **Interne** : le narrateur adopte les pensées, les hésitations, la perception du personnage (voir notamment les verbes).
- 6) **Externe** : la scène est perçue comme un témoin neutre la verrait
- 7) **Interne** : première personne
- 8) **Interne** : les sentiments du personnage nous sont partagés et le récit adopte, dans ses choix, les éléments importants pour le personnage (le retour en arrière « Lantier n'était pas rentré »)
- 9) **Interne** : on voit la scène à travers les sentiments du personnage, qui influencent même le choix de la comparaison utilisée par le narrateur (« comme un oiseau de nuit qui frôle de ses plumes une fenêtre éclairée »)
- 10) **Interne** : première personne
- 11) **Omniscient** : « comme à leur habitude » indique que le narrateur connaît le rythme de vie des deux personnages. Comme il s'agit de deux personnages, ce ne peut être un point de vue interne (réservé à un seul personnage).
- 12) **Interne** : première personne
- 13) **Interne** : les verbes de perception et de sentiment nous font partager la subjectivité du personnage. L'action s'organise bien autour de son intention : « Il cherchait seulement quelque cabaret bien humble ».
- 14) **Omniscient** : le narrateur connaît le passé des personnages (« qu'ils connaissaient de longue date ») et leurs habitudes (« ils étaient saouls chaque soir ou presque »). Comme il s'agit de deux personnages, ce ne peut être un point de vue interne (réservé à un seul personnage).
- 15) **Omniscient** : le narrateur connaît l'histoire de deux personnages. Comme il s'agit de deux personnages, ce ne peut être un point de vue interne (réservé à un seul personnage)

Cycle : Licence

Matière : ETL

Niveau : 3LMD

Dre. TEBANI Ibtissam.

COURS 14 : Structure de l'histoire/ L'intrigue

La structure de l'histoire

Presque tous les récits respectent la même structure, ils obéissent à une structure type qui comprend : une situation initiale, un événement perturbateur, des péripéties et une situation finale.

• La situation initiale

Au début du récit, le narrateur présente le lieu, l'époque, les personnages. La situation des personnages paraît stable.

• L'événement perturbateur

C'est l'élément inattendu qui vient modifier ou bouleverser la situation stable des personnages. Cet élément détruit complètement l'équilibre.

• Les péripéties

C'est la succession des événements. L'élément perturbateur entraîne une succession de péripéties qui correspondent à autant d'étapes du récit. Chacune annonce un nouvel événement ou l'arrivée d'un nouveau personnage.

• La résolution et la situation finale

C'est un élément qui vient rétablir l'équilibre de la situation, c'est la résolution où les problèmes et les obstacles sont surmontés.

L'intrigue

L'intrigue, de l'italien *intrigo* (« complication, embrouillement, imbroglio »). C'est l'ensemble des événements et des faits qui constituent un récit.

Dans une pièce de théâtre, l'intrigue est l'énonciation de l'histoire ou des événements qui vont se dérouler. C'est la combinaison des circonstances et des incidents qui forment le nœud même de l'action, qui la suspendent et menacent de l'arrêter ou de la détourner du but marqué, jusqu'à ce que le dénouement l'y ramène d'une façon inattendue et la précipite.

Les différentes formes d'intrigues :

1. L'intrigue unique : elle repose comme son nom l'indique sur une seule intrigue.
2. L'intrigue complexe : plusieurs intrigues se jouent en même temps.
3. L'enchâssement : permet de développer les intrigues secondaires au sein même de l'intrigue principale (cas des insertions)

le romancier Ronald B. Tobias distingue 20 types d'intrigues universelles qu'on retrouve dans la majorité des récits dans son guide *20 Master plots and how to write them*.

- Intrigue 1 : la quête.
- Intrigue 2 : L'aventure.
- Intrigue 3 : la poursuite.
- Intrigue 4 : le sauvetage.
- Intrigue 5 : l'évasion.
- Intrigue 6 : la vengeance.
- Intrigue 7 : l'énigme.
- Intrigue 8 : la rivalité
- Intrigue 9 : l'outsider
- Intrigue 10 : la tentation
- Intrigue 11 : la métamorphose
- Intrigue 12 : la transformation
- Intrigue 13 : La maturité
- Intrigue 14 : l'amour
- Intrigue 15 : l'amour interdit
- Intrigue 16 : le sacrifice
- Intrigue 17 : la découverte
- Intrigue 18 : les extrêmes
- Intrigues 19 et 20 : l'ascension et la chute

Cycle : Licence

Matière : ETL

Niveau : 3LMD

Dre. TEBANI Ibtissam.

COURS 15 : Typologie du lecteur.

Définition du mot Lecteur selon le dictionnaire LAROUSSE : **lecteur** peut faire référence à diverses notions.

Le mot est employé :

- pour des personnes :
 - personne qui lit une publication, un texte, etc. : Nos fidèles lecteurs. (Larousse). Voir Lecture ;
 - personne qui aime lire : Un lecteur de romans. (Larousse) ;
 - personne qui fait une lecture à haute voix, devant d'autres personnes. (Larousse) ;
 - personne qui, dans une maison d'édition, est chargée de lire et d'apprécier les manuscrits proposés. (Larousse).

1. Le premier type de lecteurs, est formé ceux attirés par le style. La littérature, pour eux, c'est d'abord l'écriture. Ce qui les séduit le plus est la belle plume, rien ne les émeut plus qu'une phrase bien tournée. Ces lecteurs s'autorisent à aller picorer dans tous les genres, dans toutes les formes, passant d'un roman classique à un polar, en passant par un bel essai historique ou un recueil de poèmes, en quête du bonheur évasif que représente une série de mots bien agencés. Ces amoureux de la langue ont des opinions sur le subjonctif et l'usage des points-virgules, et s'intéressent moins à l'histoire qu'on leur raconte qu'à la manière dont celle-ci est racontée.

2. Le deuxième type de lecteurs est formé de ceux attiré par l'histoire. Pour eux, un livre n'est pas une collection de pages, ça n'est pas non plus uniquement une œuvre littéraire : c'est une machine à voyager, à quitter notre réalité. Ils sont des rêveurs qui privilégient tout ce qui peut stimuler leur imaginaire et les emmène loin de la banalité, dans des univers exotiques remplis de surprises et d'émerveillement. La capacité d'un auteur à faire surgir des univers entiers de son imagination et d'y faire voyager ses lecteurs en ne se servant de rien d'autre que du papier et de l'encre, c'est cela qui leur donne envie de goûter et de regoûter à cette très recommandable drogue qu'est la lecture.

3. Les lecteurs réalistes qui constituent la troisième catégorie, c'est exactement le contraire des rêveurs. Ils sont tout à fait le genre de personnes qui n'ont d'intérêt que pour le monde observable, connu ; ils n'apprécient que les histoires qui, selon eux, pourraient avoir lieu pour de vrai dans le monde réel. Ce qui intéresse ces lecteurs c'est l'humanité. Ce qu'ils souhaitent, c'est qu'on leur raconte des histoires de gens qui vivent leur vie et qui rencontrent des difficultés face à d'autres gens ou face à eux-mêmes. La plupart d'entre eux finissent par ne plus se satisfaire de la lecture de romans, toute fiction étant, en fin de compte, trop irréaliste pour eux. Ce sont donc des livres d'histoire, des témoignages, des essais, qui ont leur préférence.

4. Les lecteurs ou les lectrices qui s'intéressent uniquement aux personnages. Ce qui leur plaît, c'est de s'identifier aux personnages et de vivre leurs passions. Cette catégorie de lecteurs plus que d'autres lecteurs laissent parler leurs émotions et leur créativité et font en sorte que la fiction déborde dans leur vie de tous les jours, en se l'appropriant et en la célébrant.

5. La plupart des lecteurs sont intéressés en premier lieu par le contenu des livres. Ce type de lecteur fait exception. Lui, ce qui lui plaît, ce sont les livres eux-mêmes, en tant qu'objets. Un livre, en ce qui les concerne, c'est quelque chose que l'on repère d'abord dans les rayons d'une librairie, attiré par sa couverture ; c'est ensuite la découverte d'un titre au graphisme accrocheur, d'un choix de couleurs approprié ; c'est aussi le grain du papier, l'odeur des reliures, le bruit que font les pages quand on les tourne ; ça peut être également la mise en page, le choix des polices de caractère, les illustrations intérieures, même, s'il y en a.

6. Ces lecteurs s'intéressent beaucoup plus aux sensations fortes, sentir l'adrénaline qui coule quand ils lisent. Ce qu'ils recherchent donc avant tout, c'est l'action, quelle que soit la forme qu'elle peut prendre : scènes de combat, de poursuite, de bataille, d'étreinte, de cascade, etc... selon le type de littérature auquel ils ont affaire. Ces lecteurs exigeants sont souvent très à l'écoute de leur ennui : quand un roman les endort, ils le posent, et quand des chapitres tournent au ralenti, ils peuvent sauter des pages entières de description ou d'exposition pour en arriver aux passages qu'ils recherchent, comme un gastronome qui se débarrasse de la carapace du homard pour en déguster la chair.

7. Ces lecteurs qui ont déjà une idée en tête quand ils découvrent un livre, en tout cas la plupart du temps. Eux, ce sont des fidèles : ils sont accros à un auteur, à une série, à un univers, ou tout simplement à un genre. Rien ne distingue ce lecteur d'un autre type de lecteur, en tout cas avant qu'ils aient approché une œuvre pour la première fois. Cela dit, si votre premier roman leur a plu, ils aimeront la suite, c'est garanti. S'ils ont apprécié tout ce que vous avez écrit, vous les retrouverez lors des séances de dédicaces et ils finiront par en savoir davantage sur votre univers que vous n'en savez vous-mêmes.

8. Pour ces lecteurs, la lecture est une activité de réflexion, le roman est un objet d'étude et de commentaire, au-delà du plaisir qu'ils peuvent en tirer par ailleurs. Mentalement, alors qu'il est en train de lire un livre, c'est un lecteur qui va noter certains aspects de l'intrigue ou de l'écriture qui le font réagir, en vue de l'incorporer dans un billet à rédiger après coup. Cet engagement, cette dimension interactive, vient nourrir pour eux le plaisir de lecture jusqu'à en être indissociable. À force, l'activité d'écriture de ce type de lecteur va colorer ses choix de lecture avec, peut-être, une volonté de se diversifier qu'il n'aurait pas s'il n'avait pas pris l'habitude de commenter ses choix. Cela va également le rendre plus exigeant : lorsqu'on lit beaucoup et qu'on analyse les romans, on finit par comprendre mieux que la plupart des gens comment une histoire est construite, ce qui fonctionne et ce qui fonctionne mal.

Cycle : Licence

Matière : ETL

Niveau : 3LMD

Dre. TEBANI Ibtissam.

COURS 16 : Analyse de textes de la perspective narratologique contemporaine.

Que veut dire analyser un récit ?

Analyser un récit nécessite l'exploration de ses éléments constitutifs.

C'est à dire : l'interlocuteur peut se représenter un texte qu'il ne connaît pas; fait apparaître les quatre composantes essentielles de l'histoire, les caractéristiques de la narration et le système des valeurs.

On analyse le texte et on le démonte, élément par élément, et on montre à cet interlocuteur les caractéristiques de ce récit.

L'analyse du récit doit être fondée sur des références du texte, et même si cette analyse est réalisée, on peut ajouter un commentaire.

Le résultat de l'analyse est restitué soit sous forme d'exposé oral, soit de texte écrit (un commentaire littéraire-composé)

L'approche narratologique contemporaine propose trois caractéristiques majeures : elle permet l'analyse de plusieurs types de récits (littéraires ou non) ; elle explique leurs principes de composition communs au-delà des différences apparentes ; elle peut se croiser avec d'autres approches fondées sur la production ou la réception de ces textes.

Cette analyse est fondée essentiellement sur les concepts fondamentaux et les outils descriptifs qui permettent l'étude précise des grands niveaux du récit : fiction, narration et mise en texte. Ensuite elle donne des exemples pris d'œuvres littéraires variées.

Comment lire le récit ?

Avant de commencer, il faut rappeler que l'expérience du lecteur de récits se définit minimalement de la façon suivante : « une personne, un auteur ou un narrateur me raconte une histoire ». La lecture narrative rassemble donc quatre éléments : le narrateur, l'histoire, la manière de raconter et le lecteur. On distingue donc quatre types de lecture narrative selon la hiérarchie opérée entre ces composantes.

La première façon de lire consiste à lire le récit en vue de l'histoire. Le lecteur s'intéresse d'abord au contenu de l'intrigue, à ce que le texte raconte. C'est ce qu'on a appelé plus haut la lecture « extensive ». Barthes en donne une description très précise :

L'avidité même de la connaissance nous entraîne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis « ennuyeux ») pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote (qui sont toujours ses articulations : ce qui fait avancer le dévoilement de l'énigme ou du destin) : nous sautons impunément (personne ne nous voit) les descriptions, les explications, les considérations, les conversations ; nous sommes alors semblables à un spectateur de cabaret qui monterait sur la scène et hâterait le strip-tease de la danseuse, en lui ôtant prestement ses vêtements, *mais dans l'ordre*, c'est-à-dire : en respectant d'une part et en précipitant de l'autre les épisodes du rite (tel un prêtre qui avalerait sa messe).

Ce type de lecture est particulièrement adapté aux récits linéaires : romans d'aventures, histoires d'espionnage, textes à énigme. Mais on peut bien sûr lire la plupart des récits sur ce mode-là.

Le deuxième mode de lecture consiste à s'intéresser à la manière dont l'histoire est racontée (et, plus généralement, à l'écriture) plus qu'à l'histoire elle-même. Ce rapport au récit est bien sûr une conséquence de la surévaluation de la forme par les écrivains eux-mêmes. Dès lors que le roman devient « poétique », la lecture narrative s'attache tout naturellement à la poésie du roman. Selon Kundera, la publication de *Madame Bovary* marque, de ce point de vue, une étape décisive dans l'histoire du genre :

[...] pour la première fois, un roman est prêt à assumer les plus hautes exigences de la poésie (l'intention de « chercher par-dessus tout la beauté » ; l'importance de chaque mot particulier ; l'intense mélodie du texte ; l'impératif de l'originalité s'appliquant à chaque détail). À partir de 1857, l'histoire du roman sera celle du *roman devenu poésie*.

Ce deuxième mode de lecture a largement été conforté par les partis pris de la modernité : remise en cause de la distinction fond/forme (qui conduit à privilégier le multiple du signifiant au détriment de l'un du signifié) ; valorisation de la part inconsciente du geste littéraire (qui s'inscrit dans une façon d'écrire) ; idée que la signification d'un texte est à chercher dans son architecture. *Paradis* de Sollers (1981), par exemple, se laisse plus facilement lire comme poésie que comme roman.

Une troisième façon de lire un récit possible consiste à ne se centrer ni sur le contenu du récit ni sur son écriture, mais sur celui qui raconte l'histoire, à savoir le narrateur. Ce type de lecture est une conséquence de la contestation des modèles narratifs usuels. En l'absence d'une structure logique aisément décelable, on est en effet conduit à structurer le récit par rapport à la relation narrateur/lecteur plutôt que par rapport à un enchaînement de fonctions devenu problématique. Pour reprendre la terminologie de Barthes, lorsque le texte ne se laisse plus construire aux niveaux des « fonctions » et des « actions », le lecteur n'a d'autre choix que de se reporter au niveau de la « narration », défini comme « l'ensemble des opérateurs qui réintègrent fonctions et actions dans la communication narrative, articulée sur son donateur et son destinataire » (« Introduction à l'analyse structurale des récits » (R. Barthes *et alii*, 1977 : 43)). Paradoxalement, ce rapport au texte n'est pas sans lien avec la proclamation de la « mort de l'auteur ». Si l'auteur n'intéresse plus en tant que personne biographique, l'attention se déporte logiquement vers le projet du texte comme tel, projet que l'on peut référer à l'instance du narrateur ou, si l'on veut dépasser un strict immanentisme, de l'« auteur impliqué » (On se reportera à la définition de W. Booth : « Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est

représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes [...]. Cet auteur implicite est toujours différent de "l'homme réel" – quoi que l'on imagine de lui – et il crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même » (1977 : 92-93).. L'histoire se présentant comme émiettée, la seule façon de lui rendre une cohérence – ce qui est nécessaire à l'acte de lecture – est de capter la voix dont elle émane, autrement dit de quitter le niveau de l'énoncé pour celui de l'énonciation. C'est finalement ce que fait M. Charles en se référant au projet du narrateur proustien pour donner une unité à la fin de *Guermantes II* (1922). Le problème de lecture est en effet le suivant : comprendre ce passage comme une scène de comédie visant la satire du milieu Guermantes (et unifier ainsi les multiples événements qui se télescopent en cette fin de volume) ne rend pas compte d'une donnée essentielle : même Swann (qui, à bien des égards, est le révélateur du ridicule des Guermantes) est l'objet d'un regard critique et distant de la part du narrateur. Pour construire la cohérence du passage, M. Charles est donc conduit à se référer au projet supposé du narrateur : « D'une certaine manière, le narrateur est pressé d'en finir. Avec sa scène ou sa comédie, avec les Guermantes sans doute, mais aussi avec Swann et sa mort prochaine » (1995 : 70). L'enjeu est de passer au second versant du cycle, qui commencera avec *Sodome et Gomorrhe* (1922-1923). Dès lors que l'on s'interroge sur le projet du texte, la lecture est, on le voit, moins réception d'une histoire que communication avec l'autre. Cette façon de lire est particulièrement sollicitée par les récits contemporains. On peut en effet se demander ce que vise un texte nous rapportant les menues occupations d'un homme qui s'installe dans sa salle de bains (Toussaint, 1985) ou les petits-déjeuners studieux d'un personnage qui décide de ne plus regarder la télévision (Toussaint, 1997). On s'interrogera de la même façon sur ce qu'exprime l'histoire, *a priori* déconcertante, d'un homme fixant des rendez-vous à une femme qu'il ne prend pas soin de prévenir (Oster, 2003).

Le dernier mode de lecture consiste, pour le lecteur de récits, à se concentrer sur le dernier élément de la structure, à savoir lui-même. C'est une des conséquences de la polyphonie du récit et de l'exploitation maximale qu'en ont fait (ou qu'en font) certains textes où il est, on l'a vu, de plus en plus difficile d'identifier une « autorité ». Ayant du mal à reconstruire une cohérence du contenu et ne parvenant plus à identifier la voix qui lui parle, le lecteur en vient à réfléchir sur ce qu'il vit personnellement dans sa relation au texte : c'est désormais lui – en tant que destinataire – qui fait l'unité du récit. Nombre de récits contemporains ressemblent ainsi à ces jeux vidéo qui, refusant les scénarios « linéaires » ou trop « scriptés », se contentent de donner les éléments de base et quelques règles de combinaison pour que chaque joueur décline sa propre aventure et accomplisse un voyage dans son propre imaginaire. Pour nous contenter d'un exemple, le laconisme et l'éclatement qui définissent l'écriture de C. Gailly débouchent sur des textes morcelés à l'extrême qu'il appartient à chaque lecteur de recomposer. Examinons le passage suivant, extrait de *La Passion de Martin Fissel-Brandt* : À bonne distance. Pour ne pas l'effrayer. Martin Fissel. Son nom complet est Fissel-Brandt. Gesticulait. Oui, des gestes. Ni trop amples. Ni trop vifs. Aucune brutalité. Il avait trop souvent brutalisé. L'avait été lui-même. Si souvent. Nulle méchanceté par conséquent dans ces mouvements qui ne cherchaient qu'à signifier. Se faire entendre. Comprendre. De l'impatience, certes. Mais il était pressé : Va-t'en.

Il lui parlait. En même temps qu'avec douceur, vivacité, il agitait son bras. Tout bas, il le lui disait : Envole-toi.

Le rouge-gorge ne bougeait pas. Il semblait s'être naturalisé. Ses yeux ronds noirs. Deux billes d'ébène. D'un froid terrifiant, sidéral. Ciel noir d'hiver, de nuit, étoiles. Il regardait dehors. Rouge fougère sur le devant. Le reste gris canon de fusil.

Que ce soit au niveau du mot (souvent très bref), de la phrase (courte et décomposée artificiellement) ou du paragraphe (qui se limite à quelques lignes), c'est bien le minimalisme qui domine. On en retire une impression d'éclatement, confortée par une ponctuation insolite qui privilégie la juxtaposition. La lecture ainsi ralentie, chaque lecteur peut pénétrer dans le récit à son rythme et réfléchir à la manière dont il construit le sens (On pense à cette phrase de Proust : « L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même »).

Le récit contemporain ne se contente donc pas de proposer de nouvelles façons de raconter : il dessine, en même temps, d'autres façons de lire. C'est aussi par ce biais qu'il enrichit notre rapport au monde. Le champ des possibles, qu'à en croire Kundera le roman examine (« Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent *la carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine » (Kundera, 1986 : 57), est peut-être d'abord celui de la lecture.

EXERCICES :

TEXTE 1 :

Demain, dès l'Aube : La triste fin de Léopoldine, fille de Victor Hugo.

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit,
Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.

Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,
Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,
Et, quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe
Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.

Demain, dès l'Aube, Victor Hugo, Les Contemplations, 1856

TEXTE 2 : L'albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Preignent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal.

Consigne : Faites l'analyse littéraire de ces deux poèmes en suivant la méthode d'analyse étudiée (situer grâce au paratexte, préciser la thématique, analyser la structure et analyser la langue).

TEXTE 3 :

Dans les années 20, Bérénice, jeune provinciale qui séjourne chez ses cousins parisiens Blanchette et Edmond, aime à se promener seule dans Paris.

Bérénice savourait sa solitude. Pour la première fois de sa vie elle était maîtresse d'elle-même. Ni Blanchette ni Edmond ne songeaient à la retenir. Elle n'avait pas même l'obligation de téléphoner pour dire qu'elle ne rentrait pas déjeuner quand l'envie lui prenait de poursuivre sa promenade. Oh, le joli hiver de Paris, sa boue, sa saleté et brusquement son soleil ! jusqu'à la pluie fine qui lui plaisait ici. Quand elle se faisait trop perçante, il y avait les grands magasins, les musées, les cafés, le métro. Tout est facile à Paris. Rien n'y est jamais pareil à soi-même. Il y a des rues, des boulevards, où l'on s'amuse autant à passer la centième fois que la première. Et puis ne pas être à la merci du mauvais temps... Par exemple l'Étoile1... Marcher autour de l'Étoile, prendre une avenue au hasard, et se trouver sans avoir vraiment choisi dans un monde absolument différent de celui où s'enfoncent l'avenue suivante... C'était vraiment comme broder, ces promenades-là... Seulement quand on brode, on suit un dessin tout fait, connu, une fleur, un oiseau. Ici on ne pouvait jamais savoir d'avance si ce serait le paradis rêveur de l'avenue Friedland ou le grouillement voyou de l'avenue de Wagram ou cette campagne en dentelles de l'avenue du Bois. L'Étoile domine des mondes différents, comme des êtres vivants. Des mondes où s'enfoncent ses bras de lumière. Il y a la province de l'avenue Carnot et la majesté commerçante des Champs-Élysées. Il y a l'avenue Victor Hugo... Bérénice aimait, d'une de ces avenues, dont elle oubliait toujours l'ordre de succession, se jeter dans une rue traversière et gagner l'avenue suivante, comme elle aurait quitté une reine pour une fille, un roman de chevalerie pour un conte de Maupassant. Chemins vivants qui menaient ainsi d'un domaine à l'autre de l'imagination, il plaisait à Bérénice que ces rues fussent aussi bien des morceaux d'une étrange et subite province ou les venelles2 vides dont les balcons semblent avoir pour grille des dessins compliqués des actions et obligations de leurs locataires, ou l'équivoque lacis3 des hôtels et garnis4, des bistrotts, des femmes furtives, qui fait à deux pas des quartiers riches passer le frisson crapuleux des fils de famille et d'un peuple pervers. Brusquement la ville s'ouvrait sur une perspective, et Bérénice sortait de cet univers qui l'effrayait et l'attirait, pour voir au loin l'Arc de triomphe, et vers lui la tracée des arbres au pied proprement pris dans une grille. Que c'est beau, Paris !

Louis Aragon, Aurélien, chapitre 8, 1944.

Notes :1- L'Étoile : place de l'Étoile qui entoure l'Arc de Triomphe et d'où partent douze avenues, dont les Champs Élysées. 2- Venelles : petites rues étroites. 3- Lacis : réseau dense et enchevêtré. 4- Garnis : chambres ou maisons louées meublées.

Consigne : Analysez ce texte littéraire suivant la méthode d'analyse étudiée en classe (situer grâce au paratexte, préciser la thématique, analyser la structure et analyser la langue).

Corrigés :

TEXTE 1

I/ Situer grâce au paratexte

L'auteur : Poète, dramaturge, écrivain et romancier français, né le 26/02/1802 est mort le 22/05/1885 à Paris. Il est considéré comme l'un des plus importants écrivains de langue française, il est aussi une personnalité politique, intellectuelle engagée qui a eu un rôle idéologique.

Le contexte : Est l'un des plus célèbres poèmes de Victor HUGO, publié en 1856 dans le recueil les contemplations.

Le poème porte sur la mort de Léopoldine HUGO peu après son mariage noyée dans la seine.

II/ Nature du texte : Poème composé de 3 quatrains (1pts), en alexandrains, rimes Croisées (ABAB) (1pts), lyrisme touchant.

III/ La thématique + analyse de la structure :

1/ Le poème débute par l'indication insistante du moment du départ (vers 1 à 4).

2/ L'indifférence au contexte du voyage s'exprime par une certaine imprécision concernant le décor (vers 5 à 10).

3/ Le dénouement : le poète et le lecteur se rapproche de ce qui en fait la valeur affective et le drame (vers 11 et 12).

V/ Analyse de la langue :

Champs lexicaux : - L'absence : Loin de toi, sans rien, aucun, seul.

-La tristesse et la solitude : Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées.

Niveau de langue : niveau courant (vocabulaire simple, compris de tous, phrases simples, grammaire et syntaxe respectées).

Figures de style

-Description : le dos courbé, les mains croisées.

-Comparaison : le jour comme la nuit.

-Métaphore : l'or du soir.

Type de phrases : simples/ déclaratives.

TEXTE 2

I/ Situer grâce au paratexte

L'auteur : Poète et critique d'art du XIXème siècle, né à Paris, appartient au courant symboliste.

Le contexte : Son beau père l'exile à l'âge de 19 ans sur une île de la réunion à cause de son inconduite. Pendant son voyage au bateau, il découvre et s'identifie à l'Albatros.

II/ Nature du texte : Poème composé de 4 quatrains, en alexandrins, rimes

Croisées (ABAB), lyrisme touchant.

III/ La thématique + analyse de la structure :

1/ présentation du oiseau en vol.

2/ Description de l'Albatros sur les planches.

3/ Décrire la souffrance de l'Albatros.

4/ Dimension symbolique : comparaison entre l'oiseau maltraité et le poète incompris par la société.

V/ Analyse de la langue :

Champs lexicaux :

Un vocabulaire positif lorsque l'Albatros s'envole : vastes oiseaux, rois de l'azur, prince des nuées.

Un vocabulaire négatif lorsque l'oiseau est arrêté par les marins : maladroit, honteux, piteusement,

Figures de style

-Description : comme des avirons traîner à côté d'eux.

-Comparaison : le poète est semblable au prince des nuées .

-Métaphore : ces rois de l'azur.

Niveau de langue : soutenu.

Type de phrases : déclaratives.

TEXTE 3 :

I/ Situer grâce au paratexte

L'auteur : Louis ARAGON est un poète, romancier et journaliste français né en 1897 à Paris. Il appartient au courant surréaliste.

Le contexte : Dans les années 20, Bérénice, jeune provinciale qui séjourne chez ses cousins parisiens Blanchette et Edmond, aime à se promener seule dans Paris.

II/ Nature du texte : le texte appartient au genre romanesque.

Registre lyrique.

III/ La thématique + analyse de la structure :

1/ Début de l'aventure (la promenade) de Bérénice à Paris.

2/ Paris en Hiver.

3/ Description des boulevards, des avenues, de l'Étoile.

4/Fin de l'aventure de Bérénice vers l'arc de triomphe.

V/ Analyse de la langue :

Champs lexicaux :

Valorisant : joli hiver, soleil, pluie, fleur, oiseau, paradis, beau.

Dévalorisant : solitude, saleté, boue, pervers.

Figures de style

- Comparaison : c'était vraiment comme broder, ces promenades-là

-Comparaison : L'Étoile domine des mondes différents comme des êtres vivants.

-Métaphore : Bérénice savourait sa solitude.

Niveau de langue : courant.

Type de phrases : simples/déclaratives.

Références bibliographiques :

- Achour Choulet. Ch, Rezoug. S. 1990. *Convergences critiques : Introduction à la lecture du littéraire*. Alger, OPU.
- Allard (Laurence), « Dire la réception. Culture de masse, expérience esthétique et communication », *Réseaux*, n° 68, 1994, pp. 65-84.
- Benveniste. E. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard,
- Bertrand (Jean-Pierre), « Sur la sociologie de la littérature : héritage, succession et placements (Billet d'humeur périphérique) », *Lieux littéraires / La revue. Revue du Centre d'études romantiques et dixneuviémistes*, n° 1, 2000, pp. 245-254.
- Claude Duchet, « Introduction : socio-criticism », *Sub-Stance*, n° 15, Madison, 1976, p. 4.
- Dahlgren (Peter), « L'espace public et les médias. Une nouvelle ère ? », traduction de Marc Abélès, Daniel Dayan & Éric Maigret, *Hermès*, n° 13-14, 1994, pp. 243-262.
- Davallon (Jean), « La médiation : la communication en procès », *Médiation et information (MEI)*, n° 19, 2004, pp. 37-59.
- Duchet. C. 1973. « Éléments de titrologie romanesque » dans *Littérature* n° 12, décembre.
- Escarpit (Robert), *Historia de la literatura francesa*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Escarpit (Robert), « L'acte littéraire est-il un acte de communication ? », *Filoloski Pregled*, n° 1-2, 1963, pp. 17-21.
- Escarpit (Robert), *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, « Champs », 1970.
- Escarpit (Robert), *L'écrit et la communication*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1973.
- Escarpit (Robert), *Théorie générale de l'information et de la communication*, Paris, Hachette, « Langue linguistique communication », 1976.
- Jean Michel. A. 1983. *Pour lire le poème*. Bruxelles, Duculot,
- Habermas (Jürgen), *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [1962], Paris, Payot, 1978.
- Genette. G. 1969. *Figure II*. Paris : Seuil

- Genette. G. 1972. *Figure III*. Paris : Seuil
- Genette. G. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil.
- Genette. G. 1982. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Goldenstein, J-P. 1981. *Pour lire le roman*. Paris : Dunod,
- Hamon, Ph. 1972. « Pour un statut sémiologique du personnage » dans *Littérature* n°6, mai
- Iser, W. 1976. *L'Acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles, Mardaga,
- Jakobson, R. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit.
- Jakobson (Roman), « Linguistics and Poetics », dans *Style in Language*, sous la direction de Thomas Sebeok, Cambridge (MA), M.I.T. Press, 1960, pp. 350-377.
- Jauss (Hans Robert), « Esthétique de la réception et communication littéraire », dans *Communication littéraire et réception. Actes du IXe colloque de l'association internationale de littérature comparée 2, Innsbruck 1979*, Innsbruck, AMCE, 1980, pp. 15-25.
- Jeanneret (Yves), *Penser la trivialité. Volume 1. La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermes science/Lavoisier, « Communication, médiation et construits sociaux », 2008.
- Jean le Galliot, *Psychanalyse et langages littéraires : théorie et pratique*, Editions Fernand Nathan, 1977, p. 212-215
- Kerbrat-Orecchioni, C. 1981. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin,
- Julia Kristeva, *Séméiotiké : Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, coll. «Tel Quel», 1969. daté par l'auteur de 1966, et «Le texte clos», daté de 1966-67
- Maingueneau (Dominique), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2004.
- Maingueneau (Dominique), « Que cherchent les analystes du discours ? », *Argumentation et analyse du discours*, n° 9, 2012, URL : < <https://aad.revues.org/1354> >.
- Merlin (Hélène), *Public et littérature en France au XVI^e siècle*, Paris, Les belles lettres, 1994.
- Marie Dupin de St-André, microprogramme «Littérature jeunesse et différenciation pédagogique» année 2013-2014, Université de Montréal

- Nathalie Piégay-Gros, Introduction à l'intertextualité,Dunod,1996; Nathalie Limat-Letellier, «Historique du concept d'intertextualité», in L'intertextualité, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, n°637, 1998 ; Tiphaine Samoyault, L'Intertextualité, Mémoire de la littérature,Nathan,2001;
- Reuter, Y. 1997. L'analyse du récit. Paris : Dunot
- 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.
- Sartre (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- Souchier (Emmanuel), « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, n° 6, 1998, pp. 137-145.
- Sophie Rabau, L'intertextualité, GF Flammarion,"Corpus", 2002 ; Alain Trouvé, Le roman de la lecture : Critique de la raison littéraire, Pierre Mardaga,2004 ; Marc Eigeldinger, Intertextualité et mythologie, Slatkine,1987
- Tadié, J Y. 1978. Le Récit poétique. Paris : OPU
Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2014.
- Thérenty (Marie-Ève), « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, n° 143, 2009, pp. 109-115.
- Vaillant (Alain), « Pour une histoire de la communication littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 3, 2003, pp. 549-562.
- Vaillant (Alain), *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005.
- Vaillant (Alain), « Histoire culturelle et communication littéraire », *Romantisme*, n° 143, 2009, pp. 101-107.
- Vaillant (Alain), *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, « Collection U – Lettres », 2010.
- Vaillant (Alain), « De la littérature médiatique », *Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, n° 6, 2011, pp. 21-33, URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/107> >.
- Van Nuijs (Laurence), « La sociologie de la littérature selon Escarpit. Structure, évolution et ambiguïtés d'un programme de recherche », *Poétique*, n° 149, 2007, pp. 107-127.

• YVES REUTER, Introduction à l'analyse du roman, Armand COLIN, 2009, 2016 pour la présente édition.

Sitographie :

•Carla Cariboni Killander, « éléments pour l'analyse du roman », 2013, doc. En ligne :https://www.sol.lu.se/media/utbildning/dokument/kurser/FRAA01/20131/Elements_pour_l_a_nalyse_du_roman_Pren_dre_vision_pour_le_24_janvier_.pdf

•Charaudeau (Patrick), « Analyse de discours et communication. L'un dans l'autre ou l'autre dans l'un ? », *Semen*, n° 23, 2007, URL : < <https://semen.revues.org/5081> >.

•Durand (Pascal), « Presse ou médias, littérature ou culture médiatique ? Question de concepts », *ConTEXTES*, n° 11, 2012, URL : < <http://contextes.revues.org/5392> >.

•Escarpit (Robert), *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1958. Réédition d'après l'édition de 1992 sur le site Socius, URL : < <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/17-reeditions-de-livres/173-sociologie-de-la-litterature> >.

•Guillaume Willem, « Communication littéraire », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/199-communication-litteraire>, page consultée le 01 juillet 2022.

•<http://philofrancais.fr/fonction-du-roman>.