الجمهـــوريـــــة الجزائـــريـــــة الديمقـــراطيـــــة الشـعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التـــعلـــيـــــم العـــــالـــــــي والبـــحـــــــث العـلمـــــي
Ministère de l'Enseignement Supérieure et de la Recherche Scientifique
كـــليـــــة اللغـات الأجنـبية
Faculté des Langues Etrangères

Polycopié pédagogique

Travaux dirigés en

«Linguistique du texte littéraire »

Destinés aux étudiants de (2ème année / 2ème cycle)

Spécialité Langue et Culture

Élaboré par Dr Yamina BAHI

Département de français

Année universitaire 2024 / 2025

Sommaire

Avant propos……....03

Description du module……04

Fiche technique du module…….06

Les fiches pédagogiques…….. 08

Les évaluations…….98

Bibliographie …….…….....103

Table des matières……..106

Avant propos :

Toute création littéraire ne part jamais de rien (d'ex-nihilo). L'auteur- créateur est lecteur du monde qui l'entoure et lecteur d'autres mondes linguistiques créés par d'autres auteurs. Il est imprégné de modèles, de procédés, de règles et d'usages qu'il ne copie pas mais dont il s'inspire et s'imprègne dans son travail d'écriture

Le but d'une critique littéraire est de décrire les formes générales pour percevoir la technique des écrivains et pour arriver à la compréhension en profondeur des textes. C'est pourquoi la seule science constituée dont l'objet est très voisin de la création littéraire est la linguistique.

La linguistique et la critique littéraire interrogent toutes deux la langue, les mots, les structures langagières. Ainsi, la critique littéraire en tant que science des discours littéraires interrogera les fondements épistémologiques de l'écriture à partir de la méthode propre à la linguistique.

Cependant, le 20^{e} siècle a vu principalement le développement de deux linguistiques :

- la linguistique structurale de Saussure qui analyse les structures abstraites de la langue.
- la linguistique discursive de Benveniste qui analyse la parole, c'est-à-dire la langue en emploi et en action.

En réponse à cette double linguistique est née une double critique littéraire :

- La poétique
- La sémiotique

La poétique et la sémiotique ne sont pas nées du néant. Elles sont un aboutissement d'une réflexion sur les moyens qu'un critique peut mettre en place pour analyser un texte littéraire, pour révéler la spécificité de la littérature.

Il suffit de remonter à la rhétorique, cinq siècles avant Jésus - Christ, pour comprendre comment la réflexion critique s'est développée, puis aller vers la stylistique au 17^{e} siècle pour aboutir à la coupure épistémologique du 19^{e} et rencontrer les précurseurs de la nouvelle critique.

Description du module

LINGUISTIQUE DU TEXTE LITTÉRAIRE

Le but du module « *Linguistique du texte littéraire* » est de conduire l'étudiant à réfléchir sur les fondements linguistiques du texte littéraire, à scruter les données épistémologiques et les démarches méthodologiques de deux courants de critique littéraire : la poétique/le structuralisme et la sémiotique. Les deux courants sont nés d'un désir des théoriciens de donner à la critique littéraire le statut d'une science. Or, une science est définie par :

- son objet

- sa méthode

La méthode doit impérativement respecter l'objet. C'est pourquoi on parle d'une relativité entre la méthode utilisée et l'objet à analyser.

Tout écrivain, sans être théoricien est détenteur d'un « faire », c'est-à-dire d'une technique de fabrication » (*poïétiké*, selon les rhétoriciens grecs), d'une « poétique » au sens où l'entendait Valéry. Confronté au langage, l'écrivain forge une écriture et crée dans un travail dynamique un monde qui a ses propres lois, un monde autonome du monde réel, un monde fait de mots et de structures langagières.

Ainsi la littérature, la création littéraire est la mise en forme d'un matériau spécifique, la langue par un auteur qui appartient à une société, une histoire, une culture. Son œuvre se situe alors à un carrefour complexe de relations : entre la langue qui est un système de communication sociale et l'intention individuelle de l'écrivain, entre l'ensemble des signes (lettres, mots, phrases) qui la constituent et les capacités réceptives du lecteur, entre lui-même et les conditions sociales et historiques de son émission et de sa réception, entre son message et celui d'autres textes antérieurs.

Question : si la création littéraire est de nature langagière, quelle méthode utiliser pour seulement saisir cet objet sans le détruire ou l'abîmer, le détériorer ?

En fait, il s'agit à travers cette question de définir ce qu'est la littérature, son rapport à la linguistique et comment fonctionne la création littéraire.

A dessein de répondre à cette problématique, nous présenterons, dans une première partie, « **le développement historique de la critique »** avant d'aborder dans une deuxième partie « **Les fondements linguistiques du texte littéraire**», puis nous basculerons dans une troisième partie vers « **la Poétique** » pour aboutir en quatrième et dernière partie à « **la Sémiotique** ».

Notre module s'articulera donc autour de quatre parties :

A. Cours introductif : développement historique de la critique.

B. Les fondements linguistiques du texte littéraire : nous tenterons de retrouver les caractéristiques linguistiques du discours littéraire.

C. La poétique : nous présenterons les grandes lignes de ce courant qui a utilisé la linguistique structurale pour atteindre le cœur de la création littéraire.

D. La sémiotique : nous étudierons l'ouverture du texte littéraire sur l'Histoire, la société à partir de l'inscription du sujet dans la création poétique.

Fiche technique du module

LINGUISTIQUE DU TEXTE LITTÉRAIRE

Intitulé de la spécialité Master : Langue et Culture
Semestre : 3
Intitulé de la matière : Linguistique du texte littéraire
Crédits : 04
Coefficients : 02

Objectifs de l'enseignement :

- Analyse de la langue et des discours.
- Maîtrise de concepts et notions de linguistique générale.
- Analyse des textes littéraires selon des procédés méthodologiques précis.
- Cerner les caractéristiques linguistiques du discours littéraire.
- Découvrir les fondements épistémologiques de deux courants : la poétique et la sémiotique.
- Saisir les principes fondateurs de la linguistique structurale mis en corrélation avec les textes littéraires.
- Etudier l'ouverture du texte littéraire sur l'Histoire, la société à partir de l'inscription du sujet dans la création poétique.
- Comprendre le fonctionnement de la critique littéraire, son objet d'étude et ses méthodes, son évolution au fil des siècles.
- Saisir le fonctionnement de la création littéraire et son rapport aux sciences sociales.

Connaissances préalables recommandées :

- Connaissances des principales notions de linguistique générale.
- Notions en littérature générale et francophone.
- Techniques de l'analyse littéraire.
- Connaissance des spécificités des démarches et méthodes de recherche en sciences des textes littéraires.

Contenu de la matière :

- Maîtriser une démarche critique dans l'analyse des textes littéraires.
- Retracer l'évolution de la Théorie littéraire.
- Permettre une compréhension enrichie et une étude pratique du discours littéraire.
- Permettre une compréhension des liens étroits entre le texte littéraire et la langue/ la linguistique.
- Permettre une compréhension des liens étroits entre la littérature et l'Histoire, la psychanalyse, la société.
- Acquisition de nouveaux modes opératoires en matière d'analyse du texte littéraire.
- Scruter l'ouverture du texte littéraire et ses interactions avec les sciences sociales.

Mode d'évaluation : *100% contrôle continu.*

Une évaluation continue et régulière est menée tout au long du semestre, elle compte pour la note finale du module. Elle peut être réalisée sous différentes formes :

□□La moyenne des notes des interrogations et travaux écrits.
□□La moyenne des travaux oraux : exposés.

Rôle de l'enseignant :

L'enseignant a pour mission de fournir les contenus théoriques de la matière et d'assurer un suivi pédagogique des étudiants à dessein de les accompagner dans leur apprentissage. L'étudiant est alors convié à contribuer activement et de manière dynamique aux cours et de mener à bien les activités demandées par l'enseignant dans le cadre de la matière dispensée.

Rôle de l'étudiant :

Afin d'impliquer l'étudiant davantage et de permettre un apprentissage fructueux, il lui est demandé de réaliser un travail personnel : consultation d'ouvrages critiques et documents théoriques, recherche documentaire dans les bibliothèques, recherche sur Internet (moteurs de recherche), présentation d'exposés, réalisation des activités attribuées, etc.

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

Cours introductif :

I. APERÇU HISTORIQUE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE À TRAVERS L'HISTOIRE.

TD 1 :

Mme de Staël (1766-1817) :

Mme de Staël est une romancière, épistolière et philosophe française, elle est considérée comme une pionnière, une avant-gardiste dans le domaine de la critique littéraire. La réflexion de Mme de Staël sur le domaine littéraire s'appuie sur une vision diachronique : la littérature est pensée comme un événement ancré dans un espace-temps et est vue comme une donnée culturelle. Toute œuvre littéraire s'explique par des causes particulières, telles que le contexte historique, le régime politique, l'emplacement géographique, l'idéologie dominante, la culture partagée, etc. ; Mme de Staël conçoit la critique comme une approche explicative et historique du texte littéraire. Les choix esthétiques sont d'ailleurs tributaires de certains facteurs déterminants comme l'époque, la structure politique, l'esprit religieux, le rapport à la société, entre autres. La vision du monde d'un écrivain est alors assujettie aux données sociales, culturelles et politiques.

Selon Mme de Staël, la littérature est perfectible. Il s'agit d'examiner toute œuvre à travers un prisme socioculturel, historico-politique car la période ou l'époque durant laquelle celle-ci a été produite permettrait de l'évaluer et d'en comprendre le sens surtout. La production littéraire ne peut être appréhendée que « dans ses rapports avec les institutions sociales ». Sa vision trouvera son complet développement dans la théorie élaborée par Taine.

Charles – Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) :

La méthode critique de Sainte-Beuve considère que toute œuvre d'art est le reflet direct de la vie de son auteur, et peut s'expliquer par elle. Au-delà des qualités humaines ou relations sociales d'un écrivain, l'objectif de cette critique est de décortiquer l'intention communicative ou plutôt poétique des hommes de lettres à travers leurs productions (intentionnisme). C'est ainsi que naît la **critique biographique** qui place la biographie et les documents historiques liés à un auteur, au cœur d'une nouvelle approche de la littérature. Il conçoit la critique comme une enquête objective et exhaustive à propos d'une œuvre : « *il veut interroger directement, examiner l'individu-talent dans son éducation, dans sa culture, dans sa vie, dans ses origines*. » Lorsqu'il approche un écrivain, il s'attache à en faire « *le siège* » de son évaluation, le noyau de son interprétation. C'est ainsi qu'il parvient à le saisir dans l'acte même de sa création et à le présenter avec toutes ses particularités morales et intellectuelles.

Hippolyte Taine (1828-1893) :

D'après la théorie de Taine, l'homme est vu comme un système déterminé par son milieu et son hérédité. Il considère toute œuvre comme une production conditionnée par trois facteurs : la race, le moment et le milieu. C'est en ce sens qu'il affirme que toute production artistique reste étroitement liée au milieu où elle est née. Taine entend concevoir une approche globale et totale de l'œuvre d'art ou du devenir historique. Il n'accorde aucun intérêt à la liberté d'esprit. Selon lui, le génie de l'écrivain, déterminé par sa faculté maîtresse, est une sorte de machine à fabriquer des œuvres, elles-mêmes montée avec le concours d'influences purement externes. Ce déterminisme n'est absolument pas nouveau : l'importance de la race, du milieu, du moment, a déjà été notée par Montesquieu, Mme De Staël, Sainte-Beuve.

Toute production littéraire est à rapprocher absolument de l'ensemble de l'œuvre de l'auteur et du mouvement auquel il s'identifie, son évaluation mettra aussi en lumière la situation générale de l'esprit créateur, des mœurs de l'époque et de la société dans laquelle l'écrivain vit : « *Trois éléments fondamentaux permettent de juger qu'une œuvre est en conformité avec l'esprit du temps : ce sont la race, le milieu et le moment.* » **(Taine, Histoire de la littérature anglaise, 1864)**

Ces conceptions de l'approche du texte littéraire vont être dépassées par des courants critiques modernes issus de l'évolution de la linguistique. Le courant poétique ou structuraliste qui sera dépassé par la sémiotique de Kristeva et le dialogisme de Bakhtine.

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 2 :

Les prémices d'une nouvelle critique littéraire : « *Contre Sainte-Beuve* » de Marcel Proust

Texte :

« Avec les Anciens, on n'a pas les moyens suffisants d'observation. Revenir à l'homme, l'œuvre à la main, est impossible dans la plupart des cas avec les véritables Anciens, avec ceux dont nous n'avons la statue qu'à demi brisée. On est donc réduit à commenter l'œuvre, à l'admirer, à rêver l'auteur et le poète à travers. (…) Avec les Modernes, c'est tout différent. La critique, qui règle sa méthode sur les moyens, a ici d'autres devoirs. Connaître et bien connaître un homme de plus, surtout si cet homme est un individu marquant et célèbre, c'est une grande chose et qui ne saurait être à dédaigner.

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

nous faut la faire de toutes pièces et il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera, un beau matin, dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite, qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous la recueillerons de la bouche de quelqu'un, qui a beaucoup connu l'auteur… » (p. 168-169)

Lecture analytique du texte :

« ***Contre Sainte-Beuve*** » se présente comme un recueil de critique littéraire de Marcel Proust, publié à titre posthume en 1954, réunissant les lectures que l'écrivain a consacrées, sans leur accorder un ordre précis, à quelques hommes de lettres tel que : Baudelaire, Balzac ou encore Flaubert. On y retrouve son point de vue au sujet de leurs textes. Cette analyse est à l'origine du recueil qu'il confectionne pour se révolter contre la vision de **Sainte-Beuve**, éminent critique littéraire du XIX^{e} siècle et son approche des œuvres littéraires, selon laquelle toute production littéraire serait le miroir parfait et complet de la vie de son auteur, un miroir à la lumière duquel pourrait s'expliquer l'œuvre. Il s'agit, en l'occurrence, du « biographisme » ou critique biographique dont la finalité est de déceler l'intention communicative ou poétique de l'écrivain à travers sa production (intentionnisme) en se fondant sur ses qualités personnelles (biographisme).

La théorie beuvienne défend la thèse selon laquelle l'homme et son œuvre ne représentent pas deux entités distinctes. Le Moi social et le Moi individuel de l'écrivain ne renvoient pas à deux mondes différents d'où le rôle du critique qui est de ne pas dissocier le créateur de l'œuvre. Il est donc nécessaire de se référer à la biographie d'un auteur pour saisir la portée de son œuvre.

Marcel Proust s'insurge contre cette critique traditionnaliste qui convoque des éléments extérieurs à l'œuvre pour pouvoir la cerner : il entend mettre en place une critique **formaliste** fondée sur une étude stylistique opérée de manière immanente car d'après ses dires : « *L'homme qui fait des vers et qui cause dans un salon n'est pas la même personne*. » C'est ainsi que Proust condamne la vision de Sainte-Beuve considérée comme « superficielle » et une méthode dite « non profonde » d'appréhension des créations littéraires.

Pour la doctrine proustienne, il est impératif de distinguer l'homme de l'œuvre :

l'« intentionnisme » et le « biographisme » sont bannis de la nouvelle réflexion critique qui considère que le processus créatif n'est en aucun cas tributaire des éléments biographiques. Sur un plan littéraire, il va sans dire donc que le décryptage de toute poétique doit être dissocié de toute considération d'ordre biographique. Au final, Proust nous livre dans son recueil sa propre conception de la littérature. Un rapport d'hétérogénéité est installé entre ce qui est littéraire et ce qui pourrait être appelé « vie » d'un écrivain : l'analyse d'une œuvre ne doit absolument pas se faire au regard de l'homme.

Le déroulement chronologique d'un parcours de vie n'a pas pour vocation de permettre une meilleure interprétation d'une œuvre car cette dernière ne représente pas, à priori, le « reflet » de cette « vie ». La nouvelle critique amorcée par Proust se veut être exclusivement et clairement textuelle avec comme objet d'analyse « la stylistique ». La vision proustienne conçoit la littérature comme un monde à part, quasiment supérieur, complètement indépendant de la réalité. L'essence même de toute création étant le *style*, cette poétique ou technique qui fait la singularité d'une œuvre donnée.

L'éminent écrivain et critique du XXème siècle s'affranchit de la théorie beuvienne pour élaborer ensuite son esthétique, et plus spécialement sa conception de la critique littéraire parfaite, non tributaire des conditions d'émergence de l'œuvre d'art, soucieuse de mettre en exergue les mécanismes internes de l'activité artistique. Le siège de la création littéraire est en ligne de mire d'une prospection qui cherche à saisir les tenants et les aboutissants du phénomène artistique en recherchant la personnalité de l'auteur dans son œuvre et non en décryptant son moi social, indépendamment de la figure sociale qu'il incarne.

Contre Sainte-Beuve est le recueil qui annonce quelque part les prémices d'un remaniement de la pensée critique littéraire à l'orée du XXème siècle. L'école formaliste russe sera imprégnée par cette vision proustienne innovante de la critique littéraire et s'en inspirera dans ses travaux.

En définitive, une somme d'orientations novatrices apparaît dans le champ critique pour supplanter l'investigation de type *historique* comme approche principale d'interprétation des œuvres. Il est question d'adopter des méthodes inspirées du renouvellement des sciences humaines et de la linguistique, plus particulièrement du structuralisme en vogue au début du

20ème siècle. Il est question de reconsidérer le fait littéraire du point de vue de sa composition interne, de la cohérence de son unité.

La notion de *forme* en tant qu'objet sera posée et fournira un fil conducteur pour saisir le fondement même de cette nouvelle critique. Cette dernière concilie l'*interprétation* comme *méthode* d'analyse et la *forme* comme *objet* d'étude.

Activité :

1. **Quels sont les fondements théoriques et principes méthodologiques de la pensée critique ancienne ?**
2. **Rédigez en une cinquantaine de mots la synthèse du texte étudié.**
3. **Quelles remarques pouvez-vous faire sur ce texte ? Quels termes clés sont repris dans l'extrait ?**
4. **Quelles différences existe-t-il entre la critique traditionnelle et la nouvelle approche littéraire amorcée par M. Proust dans « *Contre Sainte-Beuve* » ? Quelle est sa conception de la littérature et quelle démarche méthodologique prône-t-il ?**

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

II. LES FONDEMENTS LINGUISTIQUES DU TEXTE LITTÉRAIRE :

TD 3 :

LA NATURE LANGAGIÈRE DE LA LITTÉRATURE

Pour Roland Barthes, la nature de la littérature est langagière. Elle est faite de mots, c'est un objet linguistique. Elle ne renvoie pas au réel. Sa seule réalité est le langage.

« Il y a un statut particulier à la littérature qui tient à ceci, qu'elle est faite avec du langage, c'est-à -dire avec une matière qui est déjà signifiante au moment où la littérature s'en empare : il faut que la littérature se glisse dans un système qui ne lui appartient pas mais qui fonctionne malgré tout aux mêmes fins qu'elle, à savoir : communiquer. Il s'en suit que les démêlés du langage et de la littérature forment en quelque sorte l'être même de la littérature structuralement, la littérature n'est qu'un objet parasite du langage. Lorsque vous lisez un roman, vous ne consommez pas d'abord le signifié « roman » ; l'idée de littérature (ou d'autres thèmes qui en dépendent) n'est pas le message que vous recevez ; c'est un signifié que vous accueillez *en plus* : marginalement, vous le sentez vaguement flotter dans une zone paroptique ; ce que vous consommez, ce sont les unités, les rapports, bref les mots et la syntaxe du premier système (qui est la langue française), et cependant l'être de ce discours que vous lisez (« son réel »), c'est bien la littérature, et ce n'est pas l'anecdote qu'il vous transmet ; en somme, ici, c'est le système parasite qui est principal, car il détient la dernière intelligibilité de l'ensemble : autrement dit, c'est lui qui est le « réel ». Cette sorte d'inversion retorse des fonctions explique les ambigüités, bien connues du discours littéraire : c'est un discours auquel on croit sans y croire, car l'acte de lecture est fondé sur un tourniquet incessant entre les deux systèmes : voyez mes mots, je suis langage ; voyez mon sens, je suis littérature.

Les autres « arts » ne connaissent pas cette ambigüité constitutive. Certes, un tableau figuratif transmet (par son « style », ses références culturelles) bien d'autres messages que la « scène » elle-même qu'il représente, à commencer par l'idée même de tableau : mais sa « substance » (pour parler comme les linguistes) est constitué par des lignes, des couleurs, des rapports qui ne sont pas signifiants en soi (à l'inverse de la substance linguistique qui ne sert jamais qu'à signifier) ; si vous isolez une phrase d'un dialogue romanesque, *rien* ne peut *à priori* la distinguer d'une portion du langage ordinaire, c'est-à-dire du réel qui lui sert en principe de modèle ; mais vous aurez beau choisir dans le plus réaliste des tableaux, le plus vériste des détails, vous n'obtiendrez jamais qu'une surface plane et enduite et non la matière de l'objet représenté : une distance *substantielle* demeure entre le modèle et sa copie. Il s'en suit un curieux chassé-croisé ; dans la peinture (figurative), il y a analogie entre les éléments du signe (signifiant et signifié) et disparité entre la substance de l'objet et celle de sa copie ; dans la littérature, au contraire, il y a coïncidence des deux substances (c'est toujours du langage), mais dissemblance entre le réel et sa version littéraire, puisque la liaison se fait ici, non à travers des formes analogiques, mais à travers un code digital (binaire au niveau des phonèmes), celui du langage.

On est ainsi ramené au statut fatalement irréaliste de la littérature, qui ne peut « évoquer » le réel qu'à travers un relais, le langage, ce relais étant lui-même avec le réel dans un rapport institutionnel, et non pas naturel. L'art (pictural), quels que soient les détours et les droits de la culture, peut toujours rêver à la nature (et il le fait, même dans ses formes dites abstraites) : la littérature, elle n'a pour rêve et pour nature immédiate que le langage. »

Roland Barthes, *Essais Critiques*, Le Seuil, 1964.pp 262-264.

LA NATURE LANGAGIÈRE DE LA LITTÉRATURE :

Roland Barthes : Sémiologue, essayiste et critique littéraire français (1915-1980). Théoricien de la littérature, il est vu comme l'un des éminents animateurs du post-structuralisme en France. Son approche critique s'appuie sur l'idée que tout auteur doit céder sa place au lecteur qui manifeste sa propre interprétation, indépendamment de toute considération biographique. Maître de la sémiologie linguistique, il forge une pensée critique singulière et est notamment l'auteur du ***Degré zéro de l'écriture*** (1953) et ***Essais critiques*** (1964).

Barthes met en lumière deux concepts clés : la *dénotation* et le *métalangage*. En effet, il soutient que tous les objets visiblement innocents détiennent une acception apparente (dénotative) et une autre sous-jacente (connotative). En outre, il conçoit tout métalangage comme un système permettant d'expliquer et d'expliciter un autre langage. Bref, Barthes a joué un rôle prépondérant dans le renouvellement de la pensée critique littéraire et artistique.

Lecture analytique du texte :

D'après le théoricien, un texte est de prime abord un « *champ méthodologique* », une structure organisationnelle faite de caractéristiques linguistiques convoquant diverses lectures. L'approche de Barthes met davantage l'accent sur la forme ou la structure plutôt que le contenu, c'est en quoi sa sémiotique littéraire s'appuie sur un substrat structurel car il s'agit de démontrer la manière dont les objets signifient et non pas leur sens même. Un texte est non un produit fini, clos mais bien une composition dont le sens est construit par le lecteur.

<u>Axe 1</u> :

Par sa nature, tout **texte littéraire** est **langagier** et se prête de facto à plusieurs lectures, il est donc pluriel. La **littérature** est une structure autonome, qui se suffit à elle-même sauf qu'elle ne renvoie aucunement au réel, sa seule dimension réelle tient au fait qu'elle est composée de mots. En effet, le sémioticien définit la littérature comme un **objet linguistique** avant toute chose, sa nature étant purement langagière du fait que sa matière première est linguistique donc constituée d'unités langagières.

La particularité de la **littérature** est qu'elle soit le fait ou le produit du **langage**, un système en amont signifiant et significatif, avant même que l'écrivain ne l'exploite pour donner vie à son œuvre. Pour prendre forme, la littérature ne peut se suffire à elle-même, elle convoque un

autre système qui ne lui appartient pas et qui sert à : communiquer. Le **langage** a pour finalité de faire passer des messages et exprimer des pensées au moyen d'un système de signes dotés d'une syntaxe et d'une sémantique.

Axe 2 :

R. Barthes voit la **littérature** comme un **objet parasite** du **langage.** Comment est-ce possible ?

D'après le théoricien, la relation entre littérature et langage est bâtie sur un tourniquet particulier en ce sens où l'un incarnerait le **signifié** (littérature) et l'autre son corolaire direct à savoir le **signifiant** (langage). D'un point de vue structural, la littérature se greffe au langage pour ne former qu'un : l'exemple avancé est celui du « roman » qui, d'après le sémioticien, est avant toute chose composé d'unités linguistiques que le lecteur perçoit au premier degré. Tout récepteur est d'abord en phase avec des mots, des signes linguistiques, une grammaire, une sémantique, bref, autant de rapports et de règles sous-jacents au premier système qu'il reçoit en lisant, c'est-à-dire la langue française à titre d'exemple.

Le signifié « roman » intervient au second degré et apparaît comme un « **sens** » que le lecteur accueille « *en plus* ». Toutefois, l'essence même du discours romanesque est bien ce **signifié** que l'on perçoit via les mots, son « **réel** » tient au fait que ça renvoie à la littérature, et c'est bien cette dernière qui détient l'intelligibilité de l'ensemble. Dans cette optique, le système parasite qu'est la littérature devient primordial car la signification globale lui est tributaire. Il s'agit bien là d'une ambigüité propre au phénomène littéraire car l'activité de lecture / réception est singulièrement double et complexe : les mots lus sont le fait du langage, le sens compris relève de la littérature.

Axe3 :

A dessein d'illustrer davantage l'ambigüité constitutive de la littérature dans ses rapports au langage, Barthes établit une comparaison distinctive avec d'autres arts comme la peinture :

La *substance* d'un tableau ou bien sa matière première est faite de lignes, couleurs ou formes qui ne sont en aucun cas signifiants en soi, ce qui est le contraire absolu des unités linguistiques préalablement porteuses de sens avant même d'être employées par l'écrivain. L'art pictural ou figuratif est entièrement fondé sur la convergence parfaite du signifié et du signifiant, par contre en littérature, il y a dissemblance entre le réel comme modèle et sa copie littéraire. En outre, la littérature de nature langagière manifeste clairement une analogie des

deux substances (la substance de l'objet représenté et celle de sa copie sont toutes deux le fait du langage), en revanche, une *distance substantielle* est visible en peinture car il y a divergence entre la matière de l'objet figuré et celle de sa copie. Il ne faudrait pas omettre le fait que la littérature se sert d'un relais à savoir le langage, et celui-ci renvoie au « réel » non de manière naturelle mais selon un rapport institutionnel et conventionnel. En somme, la littérature ne peut exister sans le langage, elle ne renvoie pas au réel car sa seule réalité est bien sa substance édificatrice qu'est le langage.

Activité :

1. **Après une première lecture du texte, relevez les deux mots qui reviennent souvent dans le texte.**
2. **A partir du paratexte, situez le texte.**
3. **Dégagez l'idée générale du texte.**
4. **Analysez chaque paragraphe et donnez :**
   a. **Leur argumentaire (progression des idées)**
   b. **Leur connexion**
5. **Comment Roland Barthes présente le texte littéraire et sa relation avec la linguistique ?**
6. **Rédigez en une cinquantaine de mots la synthèse du texte en relation avec le titre de la partie du module : les fondements linguistiques des textes littéraires.**

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 4:

LE SIGNE LINGUISTIQUE

J. Milly présente ici d'un point de vue terminologique l'analyse entre la linguistique, en tant que science constituée et la littérature.

« Au début de notre siècle (1916), le Genevois Ferdinand de Saussure a fixé les bases de l'étude générale des signes ou « sémiologie », et plus particulièrement celle des signes du langage. Il donne un certain nombre de définition que nous utiliserons par la suite.

Un signe du langage est l'ensemble indissoluble formé par une image acoustique (dans le cas du langage oral) ou graphique (pour l'écrit), appelé **signifiant**, par la représentation mentale qui lui correspond, ou **signifié**, et par la relation qui les unit (relation de signification). Cette relation est dite arbitraire car le signifiant ne représente pas analogiquement le signifié, comme le Z des panneaux de signalisation annonce des zigzags : par exemple le mot « table » en français n'est pas une illustration sonore ou graphique de l'objet qu'il évoque, pas plus que ce n'est le cas pour *mensa* en latin, *Tisch* en allemand, *tavola* en italien, qui désignent le même objet (le cas spécial des onomatopées du type « plouf ! » est à mettre à part). Signifiant et signifié d'un même signe sont inséparables : Saussure les compare au recto et au verso d'une feuille de papier.

Chaque signe de la langue est délimité, sous l'aspect du signifiant comme sous celui du signifié, par les autres signes, à commencer par les plus proches : « table » se distingue de « fable » par le signifiant, et de « guéridon » ou « bureau » par le signifié.

La **langue**, instrument de communication entre les membres d'une même communauté, est formée par un ensemble limité de signes (vocaux à l'origine, puis également

écrits) et par leurs règles de combinaison. Elle a un caractère social et général, distinct des variations individuelles ou de petits groupes d'usagers. C'est dire qu'elle est une abstraction, et elle est étudiée comme telle par la linguistique. Dans ses réalisations particulières et concrètes, elle prend le nom de **parole** ou d'**énoncé** (c'est ce dernier terme qui est plutôt retenu aujourd'hui, avec celui de discours, que nous retrouverons et qui s'applique à un énoncé développé). L'acte individuel par lequel la langue devient **énoncé** est appelé **énonciation** : cet acte est capital dans le domaine littéraire. Le terme de langage est plutôt appliqué à la faculté générale de communiquer par la langue.

Les signes sont donc les unités de base du langage, et des unités de diverses dimensions. Mais à tous les niveaux fonctionne la relation de signifiant à signifié. Le niveau qui nous est le plus familier est celui du mot, que nous avons utilisé dans les exemples précédents. Mais il est décomposable en une succession d'unités minimales de signifiants phoniques ou phonèmes. Ceux-ci représentent les plus petits segments prononçables ayant une valeur distinctive (c'est-à- dire grâce auxquels on peut distinguer des formes de mots différents : le phonème initial distingue « table » et « fable », la voyelle centrale distingue même, à un niveau encore inférieur, les traits distinctifs des phonèmes : ce ne sont pas comme ces derniers, des éléments successifs de la chaine parlée, mais ils sont associés à plusieurs simultanément pour constituer un phonème ; par exemple, le phonème initial du mot « bon » comporte les traits distinctifs labial et sonore par opposition à l'initiale de « don » et à celle de « pont ».

Au -dessus du mot existent des unités linguistiques supérieures, groupes de mots ou de **syntagmes**, de dimensions variables et dont les éléments sont réunis par une même fonction grammaticale d'ensemble. Puis vient la **phrase**, unité qui intègre toutes les précédentes. Elle est constituée à la fois par plusieurs syntagmes en relation d'interdépendance (parfois, dans des cas particuliers, par un seul), et par une unité d'ensemble de signification ; elle est séparée des phrases voisines par des signes de démarcation (marqués à l'écrit, avec des variations individuelles parfois importantes, par un point suivi d'une majuscule). Au-dessus de la phrase se trouvent des unités encore plus vastes, dites **transphrastiques**, et l'on entre alors dans le domaine du **discours (ce terme très courant et très polysémique, est à utiliser avec prudence ; nous le retrouverons et le préciserons ultérieurement). »**

Jean Milly, *Poétique des textes,* 2ème édition, 1992.

LE SIGNE LINGUISTIQUE :

Jean Milly (né en 1929) est un professeur émérite et un éminent chercheur en littérature française, ses travaux portent sur la stylistique, la linguistique, la littérature moderne et tout particulièrement l'œuvre de Marcel Proust. Il publie en 1992 son ouvrage critique « *Poétique des textes* », ouvrage d'initiation qui s'intéresse aux fondements du texte littéraire et interroge les matériaux qui le sous-tendent, les règles qui l'animent, ses techniques de fabrication, en somme, toute sa composante structurale et poétique. C'est une recherche qui scrute le langage, la communication, le fait littéraire dans ses spécificités constitutives.

D'après Milly, la littérature est de prime abord une mise à exécution de la langue (son matériau premier). Toutefois, l'entreprise est bien plus complexe : la langue étant par définition un code social destiné à l'échange communicatif, la littérature intervient en tant que second système qui investit le premier (langagier) pour lui octroyer une intention particulière (celle de l'écrivain) sans occulter les facteurs externes qui peuvent l'impulser (sociaux, historiques, matériels).

Dans l'extrait proposé, le théoricien aborde d'un point de vue terminologique le rapport étroit entre la linguistique et la littérature afin de démontrer les fondements langagiers de l'activité d'écriture ou de création littéraire. La réflexion engagée prend appui sur la théorie du Genevois Ferdinand de Saussure (1916), lequel avait préalablement établi les bases de l'étude générale des signes du langage, ce qu'il qualifie de « sémiologie ». Milly entend alors définir pour les expliciter exhaustivement ces concepts fondamentaux et ces notions importantes à commencer par le **signe linguistique** :

Le signe linguistique se définit comme une entité psychique composée de deux faces indissociables : **signifiant** et **signifié**. Il s'agit de la plus petite unité d'expression langagière. Ferdinand de Saussure fut le premier à évoquer ce concept et à l'expliquer dans son « *Cours de linguistique générale* » (1916) en établissant surtout la distinction entre signifié et signifiant. Pour le Genevois, le signe unit une image acoustique ou représentation graphique et un contenu conceptuel ou fond sémantique. Par exemple, le mot « maison » est un signe linguistique associant une forme sonore (suite de phonèmes constituant l'aspect matériel du signe) au concept de maison (l'idée que représente le signe). Le signifié est la représentation mentale, conceptuelle, sémantique du signe, alors que le signifiant renvoie à l'aspect matériel graphique (écrit) ou acoustique (oral) du signe.

En outre, Saussure définit quatre **caractéristiques du signe linguistique** :

1. **L'arbitraire du signe** : Aucune relation naturelle, logique ou analogique lie le signifiant au signifié d'un même signe linguistique, la relation unissant les deux est dite « *immotivée* », puisqu'une même réalité psychique peut être combinée avec différentes représentations acoustiques selon la langue parlée. Par exemple, le choix du mot « table » n'est motivé par aucun critère déterminant la sélection du mot en question plutôt qu'un autre.

2. **La linéarité du signe** : Les phonèmes composant une même image acoustique se déroulent dans le temps de manière successive comme les maillons d'une chaîne. Le signifiant étant perçu auditivement, est composé d'éléments qui ne peuvent apparaître simultanément au moment de parler, mais sont plutôt émis successivement pour se présenter obligatoirement les uns après les autres selon un principe de contiguïté linéaire.

3. **L'immutabilité synchronique du signe** : Le signe linguistique est de nature conventionnel, un locuteur ne peut décider, seul, d'octroyer un sens différent ou une image acoustique nouvelle à un signe imposé à la communauté linguistique. Il n'est en aucun cas en mesure d'agir arbitrairement pour remettre en question l'association du concept au signifiant. La langue est un code, un système de signes admis et imposé à une communauté. Un signifiant n'est pas aléatoire ou arbitraire, mais imposé.

4. **La mutabilité diachronique du signe** : Le temps peut toutefois modifier les signes linguistiques lesquels subissent du coup des mutations d'ordre sémantique, morphologique, phonétique… C'est bien le lien entre signifié/ signifié qui est alors revu.

J. Milly poursuit sa réflexion et définit par la suite **la langue** : un instrument de communication au moyen duquel un groupe social interagit, un code basé sur un système de signes qui s'affichent comme un ensemble structuré et assujetti à des normes et règles de fonctionnement. Ce système est constitué de signes à la fois vocaux et graphiques propres à une communauté à dessein de communiquer. Contrairement au langage, la langue s'acquiert via un apprentissage et n'est aucunement innée. **Le langage** est à contrario cette faculté

humaine inhérente à savoir la capacité de communiquer et d'interagir avec autrui. Il représente une aptitude innée et universelle chez les hommes. La particularité du langage tient au fait suivant : à partir d'une somme limitée de mots et de phonèmes, l'humain est en mesure de façonner une infinité d'énoncés. En revanche, **la langue** pour sa part, est un outil permettant de communiquer. Dans ce contexte, une nette distinction est à établir entre **langue** et **parole** : celle-ci représente l'appropriation individuelle de la langue par un individu. Elle désigne donc l'utilisation concrète de la langue. Il s'agit de la manière dont nous produisons des messages, des sons, des mots dans la mesure où chaque locuteur fait un usage personnel de la langue : choix du rythme, de l'intonation, du lexique, de la forme phrastique, entre autres.

Pour résumer : **la langue** est un fait social et un produit du langage. **Le langage** est une fonction commune aux hommes. **La parole** est un fait individuel et une conversion personnelle de la langue par un locuteur.

Dans le même cours d'idées, **l'énonciation** est présentée comme l'acte individuel d'appropriation de la langue cherchant à produire un **énoncé**, acte qui fera réagir l'*autre* à savoir un interlocuteur. Il s'agit du travail personnel de production langagière, s'articulant autour d'opérations comme la sélection, la combinaison et la sémantisation. Par contre, **l'énoncé** constitue le produit fini, le discours accompli, le texte prêt à être consommé car achevé. L'énonciation est également caractérisée par son contexte d'énonciation. Ce processus d'appropriation de l'appareil linguistique suppose une posture d'engagement, des moyens de réalisation et des dispositifs d'accomplissement. Dans l'énonciation, la langue est employée à l'expression d'un certain rapport au monde, de référer donc au monde. La référence fait partie intégrante de l'énonciation.

Exploité dans le domaine des discours littéraires, ce concept nous permet de saisir, dans le décryptage des corpus littéraires, la relation du triptyque Auteur / Texte / Lecteur. A travers la linguistique discursive nous pourrons saisir les traces de l'auteur et de quelle manière il s'adresse au lecteur.

Par ailleurs, la théorie saussurienne dont semble imprégné Milly, met en exergue un principe fondamental de fonctionnement de la langue : en tant que système d'unités linguistiques, elle fonctionne nécessairement selon les deux axes dits « **paradigmatique** » et « **syntagmatique** ».

- **L'axe paradigmatique** : c'est l'axe vertical du choix, de la sélection qui permet la commutation des éléments entre eux dans différents énoncés. Un paradigme représente l'ensemble des mots qui peuvent apparaitre en un point donné de la chaine parlée. Sur l'axe paradigmatique, tous les mots peuvent être remplacés en un même point de la chaine à condition qu'ils manifestent une analogie au plan du signifié et une identité au plan de la fonction grammaticale. Cet axe est appelé axe des **similarités** et de la **commutation**.

- **L'axe syntagmatique** : l'axe horizontal des **combinaisons** et des **contigüités**. Un syntagme est une suite d'éléments organisés en un tout qui s'affiche comme une unité intégrée à la constitution d'une unité plus grande (comme la phrase). Ce qui apparait comme complexe à un certain niveau d'analyse fonctionne comme un tout à un niveau supérieur d'analyse. Les éléments au sein d'un syntagme sont en relation de dépendance. C'est un mode de fonctionnement de la langue qui consiste à combiner les éléments sélectionnés sur un axe paradigmatique pour les agencer les uns après les autres conformément aux règles de la langue, sans simultanéité. Une phrase est composée de plusieurs syntagmes interdépendants, et parfois même, elle n'est composée que d'un seul).

En somme, Milly aborde d'un point de vue terminologique les unités langagières de dimensions variables allant des minimales à celles dites transphrastiques, c'est-à-dire situées au - dessus de la phrase pour intégrer un domaine plus complexe encore : **le discours**. La relation de signification fonctionne à tous les niveaux.

Activité :

1. **Quelle conclusion avez-vous tirée du texte précédent de Roland Barthes ?**
2. **Après une première lecture, quelles remarques pouvez-vous faire sur le texte étudié ? A quel type de texte appartient-il ?**
3. **De quelle science s'agit-il ?**
4. **Définissez tous les termes spécifiques qui constituent cette science ?**
5. **Quelle relation existe-t-il entre les premiers et les derniers termes définis par le texte ?**
6. **Quelle conclusion pouvez-vous en tirer ?**
7. **Rédigez une synthèse d'une cinquantaine de mots du texte étudié.**

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 5 :

PARADIGME ET SYNTAGME

Dans cet extrait, J. Milly présente deux modes de fonctionnement de la langue : le paradigme et le syntagme. Le langage se développe nécessairement selon deux axes : axe paradigmatique (axe des sélections) et axe syntagmatique (axe des combinaisons).

« Deux modes de fonctionnement de la langue sont identifiables. Selon le premier, un signe peut être substitué à un autre en vertu d'une identité ou d'une analogie (identité partielle) de signifié ou d'une identité de fonction grammaticale. Par exemple, dans « l'enfant chante », nous pouvons remplacer « l'enfant » par « la fillette », « la cantatrice », « l'oiseau », etc., qui présentent entre eux une analogie de signifié (la capacité de chanter), et une identité de fonction (sujet). L'ensemble des substituts possibles d'un signe est un **paradigme**. Dans la réalisation de la phrase, un seul terme d'un paradigme est retenu en un point donné, tout le reste du paradigme étant purement virtuel (ou encore restant, selon une formulation en latin utilisée par les logiciens, *in absentia*).

L'autre mode de fonctionnement de la langue est sa capacité d'associer les signes les uns après les autres, sans simultanéité (à la différence de la musique, par exemple, où les sons peuvent être simultanés dans les accords ou l'harmonie) et selon certaines règles de combinaison : ainsi les deux éléments de « l'enfant chante » se succèdent-ils dans un ordre imposé. Tous les signes de la langue forment, en se succédant, une chaîne parlée, ou écrite.

On représente, conventionnellement, les deux modes de fonctionnement par deux axes perpendiculaires. Celui qui symbolise, verticalement, les paradigmes, est appelé **axe paradigmatique** ou **axe des sélections** ou **axe des similarités**.

Celui qui symbolise, horizontalement, les séquences de signes réalisées, ou syntagmes, est appelé **axe syntagmatique** ou **axe des combinaisons** ou **axe des contiguïtés.**

Axe paradigmatique

↑

↑ (la fillette)

↑ (la cantatrice)

↑ (l'oiseau)

↑ ……

↑ l'enfant chante

→ → → → → → → → → → → → → → **Axe syntagmatique**

Le langage se développe nécessairement selon ces deux axes, qu'il s'agisse des signifiants, comme nous venons de le voir, ou des signifiés. Pour ces derniers, le sujet parlant passe mentalement d'un signifié (qui est de l'ordre du concept) à un autre, soit par similarité et il rencontre alors les mots synonymes, approchants, apparentés, voire opposés par le sens, soit par contiguïté (c'est-à-dire complémentarité) et il passe alors du signifié d' « enfant » à celui de « chanter », « jouer », « rire », etc., quand il s'agit d'actions, à celui de « petit », « brun », « turbulent », etc., quand il s'agit de qualifications, ou à celui de « jouet », « école », « fantaisie », etc., s'il s'agit d'autres noms. »

Jean Milly, *Poétique des textes*, 2ème édition, 1992.pp. 11-12.

PARADIGME ET SYNTAGME :

Tiré de son ouvrage d'initiation *« Poétique des textes »,* l'extrait présenté par Jean Milly, théoricien et professeur de littérature francophone, se propose d'analyser les deux modes de fonctionnement de la langue : **l'axe syntagmatique** qui correspond aux combinaisons des signes au sein d'un texte, et **l'axe paradigmatique** qui renvoie aux commutations possibles en chaque point d'un texte.

A dessein de cerner les caractéristiques linguistiques du texte littéraire et prenant appui sur les travaux de la linguistique structurale, deux unités fondamentales sont décelables au sein du fonctionnement de toute langue, ces deux unités sont agencées en association : **le paradigme** et **le syntagme**.

Le paradigme : il s'agit d'un terme linguistique qui renvoie à l'ensemble des unités qui peuvent se substituer les unes aux autres. Ces unités doivent présenter une **analogie de signifié** et partager un **rôle commun** au plan grammatical. C'est bien la **commutation** qui permet de déceler les membres d'un paradigme. L'axe paradigmatique est donc l'axe vertical des sélections et des choix lexicaux, celui de la substitution. En remplaçant un mot par un autre d'une même catégorie dans une phrase donnée, on opère des commutations sur l'axe paradigmatique :

Exemple /

L'*enfant joue.*

Le *chat* joue

Le *footballeur* joue

L'*adulte* joue

Dans ces phrases, les mots en italique peuvent être permutés sans altérer la validé syntaxique de la phrase ni son sens d'ailleurs. « Enfant », « chat », « adulte » et « footballeur » présentent tous cette capacité de pouvoir « jouer » et appartiennent en même temps à la **même classe** dans le sens où ils ne pourraient être remplacés par un verbe ou un adverbe, par exemple. Ces autres substituts possibles d'un mot sont dits alors *in absentia*. Le paradigme représente alors une liste virtuelle des substituts possibles qui peuvent apparaitre à un endroit donné de la chaine parlée. Le fonctionnement paradigmatique concerne les sons, les mots et même les phrases.

Le choix d'un élément est déterminant pour la phrase et la conditionne même dans la mesure où si l'on choisit, à titre d'exemple, un sujet singulier, le choix du verbe sera aussi singulier. Ce type de contraintes sont appelées des **dépendances syntagmatiques**. Mais qu'est ce qu'un syntagme ?

Syntagme :

La langue se déroule dans le temps car quand on parle, on ne prononce pas les mots simultanément mais plutôt l'un après l'autre, un mot à la fois, suivi d'un autre pour former un énoncé. La somme des mots qu'on prononce définit une ligne dite ''**axe syntagmatique''**. Sur l'axe paradigmatique, on opère le choix des mots tandis que sur l'axe linéaire des syntagmes, on relie les éléments entre eux selon une perspective linéaire contigüe. Reprenons les exemples explicatifs du phénomène paradigmatique cités plus haut : la phrase *« le footballeur joue* » ou bien « *le chat joue* », comporte un nom masculin « *footballeur* » ou « *chat* », on est donc obligé de choisir un article masculin « *le* » pour l'accorder avec son nom. Ou encore le choix d'un sujet singulier convoque un verbe aussi conjugué au singulier.

L'axe syntagmatique fonctionne en association avec l'axe paradigmatique. Un syntagme correspond à une suite de mots ou unités linguistiques qui s'enchaînent dans un énoncé pour produire un sens acceptable. Le rapport de linéarité inhérent à la langue détermine l'impossibilité de prononcer plusieurs mots en même temps, d'où l'énonciation de morphèmes ou mots consécutifs dans un discours. Les éléments sont donc dits *in Praesentia,* apparents et manifestes sur l'axe syntagmatique.

Exemples : *Nous marchons / L'élève révise sa leçon*.

Dans ces phrases, nous distinguons deux unités ou syntagmes dans la première (nous marchons) et trois syntagmes dans la seconde (l'élève révise sa leçon). Un travail de combinaison et de disposition préside à l'élaboration de cet énoncé sur l'axe horizontal des contiguïtés. Chaque élément doit être en accord avec celui qui le précède d'autant plus que chaque unité a son emplacement spécifique dans la phrase (l'article doit précéder par exemple le nom dans le second exemple). Toute chaîne parlée ou écrite est une suite de signes agencés de façon linéaire en respect des règles d'association et de combinaison imposées par la langue.

En somme, la langue fonctionne comme un système agencé autour d'un réseau de relations instaurées entres les signes. Ces relations sont donc : **paradigmatiques et syntagmatiques.**

Activité :

1. **Situez le texte par rapport à la problématique du module et la partie du cours (les fondements linguistiques du texte littéraire) et les textes précédents.**
2. **Après une première lecture, relevez les mots - clés et organisateurs du texte et déduisez la typologie du texte.**
3. **Quels sont les deux modes de fonctionnement de la langue ? Relevez pour chaque mode le champ lexical utilisé et l'organisateur de ces champs lexicaux.**
4. **Comment l'auteur fait-il le parallèle entre les modes de fonctionnement de la langue et du texte littéraire ?**
5. **Dans un texte littéraire, qu'est-ce qui linguistiquement relève des axes de : *Paradigme ……..….. *Syntagme……..……..**
6. **Rédigez une synthèse du texte.**

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 6 :

COMMUNICATION ET FONCTION DU LANGAGE

J. Milly présente ici le schéma de la communication établi par Jakobson, et récapitule les six fonctions du langage.

« La raison d'être du langage est l'accomplissement et le perfectionnement de la communication entre êtres humains. Aussi est-il souvent représenté par ce schéma des pôles et facteurs de la communication linguistique que l'Américain Roman Jakobson a établie vers 1960 en s'inspirant de la transmission des messages par télécommunication.

Contexte (ou Référent)

Destinateur **Message** **Destinataire**

(Ou Emetteur) **(Ou Récepteur)**

Code

Canal

Le message est constitué de signaux, c'est-à-dire, pour le langage, de signes linguistiques émis par le destinateur et reçus et déchiffrés par le destinataire.

Le référent est l'objet, ou l'ensemble d'objets, auquel renvoie le message.

Le code, commun au destinateur et au destinataire, est la liste et le mode d'emploi des signaux utilisés (comme l'alphabet Morse en télégraphe) : c'est donc ici la langue.

Le canal de la communication linguistique, c'est-à-dire son moyen matériel de transmission, et selon les cas, phonique ou graphique.

A ces six pôles ou facteurs Jakobson fait correspondre six fonctions spécifiques du langage :

- **La fonction émotive ou expressive** consiste à manifester l'attitude de l'émetteur (joie, colère,...) à l'égard de ce dont il parle.
- **La fonction conative** est tournée vers le destinataire, pour agir sur lui : c'est la fonction manifestée, par exemple, par les apostrophes, l'impératif,…
- **La fonction phatique** sert à mettre en servie le canal, c'est-à-dire à établir, prolonger, interrompre la communication. C'est le rôle de multiples expressions parlées, comme « alors ! », « eh bien ! », « voila », « n'est-ce pas ?! », etc.
- **La fonction référentielle** désigne les objets auquel renvoie le message.
- **La fonction métalinguistique** consiste à expliciter les composants et le fonctionnement du code, ce qui est le rôle habituel des dictionnaires, des grammaires et ouvrages de linguistique (on appelle **métalangage** ce langage qu'ils tiennent sur le langage lui-même.) Mais la langue courante mobilise aussi cette fonction dans les définitions, les appositions, l'usage des synonymes, des glossaires et des commentaires ;
- **La fonction poétique**, que d'autres ont proposé d'appeler plus tard la fonction stylistique, réside dans la mise en relief du message pour lui-même, dans sa propre forme et indépendamment de la visée informative, qui relève de la fonction référentielle, et de la fonction conative. Le message cesse alors d'être un simple véhicule pour être considéré comme un objet propre d'intérêt. Malgré son nom, la fonction poétique n'est pas réservée à la poésie mais apparait dans toutes les formes de langage, à commencer par les effets de répétition, d'insistance, les retours de sonorités, les expressions imagées. »

Jean Milly, Poétique des textes, 2ème édition, 1992. PP. 12-13.

Le schéma de la communication :

Il s'agit d'une représentation de nature schématique illustrant tous les éléments nécessaires pour établir un échange communicatif. **Roman Jakobson (1896-1982)** est considéré comme l'un des penseurs et linguistes les plus éminents et influents du XXème siècle. Il est le pionnier en termes d'analyse structurale du langage, ses travaux structuralistes s'étendent au-delà de la linguistique pour toucher des domaines comme la philosophie, l'anthropologie et la théorie littéraire. Il établit le modèle général de la communication humaine comprenant les six éléments requis dans toute situation de communication linguistique :

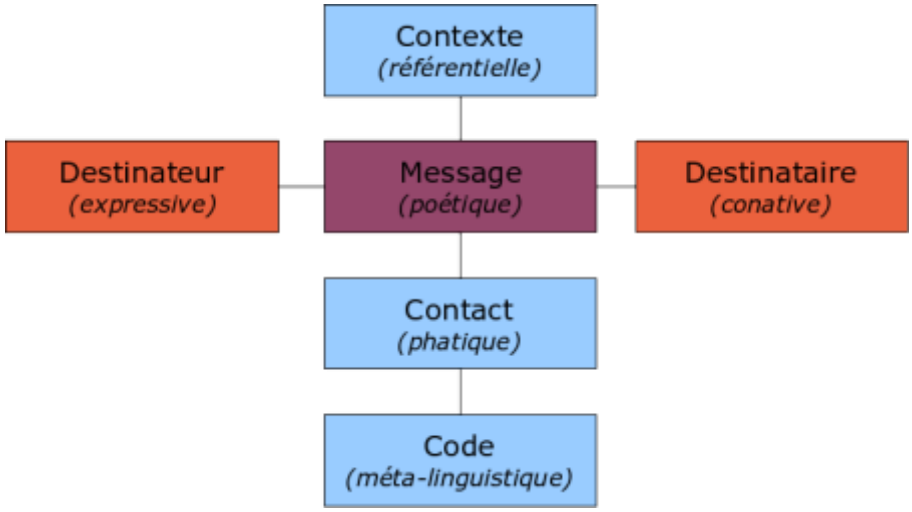


Schéma de la communication et des fonctions du langage établi par Jakobson.

Voici les pivots de tout **procès** linguistique, nécessaire dans tout acte de communication verbale :

- **Le message :** c'est le contenu de la communication, l'énoncé même qui peut être écrit (graphique) ou oral (verbal). Ensemble fini et cohérent d'unités langagières porteuses d'informations que l'émetteur adresse au récepteur.
- **Le destinateur :** Emetteur ou énonciateur, c'est la personne qui produit le message. Une personne *réelle* comme un journaliste qui publie une chronique, ou bien *fictive* comme un narrateur dans un récit. Il s'agit de l'instance qui produit le message et en est tenue pour responsable. « Locuteur » dans une communication linguistique orale,

« scripteur » dans une communication linguistique écrite, « énonciateur » en théorie de l'énonciation, « destinateur » en narratologie.

- **Le destinataire :** Récepteur ou énonciataire, c'est la personne à qui s'adresse le message. Ce dernier peut voir plusieurs récepteurs.
- **Le référent :** ou le contexte, ce sur quoi porte le message, ce dont il est question. L'objet ou la situation à laquelle renvoie le message. Il comprend une somme d'informations communes aux deux interlocuteurs sur la situation au moment de la communication.
- **Le code** : il s'agit du système conventionnel de signes choisi par l'émetteur pour composer son message. Ce code linguistique doit être partagé par les deux interlocuteurs pour permettre l'assimilation et l'interaction communicative. Il représente donc la langue, système nécessairement commun aux partenaires de la communication.

- **Le canal :** ou contact, il correspond au moyen matériel qu'emprunte le message pour aller de l'émetteur au récepteur. Un même message peut être desservi par plusieurs canaux**.** La nature du canal conditionne aussi le message et permet d'établir et de maintenir la communication. Le canal peut être phonique, graphique, visuel, etc.

Ces facteurs identifiés interviennent dans toute interaction et accomplissent un rôle donné. D'ailleurs Jakobson s'attache à comprendre la finalité du langage et fait correspondre à chaque pivot une fonction particulière qui le définit et le caractérise :

- **fonction expressive ou émotive (expression des sentiments de l'émetteur)**
- **fonction conative ou impressive (fonction relative au récepteur)**
- **fonction phatique (mise en place et maintien de la communication)**
- **fonction métalinguistique (le code lui-même devient objet du message)**
- **fonction référentielle (le message renvoie au monde extérieur)**
- **fonction poétique (le message est centré sur lui-même, sur sa dimension formelle, esthétique et stylistique)**

Jakobson considère que les fonctions du langage s'entrecroisent au sein d'un même énoncé, qu'elles se superposent sans jamais s'exclure : le langage peut ainsi revêtir différentes fonctions en même temps. Par exemple : « *As-tu assimilé mon propos ?* », le locuteur cherche

à maintenir le contact (fonction phatique) tout en prenant le code du message comme objet de la communication (fonction métalinguistique).

Les fonctions du langage :

La fonction expressive : il s'agit d'une fonction relative au locuteur ou émetteur. Elle permet d'informer le récepteur sur les sentiments, les états d'âme et les pensées du sujet émetteur. Elle vise à une manifestation directe de la position de l'émetteur à l'égard de ce dont il parle. Cette fonction se manifeste au travers des exclamations, intonations, verbes de jugement, modalisateurs, etc.

Exemple : *Ah ! Quel beau temps !*

La fonction conative : cette fonction indique la volonté du destinateur d'agir sur son destinataire et le faire réagir. L'apostrophe, le vocatif ou l'impératif représentent autant de formes grammaticales permettant de manifester cette fonction à travers l'interpellation du récepteur dans le but de le solliciter, d'influencer son opinion et créer une réaction chez lui.

Exemple : « *Ô temps ! Suspends ton vol. Et vous ! Heures propices, suspendez votre cours !* » (''*Méditations poétiques''*, Lamartine)

La fonction phatique : cette fonction est centrée sur le canal, c'est-à-dire le moyen matériel de communication. Elle permet d'établir, de maintenir ou de suspendre l'échange linguistique avec le récepteur. L'objectif étant de veiller à la mise en place et maintien de la communication entre les locuteurs afin de s'assurer que le message a bien été transmis au récepteur.

Exemple : *Allo ! Cava ?*

La fonction métalinguistique : elle concerne le code linguistique. C'est lorsque le message est centré sur le code lui-même pour permettre à l'émetteur d'être compris par le récepteur en lui expliquant, par exemple, le sens des mots ou la manière dont il doit prononcer un mot en langue différente. Cette fonction a pour souci d'expliciter le code, c'est-à dire la langue employée afin que les locuteurs s'entendent et se comprennent mutuellement. L'utilisation des formules « *C'est-à-dire* » ou « en d'autres termes » introduisent parfaitement la fonction en question dans l'énoncé parlé.

Exemples : « *Que veux-tu dire ?* »

La fonction poétique : elle concerne l'esthétique du message centré sur lui-même, ses propriétés formelles et structures rhétoriques. La forme est soignée, le niveau de langue soutenu, les sonorités harmonieuses, les structures poétiques construisent un énoncé dont la dimension stylistique prédomine. Le but étant de produire de l'effet avec un message soigneusement élaboré au plan du rythme, des images et des sonorités.

Exemple : « *La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur, un rond de danse et de douceur, auréole du temps, berceau nocturne et sûr. Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vécu, c'est que tes yeux ne m'ont pas toujours vu.* » (*''Capitale de la douleur''*, Paul Eluard)

La fonction référentielle : elle vise à transmettre objectivement une information. Le message est alors précis et objectif. C'est une fonction informative liée au référent, c'est-à-dire à la situation de communication. Le message est purement informatif. La fonction porte sur le contexte essentiellement et décrit objectivement une réalité ou communique une information portant sur un événement ou un objet. Le mode indicatif est usité dans ce contexte, les phrases déclaratives également.

Exemples : *Un temps ensoleillé est annoncé.*

Sourire est le propre de l'être humain.

Le journal télévisé est diffusé à 20h.

En somme, d'après Jakobson, tout acte de parole repose sur les six piliers du schéma de la communication et correspond à une de ces six fonctions : référentielle, émotive, conative, phatique, métalinguistique et poétique.

Activité :

1. **Situez le texte étudié par rapport à la problématique du module et la partie du cours (Les fondements linguistiques du texte littéraire) et les textes précédents.**
2. **A partir d'une description paratextuelle du texte, déduisez la typologie du texte.**

3. **Quel est le plan de ce texte ?**
4. **Analysez et comparez les deux parties du texte en analysant les verbes utilisés. Démontrez comment la deuxième partie du texte montre le dynamisme du texte littéraire.**
5. **Comment pourrons-nous retrouver dans le « message » les différents éléments des différentes fonctions ?**
6. **Comment la nouvelle critique considère-t-elle le texte littéraire ?**

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 7 :

LA LITTÉRATURE : ÉCRITURE/TEXTE

Dans cet extrait, J. Milly s'intéresse aux particularités fondamentales de l'écriture qui unit indissolublement forme et sens, soulignant que la richesse de la notion d'écriture se retrouve dans celle de texte.

1. L'écriture :

« L'écriture est née de la nécessité de conserver les énoncés de la langue à des fins pratiques : noter des coptes, fixer le texte de contrats, des lois, des traités, garder des formules ou des prescriptions rituelles, religieuses ou funéraires. Le nom d'écriture désigne de façon très polyvalente :

- Un système de signes graphiques (écriture latine, italique, gothique, cyrillique, etc.) ;
- L'action d'inscrire manuellement ces caractères sur un support ;
- Le résultat matériel de cette action (avoir une belle écriture) ;
- La collection des traces ainsi produites (un employé aux écritures, l'Ecriture Sainte) ;
- L'action de composer un ouvrage intellectuel manuscrit ou imprimé (écriture d'une lettre, d'un compte rendu, d'un article, d'un livre) ;
- Une manière personnelle d'utiliser le langage dans un texte écrit (l'écriture de *Voltaire* dans *ses Contes, Barthes* et *son degré zéro de l'écriture).* On parle même aujourd'hui d'écriture filmique, ou télévisuelle, pour désigner une utilisation personnelle des techniques dans la création de films ou de téléfilms.

Il y a donc eu, pour l'emploi du terme d'écriture, un point de départ très matériel, et des extensions dans le sens d'une activité humaine, linguistique et sémiologique, appliquée à des supports matériels.

Une particularité essentielle de l'écriture, comme de tout langage, est d'être formée de séquences littéraires de signes, c'est-à-dire qu'on n'écrit pas simultanément plusieurs lettres, ou mots, ou phrases, de même qu'on n'articule pas, oralement, plusieurs phonèmes, ou mots, ou phrases en même temps. L'écriture est, plus que d'autres systèmes de signes (l'image, la musique même), inscrite dans le déroulement du temps : de la syllabe à la phrase et au livre, tout est successif et inscrit dans un ordre irréversible ce qui est simultané dans le monde : spectacles, ensembles fixes d'objets, états psychologiques, concepts abstraits, etc., ne peut être représenté par l'écriture que par des successions de signes, à la manière des chaînons d'une chaîne. Seules quelques pratiques d'écritures particulières tentent de superposer au déroulement des signes dans le temps des perceptions arrêtées : les mots croisés, l'acrostiche, le calligramme (que nous verrons de plus près dans l'étude de la poésie) ; on peut aussi remarquer que la disposition typographique d'un texte (et notamment d'un poème versifié) sur la page, ou sur une affiche, un écran, produit une image fixe ajoutant un sens particulier à celui qui ressort du simple déroulement des lignes : l'aspect différent d'une période de prose, d'un sonnet, d'une page de maximes, dit quelque chose au lecteur.

Une autre particularité fondamentale de **l'écriture** est qu'elle fait passer la **langue**, abstraction consistant en une collection de signes et en règles de combinaison, au niveau de la réalisation. L'écriture ne représente que des **énoncés**. Ceux-ci sont appelés **textes** dès lors qu'ils présentent une cohérence propre et un sens. Ils peuvent aller de la plus grande généralité (une démonstration mathématique, par exemple) à la plus extrême particularité, et sont le lieu d'un échange permanent entre le social (dont relèvent exclusivement la langue au sens saussurien, mais aussi l'écriture comme moyen d'organisation de la vie de groupe : prescriptions, informations, enseignement) et l'individuel (témoignage, lettres privées, etc.)

L'écriture unit indissolublement forme et sens : tel mot employé plutôt qu'un autre, tel registre de vocabulaire (familier, ou recherché, ou technique…), telle construction ou longueur de phrase indiquent déjà une interprétation de la réalité, une intention de l'émetteur, une situation sociale ou idéologique de communication. Comme tout acte linguistique, elle répond à des **buts** : par elle, on cherche à informer, à persuader, à entrainer, à mentir, à demander, à s'épancher, à mettre en œuvre un échange. Tous ces aspects sont étudiés, à l'intérieur du langage même, par la **pragmatique**, et sont codifiés, dans leur usage social, par la **rhétorique** (qui est l'art de l'orateur, à l'origine.)

Il ressort de cette variété des usages de l'écriture qu'on perçoit entre eux, -et par rapport à un usage idéal qui serait strictement neutre, banal, sans affectivité ni intention particulière autre que celle d'informer, sorte de reflet direct de la langue, proche des exemples pédagogiques forgés par les grammairiens- **des écarts** ; et que l'attention à ces écarts est une des conditions de la bonne réception des messages.

Non seulement **l'écriture** produit des sens directs, mais elle signifie beaucoup indirectement :

- Par ce qu'on appelle **les figures (figures de mots,** employant un mot pour un autre de sens différents, comme pour la métaphore ou la comparaison ; **figure de construction** : énumération, accumulation gradation, …) ;
- Par l'emploi de **symboles** (un objet en évoque un autre en vertu de certaines analogies, comme le feu évoque l'amour.) ;
- Par **l'ironie** (qui jour sur un double sens d'un fragment, l'un apparent, l'autre caché et opposé.) ;
- Par les **sous-entendus** ;
- Par **l'intertextualité** (intentionnellement ou non, une écriture en reprend toujours une autre, pour l'imiter, la parodier, la citer, la contredire, la compléter).

Enfin, elle présente des degrés divers d'achèvement, entre ce que nous recevons sur une forme définitive : textes imprimés, ou manuscrits considérés comme achevés (une lettre envoyée, une dissertation remise), et les notes, esquisses, brouillons, qui présentent souvent une grande économie de signes (abréviation mots sautés, phrases incomplètes, des orientations multiples entre lesquelles le choix n'a pas été fait, des additions, des suppressions, des substitutions. Ces documents appelés **avant-textes,** nous renseignent sur l'activité même de l'écriture, variable selon les individus et selon les différents moments de cette activité : premier jet, versions successives, corrections, recopiage,… Nous les retrouverons lorsque nous parlerons de l'**écriture littéraire**. »

2. Texte :

« La richesse de la notion d'écriture se retrouve évidemment dans celle de texte. Celui-ci est un produit particulier, fini. Il ne faut pas le confondre avec le discours, qui est une

catégorie de textes et n'est pas clos : ainsi parle-t-on de discours politique, juridique, administratif, politique, religieux, scientifique, littéraire, historique, etc., avec des sous-catégories comme le discours politique de gauche, de droite, de tel parti ou groupe, de telle époque précise ; le discours littéraire poétique, romanesque, chacun comportant à son tour de nouvelles subdivisions (discours du roman historique, du roman à thèse, du roman par lettres, du roman policier …) En parlant de discours on s'oriente vers une **typologie**, c'est-à-dire vers un classement par genres. De son côté, le texte, tout particulier qu'il est, se livre sous une forme que l'analyse révèle très complexe. Son étymologie, qui renvoie au latin *textum* (tissu, contexture), évoque d'ailleurs un assemblage de fils.

Si approximatif qu'il soit, le schéma de Jakobson pour la communication permet d'envisager de façon ordonnée les multiples aspects du texte :

- Nous commencerons par le canal, qui est le plus apparent ; il apparait dans le support matériel : papier, parchemin, affiche, écran, etc. L'écriture matérielle relève aussi du **canal** : écriture manuscrite, dactylographiée, imprimée… ; romaine, gothique, cyrillique… ; de telle couleur d'encre, avec tels espacements, alinéas, titres, avec telle dimension et épaisseur de caractères. La distinction entre vers et prose, par exemple, relève partiellement du **canal** par la disposition graphique.

- Le texte porte la marque de son **émetteur** par l'intermédiaire des signes d'énonciation, comme les embrayeurs, notamment de premières personnes. En fait, on saisit dans un même mouvement d'analyse l'émetteur et son **destinataire**, car la première personne implique la deuxième, l'affirmation et la question impliquent la réponse, la communication est essentiellement dialogique (c'est-à-dire articulée sur le dialogue). Outre les marques de première et deuxième personnes, au singulier et au pluriel, on repère des termes qui présentent les pôles de la communication d'une autre manière : ainsi **on**, **chacun**, **tous**, le présent dit de généralité, désignent des partenaires multiples ou collectifs. Des genres littéraires comme l'apologue, la fable, la maxime, qui en font un grand usage, ont une portée tout à fait généralisante et sont destinés à l'éducation d'un large public. La relation d'émetteur à destinataire apparait également dans les **rapports de place** qui situent réciproquement les deux pôles selon une hiérarchie, et font que le texte présente des différences selon qu'on s'adresse à un égal, à un supérieur ou à

un inférieur, qu'on se sent dans son droit ou coupable, qu'on est informé (ou chargé d'enseigner) ou qu'on cherche à apprendre. Le texte porte encore des traces de sa visée pragmatique : marques de l'allocution (tu, vous, apostrophe), de l'ordre ou de la défense (impératif), du souhait, du regret, du conseil, de l'exhortation, de la parole polie ou tranchante. Tout cet aspect dialogique recouvre les fonctions expressive et conative de Jakobson, et même une partie de la fonction référentielle, celle qui renvoie à la situation de communication.

- Par son contenu, le texte nous renvoie à ce qu'il décrit ou évoque : le monde extérieur, des personnes, des fictions, des idées abstraites, des sentiments. Cet univers référentiel englobe donc l'univers réel, les univers fictifs et le monde de la pensée. Le référent peut, en même temps, être constitué par d'autres textes, qui se trouvent cités, cités, résumés, paraphrasés, commentés, contredits, parodiés, développés. Nous retrouverons ce type particulier de référent dans le cadre de **l'intertextualité**.

- Par son aspect **métalinguistique**, le texte présente et commente son propre langage, lorsqu'il fournit des définitions, des paragraphes et des périphrases, des traductions et des explications de termes (c'est-à-dire des gloses), des exemples linguistiques. Il utilise, voire modifie ou complète, le dictionnaire idéal, parfois la grammaire, que nous portons tous plus ou moins consciemment dans notre mémoire.

- De la fonction **poétique ou stylistique** relèvent tous les moyens de mettre en relief ou de valoriser le texte lui-même : phoniques, lexicaux, syntaxiques, figuraux (c'est-à-dire procédant par figures), périodiques, rythmiques. Leur étude nous retiendra longuement.

Outre les fonctions relevées par Jakobson, le texte a souvent une fonction **symbolique**, consistant à renvoyer, plus implicitement qu'explicitement, à des réalités qui dépassent son référent direct : des institutions, des valeurs morales, philosophiques, religieuses, sociales, des mythes. Un mythe, au sens ancien, désigne un récit légendaire évoquant de façon imagée des caractères généraux de l'humanité : celui d'Orphée évoque l'amour et la poésie, celui de

Prométhée la révolte contre la destinée humaine. Au sens moderne, il désigne des représentations d'une collectivité, non critiquées par elle et senties comme porteuses de valeurs, comme les vacances, la vitesse, la plage, la voiture, la moto, le rock, la résidence secondaire, le bronzage, la minceur, etc. (Voir par exemple le livre de Roland Barthes, *Mythologies*). »

Jean Milly, *Poétique des textes,* 2ème édition, 1992, pp.17-21.

1. LA LITTÉRATURE : L'ÉCRITURE

Jean Milly aborde au stade actuel de la réflexion les caractéristiques de **l'écriture** et du **texte** en tant que deux termes polyvalents et riches du point de vue du contenu et de l'usage.

L'émergence de l'écriture, tout d'abord, survient en réponse à un besoin pratique : conserver les paroles ou les énoncés linguistiques. A ce titre, le mot « écriture » revêt alors plusieurs significations :

- ✓ L'écriture représente un système conventionnel de signes linguistiques ;
- ✓ L'acte même de reporter graphiquement ces signes pour produire un manuscrit ;
- ✓ Désigner une belle calligraphie (énoncé matériel fini et clos) ;
- ✓ L'activité même destinée à confectionner un ouvrage intellectuel ou un manuscrit (l'écriture d'un livre ou d'un article scientifique, par exemple) ;
- ✓ La technique de fabrication d'un écrivain ou sa poétique : l'écriture de **Zola** dans **Germinal**, ou celle de **Proust** dans *Du côté de chez Swann*.
- ✓ Renvoyer aux techniques déployées dans la mise en scène des films : écriture cinématographique, filmique, télévisuelle.

Cette diversité d'acceptions nous éclaire sur une caractéristique fondamentale de l'écriture : le terme se veut être, à priori, de dimension purement matériel, sauf qu'il s'étend progressivement pour désigner l'activité intellectuelle, sémiotique et linguistique d'édification d'énoncés via des substrats tangibles.

En outre, une particularité importante de l'écriture, est le fait de s'inscrire dans une logique de **linéarité** car tout acte langagier se déroule dans le temps, c'est-à-dire qu'on ne

prononce pas simultanément plusieurs phonèmes en même temps de même qu'on n'écrit pas plusieurs lettres de manière concomitante mais plutôt l'une après l'autre, oralement et graphiquement. Tel est le cas des phonèmes, mots et phrases. La séquentialité est propre au langage, donc à l'écriture vu que cette dernière est composée de séquences de signes linguistiques agencées conformément aux règles de fonctionnement de la langue.

L'écriture est donc marquée par une forme de **successivité** ou de **contiguïté** des séquences inscrites dans le temps : de la syllabe au syntagme et à la phrase, même jusqu'à l'ouvrage entier, tout s'enchaine dans le temps et s'inscrit dans un ordre qui ne peut être renversé : seules quelques formes poétiques bien spécifiques font exception à la norme comme les calligrammes et l'acrostiche qui manifestent une disposition typographique particulière sur un support produisant une image octroyant un sens supplémentaire au premier sens établi par l'agencement linéaire des signes.

Par ailleurs, une autre caractéristique de l'écriture est qu'elle permet de saisir la **langue**, une virtualité offrant une multitude de possibilités, pour la transformer en **énoncés**. Le code linguistique étant fait de signes assujettis à des normes de combinaison, est converti en **textes** via **l'écriture.** Les énoncés en question sont dits **textes dès qu'ils manifestent une cohésion et cohérence de sens.**

Dans le même cours d'idées, les textes unissent **forme** et **sens :** des signifiants associés à des signifiés en vertu des règles de la langue, un choix de mot au lieu d'un autre, un registre de texte au lieu d'un autre, une structure phrastique différente d'une autre… Tout acte langagier est motivé : il recèle une visée illocutoire, c'est-à-dire une finalité communicative liée à l'intention de l'émetteur. Ce dernier cherche à agir sur son récepteur, à l'influencer, à l'informer, le dissuader, le faire adhérer, l'exhorter, le convaincre, ou autres. Le **but** est alors d'ordre **pragmatique** et met en évidence la rentabilité de tout acte linguistique.

L'écriture littéraire verse essentiellement dans la **rhétorique** car entièrement construite sur des **écarts** par rapport à l'usage normatif des signes. Non seulement **l'écriture** se veut être **polyvalente** de point de vue de sa définition, elle endosse aussi plusieurs dimensions :

Le recours aux **images rhétoriques** et **figures de style** comme la métaphore, la métonymie, l'allitération, le chiasme, l'allégorie et tant d'autres, l'écriture est alors figurée et se situe dans des écarts sémantiques fondés sur des figures de mots, ou construction ou sonorité… Cette distanciation est aussi forgée par l'emploi des **symboles** lorsqu'un fait évoque un autre selon

un principe d'analogie : une colombe qui symbolise la paix, par exemple. **L'ironie** joue également un rôle crucial quand elle s'établit sur un dédoublement sémantique paradoxal : un premier sens apparent, un second implicite et contraire via l'antiphrase comme figure. L'écriture ne naît jamais d'ex-nihilo, elle n'est que la mémoire d'elle-même en ce sens où tout texte littéraire reprend, de manière directe ou indirecte, un autre texte antérieur ou contemporain, pour le citer, le parodier, le contredire, etc.

2. LA LITTÉRATURE : LE TEXTE.

La notion d'écriture ne saurait être dissociée de celle de texte. L'une trouve sa richesse dans l'autre. Un texte est énoncé clos, fini, intelligible. Il est impératif de ne pas confondre **texte** et **discours** : le discours impose une typologie, en d'autres termes une catégorisation de textes, un classement générique, tandis que le **texte** (de son étymon latin ''*textum''*) signifie étymologiquement tissu ou assemblage de fils. Pour mieux cerner la notion de texte, Milly se réfère au schéma de la communication établi par Jakobson, lequel évoque les différentes caractéristiques du **texte** :

Le **canal** est cité en premier car représentatif du support matériel d'agencement linguistique : papier, affiche, imprimé, etc. Le texte en tant qu'entité matérielle relève du **canal.** La disposition topographique donne à voir les alinéas, les espacements, les caractères utilisés entre autres. Par exemple, l'agencement versifié d'un poème est en partie lié au canal eu égard à la disposition graphique des signes constitutifs des strophes.

D'autre part, le texte comporte les indices de présence de son émetteur lequel prend position à travers les indicateurs d'énonciation : les modalisateurs et embrayeurs. Un rapport de place est d'emblée établi sur la base d'une hiérarchie car l'émetteur adresse son propos à un récepteur, le « je » implique alors un « tu », le « nous » convoque un « vous », une question appelle une réponse. C'est bien l'essence même de la communication qui est visée ici, communiquer c'est dialoguer d'où l'aspect dialogique de tout échange linguistique. L'aspect dialogique fait référence aux fonctions émotive et impressive de Jakobson, même partiellement à la fonction référentielle, celle qui concerne le contexte de la communication. Le texte comprend aussi les occurrences de sa **finalité pragmatique** : l'apostrophe, le vocatif, l'impératif, l'expression de l'exhortation, du regret, d'un conseil ou d'une demande. Toutes ces techniques servent la **fonction pragmatique** du texte.

De par son inscription dans un ancrage social, le texte évoque ou décrit le ‘’hors-texte’’, c’est-à-dire le monde extérieur, l’humain, la société, des faits abstraits, réels ou fictifs. Il peut aussi se référer à d’autres textes antérieurs ou contemporains pour les paraphraser, commenter, contredire, parodier ou encore les développer. Ce phénomène là est appelé : **l’intertextualité**. Elle désigne l’ensemble des relations de citation, d’imitation ou coprésence existant entre plusieurs textes, notamment littéraires.

La dimension **métalinguistique** montre comment le texte explique et explicite son propre contenu. Le langage est centré sur lui-même lorsque le texte commente son fond même via des définitions, des explications terminologiques, des exemples illustratifs, des traductions linguistiques. L’exemple parfait des dictionnaires, encyclopédies et glossaires.

La fonction **poétique ou esthétique** du texte témoigne des structures et procédures stylistiques formelles déployées pour valoriser le texte. Pour ce faire, on recourt aux procédés figuraux, lexicaux, rythmiques, syntaxiques, phoniques afin de mettre en relief le texte et consacrer sa dimension stylistique. La littérature est l’ensemble des textes caractérisés par leur dimension esthétique. La création littéraire est un travail de l’écrivain sur le style et la forme. Le texte littéraire est un corpus artistique dont la préoccupation principale est d’ordre esthétique pour accrocher l’attention des lecteurs.

Un texte est une unité linguistique autonome qui peut être vouée à une **fonction symbolique** lorsqu’elle renvoie, de manière latente ou sous-jacente, à des référents implicites : des réalités porteuses de valeurs variées, des vérités abstraites, des idéologies, des phénomènes mythiques, etc. Un texte littéraire délivre des messages à travers des outils littéraires, un style précis et des procédés spécifiques. Il alimente et stimule l’imaginaire du lecteur tout en cherchant à produire un certain effet sur lui.

Activité :

1. **Situez le texte étudié par rapport à la problématique du module et les textes précédents.**
2. **Avant de lire le texte, quelles différences et quels rapports existe-t-il entre écriture et texte ?**

   -Référez-vous à notre pratique, notre formation.

   -Interrogez les formes des mots et l'étymologie de chacun des 2 mots.

3. **Quelle est la structure du paragraphe « écriture » ?**
4. **Analysez chacune des parties et montrez l'évolution de l'acception du mot « écriture ».**
5. **Quelles sont donc les rapports et les liens entre Écriture et Texte ?**

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 8 :

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

Roland Barthes procède à la définition de la critique littéraire qui s'apparente au discours logique. La qualité d'une bonne critique n'est pas donc d'être vraie mais systématique, sa validité se mesure donc à sa capacité à saturer l'œuvre.

« Tout romancier, tout poète, quels que soient les détours que puissent prendre la théorie littéraire, est censé parler d'objets et de phénomènes, fussent-ils imaginaires, extérieurs et antérieurs au langage ; le monde existe et l'écrivain parle, voilà la littérature. L'objet de la critique et très différent ; ce n'est pas « le monde », c'est un discours, le discours d'un autre : la critique est discours sur un discours ; c'est un langage second, ou métalangage (comme diraient les logiciens), qui s'exerce sur un langage premier (ou langage-objet). Il s'ensuit que l'activité critique doit compter avec deux sortes de rapports : le rapport du langage critique au langage de l'auteur observé et le rapport de ce langage-objet au monde. C'est le « frottement » de ces deux langages qui définit la critique et lui donne peut-être une grande ressemblance avec une autre activité mentale, la logique, qui elle aussi est fondée toute entière sur la distinction du langage-objet et du méta-langage.

Car si la critique n'est qu'un méta-langage, cela veut dire que sa tâche n'est nullement de découvrir des « vérités » mais seulement des « validités ». En soi, un langage n'est pas vrai ou faux, il est valide ou il ne l'est pas : valide, c'est-à-dire constituant un système cohérent de signes. Les règles qui assujettissent le langage littéraire ne concernent pas la conformité de ce langage au réel (quelles que soient les prétentions des écoles réalistes), mais seulement sa soumission au système de signes que s'est fixé l'auteur (et il faut, bien entendu, donner ici un sens très fort au mot *système*). La critique 'a pas à dire si Proust a dit « vrai », si le baron de Charlus était bien le compte de Montesquieu, si Françoise était Céleste,

ou même d'une façon plus générale, si la société qu'il a décrite reproduisait avec exactitude les conditions historiques d'élimination de la noblesse à la fin du XIXème siècle ; son rôle est uniquement d'élaborer elle-même un langage dont la cohérence, la logique, et pour tout dire le systématique, puisse recueillir, ou mieux encore « intégrer » (au sens mathématique du terme) la plus grande quantité possible de langage proustien, exactement comme une équation logique éprouve la validité d'un raisonnement sans prendre parti sur la « vérité » des arguments qu'il mobilise. On peut dire que la tâche critique (c'est la seule garantie de son universalité) est purement formelle ; ce n'est pas de « découvrir » dans l'œuvre ou l'auteur observés, quelque chose de « caché », de « profond », de « secret », qui aurait passé inaperçu jusque là (par quel miracle ? Sommes-nous plus perspicaces que nos prédécesseurs ?), mais seulement d'*ajuster*, comme un bon menuisier qui approche en tâtonnant « intelligemment » deux pièces d'un meuble compliqué, le langage que lui fournit son époque (existentialisme, marxisme, psychanalyse) au langage c'est-à-dire au système formel de contraintes logiques élaboré par l'auteur selon sa propre époque. La « preuve » d'une critique n'est pas d'ordre « aléthique » (elle ne relève pas de la vérité), car le discours critique-comme d'ailleurs le discours logique- n'est jamais que tautologique : il consiste finalement à dire avec retard, mais en se plaçant tout entier dans ce retard, qui par là même n'est pas insignifiant : Racine, c'est Racine, Proust, c'est Proust ; la « preuve » critique, si elle existe, dépend d'une aptitude, non à *découvrir* l'œuvre interrogée, mais au contraire à la *couvrir* le plus complètement possible par son propre langage. »

Roland Barthes, *Essais critiques*, éd. Du Seuil, 1964, pp.255-256.

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE D'APRÈS R. BARTHES :

La **critique** est considérée avant toute chose comme l'étude, l'examen, le commentaire, le décryptage d'une création littéraire. C'est un commentaire qui met en relief les points forts d'un roman, ses aspects les plus pertinents et significatifs. Elle est d'un apport constructif à une lecture. La critique ne doit pas restituer une œuvre, un roman ou reconstituer littéralement le message initial d'un roman, mais seulement rendre compte du mécanisme narratif, linguistique, sémiotique mis en place dans le roman par l'écrivain. Il

s'agit d'un travail d'investigation et de prospection du corpus. La critique accomplit un travail linguistique de déconstruction du texte, de démantèlement du corps du texte afin d'arriver au fond, au sens, à l'essence même de la création artistique. La critique est le dénombrement de formes et structures signifiantes.

Dans cette perspective, la critique considère que, dans un roman, les personnages et les forces agissantes occupent des places et jouent des rôles déterminés structurellement. La pensée critique pose le problème du savoir littéraire parce que toute recherche littéraire s'articule essentiellement autour de deux entités : l'écrivain et son œuvre.

Pour Barthes, l'activité de lecture est synonyme de plaisir. Toutefois, il existe des lectures qui perturbent et déstabilisent le lecteur de par leur construction qui bouleverse les habitudes conformistes du lecteur. On évoque alors ces produits en termes de romans problématiques qui suscitent l'interrogation chez le récepteur. La critique intervient alors ici, elle est une lecture de l'interrogation, du questionnement, de l'interpellation contrairement à une lecture du plaisir. Son rôle est d'expliquer et expliciter un produit de lecture. Un roman est une structure linguistique cohérente, signifiante et autonome. Pour parvenir à déchiffrer cette structure, on a recours à des approches linguistiques critiques.

Le langage littéraire est un produit clos à consommer avec une lecture interrogative active. C'est un **métalangage**, **métadiscours** ou **langage second** qui prend pour objet d'étude un langage premier, celui de l'écrivain, un discours premier produit en amont. Le rôle du métalangage que représente la critique est d'expliciter le langage romanesque. C'est un langage explicatif, technique, porté sur un langage romanesque, esthétique, poétique, rhétorique.

Déjà au 16ème siècle, Montaigne contestait la « *critique* » : « *la production littéraire est difficile, la critique est aisée, donc la critique est inutile et ne sert à rien* ». Au 20ème siècle, Julien Gracq écrit « *La Littérature à l'estomac* » où il explique comment la critique veut balayer le texte et prendre sa place, en se constituant comme œuvre. La critique est selon lui mortelle pour le roman. Malgré les points de vue des spécialistes (Montaigne et Gracq) qui condamnent la critique, le texte littéraire a **toutefois** besoin d'un second texte qui l'**accompagne**, qui le **guide**, qui l'**explicite**, qui le **commente.**

La nouvelle critique dite moderne s'inspire de la linguistique structurale et puise ses procédés dans le courant poéticien structuraliste. C'est une approche davantage formelle qui voit le texte comme un **objet**, un modèle, une **structure signifiante autonome**. La méthode est alors immanente : il est question de dissocier le texte de son producteur pour donner l'occasion au lecteur de participer à l'écriture du texte en recherchant activement son sens. Le langage du texte est différent du langage critique : le texte est un langage **romanesque, rhétorique, esthétique**. En revanche, le langage critique est lui **technique, commentatif, explicatif**.

D'après Barthes, une critique n'est jamais d'ordre « **aléthique** », c'est-à-dire cherchant à élucider ou valider certaines vérités évoquées dans l'œuvre, son intervention n'est que « **tautologique** » en ce sens où elle se positionne en aval de la création littéraire pour tenter de la cerner le plus complètement possible en mettant en exergue ses spécificités, ses sous-entendus, ses implicites, ses stratégies discursives entre autres.

En somme, la réflexion en littérature s'inscrit toujours dans un métalangage, comme à la fois sujet et objet du texte, la critique ne peut être élucidation d'un contenu, elle n'est que déroulement des formes, analyse des structures signifiantes, de leur fonctionnement interne. La critique ne cherche à vérifier des « *vérités* » car elle ne reconnait que la « *vérité* » du langage, des faits de langage. L'œuvre devient alors un objet d'étude, de questionnement et de préoccupation méthodologique. Ce qui importe au premier degré, ce sont les procédés d'écriture : on parle de la méthode d'un écrivain, sa « **poétique** » ou marque de fabrication. Dans un souci pragmatique, la critique interroge l'œuvre, sa composante, son devenir.

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

Contrôle :

Au terme de cette première partie du séminaire dédiée aux « Fondements linguistiques du texte littéraire » et à l'appui des concepts et notions étudiés en cours, procédez à la lecture critique de l'extrait « Théorie du texte » de Roland Barthes en veillant à mettre en lumière les aspects les plus pertinents de sa réflexion autour du texte et de la critique littéraire.

Texte :

« Qu'est ce qu'un texte, pour l'opinion courante ? C'est la surface phénoménale de l'œuvre littéraire ; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique. En dépit du caractère partiel et modeste de la notion (ce n'est, après tout, qu'un objet, perceptible par le sens visuel), le texte participe à la gloire spirituelle de l'œuvre, dont il est le servant prosaïque mais nécessaire. Lié constitutivement à l'écriture (le texte, ce qui est écrit), peut- être parce que le dessin même des lettres, bien qu'il reste linéaire, suggère plus que la parole, l'entrelacs d'un tissu (étymologiquement, « texte » veut dire « tissu » il est, dans l'œuvre, ce qui suscite la garantie de la chose écrite, dont il rassemble les fonctions de sauvegarde : d'une part, la stabilité, la permanence de l'inscription, destinée à corriger la fragilité et l'imprécision de la mémoire ; et d'autre part la légalité de la lettre, trace irrécusable, indélébile, pense-t-on, du sens que l'auteur de l'œuvre y a intentionnellement déposé ; le texte est une arme contre le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole, qui, facilement, se reprend, s'altère, se renie. La notion de texte est donc liée historiquement à tout un monde d'institutions ; droit, Eglise, littérature, enseignement ; le texte est un objet moral ; c'est l'écrit en tant qu'il participe au contrat social ; il assujettit, exige qu'on l'observe et le respecte, mais en échange, il marque le langage d'un attribut inestimable (qu'il ne possède pas par essence) : la sécurité. »

Roland Barthes, *Théorie du texte,* 1974, p.01

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 09 :

III. LA POÉTIQUE

DÉFINITION DE LA POÉTIQUE :

Cet extrait procède à la définition de la poétique en partant d'une image générale. Elle est définie comme une approche de littérature à la fois « abstraite » et « interne ». La poétique de ne cherche pas à nommer le sens mais vise la connaissance des lois générales qui président à la naissance de chaque œuvre.

« Pour comprendre ce qu'est la poétique, on doit partir d'une image générale et, bien sûr, quelque peu simplifiée des études littéraires. Il n'est pas nécessaire pour autant de décrire les courants et les écoles réels ; il suffira de rappeler les positions prises devant plusieurs choix fondamentaux.

Deux attitudes sont à distinguer dès l'abord. La première voit dans le texte littéraire lui-même un objet de connaissance suffisant : selon la seconde, chaque texte particulier est considéré comme la manifestation d'une structure abstraite. (J'écarte donc d'emblée les études sur la biographie de l'auteur, comme n'étant pas littéraire, ainsi que les écrits de style journalistique, qui ne sont pas des « études ».) Ces deux options ne sont pas, on va le voir, incompatibles ; on peut même dire qu'elles se placent, l'une par rapport à l'autre, en une complémentarité nécessaire ; toutefois, suivant que l'accent est mis sur l'une ou sur l'autre, on peut clairement distinguer entre les deux tendances.

Disons d'abord quelques mots de la première attitude, celle selon laquelle l'œuvre littéraire est l'objet ultime et unique, et qu'on appellera dorénavant ici l'*interprétation*. L'*interprétation,* qu'on nomme parfois aussi *exégèse, commentaire, explication de texte*, *lecture, analyse*, ou même simplement *critique* (cette énumération ne signifie pas

l'impossibilité de distinguer ou même d'opposer certains de ces termes) se définit, au sens où nous lui donnons ici, par sa visée, qui de *nommer le sens du texte examiné.* Cette visée, en détermine, d'un seul coup, l'idéal-qui est de faire parler le texte lui-même ; autrement dit, c'est la fidélité à l'objet, à l'*autre*, et par conséquent l'effacement du sujet-et le drame, qui est de ne pouvoir jamais atteindre *le* sens mais seulement *un* sens, soumis aux contingences historiques et psychologiques. L'idéal et drame qui seront modulés tout au long de l'histoire du commentaire, qui elle-même est coextensive à l'histoire de l'humanité.

En effet, interpréter une œuvre, littéraire ou non, pour elle-même et en elle-même, sans la quitter un instant, sans la projeter ailleurs que sur elle-même, cela est en quelque sens impossible. Ou plutôt : cette tâche est possible, mais alors la description n'est qu'une répétition, mot pour mot, de l'œuvre elle-même. Elle épouse les formes de l'œuvre de si près que les deux ne font plus qu'un. Et, en un certain sens, toute œuvre constitue elle-même sa meilleure description.

Ce qui se rapproche le plus de cette description idéale mais invisible est la simple lecture, dans la mesure où celle-ci n'est qu'une manifestation de l'œuvre. Pourtant le processus de lecture n'est déjà pas sans conséquences : deux lectures d'un livre ne sont jamais identiques. En lisant, on trace une écriture passive ; on ajoute et supprime dans le texte lu ce qu'on veut ou ne veut pas y trouver ; la lecture n'est plus immanente, dès qu'il y a un lecteur.

Que dire alors de cette écriture active et non plus passive qu'est la critique, qu'elle soit d'inspiration scientifique ou artistique ? Comment peut-on écrire un texte en restant fidèle à un autre texte, en le gardant intact ? Comment peut-on articuler un discours qui soit immanent à un autre discours ? Du fait qu'il y a écriture et non plus seulement lecture, le critique dit quelque chose que l'œuvre étudiée ne dit pas, même s'il prétend dire la même chose. Du fait qu'il écrit un nouveau livre, le critique supprime celui dont il parle.

Ce qui ne signifie pas que cette transgression de l'immanence ne connait pas de degrés. (…) Ainsi en études littéraires : ce qui se laisse « décrire » objectivement- le nombre des mots, ou des syllabes, ou des sons- ne permet pas de déduire le sens ; et, réciproquement, là où le sens se décide, la mesure matérielle est de peu d'utilité.

Mais dire : « tout est interprétation » ne signifie pas : toutes les interprétations se valent. La lecture est un parcours dans l'espace du texte ; parcours qui ne se limite pas à l'enchainement des lettres, de gauche à droite et de haut en bas (c'est le seul parcours unique, c'est pourquoi

le texte n'a pas de sens unique), mais qui disjoint le contigu et rassemble l'éloigné, qui constitue précisément le texte en espace et non en linéarité. Le fameux « cercle herméneutique », qui postule la coprésence nécessaire du tout et de ses parties et annule par là même la possibilité d'un commencement absolu, témoigne déjà de la pluralité nécessaire des interprétations. Mais tous les « cerclent » ne valent pas : ils permettent de passer par plus ou moins de points de l'espace textuel, ils obligent à omettre un plus ou moins grand nombre de ses éléments. Et chacun sait, en pratique, qu'il y a des lectures plus fidèles que d'autres- même si aucune ne l'est entièrement. La différence entre interprétation et description (du sens) et de degré, non de nature ; mais elle n'est pas moins utile dans une perspective didactique. (…)

L'objectif de l'étude est alors de transposer l'œuvre dans le domaine considéré comme fondamental : c'est un travail de déchiffrement et de traduction ; l'œuvre littéraire est l'expression de « quelque chose » et le but de l'étude est d'atteindre ce « quelque chose » à travers le code poétique. Suivant que la nature de cet objet à atteindre est philosophique, ou psychologique, ou sociologique, ou autre, l'étude en question s'inscrit dans un de ces types de discours (une de ces « sciences ») dont chacun a , bien sûr, de multiples subdivisions. Une telle activité s'apparente à la science dans la mesure où son objet n'est plus le fait particulier mais la loi (psychologique, sociologique, etc.) que le fait illustre.

La poétique vient rompre la symétrie ainsi établie entre interprétation et science dans le champ des études littéraires. Par opposition à l'interprétation d'œuvres particulières, elle ne cherche pas à nommer le sens mais vise la connaissance des lois générales qui président à la naissance de chaque œuvre. Mais par opposition à ces sciences que sont la psychologie, la sociologie, etc., elle cherche ces lois à l'intérieur de la littérature même. La poétique est donc une approche de la littérature à la fois « abstraite » et « interne ».

Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire. Toute œuvre n'est alors considérée que comme la manifestation d'une structure abstraite et générale, dont elle n'est qu'une des réalisations possibles. C'est en cela que cette science se préoccupe non plus de la littérature réelle, mais de la littérature possible, en d'autres mots : de cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire, la *littérarité*.

Le but de cette étude n'est plus d'articuler une paraphrase, un résumé raisonné de l'œuvre concrète, mais de proposer une théorie de la structure et du fonctionnement du discours

littéraire, une théorie qui présente un tableau des possibles littéraires, tel que les œuvres littéraires existantes apparaissent comme des cas particuliers réalisés. L'œuvre se trouvera alors projetée sur autre chose qu'elle-même, comme dans le cas de la critique psychologique ou sociologique ; cette autre chose ne sera plus cependant une structure hétérogène mais la structure du discours littéraire lui-même. Le texte particulier ne sera qu'une instance qui permet de décrire les propriétés de la littérature.

Le terme de « poétique » convient-il bien à cette notion ? On sait que son sens a varié au cours de l'histoire ; mais en se fondant aussi bien sur une tradition ancienne que sur quelques exemples récents, quoique isolés, on peut l'employer sans crainte. Valéry, qui affirmait déjà la nécessité d'une telle activité, lui avait donné le même nom : « Le nom de *Poétique* nous parait lui convenir, en entendant ce mot selon son étymologie, c'est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage et à la fois la substance et le moyen, et point au sens restreint de recueil de règles ou de préceptes esthétiques concernant la poésie ».[1] Le mot *Poétique* se rapportera dans ce texte à toute la littérature, qu'elle soit versifiée ou non, il y sera même presque exclusivement question d'œuvres en prose.»

Tzvetan Todorov, *Littérature et Signification*, 1967.

[1] Paul Valéry, « De l'enseignement de la poétique au Collège de France », Variété V, Paris, Gallimard, 1945, p.291.

DÉFINITION DE LA POÉTIQUE :

Tzvetan Todorov (1939-2017) : est un sémiologue, essayiste, penseur et critique littéraire français. Ses recherches portent essentiellement sur la sémiotique, la théorie littéraire, la théorie de la culture, l'anthropologie et la sociologie. Ses travaux ont redonné un nouveau souffle au structuralisme littéraire, il a d'ailleurs redéfini les notions et concepts éminents rattachés à la sémiotique. Dans son ouvrage critique « *Littérature et Signification* » (Paris, Larousse, 1967), il amorce un projet d'ordre théorique : théoriser une étude dite « **poétique** » au sens de science et non de description.

La littérature est perçue par Todorov comme une « *imitation* », c'est-à-dire une reproduction du réel par le biais du langage. Elle puise son essence même dans l'imaginaire et s'affiche de dimension mimétique. Il procède ainsi à la définition de la « **poétique** » en tant qu'approche de la littérature à la fois « **interne** » et « **abstraite** », son objectif est moins d'élucider un sens latent que de décrypter les structures internes et sous-jacentes qui sous-tendent toute création littéraire.

La poétique est donc définie comme l'étude des formes littéraires, la stylistique, la narratologie, les figures de rhétorique. Elle est l'étude de l'art littéraire en tant que création verbale. Elle se veut être une discipline interrogeant les propriétés du discours littéraire. A l'origine une théorie, elle devient au fil du temps une méthode, un système élaboré pour comprendre le fonctionnement de la création littéraire. Elle s'érige donc en instrument d'analyse des textes littéraires.

La poétique se rapporte à toute la littérature, peu importe le genre ou la forme, soit-elle versifiée ou pas. D'ailleurs, la théorie ciblera dans son analyse davantage les corpus en prose.

Imprégnée par le structuralisme en vogue au XXème siècle, la poétique s'inspire de la linguistique structurale et adapte ses principes et acquis aux corpus littéraires. Un texte, par définition, est un ensemble de signes linguistiques cohérents associés selon les règles morphosyntaxiques, sémantiques, lexicales et phonétiques de la langue. Un texte littéraire est un objet formel qui se suffit à lui-même en ce sens où son étude pourrait être **immanente** d'après les poéticiens, c'est-à-dire centrée sur le texte, rien que le texte et uniquement le texte, en faisant abstraction de tout facteur externe. La méthode dite « **interne** » car entièrement focalisée sur le corpus littéraire considérée comme matière linguistique signifiante autonome, prend le contre-pied de la critique historique ou sociale qui convoque des éléments externes à

l'œuvre (milieu, race, histoire, époque) pour en comprendre le fonctionnement. Un concept est alors prisé par les poéticiens : **l'immanence**.

La critique immanente est non transcendante dans la mesure où elle se veut intérieure à l'œuvre interrogée, ne nécessitant pas l'intervention d'un élément extérieur. Un texte est une structure abstraite, l'objet premier et ultime de l'analyse de l'investigateur critique. Ce dernier devra saisir l'œuvre en elle-même et pour elle –même : la biographie de l'écrivain, le contexte d'émergence sont autant de principes traditionnalistes écartés d'emblée par les poéticiens. Ce qui intéresse ces théoriciens, c'est bien la manifestation de cette structure textuelle purement formelle, des associations, lois qui lui sont internes consacrant le caractère autonome de l'œuvre littéraire.

La production littéraire est l'expression de faits, le rôle de la critique dite ''poétique'' est de déchiffrer ces faits à travers le « **code poétique** » mis en place dans un texte. Sa démarche ne situe pas dans une optique d'**interprétation** car elle ne cherche nullement à déceler un sens, un signe n'est jamais univoque et plusieurs facteurs contribuent à varier sa signification. La poétique vise plutôt la déstructuration du texte à dessein d'élucider les bas-fonds et principes de son fonctionnement latent, les techniques qui président à la naissance de chaque œuvre.

La poétique se préoccupe donc de la « **littérarité** » : établir une théorie complète de la structure et du processus d'agencement du discours littéraire. Une théorie à même de décrire les propriétés du phénomène littéraire en établissant ses critères distinctifs et définitoires. **La littérarité** représente ce qui est propre à la littérature. Le concept est forgé par Jakobson en 1919 pour désigner « *ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire* ». C'est un concept qui s'écarte du fond pour se concentrer sur la forme de l'objet décrit en cherchant au niveau du texte même, dans la floraison des images déployées, dans l'organisation particulière du langage, ses propriétés rythmiques et ses formes esthétiques.

La procédure consiste à mettre en exergue les stratégies utilisées par l'auteur dans son œuvre. Un texte est toujours unique en son genre. Son unicité fait sa littérarité. Le style est alors immédiatement rattaché au concept de littérarité car celle-ci vise les caractéristiques propres d'un texte littéraire, ses propriétés spécifiques. L'esthétique, le style, les figures de style, les symboles entre autres, sont autant de critères internes à l'œuvre littéraire.

Au fil des années, la poétique, comme toute science, manifeste des failles ou des insuffisances, celles-ci ont conduit systématiquement à sa ruine. En particulier, il a paru

complexe de cerner la littérarité du texte, la spécificité du discours littéraire qui constituait la légitimation de la poétique comme science autonome. La spécificité littéraire n'existe pas comme entité universelle et éternelle, mais elle est toujours historiquement et culturellement circonscrite. On assiste donc à l'ouverture de la littérature aux autres sciences (idéologiques) : la poétique se transforme du coup en « théorie du discours ».

Le reproche le plus souvent fait à la poétique est d'être une approche globale et massive qui ne peut saisir l'originalité de chaque texte. D'ailleurs, en tant que science des textes littéraires au XXème siècle, la poétique va subir un rapide déclin notamment à cause de l'émergence de la **psychanalyse freudienne** (analyse prenant en compte l'inconscient dans l'énonciation) et de **la linguistique discursive**, ses plus grands détracteurs prouvent que cette méthode d'analyse littéraire n'a rien de scientifique dans son approche de l'objet d'étude. La poétique ne prendrait pas en compte la spécificité du texte littéraire du moment qu'elle le vide de son fond (sens / référent) en le détachant de son contexte historique et social.

En effet, malgré tout son apport, la poétique formaliste n'a malencontreusement pas su fournir toutes les réponses aux questions posées ; cette impuissance provoque le déclin de la théorie au profit de l'émergence de la **Sémiotique**. Ainsi, on commence à poser les jalons d'une nouvelle science qui saurait combler tous les vides.

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 10 :

LA FONCTION POÉTIQUE DU LANGAGE

La fonction poétique est dominante, déterminante dans le texte littéraire, cette fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. Elle est ainsi définie par Roman Jakobson.

« La visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage. Cette fonction ne peut être étudiée avec profit si on perd de vue les problèmes généraux du langage, et, d'un autre côté, une analyse minutieuse du langage exige que l'on prenne sérieusement en considération la fonction poétique. Toute tentative e réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse. La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est seulement la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autres activités verbales elle ne joue qu'un rôle subsidiaire, accessoire. Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets. Aussi traitant de la fonction poétique, la linguistique ne peut se limiter au domaine de la poésie.

'' Pourquoi dites-vous toujours Jeanne et Marguerite, et jamais Marguerite et Jeanne ! Préférez-vous Jeanne à sa sœur jumelle ?'' '' Pas du tout, mais ca sonne mieux ainsi '' Dans une suite de deux mots coordonnés, et dans la mesure où aucun problème d'hiérarchie n'interfère, le locuteur voit, dans la présence donnée au nom le plus court, et sans qu'il se l'explique, la meilleure configuration possible du message.

Une jeune fille parlait toujours de '' l'affreux Alfred.'' '' Pourquoi affreux ? '' ''Parce que je le déteste'' ''Mais pourquoi pas *terrible, horrible, insupportable, dégoûtant* ?'' ''Je ne sais

pourquoi, mais affreux lui va mieux'' Sans s'en douter, elle appliquait le procédé poétique de la paronomase.

Analysons brièvement le slogan politique *I like Ike* : il consiste en trois monosyllabes et compte trois diphtongues /ay/, dont chacune est suivie symétriquement par un phénomène consonantique, /I.K.K. L'arrangement des trois mots présente une variation : aucun phénomène consonantique dans le premier mot, deux autour de la diphtongue dans le second, et une consonne finale dans le troisième. (…)

Les deux colonnes de la formule I like / Ike riment entre eux, et le second des deux mots à la rime est complètement inclus dans le premier (rime en écho), /layk/ - / ayk/, image paronomastique d'un sentiment qui enveloppe totalement son objet. Les deux colons forment une allitération vocalique et le premier des deux mots en allitération est inclus dans le second : /ay/ - / ayk/, image paronomastique du sujet aimant enveloppé par l'objet aimé. Le rôle secondaire de la fonction poétique renforce le poids et l'efficacité de cette formule électorale.

Selon quel critère linguistique reconnait-on empiriquement la fonction poétique ? En particulier, quel est l'élément dont la présence est indispensable dans toute œuvre poétique ? Pour répondre à cette question, il nous faut rappeler les deux modes fondamentaux d'arrangements utilisés dans le comportement verbal : la sélection et la combinaison. Soit « enfant » le thème d'un message : le locuteur fait un choix parmi une série de noms existants plus ou moins semblables, tel que enfant, gosse, mioche, gamin, tous plus ou moins équivalents d'un certain point de vue ; ensuite, pour commenter ce thème il fait le choix d'un des verbes sémantiquement apparentés-dort, sommeille, repose, somnole. Les deux mots choisis se combinent dans la chaîne parlée. La sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté. La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence. »

Roman Jakobson, *« Linguistique et poétique »*, in *Essais de linguistique générale*, 1960, pp.218-220.

LINGUISTIQUE ET POÉTIQUE : LA FONCTION POÉTIQUE DU LANGAGE

Les années 1910 sont marquées par l'avènement d'un groupe de linguistes, critiques littéraires et poéticiens de Moscou et de Saint-Pétersbourg, considérés comme des avant-gardistes en matière de théorie de la littérature, ce groupe sera appelé « *les formalistes russes* ».

La finalité de ces chercheurs est de dégager l'essence ou la quintessence même de l'art littéraire : ils forgent un concept « *littérarité* » pour englober tout ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre typiquement littéraire. Leur point de départ est le suivant : la littérature est une confection, une pratique, une fabrication car ce qui importe le plus au regard de la critique, c'est bien le processus de fabrication, la conversion de la langue en texte littéraire, la mise en forme esthétique. Chklovski publie un article intitulé « *L'Art comme procédé* » en 1917, un texte fondateur devenu le manifeste du groupe « formalistes russes ». Roman Jakobson affirme de son côté : « *Si les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaitre le procédé comme leur " personnage unique "* » (Questions de Poétique, 1973).

Dans le même cours d'idées, ce qui est primordial en littérature, c'est bien la pratique langagière à l'origine même de la création littéraire. Nonobstant, le travail sur la forme est davantage perceptible et visible en poésie eu égard aux retours de sonorités, jeu sur les mots, convergence de figures imagées, rythme singulier, etc. Les formalistes consacrent un grand nombre d'études au langage poétique, ils s'intéressent spécialement à la composition phonique du vers, aux rapports entre le mètre et le rythme, entre le rythme et le signifié.

Roman Jakobson élabore peu à peu sa conception de la « *fonction poétique du langage* », qu'il intègre finalement à un schéma général de la communication. En effet, cette fonction rejoint d'autres fonctions correspondantes, chacune de son côté, à un pivot de la situation de communication.

La fonction poétique du langage met l'accent sur le caractère palpable, matériel, tangible des signes linguistiques. Elle entre en corrélation avec les autres fonctions du langage définies par Jakobson, qui, chacune, mettent en valeur une des instances déterminées par son schéma de la communication : **émetteur** du message pour la fonction « **émotive ou expressive** » ; **récepteur** pour la fonction « **conative ou impressive** » ; **contexte extra - linguistique** (ce à quoi se rapporte le message)pour la fonction « **référentielle ou informative** » ; **canal** permettant la communication pour la fonction **« phatique »** ; **code**

conventionnel (le système de signes par lequel on communique) pour la fonction « **métalinguistique** ». Un acte de parole est une hiérarchisation des fonctions préalablement énoncées.

D'après les formalistes russes, la fonction poétique renvoie à la « *visée du message en tant que tel* ». Quand la fonction poétique est prédominante, la communication proprement dite, la relation entre un « je », un « tu » et un « il », est comme placée entre parenthèses. Quand la communication concentre toute son attention sur le message lui-même, sa facture langagière, sa structuration ou l'observation de ses composants matériels, tout cela relève de **la fonction poétique**. Les slogans publicitaires et électoraux recourent fréquemment à cette fonction.

En fait, **un principe d'équivalence** préside à l'élaboration d'une séquence dans un texte à travers un travail de sélection produite sur un axe paradigmatique, puis un travail de combinaison opérée sur un axe syntagmatique. Dans un texte littéraire, les différentes fonctions du schéma de la communication sont bel et bien présentes, sauf que la **fonction poétique** est **dominante**. Cette fonction projette le principe d'équivalence de l'axe des similarités et sélections sur l'axe des contigüités et combinaisons.

Le principe d'équivalence :

Roman Jakobson met en évidence le critère le plus important pour discerner la fonction poétique et en comprendre le mécanisme : c'est ce qu'il appelle le « principe d'équivalence », un procédé constitutif des œuvres littéraires, fondé sur un réseau de corrélations, associations et parallélismes. La langue fonctionne autour de deux modes d'arrangement employés dans le comportement verbal : *la sélection et la combinaison*. Les unités linguistiques sont associées les unes aux autres sur l'axe de la contigüité (ligne horizontale) : l'axe de la sélection (ou d'équivalence) marque la possibilité de substituer une unité à une autre (colonne verticale).

Dans le langage courant, les commutations sont possibles mais à l'intérieur des colonnes verticales d'équivalence. Les permutations sont opérées sur les lignes horizontales de successivité. La sélection est effectuée sur la base d'une équivalence, une similarité, une synonymie ou antonymie. En revanche, la construction de la séquence et la combinaison de ses syntagmes, repose sur la contiguïté.

L'exemple avancé est celui de : *L'enfant dort.*

Cette phrase comprend le mot « enfant » choisi parmi une série de substituts équivalents (gosse, gamin, mioche) ; ensuite, le verbe « dort » est sélectionné parmi une suite sémantiquement proche (repose, sommeille, somnole). Les deux mots choisis vont s'associer en vertu des règles de la langue et se combiner dans l'énoncé produit. Cette procédure est indispensable et inhérente à toute œuvre linguistique.

Pour reconnaître la fonction poétique dans un corpus littéraire, il nous faut décortiquer les éléments sélectionnés sur l'axe paradigmatique (champ lexical, figures de style, composante narratologique, jeu sur les mots, etc.) ; puis, analyser la structure syntagmatique des phrases et la composition du texte comme *récit*, forme linéaire faite de combinaisons et corrélations multiples, variées.

En somme, la fonction poétique se rapporte à la littérature dans sa globalité générique, qu'elle soit versifiée ou pas, elle ne saurait se restreindre à la poésie mais couvre toutes les catégories génériques. Elle représente la fonction la plus dominante, déterminante dans la création littéraire, tandis qu'elle joue un rôle secondaire dans d'autres créations verbales. Cette fonction met en relief l'aspect matériel des signes, leur mode de fonctionnement interne, leurs rapports et leurs connexions. Elle projette **le principe d'équivalence** de l'axe de **la commutation** sur l'axe de **la permutation** (la substitution sur l'axe paradigmatique et la combinaison sur l'axe syntagmatique).

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 11 :

L'HÉRITAGE MÉTHODOLOGIQUE DU FORMALISME

Dans cet extrait, l'accent est mis sur les principaux acquis méthodologiques dûs aux Formalistes Russes, et qui sont ensuite comparés à ceux de la linguistique contemporaine.

« La méthode structurale, développée d'abord en linguistique, trouve des partisans de plus en plus nombreux dans toutes les sciences humaines, y compris l'étude la littérature. Cette évolution parait d'autant mieux justifiée que, parmi les relations de la langue avec les différentes formes d'expressions, celles qui l'unissent à la littérature sont profondes et nombreuses. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'on opère ce rapprochement. L'origine du Cercle linguistique de Prague, l'une des premières écoles de linguistique structurale, n'est autre qu'un courant d'études littéraires qui se développa en Russie pendant les années 1915-1930, et qui est connu sous le nom de « Formalisme russe ». Le rapport de l'un à l'autre est incontestable ; il s'est établi aussi bien par l'intermédiaire de ceux qui ont participé aux deux groupes simultanément ou successivement (R. Jakobson, B. Tomachevski, P. Bogatyrev), que par les publications des Formalistes, que le Cercle de Prague n'a pas ignorées. Il serait exagéré d'affirmer que le structuralisme linguistique a emprunté ses idées au Formalisme, car les champs d'étude et les objectifs des deux écoles ne sont pas les mêmes ; on retrouve, néanmoins, chez les structuralistes, les traces d'une influence « formaliste » aussi bien dans les principes généraux que dans certaines techniques d'analyse. C'est pourquoi il est naturel et nécessaire de rappeler aujourd'hui, alors que naît un intérêt pour l'étude structurale de la littérature, les principaux acquis méthodologiques dus aux Formalistes, et de les comparer à ceux de la linguistique contemporaine. Avant d'entamer cette confrontation, il importe de préciser quelques principes de base de la doctrine formaliste. On parle le plus souvent de « méthode formelle », mais l'expression est imprécise et on peut contester le choix aussi bien du substantif que de l'adjectif.

La méthode, loin d'être unique, englobe un ensemble de procédés et de techniques qui servent à la description de l'œuvre littéraire, mais aussi à des investigations scientifiques fort différentes. Pour l'essentiel, on dira simplement qu'il faut considérer avant tout l'œuvre elle-même, le texte littéraire, comme un système immanent ; ce n'est évidemment là qu'un point de départ et non l'exposé détaillé d'une méthode. Quant au terme « formel », il s'agit plus d'une étiquette devenue commode que d'une dénomination précise, et les Formalistes eux-mêmes l'évitent. La forme, pour eux, couvre tous les aspects, toutes les parties de l'œuvre, mais elle existe seulement comme rapport des éléments entre eux, des éléments de l'œuvre entière, de l'œuvre à la littérature nationale, etc., bref, c'est un ensemble de fonctions. L'étude proprement littéraire, que nous appelons aujourd'hui structurale, se caractérise par le point de vue que choisit l'observateur et non par son objet qui, d'un autre point de vue, pourrait se prêter à une analyse psychologique, psychanalytique, linguistique, etc. La formule de Jakobson : « l'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la littérarité (Literaturnost), c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire », doit être interprétée au niveau de l'investigation et non de l'objet. Le but de la recherche est la description du fonctionnement du système littéraire, l'analyse de ses éléments constitutifs et la mise à jour de ses lois, ou, dans un sens plus étroit, la description scientifique d'un texte littéraire et, à partir de là, l'établissement de rapports entre ses éléments.

La littérature est un système de signes, un code, analogue aux autres systèmes significatifs, tels la langue naturelle, les arts, la mythologie, les représentations oniriques, etc. D'autre part, et par là elle se distingue des autres arts, elle se construit à l'aide d'une structure, à savoir la langue ; elle est donc un système significatif au second degré, autrement dit un système connotatif. En même temps la langue, qui sert de matière à la formation des unités du système littéraire, et qui appartient donc, selon la terminologie Hjelmslevienne, au plan de l'expression, ne perd sa signification propre, son contenu. Il faut en outre tenir compte des différentes fonctions possibles d'un message et ne pas réduire son sens à ses fonctions référentielle et émotive. La notion de fonction poétique ou esthétique, qui porte sur le message lui-même, introduite par Jakubinski, développée par Jakobson (1921-1923) et Mukarovsky, et intégrée dans le système notionnel de la linguistique par Jakobson (1963), intervient aussi bien dans le système de la littérature que dans celui de la langue, et crée un équilibre complexe des fonctions. Notons que les deux systèmes, souvent analogues, ne sont pas pour autant identiques ; de plus, la littérature utilise des codes sociaux dont l'analyse ne relève pas d'une étude littéraire.

Tout élément présent dans l'œuvre porte une signification qui peut être interprétée selon le code littéraire. Pour Chklovski « l'œuvre est entièrement construite. Toute sa matière est organisée. » (1926, p.99). L'organisation est intérieure au système littéraire et ne rapporte pas au référent. Ainsi, Eikhenbaum écrit : « Pas une seule phrase de l'œuvre littéraire *ne peut être*, en soi 'une expression' directe des sentiments de l'auteur, mais elle est toujours construction et jeu… » (TL, p.228). Aussi faut-il également tenir compte des différentes fonctions du message, car l' '*organisation*' peut se manifester sur plusieurs plans différents.

Le caractère systématique des rapports entre les éléments découle de l'essence même du langage. Ces relations constituent l'objet de l'investigation littéraire proprement dite. Tynianov (1929) a formulé ainsi ces idées, fondamentales en linguistique structurale : « L'œuvre représente un système de facteurs corrélatifs. La corrélation de chaque facteur avec les autres et sa fonction par rapport au système. » (TL, p.49).

L'inégalité des éléments constitutifs impose une autre règle : un élément ne se lie pas directement avec n'importe quel autre, le rapport s'établit en fonction d'une hiérarchie de plans (ou strates) et de niveaux (ou rangs), selon l'axe des substitutions et l'axe des enchainements. Comme l'a noté Tynianov (1929), « l'élément entre simultanément en relation : avec les série des éléments semblables appartenant à d'autres œuvres –systèmes, voire à d'autres séries, et, d'autre part, avec les autres éléments du même système (fonction autonome et fonction synonyme) » (TL, p.123). Les différents *niveaux* sont définis par les dimensions de leurs parties. Le nombre de ces niveaux est théoriquement illimité, mais en pratique, on en considère trois : celui des éléments constitutifs, celui de l'œuvre, celui d'une littérature nationale. Le travail des Formalistes a porté essentiellement sur l'analyse de poèmes où ils ont distingué les plans phonique et phonologique, métrique, intonationnel et prosodique, morphologique et syntaxique, etc. Chklovski a montré à propos de textes en prose que cette distinction est valable également sur le plan du récit, où les procédés de composition peuvent être séparés du contenu événementiel. Il est évident que l'ordre de succession des niveaux et des plans dans le texte ne doit pas obligatoirement coïncider avec celui de l'analyse ; c'est pourquoi celle-ci attaque souvent l'œuvre dans son entier : c'est là que les rapports structuraux se manifestent le plus nettement. »

Tzvetan Todorov, *Théorie de la Littérature, Textes Des Formalistes Russes,* 1965.

LES FONDEMENTS THÉORIQUES ET ACQUIS MÉTHODOLOGIQUES DU FORMALISME RUSSE :

Le formalisme russe est une école de linguistes, critiques et théoriciens de la littérature dont l'apport a marqué un tournant en matière d'analyse littéraire, et ce, de 1914 à 1930. Ce groupe de linguistes amorce une nouvelle manière de penser et d'étudier le phénomène littéraire. Les Formalistes ont exercé un impact indéniable sur la sémiologie et la linguistique au 20ème siècle. On peut distinguer deux personnalités phares ou meneurs du groupe : **Roman Jakobson et Victor Chklovski**.

L'idée de départ est que la littérature est avant tout un fait de langage, une construction dynamique, une technique ou une somme de procédures. Le groupe entend objectiver la littérature et déployer une approche systématique pour analyser son matériau, ses procédés et ses manifestations. La théorie forgée s'est étendue au-delà de la Russie et de l'Europe centrale : les découvertes des Formalistes sont reconnues pour leur pertinence et leur apport considérable en tant qu'acquis fondamentaux en sciences humaines au 20ème siècle.

En réponse à une approche explicative socio-historique de la littérature qui s'attachait à étudier un texte à la lumière de son contexte (société-histoire- politique, biographie de l'écrivain,…), le formalisme conteste cette méthode et propose d'étudier « la littérarité » du texte en tant que matière langagière signifiante autonome. Rappelons que « la littérarité » est ''tout ce qui fait qu'une œuvre donnée est une œuvre littéraire '' (d'après Jakobson), les formalistes russes entendent décortiquer la composante des textes, leurs structures, leurs formes, les personnages, le rythme, les faits de style, les constructions narratives, les genres, la typologie textuelle, entre autres.

Lié à ses débuts au mouvement des **Futuristes** (groupe de poètes), le formalisme se préoccupe de l'examen donc des formes littéraires, des spécificités propres à l'art littéraire. D'ailleurs les poètes futuristes attachent davantage d'importance dans leurs œuvres au signifiant (la forme) pour rejeter le signifié (le sens). D'après leur vision, il serait intéressant d'étudier la forme que représente tout poème au plan des rimes, rythmes, mélodies, mètres, sonorités ; en revanche, le sens est relégué au second plan. Les poèmes des futuristes (comme Maïakovski) seront prisés comme objets d'analyse par un groupe de linguistes appelé **le Cercle linguistique de Prague (fondé en 1926 par Jakobson).** Ce dernier se répartit en deux troupes : la première composée de linguistes qui décortiquent **la langue** comme objet

d'étude via une approche structurale. La seconde portant le nom de « Formalistes russes » déploient la même méthode structurale mais pour appréhender cette fois-ci **le texte littéraire**.

Chklovski conçoit dès lors toute création littéraire comme un système de procédés, ses confères théoriciens comme Jakobson, Tomachevski, Tynianov ou encore Propp, s'attellent à répertorier les différentes aspects de l'œuvre littéraire en mettant en relief sa nature structurale et la hiérarchisation des fonctions y afférentes. On remarque là les prémices du structuralisme, doctrine fortement influencée par la pensée formaliste. En effet, plus de quarante ans avant l'avènement du structuralisme français, les formalistes russes avaient entrepris l'étude systématique de la littérature. Le manifeste du mouvement date en 1917, « *l'Art comme procédé* », signé par Chklovski.

Réfractaire à la poésie symboliste et inspiré par les futuristes, le formalisme considère toute œuvre littéraire comme autonome, la science qui l'étudie, doit alors l'être aussi, c'est-à-dire affranchie de toute préoccupation extra -textuelle. Il est alors question de mettre l'accent sur l'art littéraire comme un système de procédés formels pour asseoir son analyse scientifique en écartant sa teneur sociétale, sa portée représentative, mimétique ou encore sa dimension expressive.

Dans cette perspective, la signification du texte n'est plus vue comme l'unité primordiale à saisir. Les formalistes choisissent d'étudier non la littérature comme objet de la critique mais plutôt **la littérarité,** en d'autres termes, les propriétés formelles du texte littéraire ou l'ensemble des procédés esthétiques qui sous-tendent toute création littéraire. L'œuvre est une entité verbale autosuffisante, un ensemble de relations internes et indépendantes du contexte d'émergence ou du parcours biographique de l'auteur. Le langage est **autotélique**, ses composants sont en relation d'interaction dans un texte, donc il est pertinent de scruter ces relations immanentes et non les représentations qu'un texte livre du contexte. La littérarité est alors ce qui permet de distinguer le discours ordinaire du langage poétique littéraire : l'essence de la création littéraire est d'attirer l'attention sur ce qui la compose, ses dispositifs esthétiques et ses caractéristiques linguistiques.

Les formalistes distinguent déjà le langage littéraire du langage ordinaire et affirment que le style et la forme sont les meilleurs moyens d'appréhender le phénomène littéraire. L'examen de la dimension sociétale ou des thèmes abordés dans un texte, ne leur semble d'aucune utilité.

La théorie formaliste voit toute œuvre littéraire comme une production dynamique : son souci est alors de cerner les rapports des éléments constitutifs du texte dans leur fonctionnement interne et sous-jacent. Son approche est **immanente** : elle considère l'œuvre comme un système de signes linguistiques autonomes d'où la nécessité de décrire le mécanisme littéraire au plan des structures latentes qui le composent, en mettant en exergue ses lois et ses techniques. Les formalistes russes consacrent donc leurs travaux et recherches à l'investigation de l'aspect formel de la littérature en déployant la linguistique structurale.

Grâce au formalisme russe, la pensée critique connait une étape essentielle dans son évolution et dans le développement de la théorie littéraire. L'éclosion théorique et la fécondité conceptuelle consacrent le formalisme comme mouvement précurseur de la linguistique structurale. Son apport se distingue par l'importance qu'il confère au rôle fonctionnel des stratégies d'écriture, le but étant d'appliquer une méthode « scientifique » de lecture et d'interprétation du langage poétique, à mille lieux des approches sociologiques, psychologiques, historiques anciennement prisées. La littérature est entièrement fondée sur des éléments de nature linguistique et des procédés formels. L'intérêt est centré sur la forme du texte au détriment de ses préoccupations thématiques ou ses référents socioculturels. Le formalisme soutient que la dimension formelle de la littérature représente l'unité essentielle à scruter.

Par exemple : analyser un poème en appliquant la méthode formaliste, c'est examiner le mètre des vers, le type des rimes, le rythme présent, le jeu de sonorités, l'emploi des figures de style, l'enjambement du poème ou bien son rejet, entre autres. En somme, il s'agit de décortiquer toute la combinatoire formelle à l'origine du poème.

Les théoriciens formalistes accordent de l'intérêt à la manière dont le langage est construit et fonctionne dans un texte et non au « hors-texte » ou l'auteur. Leur souci premier était de dissocier l'art des influences sociales et historiques, ce qui leur vaudra quelques critiques émanant de leurs détracteurs. Cela transparait notamment à travers l'épanouissement de théories survenues juste après le formalisme, telles que le marxisme ou la psychanalyse à visée psychosociale.

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 12 :

LE PERSONNAGE COMME PARTICIPANT

Barthes propose un statut structural des personnages. Le personnage n'est plus considéré comme un être mais comme un actant, une force agissante au sein d'une sphère d'actions.

« Dans la poétique aristotélicienne, la notion de personnage est secondaire, entièrement soumise à la notion d'action : il peut y avoir des fables sans « caractères », dit Aristote, il ne saurait y avoir de caractères sans fable. Cette vue a été reprise par les théoriciens classiques (Vossius). Plus tard, le personne, qui jusque là n'était qu'un nom, l'agent d'une action, a pris une consistance psychologique, il est devenu un individu, une « personne », bref un « être » pleinement constitué, alors même qu'il ne ferait rien, et bien entendu, avant même d'agir, le personnage a cessé d'être subordonné à l'action, il a incarné d'emblée une essence psychologique ; ces essences pouvaient être soumises à un inventaire, dont la forme la plus pure a été la liste des « emplois » du théâtre bourgeois (la coquette, le père noble, etc.).

Dès son apparition, l'analyse structurale a eu la plus grande répugnance à traiter le personnage comme une essence, fut-ce pour la classer ; comme le rappelle T. Todorov, Tomachevski alla jusqu'à dénier au personnage toute importance narrative, point de vue qu'il atténua par la suite. Sans aller jusqu'à retirer les personnages de l'analyse, Propp les réduisit à une typologie, simple, fondée, non sur la psychologie, mais sur l'unité des actions que le récit leur impartit (Donateur d'objet magique, Aide, Méchant, etc.).

Depuis Propp, le personnage ne cesse d'imposer à l'analyse structurale du récit le même problème : d'une part les personnages (de quelque nom qu'on les appelle : *dramatis personae* ou actants) forment un plan de description nécessaire, hors duquel le menu « actions » apportées cessent d'être intelligibles, en sorte qu'on peut bien dire qu'il n'existe pas un seul

récit au monde sans « personnages » , ou du moins sans « agents » ; mais d'autre part ces agents, fort nombreux, ne peuvent être ni décrits ni classés en termes de « personnes », soit que l'on considère la « personne » comme une forme purement historique, restreinte à certains genres (il est vrai les mieux connus de nous) et par conséquent il faille réserver le cas, fort vaste, de tous les récits (contes populaires, textes contemporains) qui comportent des agents, mais non des personnes ; soit que l'on professe que la « personne » n'est jamais qu'une rationalisation critique imposée par notre époque à de purs agents narratifs.

L'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme un « être », mais comme un « participant ». Pour Cl. Bremond, chaque personnage peut être l'agent de séquences d'actions qui lui sont propres (*Fraude*, *Séduction*) ; lorsqu'une même séquence implique deux personnages (c'est le cas normal), la séquence comporte deux perspectives, ou, si l'on préfère, deux noms (ce qui est *Fraude* pour l'un est *Duperie* pour l'autre) ; en somme, chaque personnage, même secondaire, est le héros de sa propre séquence.

T. Todorov, analysant un roman « psychologique » (*Les Liaisons dangereuses*), part, non des personnages-personnes, mais des trois grands apports dans lesquels ils peuvent s'engager et qu'il appelle prédicats de base (amour, communication, aide) ; ces rapports sont soumis par l'analyse à deux sortes de règles : de *dérivation* lorsqu'il s'agit de rendre compte d'autres rapports et d'*action* lorsqu'il s'agit de décrire la transformation de ces rapports au cours de l'histoire : il y a beaucoup de personnages dans *Les Liaisons dangereuses,* mais « ce qu'on en dit » (leurs prédicats) se laisse classer.

Enfin, A.J. Greimas a proposé de décrire et de classer les personnages du récit, non selon ce qu'ils sont, mais selon ce qu'ils font (d'où leur nom d'*actants*), pour autant qu'ils participent à trois grands axes sémantiques, que l'on retrouve d'ailleurs dans la phrase (sujet, objet, complément d'attribution, complément circonstanciel) et qui sont la communication, le désir (ou la quête) et l'épreuve ; comme cette participation s'ordonne par couples, le monde infini des personnages est lui aussi soumis à une structure paradigmatique (Sujet / Objet, Donateur/ Destinataire, Adjuvant/ Opposant), projetée le long du récit ; et comme l'actant définit une classe, il peut se remplir d'acteurs différents, mobilisés selon des règles de multiplication , de substitution ou de carence.

Ces trois conceptions ont beaucoup de points communs. Le principal, il faut le répéter, est de définir le personnage par sa participation à une sphère d'actions, ces sphères étant peu nombreuses, typiques, classables ; c'est pourquoi l'on a appelé ici le second niveau de description, quoique étant celui des personnages, niveau des Actions : ce mot ne doit donc pas s'entendre ici au sens des grandes articulations de la *praxis* (désirer, communiquer, lutter). »

Roland Barthes, *Analyse structurale des récits,* Poétique du récit, Seuil, 1977, pp. 32-35.

VERS UN STATUT STRUCTURAL DU PERSONNAGE :

La notion de personnage semble être une donnée inhérente à toute fiction. En littérature, le personnage a de tout temps représenté le noyau, le point focal ou le cœur même de la fiction, meneur de l'action, entité investie d'une dimension psychologique, morale et sociale, protagoniste dans un récit. Toute fiction est habitée par des personnages, pivots incontournables du récit. C'est bien le personnage qui fait vivre l'histoire, c'est à travers ses émois, ses émotions, ses agissements et ses caractéristiques que nous parvenons à adhérer le plus complètement à l'histoire narrée. Du roman à l'épopée en passant par le théâtre ou la nouvelle, les modalités d'analyse du personnage et de son statut ont depuis toujours fait l'objet de la critique, traditionnelle et nouvelle, en tant que problématique récurrente en matière de théorie littéraire. C'est l'une des notions clés à analyser sur un plan structural dans une fiction.

Déjà, la Poétique d'Aristote place la notion de personnage à un rang secondaire en ce sens où l'action qu'il entreprend prime et surpasse le caractère dont il peut être représentatif. Les agissements sont donc placés au premier plan et le personnage incarne **une force agissante**, un meneur de l'intrigue permettant à celle-ci d'évoluer, indépendamment de tout ce qu'il pourrait représenter comme valeurs, éprouver comme sentiment ou développer comme qualité.

Toutefois, au fil des avancées théoriques et recherches littéraires, la notion de personnage évolue : il n'est plus vu comme simple « nom », un patronyme ou identité banale, un opérateur de l'action, il devient cet être pourvu de qualifications multiples avant même qu'il

ne prenne part à l'action. En effet, le personnage est doté d'une teneur psychologique, morale, émotionnelle avant même d'être engagé dans un schéma actionnel dynamique.

Les formalistes russes comme Tomachevski et Propp réfutent toute conception du personnage en termes d'essence : pour l'un, le personnage n'est même pas reconnu au départ comme élément narratif, tandis que pour l'autre, il est perçu comme une forme typologique déterminée par une unité d'actions accomplies dans un récit, aucunement comme le foyer d'une psychologie vivante ou autre. Il s'ensuit que l'approche structurale du personnage se heurte au courant du 20ème siècle à de multiples disjonctions :

Tout récit est récit de personnage, toute fiction est habitée par des agents fictionnels lesquels doivent être dépeints car la description permet de rendre le comportement du sujet intelligible. Néanmoins, la littérature moderne malmène en quelque sorte l'agent narratif pour le dépersonnaliser, lui ôter toute essence psychologique rationnelle. Un récit va, par exemple, mettre au premier plan un sujet simple actant et fait de langage. Le personnage est vraisemblablement réduit à un statut purement linguistique.

L'analyse structurale s'écarte de toute tentative de rationalisation de l'agent fictionnel pour en faire une « personne » ou un « être » présenté en termes d'essences psychiques et mentales, elle évoque plutôt la notion de « **personnage** » en termes de « **participant** ».

Pour Bremond, un personnage est le foyer d'une unité séquentielle d'actions, chaque personnage même accomplissant un rôle secondaire, est l'agent responsable des séquences qui lui sont propres. Par exemple, une séquence qui unit deux personnages autour d'un thème comme « la trahison », cette séquence comporte alors deux perspectives : *la trahison* pour l'un et *la déception* pour l'autre. Pour Todorov, toute action est le fait d'un personnage et tout personnage est mis en scène pour mener à bien une action. C'est une construction langagière narrative destinée à promouvoir l'intrigue, amorcer puis alimenter le déroulement événementiel. Le personnage est un faisceau de manifestations diégétiques.

Greimas, pour sa part, entend procéder au classement des personnages en fonction de leurs agissements dans une fiction, et non de ce qu'ils incarnent comme « êtres », plutôt ce qu'ils accomplissement comme rôle diégétique dans un récit, ce qu'il qualifie d'« actants ». L'actant rejoint dès lors l'un des trois grands axes sémantiques : *sujet/objet, Donateur/destinataire, adjuvant/opposant*. En fonction du rôle joué, un personnage intègre du coup une structure paradigmatique plus vaste étendue le long du récit et composée d'une multitude de

possibilités. L'actant n'est jamais défini par son intériorité ou sa personnalité, il est ce qu'il fait ou entend faire.

La conception structurale et formelle du personnage est simple : celui-ci n'est pas vu comme un « être » investi d'une dimension psychologique ou morale, c'est un élément *participant* à une sphère d'actions, non celles perçues au premier abord narratif mais bien celles sur lesquelles s'édifie toute l'intrigue et qui justifient le périple du sujet en rendant compte de la finalité de sa quête. La notion de personnage est ainsi dépourvue de sa dimension de « personne » pour revêtir seulement une fonction actantielle. Le personnage est simple embrayeur de l'action, dénué de sens culturel, mental ou psychologique.

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 13 :

LE « TEMPO NARRATIF »

Genette envisage ici les problèmes posés par la durée romanesque, en confrontant durée de l'histoire (de la diégèse) et la durée du récit.

« Théoriquement, en effet, il existe une gradation continue depuis cette vitesse infinie qui est celle de l'ellipse, où un segment nul de récité correspond à une durée quelconque d'histoire jusqu'à cette lenteur absolue qui celle de la pause descriptive, où un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle[1].

En fait, il se trouve que la tradition narrative, et en particulier la tradition romanesque, a réduit cette liberté, ou du moins l'a ordonnée en opérant un choix entre tous les possibles, celui de quatre rapports fondamentaux qui sont devenus, au cours d'une évolution dont l'étude reviendra un jour à l'*histoire* (encore à naître) *de la littérature*, les formes canoniques du *tempo* romanesque : un peu comme la tradition musicale classique avait distingué dans l'infinité des vitesses d'exécution possibles quelques mouvements canoniques, *andante, allegro, presto*, etc., dont les rapports de succession et d'alternance ont commandé pendant quelques deux siècles des structures comme celles de la sonate, de la symphonie ou du concerto.

Ces quatre formes fondamentales du mouvement narratif, que nous appellerons désormais les quatre *mouvements narratifs*, sont les deux extrêmes que je viens d'évoquer (*ellipse et pause descriptive*), et deux intermédiaires : *la scène*, le plus souvent « dialoguée », dont nous avons

[1] Cette formulation peut donner lieu à deux malentendus que je veux dissiper tout de suite : 1) Le fait qu'un segment de discours corresponde à une durée nulle de l'histoire ne caractérise pas en propre la description ; il se retrouve aussi bien dans ces excursus commentatifs au présent que l'on nomme couramment, depuis Blin et Brombert, *intrusions ou interventions d'auteur*, et que nous retrouverons au dernier chapitre. Mais le propre de ces excursus est de n'être pas à proprement parler narratifs. Les descriptions en revanche sont *diégétiques*, puisque constitutives de l'univers spatio-temporel de l'histoire, et c'est donc bien avec elles le discours *narrant* qui est en cause. 2) Toute description ne fait pas nécessairement pause dans le récit, nous le constatons Chez Proust lui-même : aussi n'est-il pas question ici de la description, mais de la *pause descriptive*, qui ne se confond donc ni avec toute pause, ni avec toute description.

déjà vu qu'elle réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire, et ce que la critique de la langue anglaise appelle le « *summary* », terme qui n'a pas d'équivalent en français et que nous traduirons par *récit sommaire* ou, par abréviation, *sommaire* : forme à mouvement variable (alors que les trois autres ont un mouvement déterminé, du moins en principe), qui couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compris entre la scène et l'ellipse. On pourrait assez bien schématiser les valeurs temporelles de ces quatre mouvements par les formules suivantes, où TH désigne le temps d'histoire et TR le pseudo-temps, ou temps conventionnel, de récit :

Pause: TR = n, TH = 0. Donc: TR ∞ > TH[1]

Scène: TR = TH

Sommaire: TR < TH

Ellipse: TR = 0, TH = n. Donc, TR < ∞ TH."

Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, (128/129)

APPROCHE STRUCTURALE DE LA DURÉE ROMANESQUE :

LES QUATRE MOUVEMENTS NARRATIFS

Gérard Genette (1930-2018) : est un critique et théoricien de la littérature française. Il pose les bases de l'analyse narratologique, procède à la classification des genres et forge le concept de « *transtextualité* » (liens des textes les uns envers les autres). Il est considéré comme l'un des théoriciens phares ayant joué un rôle indéniable dans l'avancée des études littéraires. Il s'affiche comme l'un des meneurs de la nouvelle critique centrée autour de la poétique et inscrite au sein du courant structuraliste.

[1] Ce signe ∞ > (infiniment plus grand), ainsi que l'inverse < ∞ (infiniment plus petit), ne sont pas, me dit-on, mathématiquement orthodoxes. Je les maintiens cependant parce qu'ils me semblent, dans ce contexte et pour l'honnête homme, les plus transparents possible, pour désigner une notion elle-même mathématiquement suspecte, mais ici fort claire.

La narratologie est amorcée en tant que science qui étudie les mécanismes internes d'un récit. Genette élabore une approche qui se veut être un aboutissement et un renouvellement en matière de critique narratologique : le récit est vu d'un côté comme un objet linguistique autotélique saisi indépendamment de son contexte d'élaboration, d'un autre côté, il est possible, d'après Genette, de déceler une structure de base commune aux différents récits. Le critique établit dès lors une poétique narratologique fondée sur une typologie des procédés narratifs utilisés en littérature. La narration devient alors une notion centrale autour de laquelle gravitent toutes les autres catégories : la sociologie, la psychanalyse, le contexte historique, etc.

L'histoire est représentée verbalement en littérature, cela implique des choix précis et des techniques esthétiques rendues concrètes par le biais du langage. Tout récit est porté par une voix qui raconte l'histoire. Pour Genette, un récit est un acte narratif langagier du moment que l'histoire est signifiée par le moyen des mots provenant d'une instance narrative en charge de nous relater la diégèse. L'acte narratif est primordial pour le théoricien, d'autant plus que le narrateur adopte une posture temporelle spécifique par rapport à l'histoire qu'il raconte.

A l'image du recto et verso d'une feuille de papier, **la temporalité narrative** dans un texte littéraire s'articule autour dune combinaison parfaite de deux éléments indissociables : d'une part, **le temps racontant** ou **temps du récit** qui correspond à la manière dont l'histoire est narrée et présentée au lecteur. En effet, en parcourant un roman, le lecteur voit apparaître successivement les personnages, leurs actions, les lieux au fil des mots, des lignes et des pages. D'autre part, l'univers fictionnel créé n'échappe pas au temps qui se mesure en heures, en jours, en mois et en années. Le **temps de l'histoire** est un temps fictif qui se constitue progressivement pour rendre compte de la chronologie propre aux événements vécus par es personnages dans un cadre purement fictionnel.

Il n'existe pas de récit sans rythme. Pour Genette, analyser le tempo narratif permet d'instituer les différentes modalités de narration d'une histoire : un narrateur peut par exemple relater des faits sans ordre précis, en passant sous silence certains événements ou en racontant une scène de manière développée. La durée de l'histoire est mesurable en heures, jours et années et la durée du récit se manifeste via le rythme narratif choisi pour raconter cette même histoire.

Genette établit **quatre formes canoniques** pour caractériser **la vitesse ou le tempo narratif**. Pour ce faire, il s'inspire du modèle théâtral dans lequel la durée de l'histoire diégétique concorde parfaitement avec la durée de sa narration / représentation sur scène. Ce qui n'est

pas le cas pour le reste des catégories littéraires car le narrateur est en mesure de jouer avec le temps, donc d'accélérer ou de ralentir la narration des événements diégétiques.

L'approche narratologique de Genette répertorie quatre mouvements d'ordre narratif :

1- **L'ellipse** : il s'agit d'un saut dans le temps qui consiste à passer sous silence certains événements de l'histoire narrée. C'est une accélération maximale du rythme narratif. Exemple : « ***Trois semaines plus tard****, Roubaud dut encore près de quatre cents francs à M. Cauche. Il avait expliqué que l'héritage fait par sa femme les mettait fort à leur aise ; mais il ajoutait en riant que celle-ci gardait les clefs de la caisse, ce qui excusait sa lenteur à payer ses dettes de jeu.* » (Zola, ''***La Bête humaine''***)

Un temps a passé dans l'histoire et le récit le passe sous silence vu que l'ellipse ne raconte rien et le lecteur n'est pas informé du contenu dissimulé, ce qui pourrait produire un effet de surprise. Le temps de l'histoire est infiniment plus grand que le temps du récit.

2- **La pause** : c'est une interruption de l'action. Elle incarne à l'image de l'ellipse un point extrême dans l'échelle du tempo narratif sauf qu'elle se présente comme le paradoxe même de l'ellipse. En effet, avec la pause, le récit est suspendu ponctuellement pour céder la place à la description ou au commentaire. La pause est alors descriptive et permet au lecteur de découvrir le profil du personnage, le décor, le lieu, au-delà même de la trame de l'action. Lorsque la pause est commentative, le narrateur-locuteur prend position par exemple et donne son opinion, commente la fiction même en cours d'exécution, décrit le contexte, porte un jugement sur le personnage, … Dans une pause, le temps du récit est nettement supérieur au temps de l'histoire. La pause provoque un effet d'allongement de la narration.

Exemple : *« Entre les différents gîtes possibles, dont je vous ai fait l'énumération qui précède, choisissez celui qui convient le mieux à la circonstance présente. »* (Diderot, ''***Jacques le Fataliste''***)

3. **La scène** : elle donne l'impression que le temps de l'histoire correspond au temps du récit. La scène paraît alors se dérouler sous les yeux du lecteur.

Exemple : *« Le serveur s'approche de la dame. ''Qu'est-ce que vous prendrez ?''demande-t-il. La femme lève les yeux et lui répond : '' Un café, s'il vous plait.'' Le serveur s'empresse alors de satisfaire la dame : '' Je vous l'apporte de suite.'' »*

Le terme « scène » est à l'origine théâtral. Dans un roman, une scène narrative correspond au moment où le récit nous présente des personnages qui dialoguent (le cas aussi du monologue et du soliloque). Elle donne aussi une impression d'instantanéité et d'immédiateté événementielle. L'action s'y trouve explicitée, ce qui accroît l'intensité dramatique. Le temps de la narration est équivalent au temps de la diégèse.

4. **Le sommaire** : il permet de résumer de manière synthétique des événements étalés dans le temps pour les condenser en quelques phrases, ce qui procure un effet d'accélération. Exemple : *« Ce fut donc une occupation pour Emma que le souvenir de ce bal. Toutes les fois que revenait le mercredi, elle se disait en s'éveillant : « Ah! Il y a huit jours... il y a quinze jours... il y a trois semaines, j'y étais. » Et peu à peu, les physionomies se confondirent dans sa mémoire; elle oublia l'air des contredanses, elle ne vit plus si nettement les livrées et les appartements; quelques détails s'en allèrent, mais le regret lui resta. »* (Flaubert, **''Madame Bovary ''**)

Les sommaires peuvent se manifester à des degrés variables. Un sommaire correspond à un condensé d'une partie de l'histoire événementielle. Le temps du récit y est inférieur au temps de l'histoire. Dans un roman, quand quelques passages plutôt longs semblent abrégés en quelques lignes, cela accélère alors le rythme narratif. Le temps de la diégèse est du coup plus grand que le temps de la narration.

Le caractère temporel du récit est un élément primordial de l'expérience narrative. Le récit autorise de multiples jeux temporels tout en les régulant, ces variations ou mouvements temporels se combinent parfaitement au sein de la même trame narrative : une scène dialoguée pourrait contenir un sommaire. Analyser les différentes manifestations de la vitesse narrative au sein d'un récit permet de saisir l'importance donnée aux faits relatés et renseigne sur les choix textuels d'un auteur. Chaque histoire possède sa propre temporalité et il existe une multitude de modes pour narrer une même histoire. L'écrivain détient à portée de main une palette d'outils et techniques pour organiser le rythme de son récit conformément à ses intentions poétiques et communicatives.

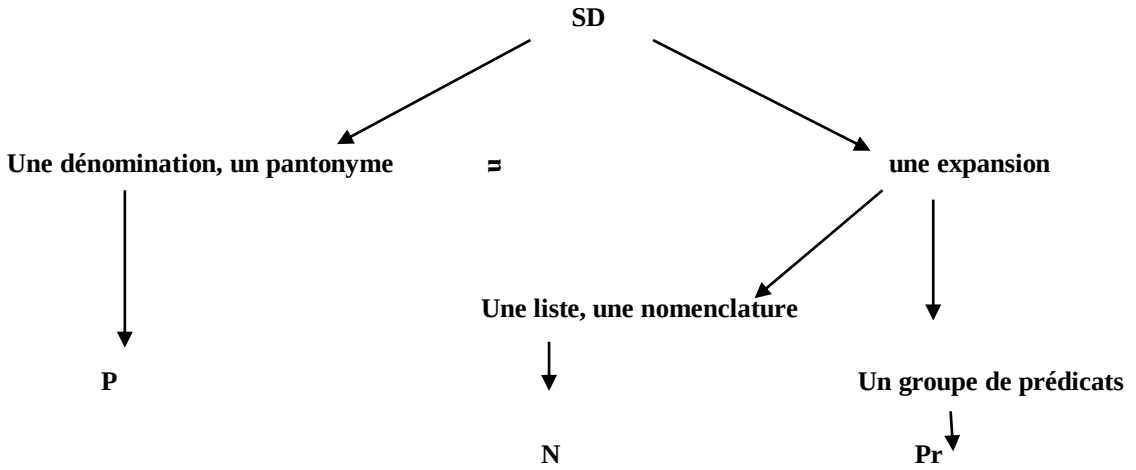
Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

<u>TD 14</u> :

LE SYSTÈME DESCRIPTIF

Philippe Hamon définit le texte descriptif comme un système de mises en équivalences. Il est également un lieu de rhétorique particulièrement surdéterminé riche en figure de style.

« Un système descriptif (S.D.) est un jeu d'équivalences hiérarchisées : équivalence entre une *dénomination* (un mot) et une *expansion* (un stock de mots juxtaposées en liste, ou coordonnés ou subordonnés en un texte) ; la dénomination qui peut être simplement implicite, non actualisée dans la manifestation textuelle, assure la permanence et la continuité de l'ensemble, servant de terme à la fois régisseur, syncrétique, mis en facteur commun mémoriel à l'ensemble du système, de *pantonyme* (P.) à la description, et pouvant entrer dans des énoncés métalinguistiques du type : « ce texte est la description de P », c'est « l'objet décrit », et le pantonyme peut entrer ensuite comme centre de référence, dans un réseau d'anaphoriques, et par sa simple répétition, économiser le rappel de la somme de ses parties dénombrables (P est composée de : N1, N2, N3, N4, …Nn…), de la somme de ses qualités(P est : Pr1, Pr2, Pr3, Pr4,…Prn…), ou des deux à la fois, N jouant le rôle d'une structure-relai entre P et Pr(P est composée de N1qui est Pr1, de N2 qui est Pr2, de N3 qui est Pr3…de Nn qui est Prn…) ; en tant que mot, le pantonyme est dénomination commune au système ; en tant que sens, il est le dénominateur commun ; il est foyer (focalisé et focalisant) du système :



Chacune de ces unités (le pantonyme, la nomenclature, les prédicats) est facultative, l'ensemble constituant ce que l'on pourrait appeler la norme (construite) de tout système descriptif (…). »

Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981, (140/141)

APPROCHE STRUCTURALE DE LA DESCRIPTION LITTÉRAIRE :

Hamon, Philippe (né en 1940) : universitaire, essayiste, chercheur et critique littéraire dont les travaux portent sur la poétique du récit, l'écriture réaliste notamment les œuvres littéraires du XIX^{ème} siècle ainsi que diverses questions de théorie littéraire. Son approche de la littérature est essentiellement inscrite dans le courant structuraliste.

La description a bien souvent été occultée par les critiques littéraires. Il va de soi qu'un roman assemble le narratif et le descriptif lesquels cohabitent au sein du même espace textuel pour livrer le récit de péripéties diégétiques sur fond d'un cadre spatio-temporel défini. Le personnage, le lieu, l'époque, le décor sont autant d'éléments narratologiques constitutifs du récit et objets d'une représentation destinée à asseoir un certain effet de réel. Le descriptif revêt donc une fonction référentielle. La description est définie comme tout ce qui n'est pas action dans un roman puisque la narration est suspendue ponctuellement pour laisser place à la présentation d'un objet, un personnage, une situation donnée.

La description saisie comme objet d'étude des structuralistes, est vue comme une pause dans le récit, il n'en demeure pas moins qu'elle participe à sa construction. Dès lors, sa portée sémiotique et ses convergences envers d'autres structures du récit ont poussé les théoriciens à s'intéresser de plus près à cet objet littéraire pour en saisir les configurations et les fonctionnalités indépendamment de sa dimension expressive, esthétique ou symbolique. P. Hamon définit le descriptif comme « *le lieu d'une conscience paradigmatique dans l'énoncé.* »[1] En effet, le théoricien se fonde sur les deux modes de fonctionnement de la langue, l'axe syntagmatique et celui paradigmatique, pour élaborer sa théorie contrastée de la narration et de la description. Le couple structural paradigme /syntagme, initialement

[1] Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris : Hachette, 1993. P.5

contraire, permettrait au critique de déployer son approche autour d'une conception de la narration en termes de « linéarité contraignante » du récit.

Le descriptif d'ordre stylistique reposerait sur une modélisation paradigmatique de type formel à même de couvrir potentiellement toutes les séquences descriptives : il se base sur les notions de **pantonyme** et d'**expansion** entendue au sens de **liste** ou **nomenclature**, associée à un groupe de **prédicats**. C'est bien la notion de **liste** qui est placée au cœur de cette réflexion : elle correspond à une expansion paradigmatique sans limitation prévisible. Hamon conçoit le système descriptif (S.D) comme un mécanisme stylistique bien particulier : un espace rhétorique truffé d'effets de style corrélé à un processus de mise en équivalences.

Une hiérarchisation préside à l'agencement des équivalences propres au (S.D) : cette équivalence unit une **dénomination** (objet) et une **expansion** (une somme de mots stockés en liste, juxtaposés ou associés dans un texte). La dénomination peut être sous-jacente et intrinsèque au discours, non manifeste dans l'énoncé, ce qui permettrait d'assurer la continuité de l'ensemble. L'implicite établi fait référence au système global de description via le pantonyme lequel est de dimension générique plus vaste.

Le pantonyme représente le centre de référence, le dénominateur commun, le foyer même de la description, le mot générique ou la dénomination commune du système.

Du point de vue structural, le système descriptif est composé d'une première entité faite d'une **dénomination** et d'un **pantonyme** lesquels sont associés à une **expansion** composée à son tour d'une **liste ou nomenclature** et d'un **groupe de prédicats**. Le prédicat renvoie à l'ensemble des éléments subordonnés à la dénomination ou au pantonyme, il s'agit de l'intégralité du propos ou commentaire descriptif relatif au sujet dont on parle.

Un **prédicat** renvoie à la propriété conférée au sujet dans un énoncé. Le prédicat est un constituant essentiel dans une phrase de base, il livre une information sur le sujet. Son absence affecte le sens de la phrase. C'est un noyau syntaxique et à fortiori sémantique de toute phrase correctement élaborée. Qu'il soit verbal ou de nature autre, le prédicat peut fonctionner sans sujet exprimé explicitement par un mot à part, c'est le cas de la dénomination implicite expliquée plus haut. Dans ce cas là, le sujet est inclus car la permanence du contenu est assurée via le renvoi au pantonyme comme noyau de référence.

D'après Hamon, les unités constitutives du système descriptif sont optionnelles, leur importance réside dans leurs interactions au sein de la structure qu'elles composent ensemble.

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 15 :

IV. LA SÉMIOTIQUE

UNE POÉTIQUE RUINÉE :

Les travaux des formalistes russes publiés dans les années 30 ont marqué un tournant dans l'évolution de la théorie littéraire en influençant les recherches occidentales sur les textes littéraires et la critique de manière générale.

Focalisée sur la construction interne de l'œuvre, disséquant ses unités et élucidant leurs interactions sur la base de la linguistique structurale de la première moitié du 20ème siècle, la théorie formaliste marque de son empreinte l'histoire littéraire en déployant une approche théorique structuraliste à la recherche des modes de signifiance des textes littéraires. Les tentatives se multiplient à fortiori pour asseoir les bas-fonds d'une poétique semblable à un discours exporté de la linguistique et appliqué à l'objet littéraire au sens vaste. La spécificité de l'objet littéraire est recherchée au plan de la langue, non au plan du discours.

Survenue après la linguistique comparée et historique, la linguistique structurale émerge et sert d'assise à toute la théorie formaliste laquelle s'imprègne également de la poétique futuriste pour qui le support linguistique représente le seul matériau recelant les codes et règles de création de l'œuvre d'art. L'analyse est alors entièrement centrée sur les lois internes de l'œuvre en tant que composition signifiante. Cette démarche quasi d'anhistorisme appréhende l'art littéraire à l'écart de toute représentation du dehors, et en se consacrant à la déconstruction de l'objet formel que représente le texte. Or, l'expression formelle qu'est la structure est représentative d'un contenu donc d'un référent omis mais présent et intégré. La structure textuelle porte en soi et projette un référent, la représentation ne peut être qu'objectale. La réflexion ne prend pas en compte les différents modes de **signifiance littéraire** du moment que le texte est vu comme « objet » dissocié du réel, non

saisi dans ses « non-dits », dans son histoire, sa teneur idéologique,… Se voulant entièrement immanente, la démarche formaliste veut rester fidèle à l'objet au point de clôturer le texte sans pouvoir pour autant cerner la complexité spécifique de l'objet qu'elle se donne pour mission de décortiquer.

L'un des reproches adressés aux formalistes est que leur théorie délaisse l'interprétation historico-sociale dans la mesure où l'objet poétique n'est pas envisagé dans sa dimension sociétale. L'ambition formaliste de mettre en place une poétique de la littérature au sens de théorie critique se base sur une étude technique du **matériau linguistique** considéré aussi comme expression d'une réalité sociale, idéologique et historique.

Les détracteurs des formalistes réfutaient aussi leur conception d'une littérature comme miroir réfléchissant les lois et techniques de création interne au sens large sans prendre en considération le problème de la spécificité du texte littéraire. Les formalistes étaient intraitables pour ce qui est de l'autonomie de la littérature et sa libération des tendances psychologiques et philosophiques. Ils refusent d'admettre la fonction référentielle de la littérature. La dimension sociologique du phénomène littéraire est controversée car les formalistes ne tolèrent pas la dimension représentative de la littérature. La démarche quasi « **scientifique** » du formalisme est à priori saluée, nonobstant, séparer la littérature de son contexte social pose problème pour la postérité. Cette dernière remet en question l'approche intrinsèque de l'art littéraire niant le lien entre le texte littéraire, d'une part, la biographie et la psychologie de son auteur, la société et l'histoire, d'autre part. Or, le texte est un espace polyphonique qui dialogue avec le hors-texte pour répondre à un intérêt social.

La postérité adopte à priori une approche formelle installée dans l'œuvre au premier abord, pour poser ensuite le rapport au monde une fois sa structure complètement analysée. L'analyse littéraire proprement dite ne saurait se tenir sans prendre acte des facteurs sociaux ou externes. D'ailleurs la poétique voit le texte comme foncièrement statique, son caractère productif et dynamique est occulté. Dans une optique diachronique, la littérature n'est que la mémoire d'elle-même : une œuvre ne nait jamais d'ex-nihilo, elle puise sa forme et ses procédés dans d'autres œuvres du passé comme du présent. Le concept d'**immanence** se voit alors ébranlé face à l'émergence de la théorie du **« dialogisme »** (M. Bakhtine), développée par la suite par J. Kristeva pour devenir l' **« intertextualité** ». Cela suppose que tout texte recèle implicitement ou explicitement des indices l'associant à d'autres textes antérieurs ou contemporains qu'il intègre, transforme, imite, pastiche, parodie, contredit et autres.

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 16 :

LA CRISE DU SIGNE

- **Le signifiant et le phonème :**

Le phonème est communément admis comme l'unité minimale dotée d'une forme et dépourvue de sens dans la langue, la seule unité qui ne participe pas conjointement des deux axes de fonctionnement préalablement abordés (axe paradigmatique et syntagmatique) : elle ne convoque que l'axe de la contiguïté et de la combinaison. En effet, une suite de phonèmes se déroule de manière linéaire dans le temps pour former des syllabes, des chaînes parlées… Il s'agit là de la linéarité du signifiant au sens saussurien.

Pour Jakobson, le phonème est une entité plus complexe subdivisée en unités distinctives même en traits distinctifs (son oral/son nasal par exemple). Le phonème est alors le faisceau de propriétés distinctives, il se déploie donc sur les deux axes, l'axe de la sélection et l'axe de la successivité. Dans son approche de la littérature, la poétique s'inspire de la linguistique et la théorie de Jakobson s'avère être déterminante car la fonction poétique du langage projette clairement l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique en s'appuyant avant tout sur le modèle phonétique/phonologique.

La poétique à méthode formaliste travaille à l'étude de la relation entre la motivation et l'arbitraire du signe. Elle admet le caractère linéaire du signifiant et la nature arbitraire du signe linguistique mais pose le problème de la motivation du signe pour indiquer que le signifiant est motivé prenant comme exemples quelques formes d'expression où la relation signifiant/signifié paraît motivée. Prenons à juste titre les anagrammes de Saussure pour expliciter davantage ce point.

- **Les anagrammes de Saussure :**

Après avoir étudié de quelle manière et pour quelle raison la poétique a été ruinée, nous verrons la remise en cause de l'un des principes fondateurs de la linguistique structurale et de la poétique : Le signe linguistique. Prenant appui sur les divers concepts de la *linguistique structurale* pour l'analyse des corpus littéraires, la poétique a assimilé le texte littéraire au signe linguistique : la théorie formaliste à la fois interne et abstraite conçoit le texte littéraire comme une entité (forme et sens) arbitraire, linéaire et surtout comme un système clos.

Toutefois, *Les anagrammes*[1] de Saussure vont bouleverser la théorie du signe et remettre en question son caractère motivé. Le linguiste structuraliste fondateur de la théorie du signe va bousculer ses données préalables et remettre en cause la clôture du signe : la récurrence de termes (suite phonique) suscite une impression de mise en réseau de ces mots indépendamment de toute linéarité possible. Avec les anagrammes, Saussure démontre que les sens peuvent se démultiplier générant du coup une dissémination ce qui ôte au signe son aspect à priori clos. D'ailleurs, les anagrammes manifestent une intention de lier le signifiant et le signifié, le rapport entre les deux n'est aucunement fortuit. Du coup, même l'arbitraire du signe est ébranlé comme théorie car il y a motivation.

[1] Les recherches ignorées de Ferdinand De Saussure sur les anagrammes dans des textes latins. Recherches qui ont été mises en évidence par Jean Starobinski.

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

<u>TD 17</u> :

LA REVUE *TEL QUEL* ET JULIA KRISTEVA

La revue littéraire française d'avant-garde *Tel Quel* voit le jour en 1960 et rassemble des théoriciens, critiques littéraires, anthropologues, linguistes, sémiologues et romanciers (R. Barthes, M. Foucault, J. Ricardou J. Derrida, J. Kristeva et P. Sollers et bien d'autres) autour de la théorie littéraire, la linguistique, la psychanalyse. ***« Théorie d'ensemble »*** (Seuil, 1968) est l'ouvrage fondateur qui expose les principaux axes de leur réflexion littéraire. D'emblée, la revue marque un tournant dans l'analyse littéraire.

Le groupe va de prime abord s'intéresser aux notions d'« auteur», « texte » « œuvre » : le texte est défini par le groupe comme un système de signes signifiants ; un concept est mis en lumière, celui de « **signifiance** » pour renvoyer au sens en cours de construction. Le groupe s'intéresse dés lors non au texte en tant que produit fini ou clos, mais plutôt en tant que résultat d'une activité complexe de production et d'élaboration d'où l'usage du terme « **scripteur** » au lieu « d'auteur ». La littérature est toute entière centrée autour de la notion d'écriture. L'écriture textuelle est l'espace privilégié d'une pratique scripturale associée à une théorie d'analyse. Les théoriciens s'insurgent contre l'approche du texte au sens de structure close, aboutie, figée comme convenu par la tradition. Dans cette optique, des concepts comme « **dialogie** » et « **intertextualité** » naissent pour marquer l'ouverture d'un texte sur ce qui l'entoure, n'étant plus figé ou clos, il se situe à la jonction de plusieurs autres textes qu'il réintègre, complète, imite, parodie ou contredit.

Pour Kristeva, les séquences d'un texte donné sont autant de séquences prises d'autres textes et transformées pour composer la structure textuelle de l'œuvre souhaitée. Cette structure transforme plusieurs codes et s'inscrit dans un ensemble social vu comme un ensemble textuel. Concept clé, l'intertextualité établit une passerelle entre le texte et le monde et invite à saisir l'interaction inhérente même au texte devenu le lieu d'insertion d'un référent social et historique. Le texte est du coup pensé dans son rapport à la société et l'histoire.

Par ailleurs, l'étude de la signifiance semble être au centre de la réflexion menée par ce groupe : des concepts singuliers voient alors le jour, notamment celui de « Génotexte » (le texte en cours de production) et celui aussi de « Phénotexte » (le texte produit et fini). D'après J. Kristeva, pour cerner la signifiance d'un discours, il faudrait déconstruire le *Phénotexte* pour pouvoir accéder au *Génotexte*, l'objet d'étude des sémioticiens. Une nette opposition sert de support au modèle sémiotique élaboré : le *génotexte* renvoie au texte en train d'être généré ou construit, et le *phénotexte* représente le texte achevé et accompli.

Pour la sémiotique, la clôture du texte n'a plus lieu d'être, la structure textuelle transformée et imbriquée, le sens inachevé. La réflexion de Kristeva propose un nom pour qualifier cette nouvelle sémiotique, il s'agit de la « **sémanalyse** », c'est-à-dire une étude focalisée sur « *le signifiant se produisant en texte* ». Un ***sème*** est défini comme l'unité minimale de signification dans la langue. Eloignée de la linguistique structurale, la sémanalyse entend mettre en exergue les mouvements de la signifiance. Perçu comme un espace ouvert et dynamique, le texte oscille entre génotexte et phénotexte, et inversement, ce qui pose le problème de la construction structurale du point de vue même de la matière du produit structuré. La sémanalyse est une théorie de la signification du texte, accordant un intérêt certain à l'implication du scripteur. De nature langagière, le texte ne prend forme qu'à travers le matériau linguistique, son analyse relève donc d'une théorie de la signification ou d'une sémanalyse.

La production sous-jacente de la signification convoque la psychanalyse et s'écarte de la sémiotique traditionnelle dans la mesure où la structure textuelle est défaite, décomposée à dessein d'être incessamment perpétrée. En somme, il est question de se baser sur la sémantique, d'analyser le signe et les systèmes linguistiques au plan de l'expression de l'inconscient. Le procès du sens devenu signifiance pour Kristeva, engendre le procès du sujet parlant. Le texte est vu comme multiple et pluriel car producteur perpétuel de signifiant. Un texte dépend d'un double engendrement : celui de la langue et celui du sujet. Le groupe de théoriciens s'applique à analyser les mécanismes de transformations linguistiques donnant lieu à un texte. L'écriture n'est plus vue comme une transcription graphique finie, c'est plutôt une pratique **opérante** où le sens est constamment en travail. Ce groupe s'est imposé comme leader avant- gardiste de la critique littéraire au XX^{ème} siècle, la revue *Tel Quel* (1960-1982) a bouleversé l'histoire littéraire grâce aux écrivains et penseurs qui ont animé un mouvement intellectuel puissant aux idées révolutionnaires à l'origine d'un travail théorique considérable investissant le champ littéraire et les sciences sociales.

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 18 :

LA DÉFINITION DU TEXTE SELON JULIA KRISTEVA

LA THÉORIE DU TEXTE :

Julia Kristeva (née en 1941) : est une femme de lettres française, psychanalyste, théoricienne de la littérature, philologue éminente de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Membre de la revue d'avant-garde *Tel Quel*, elle collabore avec d'autres penseurs, linguistes et critiques à la réévaluation de la théorie littéraire. Elle pose le problème de la production du texte littéraire dans son rapport au champ historique et social, dans son surgissement continuellement transformé et redistribué. La réflexion de Kristeva autour de l'écriture et du langage se place au croisement du matérialisme historique, le structuralisme et la psychanalyse. Elle met en place la théorie du mécanisme producteur de sens dans la langue.

Dans un souci purement épistémologique, Kristeva procède à la définition du **texte** :

« Nous définissons le Texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec divers types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une productivité, ce qui veut dire : 1-son rapport à la langue dans laquelle il se situe est distributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques ; 2- il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent. »[1]

La théorie du texte amorcée par Kristeva pose le problème de tout métalangage, tout langage critique et incite à une révision du discours scientifique en ce sens où elle réclame un renouvellement du mode opératoire scientifique tenant compte du fait que les sciences sociales n'avaient pour l'heure jamais déployé leur propre langage. Pour Kristeva, un texte se

[1] Julia Kristeva, « *Le texte clos » in Semeiotikê, recherches pour une sémanalyse,* Seuil, 1969, p. 52

situe au carrefour de plusieurs autres textes, un langage placé au carrefour de plusieurs autres langages. La théorie développée prend en compte tous les textes dans leur variété indépendamment de leurs formes, de leurs genres pour y décortiquer la réflexivité du langage ainsi que le système d'énonciation.

La pratique textuelle initiée par Kristeva forge des concepts théoriques bien spécifiques : **pratiques signifiantes, productivité, signifiance, phéno-texte et géno-texte, intertextualité.**

A. Pratiques signifiantes :

Comment peut-on définit la pratique signifiante ?

Il s'agit d'un système signifiant cohérent assujetti à une typologie de significations différenciées. La pratique est assimilée à une opération qui ne se situe plus au plan de l'abstraction que représente la langue, mais plutôt par une activité d'énonciation qui réunit le sujet énonciateur, l'Autre et le contexte social. Le sujet devient pluriel en ce sens où il incarne plusieurs voix, ce que seule la psychanalyse a pu démontrer jusqu'à l'heure. L'activité signifiante accorde alors au langage une dimension active et dynamique. Le schéma classique de tout échange communicatif est banni car le pluriel est placé de prime abord au cœur de la pratique signifiante. La production de la signification d'après Kristeva ne répond pas à des normes universelles. Le langage poétique ou la littérature comme pratiques signifiantes sont le fait d'un sujet non « unaire », plutôt d'un sujet en procès, en mouvement, une sorte de processus marqué par une mobilité de la signifiance. Le sujet multiplié devient donc le centre d'un incessant renouvellement du signifiant. Il est à l'origine d'une infinité de mouvements signifiants réalisables et possibles.

B. Productivité :

La pratique textuelle est qualifiée de *productivité*. Cela ne signifie aucunement qu'un texte est le produit clos et abouti d'une activité langagière préalable mais plutôt d'une production réunissant le scripteur et son récepteur : c'est un processus constant de production et non un produit fixé. La transcription graphique du texte ne freine en rien ce processus continu de production du sens. Le matériau du texte n'est autre que la langue qu'il déconstruit, remanie, redistribue, refaçonne pour se fabriquer son propre langage. Il entend se dissocier du langage

ordinaire communicatif de représentation ou d'expression pour construire son propre langage via un potentiel infini de combinaisons éloignées des limites de la communication habituelle.

La productivité se met alors en marche dès lors que le scripteur saisit la langue courante pour aussitôt jouer avec le signifiant en versant dans la rhétorique ou en produisant des jeux de mots. Elle implique également le lecteur /récepteur qui se met à construire du sens au gré de ses lectures, en inventer même si au départ cela n'était pas prévu par le texte. Bref, il est d'évidence que le signifiant est l'affaire de tous, commun à tous car propre au texte qui est, seul, inexorablement en état de productivité.

C. Signifiance :

La critique d'interprétation cherche à octroyer à un texte une signification quasi canonique, unique en démontrant qu'il recèle une signification globale et sous-jacente. Les psychanalystes rechercheront le sens biographique, le sens ontologique pour les existentialistes, le sens socio-historique pour les sociologues, etc. ; le texte est alors désigné comme l'œuvre-produit foyer d'une signification objective latente. Néanmoins, du moment que la pratique textuelle n'est plus considérée comme simple produit mais bien comme production, le terme « signification » se voit aussitôt ébranlé. Le pratique signifiante textuelle se veut multiple, polysémique, en mouvement, où une pluralité de sens s'entrecroisent, c'est un espace empreint de connotation. A ce titre, le statut monologique d'une signification globale est contesté car l'espace textuel sémantique se veut multiple greffant au sens dénoté des sens figurés seconds. Le texte se prête à un jeu mouvant de signifiants qui ne réfèrent pas forcément à des signifiés figés, d'où la nécessité de bien en assimiler la signification : cette élucidation du parcours logique et visé du sens est qualifiée de « **signifiance** ».

C'est le procès du sens et à plus forte raison du sujet énonciateur qui se débat avec le sens, puis se défait au contact de la langue et des possibilités inouïes qu'elle lui offre. La signifiance ne renvoie pas à une maitrise du style ou de la langue poétique, elle définit un travail par lequel le sujet explore la langue et la manière dont elle le bouscule face au potentiel infini des opérations possibles et faisables. La signifiance place au cœur du texte le sujet (scripteur, écrivain, lecteur ou récepteur) comme donnée centrale constamment en conflit avec le sens.

D. Phéno-texte et Géno-texte :

Parmi les concepts clés forgés par Kristeva, nous retrouvons la distinction définitoire du géno-texte et du phéno-texte.

Elle conçoit le *phéno-texte*[1] (matérialité du texte) comme étant le produit verbal tel qu'il se manifeste dans la structure du discours concret. Le processus d'engendrement du sens prend forme à travers un support matériel. Habituellement, la théorie littéraire centre son attention sur le phéno-texte comme objet d'analyse : étude phonologique et structurale du moment où ces méthodes n'accorent aucune importance au sujet du texte, elles s'appliquent directement à l'analyse de l'énoncé fini, non le processus d'énonciation. Le phéno-texte est au cœur même de la sémiologie entièrement axée sur la théorie du signe. Le phéno-texte agit comme le lieu de projection matérielle du processus signifiant.

Quant au *géno-texte*[2] (génèse du texte), il réfère aux opérations propres à la mise en place du sujet de l'énonciation. Il correspond au processus de génération du sens ou du système signifiant. C'est l'espace de constitution et de structuration du phéno-texte. Il incarne une activité de structuration et non la structure finie. C'est non pas la sémiotique classique qui étudie le géno-texte mais bien la sémanalyse en tant que théorie qui dépasse l'étude de la structure de l'énoncé pour déceler comment le sujet énonciateur en cours d'énonciation se débat avec le sens, se perd, se déplace et se retrouve. Le champ d'investigation des géno-textes se veut hétérogène et multiple : il n'est pas seulement verbal (les signes) mais aussi pulsionnel (les signes sont dépositaires des ''rejetons'' de l'inconscient). Il est question de dépasser la surface plate du langage pour y interroger les bas-fonds, pour décrire la mouvance de la signifiance et le rôle de l'inconscient dans l'énonciation d'un discours. Toutes les possibilités linguistiques y semblent à portée de main (symbolisme, référent idéologique, style et procédés de la langue). Le géno-texte renvoie globalement à toutes les signifiances possibles d'un phéno-texte.

La théorie de Kristeva montre qu'un texte est un objet « *dynamisé* » et ne peut nullement être réduit à une simple représentation ou communication, il est le lieu d'une mouvance signifiante perpétuelle. Le signe linguistique n'en est que l'élément réflexif. L'analyse de la signifiance est en mesure de mettre en lumière les remaniements continuels du matériau linguistique.

[1] Du grec « *phainesthai* », « phéno » signifie « apparaître ».
[2] Du grec « *genêtikos* », « géno » renvoie à l'acte même de « générer »au sens de « genèse » et de « production »

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

TD 19 :

LE PRINCIPE DIALOGIQUE : LA NOTION DE POLYPHONIE CHEZ MIKHAÏL BAKHTINE

Atelier de théorie littéraire : Dialogisme

Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine (1895-1975) : est un théoricien et historien russe de la littérature. Il est considéré comme l'un des précurseurs de la sociolinguistique. Ses recherches ont exercé une influence considérable sur l'analyse de la littérature moderne et contemporaine. Il s'intéresse à la théorie des formalistes russes pour aussitôt l'ébranler en soulignant les limites de leurs approches. Ses travaux portent essentiellement sur le roman, il développe des concepts clés dans le champ littéraire comme *dialogisme*, *polyphonie* et *intertextualité*.

Bien avant l'avènement de la linguistique discursive initiée par E. Benveniste, M. Bakhtine pose le principe du « Dialogisme » référent à l'existence de deux instances dans tout échange linguistique. Le « je » énonciateur présuppose un « tu » destinataire manifeste ou implicite, toutefois le « je » sujet est lui-même multiple foyer où s'entrecroisent et dialoguent plusieurs autres « je ». C'est ce que la psychanalyse consolide comme hypothèse en affirmant la coexistence de trois instances psychiques notamment l'inconscient.

Le concept de « *dialogisme* » forgé par Bakhtine devient la « *polyphonie* » dans sa réalisation littéraire. Dans une création littéraire, le phénomène du dialogisme sera appelé « polyphonie » ce qui permettra à l'analyste d'étudier **la pluralité des voix** à l'œuvre dans une production littéraire. Le théoricien en question Bakhtine est principalement connu pour ces deux concepts : d'un côté, le dialogisme est un principe fondamental qui réfère au fait que tout sujet ne peut être appréhendé que de manière dialogique en ce sens où tout être humain une

fois qu'il se pose comme énonciateur, il amorce du coup un échange d'interrelations inhérentes à toute situation de communication :

« La parole va à la parole […]. Il n'est pas un seul énoncé verbal qui puisse, en quelque circonstance que ce soit, être porté au seul compte de son auteur […]. » (Bakhtine)

Dans le même cours d'idées, il distingue deux formes de dialogisme : d'une part, le **dialogisme externe** relatif au **dialogue** communément admis centré sur l'interaction entre le Moi et l'Autre au niveau d'un échange, d'autre part, la **dialogisation intérieure**, celle où l'interaction engage, dans un discours émis, plusieurs autres discours pour donner à voir une hétérogénéité énonciative. Cette dernière gravite autour des notions de « **discours** » et « **parole** » car pour Bakhtine, les mots qu'on utilise sont toujours les mots d'autrui, déjà employés par d'autres ; le sujet est donc multiple, pluriel, hétérogène, dialogique. Appliqué au domaine littéraire, le dialogisme représenté par une forme de polyphonie à l'œuvre dans un roman, permet une confrontation des discours opposés : le propos de l'auteur porte sur un autre propos, un autre discours. Les deux discours s'entrecroisent, cohabitent et s'opposent sans pour autant être unifiés via un « je » monologique, unique. Aucune forme de monologisme n'a lieu d'être dans cette « dialogique » de concomitance des contraires.

A l'origine du principe dialogique, l'idée que tout discours ou toute parole est hétérogène, aucunement le fait d'un seul homme, mais plus résultat d'une interrelation constante dialogale, inscrite dans le cadre de leur communication dialogique. Deux groupes d'idées sont à démêler tout d'abord :

- La notion de « *dialogue* » en tant qu'interaction verbale entre interlocuteurs.
- La notion de « *dialogisme* » qui suppose une interaction spécifique entre le « Moi » et « Autrui ».

Dans le champ romanesque, le dialogisme s'établit comme interaction entre la voix du sujet narrant et les voix des autres personnages, ou bien entre deux discours internes du même personnage. Cette multiplicité des voix est le moyen idéal pour représenter des conceptions idéologiques contraires en laissant place à des voix divergentes et indépendantes sans qu'elles soient dominées par un discours monologique exercé par l'auteur par exemple. L'acte

d'énonciation est le produit d'une pluralité de voix, ce phénomène est linguistique et discursif. Le sujet Bakhtinien est divisé : il n'est abordé que dans ses interrelations discursives :

« Le dialogisme voit dans tout mot un mot sur le mot adressé au mot. » (Kristeva)

Dans un souci d'élucidation de l'hétérogénéité des genres des discours, Bakhtine se propose d'établir une distinction essentielle entre le discours premier (simple) et le discours second (complexe) : la poésie, le roman, le théâtre, le discours scientifique, entre autres, sont des *genres seconds* du discours, plus élaborés et plus complexes que le *genre premier* du discours ordinaire, moins évolué, plus direct. Le théoricien souligne que les genres premiers sont intégrés aux genres seconds. Il prend comme exemple l'art littéraire pour montrer comment le style travaille à la transformation du discours quotidien plus élaboré dans un univers sémiotique narratologique.

Les genres premiers deviennent donc composantes des genres seconds et perdent par la même occasion leur lien direct au réel environnant. Les genres seconds sont un foyer de résonance dialogique où « *se dialogisent* » différents langages hétérogènes. C'est le cas de la littérature qui déploie ses outils sémiotiques et stylistiques pour façonner ce rapport direct *« au réel existant et au réel des énoncés d'autrui* ».

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

Atelier de théorie littéraire : la notion de polyphonie

Du grec « *poluphônia* », l'origine étymologique du mot « *polyphonie* » signifie « multiplicité, pluralité de voix ou de sons ». Employé initialement dans le domaine musical, le terme correspond à un procédé de superposition de voix ou lignes mélodiques distinctes chantées en simultané. Par analogie, le mot est introduit en théorie de la littérature par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine au XX^{ème} siècle lors de ses études portant sur le roman de Dostoïevski : « *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* ». Il entend décrire dans ses travaux portant sur le roman polyphonique, la pluralité de sources énonciatives orchestrées au sein d'un même récit. La polyphonie matérialise ou représente dans sa réalisation littéraire romanesque le principe posé préalablement par Bakhtine, celui de **dialogisme**.

La polyphonie est alors vue comme un nouveau procédé de représentation artistique, c'est un concept fondamental en linguistique comme en littérature qui correspond à la coexistence de plusieurs voix dans un même texte. Ce dernier devient dès lors l'espace où sont exprimés différents points de vue, différents niveaux de significations. La polyphonie est un principe de la construction romanesque. Elle pose le postulat suivant : un énoncé ne peut être affecté au seul énonciateur qui l'ordonne du moment qu'on peut entendre plusieurs voix, plusieurs consciences autonomes qui apparaissent dans l'énonciation romanesque, donc divers points de vue.

Le roman est vu comme un espace hétérogène où dialoguent incessamment des discours différents. La polyphonie repose sur le concept d'altérité en ce sens où tout sujet social ne fait que reprendre quelque part les mots d'autrui. Nos mots sont imprégnés des empreintes, voix et accents de leurs différents interlocuteurs. Le roman moderne emprunte un mouvement « dialogique » dont la particularité est de mettre en scène des discours langagiers hétérogènes, éclectiques, hétéroclites. À partir de ses travaux sur Dostoïevski, Bakhtine voit dans la

polyphonie dialogique une caractéristique constitutive de la littérature moderne. Il remarque que l'œuvre romanesque de Dostoïevski met en scène des personnages comme autant de voix énonciatives autonomes en relation dialogique.

Au-delà de la multiplicité des voix, le concept revêt une dimension linguistique : contrairement à la théorie structuraliste saussurienne, l'énoncé n'est pas un objet langagier formellement immanent, il est le fruit d'une interaction verbale humaine, ce qui oriente l'énoncé vers une dimension davantage translinguistique et pragmatique.

D'après Bakhtine, la polyphonie romanesque permet l'expression d'opinions idéologiques divergentes par des consciences autonomes et indépendantes de celle de l'auteur, sans qu'une position en particulier ne soit privilégiée. Les textes sont soumis au principe dialogique continu, chaque texte est à la fois reprise, anticipation, transformation et réintégration de paroles antérieures ou contemporaines.

La polyphonie bakhtinienne sera reprise par d'autres chercheurs lesquels s'intéresseront essentiellement à son caractère pragmatique fondé sur l'énonciation : la langue est placée au premier plan. Chaque énoncé est une mise en scène de plusieurs voix énonciatives distinctes auxquelles le locuteur peut se joindre ou au contraire rester neutre. Chaque discours est une mise en scène énonciative, le processus polyphonique repose sur un système d'énonciation où chaque voix, chaque personnage détient la parole indépendamment de son auteur. En littérature, l'auteur donne vie aux personnages de même que le locuteur s'établit comme porte-voix des contenus idéologiques des énonciateurs. Le locuteur élabore une énonciation telle une représentation dans laquelle les personnages sont énonciateurs et détiennent tout à tour la parole.

L'hétérogénéité polyphonique implique une altérité discursive : *l'autre* est constamment présent de manière explicite ou implicite, via des marques directes ou indirectes, ce qui est d'ailleurs à l'origine de la rupture de toute linéarité.

En somme, le terme « polyphonie » est éminemment complexe et ne saurait être abordé qu'en relation avec **le dialogisme**, **l'énonciation** ou encore **l'intertextualité**.

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

Évaluation 1 du module : « Linguistique du texte littéraire »

Niveau : 2ème année Master spécialité « Langue et culture »

Questions :

Répondez aux questions suivantes :

1- Quelle définition de la littérature peut-on retenir des textes analysés en classe ? Justifiez votre réponse. **(05 points)**

2- En quoi la littérature est un **« plus »** pour le langage d'après Roland Barthes ? **(05 points)**

3- D'après J. Milly, l'écriture comme le texte ont un sens polyvalent. Expliquez cette polyvalence. **(05 points)**

4- Comment en littérature les axes syntagmatique et paradigmatique s'articulent-ils ? **(05 points)**

Bon courage !

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

Évaluation 2 du module : « Linguistique du texte littéraire »

Niveau : 2ème année Master spécialité « Langue et culture »

Questions :

Répondez aux questions suivantes :

1. Le « dialogisme » est un principe épistémologique élaboré par M. Bakhtine. Comment le définit-il ? Quels concepts essentiels accompagnent la théorie de Bakhtine ? **(05 points)**
2. *« Le monde existe et l'écrivain parle, voilà* ***la littérature****. »* Expliquez cette citation de Barthes. **(05 points)**
3. Quels sont les principes et les fondements théoriques de la critique ancienne, traditionnelle ? **(05 points)**
4. Roland Barthes a écrit :

« *La critique, si elle existe, dépend d'une aptitude, non à découvrir l'œuvre interrogée, mais au contraire à la couvrir le plus complètement possible par son propre langage.* » (*Essais Critiques*, 1964, p. 256) Commentez cette citation en explicitant les divergences entre les deux critiques littéraires : traditionnelle et nouvelle. **(05 points)**

Bon courage !

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

Évaluation 3 du module : « Linguistique du texte littéraire »

Niveau : 2ème année Master spécialité « Langue et culture »

Texte :

« Les deux prêtres, l'enfant de chœur et le bedeau vinrent et donnèrent tout ce qu'on peut avoir pour soixante -dix francs dans une époque où la religion n'est pas assez riche pour prier gratis. Les gens du clergé chantèrent un psaume, le Libera, le De profundis. Le service dura vingt minutes. Il n'y avait qu'une seule voiture de deuil pour un prêtre et un enfant de chœur, qui consentirent à recevoir avec eux Eugène et Christophe.

Cependant, au moment où le corps fut placé dan le corbillard, deux voitures armoriées, mais vides, celle du comte de Restaud et celle du baron de Nucingen, se présentèrent et suivirent le convoi jusqu'au Père-Lachaise. A six-heures, le corps du père Goriot fut descendu dans sa fosse, autour de laquelle étaient les gens de ses filles, qui disparurent avec le clergé aussitôt que fut dite la courte prière due au bonhomme pour l'argent de l'étudiant. Quand les deux fossoyeurs eurent jeté quelques pelletées de terre sur la bière pour la cacher, ils se relevèrent, et l'un d'eux, s'adressant à Rastignac, lui demanda leur pourboire. Eugène fouilla dans sa poche et n'y trouva rien, il fut forcé d'emprunter vingt sous à Christophe. Ce fait, si léger en lui-même, détermina chez Rastignac un accès d'horrible tristesse. Le jour tombait, un humide crépuscule agaçait les nerfs, il regarda la tombe et y ensevelit sa dernière larme de jeune homme, cette larme arrachée par les saintes émotions d'un cœur pur, une de ces larmes qui, de la terre où elles tombent, rejaillissent jusque dans les cieux. Il se croisa les bras, contempla les nuages, et, le voyant ainsi, Christophe le quitta.

Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : " À nous deux maintenant !″ ».

Balzac, « Le Père Goriot » (épilogue) (1834-1835)

Questions :

1. Caractérisez le tempo narratif en dégageant les différents mouvements narratifs exploités dans l'extrait romanesque proposé. **(5 points)**
2. Procédez à l'analyse structurale de la description dans l'extrait romanesque cité. Illustrez vos réponses avec des exemples pris du texte**.** **(5 points)**
3. Analysez la dimension poétique de la phrase suivante :

   «Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : " À nous deux maintenant !" »

   (7 points)

Remarque : *03 points sont dédiés au respect de la langue et des règles morphosyntaxiques et orthographiques.*

Bon courage !

Mme BAHI Yamina, MCA, FLE ORAN 2.

Évaluation 4 du module : « Linguistique du texte littéraire »

Niveau : 2ème année Master spécialité « Langue et culture »

Questions :

1. Quelles convergences et divergences existe-t-il entre l'approche traditionnelle du texte et l'approche poétique (structurale ou formaliste) **? (5 points)**

2. Pour comprendre ce qu'est la poétique, deux attitudes sont à distinguer : la première voit dans le texte littéraire lui-même un objet de connaissance suffisant. Pour la seconde, chaque texte particulier est considéré comme la manifestation d'une structure abstraite. Expliquez. **(6 points)**

3. Comment reconnaît-on dans un texte littéraire la fonction poétique et selon quel critère linguistique ? Quel est l'élément dont la présence est capitale dans toute production littéraire esthétique ? **(5 points)**

4. Quels sont les fondements théoriques et acquis méthodologiques liés au Formalisme russe ? **(4 points)**

Bon courage !

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, coll. Points Essais, 1998.
- BALZAC, H. *Le Père Goriot*. Paris, 1835.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, 1953.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland. *S/Z essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland. *Nouveaux essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- BARTHES, Roland. *Théorie du texte*. 1974.
- BARTHES, Roland. *L'Aventure sémiologique*. Paris : Éditions du Seuil, 1985.
- BARTHES, Roland. *Analyse structurale des récits, Poétique du récit.* Seuil, 1977.
- BENVENISTE, Emile**.** *Problèmes de linguistique générale.* 1974.
- BERGEZ, D. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Ed. Dundee, 1999.
- BERTRAND, D. *Précis de Sémiotique littéraire*. Armand Colin, 2000.
- BLANCHOT, Maurice. *Où va la littérature, in « Le Livre à venir »*. Gallimard, 1959.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Le Seuil, 1992.
- CHKLOVSKI, V. *L'art comme procédé*. 1917. (traduction française par R. Gayraud, éditions Allia, 2008)
- DUCHET, C. *Pour une socio – critique.* Littérature I, Février 1971.
- ECO, Umberto. *Les Limites de l'interprétation.* Essai : Grasset, 1995.

- FREUD, Sigmund. *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris : Gallimard, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Figures*, essais. Paris : Éditions du Seuil, 1966-2002.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Coll. « Poétique », 1972.
- GENETTE, Gérard. *Seuils.* Editions du Seuil, Collection *« Poétique »*, 1987.
- GREIMAS, Julien. *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Larousse, 1966.
- GUMPERZ, John. *Sociolinguistique interactionnelle.* Université de la Réunion, l'Harmattan, 1989.
- HAMON, Philippe**.** *Pour un statut sémiologique du personnage*. Paris : *revue Littérature*, 1972 ; réédité dans Poétique du récit, Seuil, 1977.
- HAMON, Philippe. *Introduction à l'analyse du Descriptif*. Paris : Hachette, 1981.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité, « Présentisme et expériences du temps »*. Paris : Seuil, Collection *« Points Histoire* », 2012.
- JAKOBSON, Roman**.** *Linguistique et poétique, in Essais de linguistique générale*. 1960.
- JENNY, Laurent**.** *La Stratégie de la forme. Poétique 27*. 1976.
- JOUVE, Vincent. *La Littérature selon Roland Barthes*. Editions De Minuit, 1986.
- KRISTEVA, Julia**.** *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.
- KRISTEVA, Julia. *La Traversée des signes* (ouvrage collectif). Paris : Seuil, 1975.
- KRISTEVA, Julia**.** *Théorie d'ensemble*. Seuil, 1968.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Nouvelles tendances en analyse du discours.* Ed. Hachette, 1987.
- MILLY, Jean**.** *Poétique des textes*. Seuil, 2ème édition, 1992.

- MITTERAND, H. *Le Discours du roman.* Paris : Presses Universitaires de France, 1980.
- MITTERRAND, Henri**.** *Littératures XIX, textes et documents*. Ed. Hatier.
- PROPP, Vladimir**.** *Morphologie du conte*. Paris : Seuil / Points, 1965 et 1970.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve***.** 1954.
- REUTER, Yves. *L'Analyse du récit.* Nathan Université, Paris : *« Littérature 128 »*, 2000.
- SARTRE, Jean Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Seuil, 1974.
- SAUSSURE, F. *Cours de linguistique générale*. Lausanne : Payot, 1916.
- SOLLERS, Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris : Gallimard, 1971.
- STOLZ, Claire. *Atelier de théorie littéraire : La notion de polyphonie*, 2000.
- STOLZ, Claire. *Atelier de théorie littéraire : Dialogisme.* 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*. Paris : Seuil, 1965.
- TODOROV, Tzvetan. *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique*. Paris : Le Seuil, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. *La notion de littérature et autres essais*. Paris : Seuil, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981.
- TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*, 1967.
- VALERY, Paul. *De l'enseignement de la poétique au Collège de France*. Variété V, Paris, Gallimard, 1945.

TABLE DES MATIÈRES

Avant propos……..03
Description du module…….……04
Fiche technique du module…….…..06
Les fiches pédagogiques ……..…..08
Cours introductif ……..…08
Aperçu historique de la critique littéraire à travers l'histoire……..…08
Les prémices d'une nouvelle critique littéraire :
« *Contre Sainte-Beuve* » de Marcel Proust…….10
Les fondements linguistiques du texte littéraire……. 14
La nature langagière de la littérature…….…..14
Le signe linguistique……....19
Paradigme et syntagme……....25
Communication et fonctions du langage……..…30
La littérature : écriture/texte…….37
La critique littéraire……..…47
Contrôle……51
La Poétique……..52
Définition de la Poétique……..…52
La fonction poétique du langage……..59
L'héritage méthodologique du Formalisme……..64
Le personnage comme participant……....70
Le « tempo narratif »……75
Le système descriptif……80
La Sémiotique…….. 83
Une poétique ruinée…….83
La crise du signe……...85
La revue *tel quel* et Julia Kristeva……87
La définition du texte selon Julia Kristeva……..89
Le principe dialogique : la notion de polyphonie chez Mikhaïl Bakhtine…….….93
Atelier de théorie littéraire : Dialogisme……..93
Atelier de théorie littéraire : la notion de polyphonie……..…96
Évaluation 1 du module……..…..…98

Évaluation 2 du module……..…99
Évaluation 3 du module……100
Évaluation 4 du module……102
BIBLIOGRAPHIE……..…103