

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université A. MIRA-BEJAIA



Faculté des lettres et des langues
Département de français

Spécialité : Français

Polycopié pédagogique

**Master 1, Littérature et approches
interdisciplinaires**
Module : Théories de littérature

Polycopié conçu par :

ZOURANENE Tahar

Maître de conférences (Classe B) en sciences des textes littéraires

Année Universitaire : 2017/2018

SOMMAIRE

Module : Théories littéraires Master 1, Littérature et approches interdisciplinaires

Cours : Narratologie

Objectif
Objets d'étude
Question principale
« histoire », « narration » et « récit »
Le mode narratif
 La distance
 Les fonctions du narrateur
Exemples d'applications
La voix narrative
 Le statut du narrateur
 La perspective narrative
Exemples d'applications
Le temps du récit et le temps de l'histoire
 L'ordre temporel du récit :
 La vitesse de la narration :
 Exemples d'Application
Analyses de textes
Corrigés types

Cours : Titrologie

Références bibliographiques
Définitions
Le titre : un code social ?
Thématique/Rhématique
Sèmes, opérateurs : Quelle typologie ?
Les fonctions du titre
Applications
Eléments de réponse

Cours ; Sémiotique narrative/ Intertextualité

Références bibliographiques
Introduction
1. Le principe dialogique
2. De quelques notions voisines
3. La relation intertextuelle
4. L'hypertextualité ou intertextualité
 A. La relation de transformation
 a. La parodie
 b. Le travestissement
 c. La transposition
 B. La relation d'imitation
 a. Le pastiche
 b. La charge
 c. La forgerie
5. Le plagiat
Activités proposées
Eléments de réponse :

Module : Théories littéraires Master 1, Littérature et approches interdisciplinaires

Cours : Narratologie

Nous avons choisi de focaliser notre cours sur l'analyse sémiotique du récit (ou sémiotique narrative) en suivant exclusivement la typologie de G. Genette dans son ouvrage *Figure III*, en évitant le métadiscours et en privilégiant les applications.

Objets d'étude :

1° - Distinction entre « histoire », « récit » et « narration ».

2° - Le mode narratif (la distance, les fonctions du narrateur)

3° - L'instance narrative (la voix narrative, le temps de la narration, la perspective narrative)

5° - Le temps du récit (la vitesse du récit, la fréquence événementielle)

Question principale :

Quelles sont les différentes relations qu'entretiennent les notions : Récit, histoire et narration dans la terminologie de G Genette ?

L'analyse de l'énonciation des différents genres littéraires est multiple. La narratologie, selon l'acception de Genette, se propose d'étudier le récit littéraire et implique de ce fait, le roman, la nouvelle, le conte, la fable...etc. il est donc question des genres caractérisés par une histoire d'événements, et des procédés narratifs.

1. « histoire », « narration » et « récit »

Dans son ouvrage intitulé *Figure III*¹, Gérard Genette tente de distinguer les trois notions principales de son ouvrage. Il définit ainsi le récit comme étant le résultat d'une narration des événements constituant l'histoire de l'œuvre. Pour le narratologue, il convient tout d'abord de mettre en lumière les différentes ambiguïtés qui caractérisent l'emploi du terme *Récit* :

¹ Genette Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972

Dans un premier sens – qui est aujourd’hui, dans l’usage commun, le plus évident et le plus central -, récit désigne l’énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d’un événement ou une série d’événements...²

Dans sa première définition le terme récit renvoie à ce que Genette désigne dorénavant par l’expression de « discours narratif ». Il renvoie donc au résultat d’une juxtaposition d’événements assurés par l’instance narrative.

Dans un second sens, moins répandu, mais aujourd’hui courant chez les analystes et théoriciens du contenu narratif, récit désigne la succession d’événements, réels ou fictifs, qui font l’objet de ce discours, et leurs diverses relations d’enchaînement, d’(opposition, de répétition et de situations considérées en elle-même, abstraction faite du médium, linguistique ou autre, qui nous en donne connaissance...³

Dans un second sens, le terme récit désigne ainsi la trame des événements qui constituent l’intrigue ou l’histoire :

En un troisième sens qui est apparemment le plus ancien, récit désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l’on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu’un raconte chose : l’acte de narrer pris en lui-même⁴.

Dans cette troisième et dernière définition, le mot récit représente les procédés narratifs exploités pour relater l’histoire.

2. Le mode narratif :

Le mode narratif implique comme première notion : Le narrateur. En effet, ce dernier se définit comme étant l’instance à laquelle l’auteur délègue la parole pour raconter les actions des personnages ou rapporter leurs paroles.

Les travaux de poétique, de sémiotique et d’analyse du discours qui ont vu le jour depuis les années 1960 ont montré qu’une histoire ne se raconte pas toute seule. On a

² Genette Gérard, *Figures III*, op.cit

³ Idem

⁴ idem

*tendance à l'oublier, mais l'auteur (personne réelle) ne relate pas une histoire, il la fait dire en déléguant la parole à une instance chargée de raconter l'histoire : le narrateur*⁵

Le narrateur implique diverses distances pouvant caractériser sa narration, ainsi que plusieurs fonctions pouvant lui être attribuées.

A. La distance :

On entend par la distance narrative la caractéristique de la parole et/ou les actions racontées à travers le discours rapporté. Celui-ci révèle l'exactitude de ce qui est rapporté et le degré d'implication de l'instance narrative. Genette nous propose de mesurer la distance narrative en analysant le type du discours rapporté. Ainsi, on parle d'un narrateur plus distant quand celui-ci rapporte l'action et ou la parole dans un style direct

Ex :

- il lui offrit une fleur en lui disant « je vous aime »

Dans ce, cas le narrateur établit une distance vis-à-vis de son propos en rapportant l'action et la parole au style direct.

Le narrateur peut réduire au maximum sa distance vis-à-vis de ses propos en optant pour le discours narrativisé :

- Il lui exprima son amour.

Dans ce cas de figure, nous constatons la réduction de la distance du narrateur qui s'implique davantage dans son propos afin d'exprimer à sa propre façon l'action qu'il raconte.

Les différentes postures du narrateur ainsi que les types de discours employés décrivent la façon plus au moins exacte du déroulement de l'action ou l'expression

⁵ Calas Frédéric, *Introduction à la stylistique*, Hachette, Paris, 2007, p 84.

d'une pensée ou la reprise d'une parole comme nous pouvons le déceler dans l'exemple suivant exploité par Genette dans son ouvrage *Figures III* :

« Il faut absolument que j'épouse Albertine » (Proust Marcel, *Sodome et Gomorrhe*)

Discours rapporté direct

« J'informai ma mère de ma décision d'épouser Albertine » paroles

« Je décidai d'épouser Albertine » pensées

Discours narrativisé (réducteur et +distant)

« Je dis à ma mère qu'il me fallait absolument épouser Albertine » paroles rapportées

« Je pensai qu'il me fallait absolument épouser Albertine » monologue intérieur

Discours transposé au style indirect

« J'allais trouver ma mère : il me fallait absolument épouser Albertine » : Style indirect libre (absence du verbe déclaratif)

Dans le cas où le narrateur rapporte les faits ou les paroles dans les styles indirect ou indirect libre, il est considéré plus au moins distant.

B. Les fonctions du narrateur

Outre **la fonction narrative** considérée par Genette comme la fonction première par laquelle se produit le récit, le narrateur peut également assurer d'autres fonctions secondaires et non pas des moindres. On parle alors de **la fonction de régie** qui intervient lorsque le narrateur commente l'organisation de la narration de son récit pour aider le lecteur à s'y repérer. Il s'agit donc d'une fonction métatextuelle. Quand le narrateur interpelle le lecteur ou le narrataire comme témoins, on parle de **la fonction communicative**. Lorsque le narrateur introduit des commentaires pour argumenter et attester de la vérité de son propos, celui-ci assure sa **fonction testimoniale**. Enfin, il arrive parfois au narrateur d'introduire des savoirs d'ordre didactiques en puisant ainsi dans **la fonction idéologique**.

- Exemples d'applications

1. La distance : Quatre types de discours révèlent la distance du narrateur vis-à-vis des personnages de l'histoire :

- Le discours narrativisé
- Le discours au style indirect
- Le discours au style indirect libre
- Le discours rapporté ou direct

A identifier le type de discours à l'œuvre dans chacun des extraits suivants.

1° « Le Proviseur nous fit signe de nous rasseoir ; puis, se tournant vers le maître d'études :

– Monsieur Roger, lui dit-il à demi-voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. » (Cf. *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, incipit)

Réponse :

Le type de discours utilisé par le narrateur pour rapporter les paroles du *Proviseur* est **le discours rapporté ou direct**

2° Emma Bovary tend au marchand Lheureux sa montre pour payer ce qu'elle vient de lui commander : « Mais le marchand s'écria qu'elle avait tort ; ils se connaissaient ; est-ce qu'il doutait d'elle ? Quel enfantillage ! Elle insista cependant pour qu'il prît au moins la chaîne, et déjà Lheureux l'avait mise dans sa poche et s'en allait, quand elle le rappela.»

Réponse :

Le type de discours utilisé par le narrateur pour rapporter les paroles de Charles Bovary est **le discours indirect libre**.

3° - Extrait de la lettre du père d'Emma Bovary à sa fille : « « J'ai appris d'un colporteur qui, voyageant cet hiver par votre pays, s'est fait arracher une dent, que Bovary travaillait toujours dur. (...)Je lui ai demandé s'il t'avait vue, il m'a dit que non, mais qu'il avait vu dans l'écurie deux animaux, d'où je conclus que le métier roule. »

Réponse :

Le type de discours utilisé par le narrateur pour rapporter les paroles du colporteur est **le discours indirect**

4° - Emma Bovary s'adresse à Rodolphe : « Et elle se mit à lui raconter tout, à la hâte, sans suite, exagérant les faits, en inventant plusieurs, et prodiguant les parenthèses si abondamment qu'il n'y comprenait rien. »

Réponse :

Le type de discours utilisé par le narrateur pour rapporter le discours d'Emma Bovary est **le discours narrativisé**

2. Les fonctions : Selon Gérard Genette l'intervention du narrateur dans son récit se fait à des degrés divers. Pour l'évaluer, il propose cinq fonctions :

- La fonction narrative
- La fonction de régie
- La fonction testimoniale
- La fonction de communication
- La fonction idéologique

Identifiez la fonction à l'œuvre dans chacun des exemples suivants :

1° - « La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté. Ses maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges s'étendent sur la pente d'une colline, dont des touffes de vigoureux châtaigniers marquent les moindres sinuosités. Le Doubs coule à quelques centaines de pieds au-dessous de ses fortifications, bâties jadis par les Espagnols, et maintenant ruinées. »

(Incipit de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal)

Réponse :

Dans l'incipit de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, le narrateur assume **une fonction narrative** puisque ce dernier se contente de raconter à travers ce passage qui marque le cadre spatio-temporel

2° - « Ne vous attendez point à trouver en France ces jardins pittoresques qui entourent les villes manufacturières de l'Allemagne, Leipsick, Francfort, Nuremberg, etc. En Franche-Comté, plus on bâtit de murs, plus on hérissé sa propriété de pierres

rangées les unes au-dessus des autres, plus on acquiert de droits aux respects de ses voisins. » (cf. Le début du roman de Stendhal cité plus haut)

Réponse :

Dans cet extrait de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, le narrateur assume **une fonction idéologique** puisque le narrateur présente un savoir didactique qui met l'accent sur les différences entre les villes françaises et les villes allemandes.

3° - « Mais, quoique je veuille vous parler de la province pendant deux cents pages, je n'aurai pas la barbarie de vous faire subir la longueur et les ménagements savants d'un dialogue de province. » (cf. Le début du roman de Stendhal cité plus haut)

Réponse :

Dans cet extrait de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, le narrateur assume **une fonction de communication** puisque le narrateur établit une communication directe avec le narrataire en utilisant le pronom personnel « vous »

4° - Extrait de la description de la pension Vauquer de *Le père Goriot* (1835) : « Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant, il faudrait en faire une description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire, et que les gens pressés ne pardonneraient pas. »

Réponse :

Dans cet extrait le narrateur assume **une fonction de régie** puisque le narrateur commente et parle de l'organisation de son histoire. .

3. La voix narrative

Etudier la voix narrative dans une œuvre ou un extrait revient à analyser les différents statuts du narrateur en rapport à l'histoire qu'il raconte et les différents points de vue de ce dernier vis-à-vis des événements relatés. On parle ainsi du statut du narrateur et de la perspective narrative.

A. Le statut du narrateur

Pour déceler le statut du narrateur, il faudrait analyser la relation qu'il entretient avec les événements de l'histoire racontée. Il peut être à la fois personnage-narrateur impliqué dans la trame de son récit et jouant un rôle important dans celui-ci. On parle

alors d'un **narrateur intradiégétique**. Ce dernier en se situant dans le cadre du récit est considéré comme étant à l'intérieur d'où le préfixe « intra ». Cette catégorie peut se diviser en deux statuts en fonction du nombre de narrateurs impliqués dans un récit : on désigne par narrateur **homdiégétique** un seul et unique narrateur-personnage comme dans le cas de l'autobiographie, et par **hétérodiégétiques** plusieurs narrateurs dans le même récit. Quand le narrateur se situe en dehors du cadre du récit, et par conséquent non impliqué dans les événements racontés, on parle de **narrateur extradiégétique** comme dans la plupart des romans réalistes du dix-neuvième siècle.

B. La perspective narrative

Pour raconter une histoire, le narrateur doit choisir un point focal à travers lequel il relate les événements. On désigne cela par les modes de vision ou les points de focalisation. Il s'agit en fait de mesurer le degré de présence-omniscience du narrateur en le comparant aux personnages. Ce dernier peut détenir plus d'informations ou moins d'information par rapport aux personnages. Cette notion désigne le point de vue adopté par le narrateur, étant entendu que « celui qui perçoit n'est pas nécessairement celui qui raconte, et inversement ». G. Genette en distingue trois types de focalisations :

- **La focalisation zéro** : Le narrateur est omniprésent et omniscient. Vision illimitée dépassant de loin la vision du personnage.
- **La focalisation interne** : Le narrateur raconte à travers un point focal qui se situe au niveau de son personnage. Il a donc la même vision que celui-ci. Sa vision est limitée.
- **La focalisation externe** : Le narrateur voit moins que son personnage. Il a une vision très restreinte et en dessous de celle du personnage.

-Exemples d'applications

Soit cet extrait de *La Bête humaine* (1889) d'Emile Zola :

« En entrant dans la chambre, Roubaud posa sur la table le pain d'une livre, le pâté et la bouteille de vin blanc. Mais, le matin, avant de descendre à son poste, la mère Victoire avait dû couvrir le feu son poêle, d'un tel poussier, que la chaleur était suffocante. Et le sous-chef de gare, ayant ouvert une fenêtre, s'y accouda. C'était

impasse d'Amsterdam, dans la dernière maison de droite, une haute maison où la compagnie de l'Ouest logeait certains de ses employés. »

- Identifiez et justifiez le(e) type(s) de focalisation adopté(s) dans cet extrait :

Éléments de réponse

On détecte la focalisation zéro dans le passage : « En entrant... s'y accouda » : le narrateur en sait plus que Roubaud, le sous-chef de gare (narrateur>Roubaud)

On souligne la focalisation interne dans le deuxième passage : « C'était impasse... ses employés » : La posture du narrateur est nettement ménagée par la position du personnage, qui se met à la fenêtre et observe la ville. A partir de là, le narrateur ne montre que ce que le personnage lui-même voit. Donc, le narrateur en sait autant que le personnage (narrateur=Roubaud).

4. Le temps du récit et le temps de l'histoire

Mesurer la temporalité dans une œuvre narrative consiste à la fois à distinguer le temps du déroulement des événements et celui nécessaire à leur narration. Autrement dit, il existe le temps de l'histoire qu'on mesure en jours, semaines, mois et années etc... et le temps du récit qui se mesure en terme de nombre de lignes, paragraphes, pages, chapitres etc...

A. L'ordre temporel du récit :

Cette notion désigne « le rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit ». Ce rapport est caractérisé par des « **anachronies narratives** ». Le narrateur peut raconter de manière linéaire en suivant l'ordre du déroulement des événements. On parle alors **d'homologie**. Il peut également raconter un événement par anticipation, c'est-à-dire qui prendra part dans la trame des événements ultérieurement mais que le narrateur préfère avancer et qu'on désigne par la notion de **prolepse**. A l'inverse, le narrateur peut raconter un événement qui s'est déroulé dans le passé, souvent, pour expliquer des faits ou justifier des actions. On parle dans ce cas d'**analepse**.

B. La vitesse de la narration :

Elle se définit par le rapport entre une durée (celle de l'histoire) et une longueur (celle du récit). G. Genette a identifié quatre mouvements narratifs :

- La pause ($TR=n, TH=0$) ; Elle se caractérise par le ralentissement du temps de l'histoire et l'avancement du récit. On retrouve le mouvement de la pause dans les passages descriptifs.
- La scène ($TR=Th$) : Elle coïncide le temps du récit avec le temps de l'histoire. Elle caractérise les scènes dialoguées
- Le sommaire ($TR<TH$) : On y constate une accélération de l'histoire à travers des résumés brefs d'actions dans le récit.
- L'ellipse ($TR=0, TH=n$) ; Elle réalise une plus grande accélération de l'histoire en sautant carrément des périodes sous silence.

C. Exemples d'Application

- L'ordre temporel

Soit cet extrait du cinquième chapitre de la première partie de *Madame Bovary* :

« Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres. »

- Retrouvez la formule temporelle de ce passage en reliant les lettres alphabétiques qui désignent les événements (A, B, C, D, etc.) selon leur position chronologique (« autrefois » ou « maintenant » du présent du passé)⁶ :

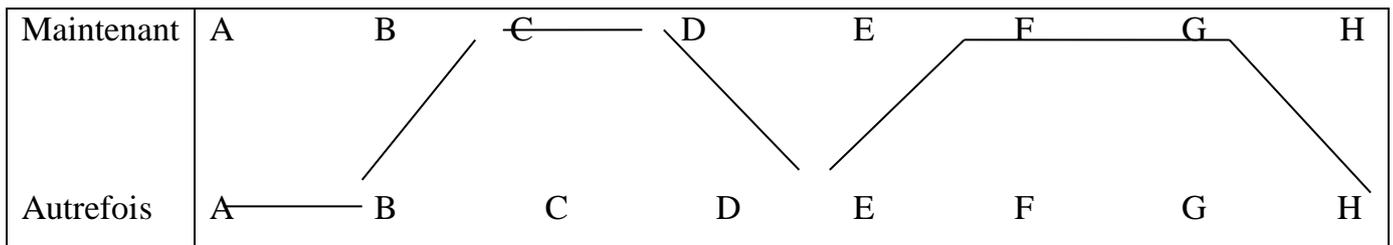
Segmentation des événements :

1. A – Avant qu'elle se mariât
2. B- elle avait cru avoir de l'amour
3. C- mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour
4. D- n'étant pas venu
5. E- il fallait qu'elle se fût trompée
6. F- songeait-elle

⁶ Cet exercice est extrait de l'ouvrage figure III de Genette

7. G- Et Emma cherchait à savoir
8. H- ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse
9. I- qui lui avaient paru si beaux dans les livres. »

La formule narrative



Commentaire :

La formule qui apparaît dans le tableau ci-dessus démontre un désordre temporel qui est caractérisé par deux premières actions qui se situent au passé, puis deux autres événements qui se déroulent au présent suivis d'un autre au passé ainsi de suite. Il apparaît clairement le va et vient entre l'axe temporel d'autrefois et celui de maintenant.

- La vitesse :

1° - Soit cet extrait du début de *Germinal* d'Emile Zola (arrivée d'Etienne Lantier au Voreux) :

« Bonjour, dit-il en s'approchant d'une des corbeilles.

Tournant le dos au brasier, le charretier était debout, un vieillard vêtu d'un tricot de laine violette, coiffé d'une casquette en poil de lapin ; pendant que son cheval, un gros cheval jaune, attendait, dans une immobilité de pierre, qu'on eût vidé les six berlines montées par lui. Le manoeuvre employé au culbuteur, un gaillard roux et efflanqué, ne se pressait guère, pesait sur le levier d'une main endormie. Et, là-haut, le vent redoublait, une bise glaciale, dont les grandes haleines régulières passaient comme des coups de faux.

- Bonjour, répondit le vieux.

Un silence se fit. L'homme, qui se sentait regardé d'un œil méfiant, dit son nom tout de suite.

- Je me nomme Etienne Lantier, je suis machineur... Il n'y a pas de travail ici ? »

Les flammes l'éclairaient, il devait avoir vingt et un ans, très brun, joli homme, l'air fort malgré ses membres menus. »

- Identifiez le mouvement narratif dominant de ce passage en précisant l'effet sur la vitesse du récit.

Réponse :

Le mouvement narratif dominant est celui de la (longue) pause descriptive entre le premier « *bonjour* » et le second. Il produit un effet (net) de ralentissement du récit.

Analyses de textes

Texte 1.

Je descendis vers la terrasse. De grêles arbres à fruits se dessinaient vaguement au dessus des vignes. L'épaule des collines soulevait la brume, la déchirait. Un clocher naissait du brouillard, puis l'église à son tour en sortait, comme un corps vivant. Toi qui t'imagines que je n'ai jamais rien compris à toutes ces choses...j'éprouvais pourtant, à cette minute, qu'une créature rompue comme je l'étais peut chercher la raison, le sens de la défaite ; qu'il est possible que cette défaite renferme une signification, que les événements, surtout dans l'ordre du cœur, sont peut-être des messagers dont il faut interpréter le secret...Oui, j'ai été capable, à certaines heures de ma vie, d'entrevoir ces choses qui auraient dû me rapprocher de toi.

D'ailleurs ce ne dut être, ce matin-là, que l'émotion de quelques secondes. Je me vois encore remontant vers la maison. Il n'était pas huit heures et déjà, le soleil tapait dur. Tu étais à ta fenêtre, la tête penchée, tenant tes cheveux d'une main et de l'autre, tu les brossais. Tu ne me voyais pas. Je demeurais, un instant, la tête levée vers toi, en proie à une haine dont je crois sentir le goût d'amertume dans la bouche, après tant d'années.

Je courus jusqu'à mon bureau, j'ouvris le tiroir fermé à clef, j'en tirai un petit mouchoir froissé, le même qui avait servi à essuyer tes larmes, le soir de Superbagnères, et que, pauvre idiot, j'avais pressé contre ma poitrine. Je le pris j'y attachai une pierre, comme j'eusse fait à un chien vivant que j'aurais voulu noyer, et que je le jetai dans cette mare que, chez nous, on appelle « gouttiu »

François Mauriac, *Le nœud de vipères*, 1932, Fin du chapitre 4,

. Quel est le statut du narrateur ?

- Quel est le type de focalisation dominant dans ce texte ?

- Relevez une Ellipse dans le troisième paragraphe et expliquez son fonctionnement

Eléments de réponses

1. Dans cet extrait de la fin du roman *Le nœud de vipères* de François Mauriac, nous avons décelé un seul et unique narrateur. Ecrit sous une forme épistolaire, puisque le lecteur accède aux événements de l'histoire à travers la lettre du personnage principal, ce roman est raconté par le personnage principal. Il est de ce fait personnage-narrateur, d'où l'emploi quasi systématique du pronom personnel « je ». par conséquent le statut du narrateur dans ce passage en particulier et dans le roman en général, est intradiégétique puisque ce dernier se situe dans le cadre du récit et prend part aux événements racontés.
2. Le type de focalisation dominant dans cet extrait est la focalisation interne. La perspective passe par la vision du personnage qui raconte et découvre dans son jardin le lever du jour. Le narrateur raconte à travers le regard du personnage
3. Etant une durée temporelle passée sous silence par le récit, nous pouvons considérer « le soir de Superbagnères » comme étant un passage elliptique puisque le narrateur évoque cette soirée sans raconter les événements passés durant à l'exception des larmes de sa femme.

Texte 2

Salammbô, presque évanouie, fut rapportée sur son trône par les prêtres s'empressant autour d'elle. Ils la félicitaient ; c'était son œuvre. Tous battaient des mains et trépignaient, en hurlant son nom.

Un homme s'élança sur le cadavre. Bien qu'il fût sans barbe, il avait à l'épaule le manteau des prêtres de Moloch, et à la ceinture l'espèce de couteau leur servant à dépecer les viandes sacrées et que terminait, au bout du manche, une spatule d'or. D'un seul coup il fendit la poitrine de Mâtho, puis en arracha le cœur, le posa sur la cuiller et Schahabarim, levant son bras, l'offrit au soleil.

Le soleil s'abaissait derrière les flots ; ses rayons arrivaient comme de longues flèches sur le cœur tout rouge. L'astre s'enfonçait dans la mer à mesure que les battements diminuaient ; à la dernière palpitation, il disparut.

Alors, depuis le golfe jusqu'à la lagune et de l'isthme jusqu'au phare, dans toutes les rues, sur toutes les maisons et sur tous les temples, ce fut un seul cri ; quelquefois il

s'arrêtait, puis recommençait ; les édifices en tremblaient ; Carthage était comme convulsée dans le spasme d'une joie titanique et d'un espoir sans bornes.

Narr'Havas, enivré d'orgueil, passa son bras gauche sous la taille de Salammbô, en signe de possession ; et, de la droite, prenant une patère d'or, il but au génie de Carthage.

Salammbô se leva comme son époux, avec une coupe à la main, afin de boire aussi. Elle retomba, la tête en arrière, par-dessus le dossier du trône, blême, raidie, les lèvres ouvertes, et ses cheveux dénoués pendaient jusqu'à terre.

Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit.

Flaubert, Salammbô, 1862

- A étudier la perspective narrative et le statut du narrateur à travers un commentaire composé narratologique.

Plan de travail :

Introduction

- Situer le texte dans son contexte (présenter l'auteur, le roman et le passage en question)
- Poser la problématique du texte (problématique inhérente à l'analyse du récit du point de vue narratologique)

Développement (Les axes de lecture narratologiques)

- Narrateur extradiegetique
- Point de vue omniscient
- Ordre des événements
- Vitesse de la narration

Conclusion

On peut relier la stratégie de la narration de ce roman au sous-genre mis en œuvre qui est le roman historique.

Texte 3

Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou dix kilomètres de pavé coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terres nues. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres.

L'homme était parti de Marchiennes vers deux heures. Il marchait d'un pas allongé, grelottant sous le coton aminci de sa veste et de son pantalon de velours. Un petit paquet, noué dans un mouchoir à carreaux, le gênait beaucoup ; et il le serrait contre ses flancs, tantôt d'un coude, tantôt de l'autre, pour glisser au fond de ses poches les deux mains à la fois, des mains gourdes que les lanières du vent d'est faisaient saigner. Une seule idée occupait sa tête vide d'ouvrier sans travail et sans gîte, l'espoir que le froid serait moins vif après le lever du jour.

Depuis une heure, il avançait ainsi, lorsque sur la gauche, à deux kilomètres de Montsou, il aperçut des feux rouges, trois brasiers brûlant au plein air, et comme suspendus. D'abord, il hésita, pris de crainte ; puis, il ne put résister au besoin douloureux de se chauffer un instant les mains.

Un chemin creux s'enfonçait. Tout disparut. L'homme avait à droite une palissade, quelque mur de grosses planches fermant une voie ferrée ; tandis qu'un talus d'herbe s'élevait à gauche, surmonté de pignons confus, d'une vision de village aux toitures basses et uniformes. Il fit environ deux cents pas.

Brusquement, à un coude du chemin, les feux reparurent près de lui, sans qu'il comprit davantage comment ils brûlaient si haut dans le ciel mort, pareils à des lunes fumeuses. Mais, au ras du sol, un autre spectacle venait de l'arrêter. C'était une masse lourde, un tas écrasé de constructions, d'où se dressait la silhouette d'une cheminée d'usine ; de rares lueurs sortaient des fenêtres encrassées, cinq ou six lanternes tristes étaient pendues dehors, à des charpentes dont les bois noircis

alignaient vaguement des profils de tréteaux gigantesques ; et, de cette apparition fantastique, noyée de nuit et de fumée, une seule voix montait, la respiration grosse et longue d'un échappement de vapeur, qu'on ne voyait point.

Alors, l'homme reconnut une fosse. Il fut repris de honte : à quoi bon ? il n'y aurait pas de travail. Au lieu de se diriger vers les bâtiments, il se risqua enfin à gravir le terri sur lequel brûlaient les trois feux de houille, dans des corbeilles de fonte, pour éclairer et réchauffer la besogne. Les ouvriers de la coupe à terre avaient dû travailler tard, on sortait encore les débris inutiles. Maintenant, il entendait les moulineurs pousser les trains sur les tréteaux, il distinguait des ombres vivantes culbutant les berlines, près de chaque feu.

– Bonjour, dit-il en s'approchant d'une des corbeilles.

Tournant le dos au brasier, le charretier était debout, un vieillard vêtu d'un tricot de laine violette, coiffé d'une casquette en poil de lapin ; pendant que son cheval, un gros cheval jaune, attendait, dans une immobilité de pierre, qu'on eût vidé les six berlines montées par lui. Le manœuvre employé au culbuteur, un gaillard roux et efflanqué, ne se pressait guère, pesait sur le levier d'une main endormie. Et, là-haut, le vent redoublait, une bise glaciale, dont les grandes haleines régulières passaient comme des coups de faux.

– Bonjour, répondit le vieux.

Un silence se fit. L'homme, qui se sentait regardé d'un œil méfiant, dit son nom tout de suite.

– Je me nomme Etienne Lantier, je suis machineur... Il n'y a pas de travail ici ?

Les flammes l'éclairaient, il devait avoir vingt et un ans, très brun, joli homme, l'air fort malgré ses membres menus.

Zola E, Germinal

Pistes d'analyse

- Le statut du narrateur (unique et extradiégétique)
- La rencontre du personnage principal Etienne Lantier avec le mineur et les jeux de focalisation (basculement des modes de vision)
- Le rythme de la narration qui suit la marche lente du personnage principal parfois point focal de la narration.

- La vitesse de la narration entre des scènes de dialogue interrompues par des pauses descriptives.

Module théories de littérature

Cours : Approches théoriques du titre

Théories convoquées, stylistique, sociocritique, sémiotique

Références bibliographiques

- Bokobza S., *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre « Le Rouge et le noir »*, Droz, 1986. Consulté sur le site : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.veres_d&part=156496
- Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973,
- Duchet Claude, « *La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque* » In: *Littérature*, N°12, 1973,
- Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987,
- Goldenstein, « *Lire les titres* », *Entrée en littérature*, Hachette, Paris, 1990,
- Loe H. Hoek, *La Marque du titre*, Walter de Gruyter, Jan 1, 1981,
- Mitterand, Henri, « *Les titres des romans de Guy des Cars* », in *C. Duchet, Sociocritique*, édit. Nathan, 1979,
- Ricardou Jean *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, direction (avec Françoise Van Rossum-Guyon), et publication de ce colloque de Cerisy, UGE, collection "10/18", Paris 1972

Plusieurs théoriciens⁷ se sont penchés sur l'étude des titres pour déterminer le rôle stratégique que joue ce « seuil » par rapport au texte qu'il annonce.

Définitions :

Il en est ainsi de la définition qu'en donne Charles Grivel (1973 : 173) :

Si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée.

Ce théoricien du roman met l'accent sur le rôle décisif que joue cet énoncé inaugural qu'est le titre dans le but de susciter l'intérêt de la lecture du livre certes, mais aussi de sa propre lecture en tant qu'énoncé du second degré :

« Toujours équivoque et mystérieux », et qui « comprend, d'une part, les sens régulièrement enregistrés par le dictionnaire (...), d'autre part, un certain nombre de séries associatives, fonctionnant, par connotations successives, comme élargissement de ses sens fondamentaux » (Grivel : 175).

D'où, pour lui, « la puissance du titre »⁸, qui se révèle à travers la combinaison concomitante de trois fonctions majeures : La « fonction appellative » (le titre identifie l'œuvre), la « fonction désignative » (il désigne le contenu de l'œuvre) et la « fonction publicitaire » (il valorise l'œuvre) (Grivel, op. cit.: 166-185).

⁷ - (Ricardou Jean *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, direction (avec Françoise Van Rossum-Guyon), et publication de ce colloque de Cerisy, UGE, collection "10/18", Paris 1972)

- (Duchet Claude, « *La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque* » In: Littérature, N°12, 1973),

- (Charles Grivel, Production de l'intérêt romanesque, La Haye-Paris, Mouton, 1973),

- (Mitterand, Henri, « *Les titres des romans de Guy des Cars* », in C.Duchet, *Sociocritique*, édit.Nathan, 1979),

- (Loe H. Hoek, *La Marque du titre*, Walter de Gruyter, Jan 1, 1981),

- (Genette, *Seuils*, Seuil, 1987),

- (Goldenstein, « *Lire les titres* », *Entrée en littérature*, Hachette, Paris, 1990),

⁸ Titre d'un chapitre de son ouvrage (op. cit. / 166-185).

Nous pouvons constater que chacune de ces fonctions pointe davantage les intentions générales d'un titre en situation de communication (nommer, désigner, flatter) sans égard aux motivations intrinsèques de son élaboration.

Le titre : un code social ?

Ce n'est pas le cas de Claude Duchet qui, à la même époque que Charles Grivel (1973), va également étudier le phénomène des titres. Pour lui (1973 : 48), un titre est :

« Un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littéarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman ».

Les deux conceptions sont ainsi complémentaires : « *littéarité et socialité* » sont les deux dimensions constitutives d'un titre. Du point de sa littéarité, le titre est un énoncé autotélique selon la terminologie des formalistes, il se constitue en une unité autonome qui (*s'érige en microtexte autosuffisant, générateur de son propre code et relevant beaucoup plus de l'intertexte des titres*) (Duchet, 51).

L'aspect de la littéarité du titre lui permet de désigner le contenu de l'œuvre comme le souligne Mitterand (1979 : 91), paraphrasant Leo Hoek, par la notion de « titre subjectal ». Par opposition à ce dernier, ce même théoricien souligne que le « titre objectal » indique l'aspect générique de l'œuvre :

Le « titre subjectal », qui désigne le sujet du texte, amour de ma vie, et le « titre objectal », qui désigne le texte en tant qu'objet, c'est-à-dire en tant qu'appartenant à une classe donnée de récits, exemple Aventure de...Révélation sur... (Mitterand, op cit. : 91)⁹

Du point de vue de sa socialité - aptitude de programmer la lecture et de répondre à un besoin social - *et de la commande sociale que du récit qu'il intitule*. C'est le titre qui répond à l'attente du public et assure ainsi la réception de l'œuvre.

⁹ Cité par Henri Mitterand dans *Les titres des romans de Guy des Cars*, op cit

En effet, selon H.M. (1979), la stratégie de la titrologie doit prendre en considération l'horizon d'attente : *Le titre est souvent choisi en fonction d'une attente supposée du public, pour les raisons de "marketing"(...) il se produit un feed-back idéologique entre le titre et le public*"(Mitterand Henri, op cit, p 92).

Thème /Rhème

En 1987, G. Genette propose une sorte d'état de l'art de la titrologie, dans un ouvrage consacré à la paratextualité et intitulé *Seuils*. Il distingue, pour sa part, deux types de titres qui correspondent à ceux de Hoek : le « titre thématique » qui correspond au « titre subjectal », puisque c'est celui qui désigne le thème de l'œuvre, et le « titre rhématique » qui rappelle le « titre objectal », puisque ce dernier commente et désigne l'œuvre elle-même en tant qu'objet.

Pour G.Genette, l'intérêt dans cette nouvelle typologie est d'analyser comment le titre vise un contenu thématique ou comment un titre vise l'œuvre elle-même :

L'essentiel est pour nous de marquer en principe que le choix n'est pas exactement entre intituler par référence au contenu (Le Spleen de Paris) ou par référence à la forme (Petits poèmes en prose). Mais plus exactement entre viser le contenu thématique et viser le texte lui-même considéré comme œuvre et comme objet. Pour dégager ce choix dans toute sa latitude. Sans en réduire le second terme à une désignation formelle qu'il pourrait à la rigueur esquiver j'emprunterai à certains linguistes l'opposition qu'ils marquent entre le thème (ce dont on parle) et le rhème (ce qu'on en dit). (Genette : 1987)

La dichotomie thème/rhème, empruntée par Genette à la linguistique, met l'accent sur la fonction du titre choisi, comme pour Hoek : soit celle de viser l'information à mettre dans l'énoncé, soit celle de commenter cette même information : « *L'opposition thème/rhème est une opposition de nature informationnelle, qui vise à distinguer dans l'énoncé, d'une part le support de l'information (le thème), d'autre part l'information qui est communiquée à propos de ce support (le rhème)* » (Neveu, 2000 : 113).

Dans la conception de G. Genette, le « titre thématique » peut désigner le thème de l'œuvre selon trois modalités différentes : la modalité littérale, la modalité

métonymique et la modalité métaphorique ; chacune d'elles déterminant un type de titre :

- Le « titre littéral » défini en ces termes par Genette : « *Il y a des titres qui désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre : Phèdre, Paul et Virginie, Les Liaisons dangereuses, ...* » (Genette : 1987, p86)

- Le « titre métonymique » déterminé par l'usage de la métonymie ou plus exactement de la synecdoque puisqu'il peut user d'une partie du thème ou de l'objet dans le but de désigner le contenu de l'œuvre : « *D'autres [titres] par synecdoque ou métonymie, s'attachent à un objet moins indiscutablement central (Le Père Goriot), parfois délibérément marginal (Le chasseur vert, ...)* » (Genette : 1987, p86) ;

- Le « titre métaphorique » s'emploie à désigner le contenu thématique de l'œuvre par la métaphore qui exprime un lien symbolique avec ce dernier. *Un troisième type est d'ordre constitutivement symbolique, c'est le type métaphorique* » (Genette : 1987, p86)

Quant au « titre rhématique », -il peut s'agir d'une appellation purement générique :

Autant de titres où le rhématisme passe par une désignation génériques, mais d'autres intitulations, inévitablement moins classiques, font appel à un type de définition plus libre, exhibant une sorte d'innovation générique, et que l'on pourrait, pour cette raison qualifier de paragénériques. (Genette : 1987, p90)

En passant en revue plusieurs titres, G.G souligne que le titre rhématique désigne plus la forme de l'œuvre qui s'établit, soit, littéralement en indication de genre, soit par tout élément susceptible d'indiquer une forme d'où la qualification : « paragénérique ».

De cet éclairage théorique nous retenons, dans un premier temps, les multiples points de croisement des différents théoriciens passés en revue. Ainsi la notion « titre subjectal » rejoint la notion de « titre thématique » qui met en œuvre les trois modalités : « métaphorique », « métonymique » et « littéral », et la notion de « titre objectal » s'apparente à celle du « titre rhématique » qui désigne le genre de l'œuvre.

Nous soulignons tout de même d'autres croisements de ces caractéristiques dans des titres qui peuvent à la fois désigner le contenu de l'œuvre et l'œuvre elle-même. Cette remarque a été déjà soulignée par H. Mitterand : *Le subjectal et l'objectal alors se mêlent. C'est cette ambivocité qui assure au titre de roman sa fonction conative, incitative, ou publicitaire* (Mitterand : 1979, p91)

Sèmes, opérateurs quelles typologie ?

Dans un second temps, cette typologie met en évidence deux orientations théoriques de l'approche titrologique : D'un côté, Genette insiste surtout sur la composition du titre dans son rapport à l'œuvre, alors que Claude Duchet et Leo Hoek se préoccupent aussi des modalités de sa socialité. En effet, Claude Duchet convoque la notion de « sème » pour cerner la socialité que véhiculent les titres à travers ses compositions lexicales et sémantiques :

Si l'on considère que le titre est la combinaison — poétique de surcroît — d'un certain nombre de sèmes référentiels (obligatoires) et de sèmes motivants (aléatoires), l'essentiel ne serait-il pas de rechercher, à partir des structures et des éléments imposés par le code, celles et ceux qui assurent la poétisation et l'effet mobilisateur de l'énoncé, mais sans vouloir nécessairement aboutir à une typologie exhaustive. A s'attacher exclusivement aux modèles on est peu à peu conduit à l'archimodèle, au syntagme nominal, qui n'a pas grand-chose à dire. (Duchet : 1973, p62)

La notion de « sème » indique la composition sémique du titre et oriente son interprétation sémantique. Cette composition doit répondre à la fois à la singularité du titre de par l'information qu'il véhicule, mais aussi à son insertion dans un ordre déjà établi par la norme et les modèles : *Pour résumer, le titre est une information à laquelle s'ajoutent d'autres éléments sémiques et que le travail publicitaire tend à réduire aux normes d'une formule facilement mémorisable et douée d'une force d'impact,* (Duchet : 1973, p62)

L'analyse de ces sèmes des titres lui permet de déceler leur composition sémique en rapport avec un pathos:

*La Nuit de sang*¹⁰ c'est la Saint-Barthélémy plus un sème pathétique, plus un sème culturel (l'identification du sujet suppose un public averti de la lexicalisation de l'image), plus un sème romanesque (violence, mystère...), plus un sème politico-historique (dans le climat de la Restauration) réactivé par le sous-titre roman historique (Duchet : 1973, p62)

L'étude de la composition sémique du titre et de sa composition linguistique permet de lever le voile sur les motivations poétiques et sociales. Etant un énoncé compact et condensé de sens, la décomposition de la structure lexico-sémantique du titre révèle le modèle auquel ce dernier s'apparente comme le souligne Claude Duchet :

Il est évident que chacun de ces mots relève de plusieurs articulations sémiques et que les titres auxquels ils appartiennent sont des sortes de carrefours sémantiques où se rencontrent plusieurs axes. Ces axes mêmes, et leurs croisements, définissent le champ idéologique d'un corpus. En le superposant à sa structure linguistique il devrait être possible de repérer certains énoncés « canoniques ». (Duchet : 1973, p64)

Repérer *certaines énoncés « canoniques »* permet à Duchet de déceler ce qui fait du titre un *fragment de l'idéologie* (Duchet : 1973, p64)

Pour étayer ces notions de « titre subjectal » et de « titre objectal », Leo Hoek (1981), quant à lui, va avoir recours à la notion d' « opérateur » pour classer les titres. Cette même approche est, *plus sémantique* selon Henri Mitterand et qu'il applique dans son étude comme il le souligne :

il propose en effet un découpage des monèmes constitutifs du titre, appelés ici opérateurs (Mitterand, 92). Bien que cette approche soit considérée plus sémantique, elle rejoint néanmoins celle de Duchet dans la mesure où les deux proposent des observations sur le fonctionnement idéologique du titre.

¹⁰ Hippolyte Vallée, Lachapelle, *La Nuit de sang, roman historique*. Hachette Livre Bnf, 1830, Paris

Les fonctions du titre :

Au sujet des fonctions attribuées au titre, nous relevons certes les nuances d'un chercheur à un autre comme celles-ci: Charles Grivel en distingue trois (1973 : 166-185) : « désignative », « appellative » et « publicitaire » (voir supra) ; Claude Duchet, trois (1973 : 49-73)¹¹ : « référentielle », « conative » et « poétique » ; Léo Hoek, trois (1981, op. cit. : 274) : « identificatrice », « interprétative » et publicitaire (mise en valeur du livre) ; Gérard Genette, trois (1987, op. cit. : 80).

Nous pourrions étendre cet inventaire, mais nous préférons retenir une réflexion de Serge Bokobza (1986 :31)¹² à ce sujet :

Il importe peu de souligner les variations du nombre des fonctions du titre entre ces différents critiques, puisque souvent on découvre des mêmes rôles sous des noms différents, ou encore des fonctions différentes sous des noms identiques. L'important sera seulement de bien délimiter les fonctions et ensuite de les nommer.

Pour sa part, il opte (Bokobza: 31- 33) pour la terminologie de Roland Barthes esquissée dans *S/Z* (1970) et *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe* et qui distingue deux fonctions essentielles du titre : la « fonction déictique » et la « fonction énonciatrice » :

La première fonction du titre sera d'annoncer « qu'un morceau de littérature va suivre (c'est-à-dire en fait une marchandise » (Analyse...p.33).A la suite de Barthes, nous appellerons cette fonction du titre, la fonction déictique, qui sert à désigner, à montrer. Cette fonction nomme l'ouvrage, et permet de le rendre unique, centrée sur le roman, elle le transforme en objet (...).En suivant la terminologie de Barthes qui nous paraît la plus précise, nous appellerons cette deuxième fonction, la fonction énonciatrice du titre « ce qu'il énonce lié à la contingence de ce qui suit » (Analyse ...p.33).De par cette fonction, le titre devient l'abstraction du

¹¹ «*Éléments de titrologie romanesque*», Littérature N°12, Larousse, 1973, pp.49-73.

¹² Bokobza S., *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre « Le Rouge et le noir »*, Droz, 1986. Consulté sur le site : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.veres_d&part=156496

*texte, sa métaphore ou sa métonymie, puisqu'il symbolise ou raconte le
texte.*

Applications

1.

A. Leo Hoek distingue entre deux sortes de titres : le titre subjectal, qui désigne le sujet du texte et le titre objectal qui désigne le texte en tant qu'objet.

Donnez deux exemples de chaque type de titre et justifiez votre réponse

Titre subectal 1 :

.....

Titre objectal 2 :

.....

B. Selon Henri Mitterrand, les titres de romans comportent au plan du dénoté des opérateurs : (Temporel, spatial, événementiel, objectal, humain)

Identifiez dans chaque titre de la liste qui suit le (les) opérateur(s) dénoté(s) et justifiez votre réponse.

[*Germinal* (Zola), *cent ans de solitude* (Marquez), *L'Atlantide* (Benoit), *La chartreuse de Parme*(Stendhal), *La prise de Gibraltar*(Boudjedra)]

2.

Les titres des œuvres d'Assia Djebar

La Soif (op. cit.), *Les Impatients* (1958), *Les Enfants du Nouveau Monde* (1962), *Les Alouettes naïves* (1967), *Poèmes pour l'Algérie heureuse* (1969), *Rouge l'aube* (1969), *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987), *Loin de Médine* (1991), *Vaste est la prison* (1995), *Le Blanc de l'Algérie* (1996), *Les Nuits de Strasbourg* (1997), *Oran, langue morte* (1997), *Ces voix qui m'assiègent: En marge de ma francophonie* (1999), *La Femme sans sépulture* (2002), *La Disparition de la langue française* (2003), *Nulle part dans la maison de mon père* (op. cit.).

Éléments de réponse

- Nous étudierons les titres des œuvres littéraires d'Assia Djébar parce qu'ils sont révélateurs à eux seuls du long parcours bio-littéraire de l'auteur.
- En effet, depuis le roman *La Soif* (1957) jusqu'au dernier, *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), dix huit (18) titres couvrent une période de cinquante ans d'écriture et autorisent ainsi une approche titrologique significative du point de vue de la poétique de cet auteur
- Chacun de ces titres entretient des liens particuliers avec l'œuvre à laquelle il est identifié et dessine avec les autres une stratégie d'écriture que nous tenterons de déterminer.

Module : Théories littéraires Master 1, Littérature et approches interdisciplinaires

Cours ; Sémiotique narrative/ Intertextualité

Références bibliographiques

- Bakhtine Mikhaïl (trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, préf. Julia Kristeva), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essai » (n° 372), 1008 (1^{re} éd. 1970)
- Barthes Roland, « texte » de l'Encyclopédie Universalis
- Barthes Roland, *S/Z* essai sur *Sarrasine* d'Honoré de Balzac, Éditions du Seuil, Paris, 1970
- Compagnon Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.
- Jenny Laurent, « la stratégie de la forme », *Poétique* n°27, 1976
- KRISTEVA, J. (1969a), « Pour une sémiologie des paragrammes », *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, p. 113-146
- Genette Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982
- Genette Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1980
- Riffaterre Michel, «La trace de l'intertexte», *La Pensée* n° 215, octobre 1980, p. 4-19. 20.
- Schneider Michel, *Voleurs des mots*, Gallimard, Paris, 1985,
- Stolz Claire, <http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme>

Introduction

L'école formaliste a donné naissance à un groupe de sémioticiens structuralistes qui considèrent que :

- Le texte se définit comme une productivité double comme le langage conçu en deux états : structure de surface et structure profonde.
- Le texte n'est pas tout à fait autotélique mais ouvert aux autres discours.

1. Le principe dialogique

Pour Bakhtine¹³, fondateur de la notion de dialogisme, le texte est en dialogue permanent avec les autres textes qui l'ont précédé. Un énoncé est en relation dialogique avec un autre énoncé puisqu'ils relèvent du discours assumé par un sujet parlant :

Pour Bakhtine, ce dialogisme tire ses racines du dialogue socratique et de la satire ménippée. Le dialogue socratique a pour principe d'après lui que la vérité n'est pas le fait d'un seul homme, mais se construit grâce à l'interrelation dialogale : la vérité « naît entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique » (Poétique de Dostoïevski, p. 155)¹⁴.

Julia Kristeva, continuant les travaux de Bakhtine parle *d'absorption et de transformation* :

Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹⁵

Genette Gérard donne comme titre *Palimpsestes* (parchemin effacé sur lequel on réécrit) à son ouvrage consacré à l'intertextualité.

2. De quelques notions voisines

- La paratextualité : relation du texte avec tous les éléments qui composent le paratexte : titres, préfaces, postfaces, épigraphes...etc. (voir en haut le cours de titrologie)

¹³ Mikhaïl Bakhtine (trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, préf. Julia Kristeva), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essai » (n° 372), 1008 (1^{re} éd. 1970)

¹⁴ Claire Stolz, <http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme>

¹⁵ KRISTEVA, J. (1969a), « Pour une sémiologie des paragrammes », *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, p. 113-146.

- La métatextualité : relation entre les textes basée sur le commentaire souvent critique. Un texte peut se prendre lui-même en charge par l'écriture métatextuelle et autoréflexive.
- L'architextualité : c'est la relation qu'entretiennent des œuvres appartenant à un seul genre littéraire (romans, poèmes...). Cette appellation est assez souvent mentionnée dans la première de couverture.

3. La relation intertextuelle

L'intertextualité traite de la présence d'un texte A dans un texte B. on parle alors d'intertexte.

Cette notion désigne pour Michel Riffaterre¹⁶ le texte A (celui auquel il est fait référence)

Pour Laurent Jenny¹⁷, l'intertexte est le texte B, celui qui insère les autres textes. Cette même notion signifie pour Roland Barthes¹⁸ le texte A.

Gérard Genette¹⁹ nous propose deux autres appellations pour désigner le texte A et le texte B :

- L'hypotexte : est le texte A, antérieur
- L'hypertexte : est le texte B ; ultérieur

Bien qu'ils ne s'accordent pas tous sur la notion de l'intertexte, les théoriciens de l'intertextualité suivent le même principe de base de l'intertextualité. Ce n'est pas une présence fortuite d'un texte dans un autre mais il y a un travail du texte B afin d'assimiler et d'absorber le texte A. on parle d'appropriation/transformation de hypotexte par l'hypertexte.

Ce travail de l'hypertexte engendre d'autres significances en trainant l'hypotexte dans un autre réseau de significations.

4. L'hypertextualité ou intertextualité

Dans ce cours nous nous intéresserons de prêt à la terminologie de Genette Gérard développée dans son ouvrage *Palimpsestes*. Pour lui, il convient de parler d'hypertextualité pour désigner :

¹⁶ Riffaterre Michel, «La trace de l'intertexte», La *Pensée* n° 215, octobre 1980, p. 4-19. 20.

¹⁷ Laurent Jenny, « la stratégie de la forme », *Poétique* n°27, 1976

¹⁸ Roland Barthes, « texte » de l'Encyclopédie Universalis

¹⁹ Genette Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982

Toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire²⁰

Genette parle ainsi de **dérivation** sous deux formes : transformation et imitation

Tableau 1²¹ :

Relation	Transformation		Imitation	
Genres	Parodie	Travestissement	Charge	Pastiche

Tableau 2²²

Régime \ Relation	Ludique	Satirique	Sérieux
Transformation	Parodie	Travestissement	Transposition
Imitation	Pastiche	Charge	Forgerie

A. La relation de transformation

D'après le tableau ci-dessus, la transformation est une relation intertextuelle qui aboutit à une parodie dans un régime ludique, à un travestissement dans un régime satirique et enfin à une transposition dans un régime sérieux.

d. La parodie

Genette propose « *de baptiser parodie, le détournement de texte à transformation minimale du type Chapelain décoiffé* » P33.

La parodie selon le théoricien est une transformation d'une œuvre dans l'optique de changer le sujet sans modifier le style.

²⁰ Ibid, p 11

²¹ Ibid, p 34

²² Ibidem

Texte A, Hypotexte

***Le Cid* de Pierre Corneille**

Acte 1, Scène 4

*Ô rage ! Ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?
Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?*

Dans la tragi-comédie *Le Cid* (1637), Pierre Corneille met en scène une action avec laquelle se mêlent un amour et des obstacles à surmonter. Celle-ci connaît une fin heureuse. C'est légende espagnole qui raconte l'histoire d'un chevalier du roi de Castille.

Texte B, Hypertexte de Racine, Boileau et autres

Le Chapelain décoiffé

*O rage, ô désespoir ! O perruque ma mie !
N'as-tu donc tant duré que pour tant d'infamie ?
N'as-tu trompé l'espoir de tant de perruquiers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?*

Dans cet exemple, Genette souligne les caractéristiques de cette parodie :

- Reprise de la structure syntaxique : forme interrogative
- Reprise d'interjections identiques
- Reprise des lexèmes identiques
- Reprise de synonymes
- Reprise d'homonymes
- Changement de sujet du tragique de l'impuissance d'un vieux guerrier outragé au ludique de l'infortune perruque

Cette forme de transformation parodique touche, selon Genette, des textes brefs sous forme d'extraits, clichés, proverbes...etc.

e. Le travestissement

Cette transformation est la réécriture d'un texte noble comme les œuvres épiques ou les fables en conservant les actions ainsi que leur enchaînement, mais dans un autre

style travesti. Le texte B (hypertexte) est une transformation est satirique du texte B (hypotexte). La transformation est d'ordre stylistique à des fins de dégradation. Il s'agit d'un détournement du texte d'où son synonyme : la trivialisation. Dans le travestissement, on modifie le style sans modifier le sujet.

Genette nous propose l'exemple suivant :

Le Virgile travesti de Scarron est un travestissement de *L'Enéide* de Virgile, poète de l'antiquité.

Texte A	Texte B
<p><i>Enéide</i></p> <p><i>La malheureuse Didon prolongeait dans la Nuit et variait ses entretiens avec Enée et Buvaît l'amour à grands traits : Elle avait Tant de questions à poser sur Priam (roi de Troie) et sur Hector (son fils) ? Et quelles Armes portait le fils de l'Aurore ? (Ecube, Échue à Ulysse lors de la défaite de Troie) Et Ce qu'étaient les chevaux de Diomède (qu'il Nourrissait de chair humaine) ? Et le grand Achille (guerrier qui a ravagé les alentours de Troie avant de se retirer de la bataille), Comment était-il ?</i></p>	<p><i>Virgile travesti</i></p> <p><i>Cependant le Didon se pique De son hôte de plus en plus : Pas de longs discours superflus Elle le retient auprès d'elle Elle se brûle à la chandelle L'autre, avec toute sa raison, Sent aussi quelque échauffaïson Et monsieur, ainsi que madame, A bien du désordre dans l'âme, Elle lui fait cent questions Sur Priam, sur les actions D'Hector tant que dura le siège. Si dame Hélène avait du liège, De quel Fard elle se servait, Combien de dent Hecube avait, Si Paris était un bel homme, Si cette malheureuse pomme, Que ce pauvre prince a perdu Était reinette ou capendu, (...)</i></p> <p><i>S'ils moururent tous du farcin Les bons chevaux de Diomède</i></p>

	<i>Qu'elle y serait un bon remède ?</i> (...)
--	--

f. La transposition

Genette considère la transposition comme étant la plus importante des pratiques intertextuelles. Contrairement aux autres transformations qui touchent souvent des extraits courts, la transposition s'étend à toute l'œuvre. Elle est de ce fait d'une grande amplitude.

Elle peut être formelle ou thématique.

- **La transposition formelle** : Elle s'effectue sur le plan formel du texte mais elle ne touche pas à la signification de l'hypotexte.

- La traduction par exemple consiste à transposer un texte d'une langue à une autre en effectuant les transformations nécessaires.

- La prosification consiste à transformer un texte en vers en un texte en prose.

- La versification consiste à transformer un texte en prose en un texte en vers.

- La transmodalisation consiste à changer le mode d'un texte : du narratif au dramatique (dramatisation ou scénisation, On parle de l'adaptation d'un roman au théâtre par exemple). Du dramatique au narratif. (Narrativisation)

- **La transposition thématique** : Elle touche aussi à la signification du texte (hypotexte).

Genette distingue :

- La transposition diégétique où le changement touche au cadre spatio-temporel de l'histoire de l'hypotexte en le transposant dans un autre univers spatio-temporel.

- La transposition pragmatique où l'hypertexte modifie le cours des événements de l'hypotexte.

B. La relation d'imitation

1. Le pastiche c'est une imitation ludique. Il procède par la création à l'imitation d'un style. C'est le style qui dicte le texte et non pas la transposition d'un texte préexistant. Écrire à *la manière de* dans le but est le divertissement (taquinerie). L'imitation d'un style provoque la reconnaissance.

Ex : Flaubert pastiché par Proust

Pour ce dernier, la faiblesse des métaphores qui confinent au cliché chez Flaubert constitue une caractéristique de son écriture.

Dans *L'éducation sentimentale* à travers le discours de Frédéric, Flaubert écrit :
« *Quelquefois vos paroles me reviennent comme un écho lointain, comme le son d'une cloche apporté par le vent* »

Pour décrire la banalité de cette image, et l'abondance des comparaisons, Proust écrit :
« *Par moment, la monotonie de son discours est telle qu'il ne se distinguait plus du silence comme une cloche dont la vibration persiste, comme un écho qui s'affaiblit* »

2. La charge. C'est une imitation sous un régime satirique. Elle procède par exagération. Sa fonction dominante est la dérision et la polémique. La charge met l'accent sur un style considéré artificiel mettent en œuvre une compilation inutile d'idées. A la différence du pastiche, la charge s'accompagne d'un commentaire chargé de corriger et de mettre l'ordre dans l'hypotexte.

Ex de Genette : une charge de Sainte-Beuve écrite par Balzac dans *le prince de la bohème* :

« *Tout cela, si vous me permettez d'user d'un style employé par monsieur Sainte-Beuve pour ses biographies d'inconnus, est le côté enjoué, badin, mais déjà gâté d'une race forte. (...) assurément (toujours en nous servant du style macaronique de monsieur Sainte-Beuve), ceci surpasse de beaucoup la raillerie de Sterne dans Le Voyage sentimental. (...) Je ne sais si les romains et grecs ont connu ce genre d'esprit. Peut-être Platon, en y regardant bien, en a-t-il approché, mais du côté sévère et musical...* » (p101)

3 .La forgerie : Genette la définit :

« *C'est une imitation à régime sérieux dont la fonction dominante est la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant* » (p. 92). La forgerie désigne le texte « *aussi ressemblant que possible au corpus imité, sans rien qui attire d'une manière ou d'une autre l'attention sur l'opération mimétique(...). Toute charge satirique est proscrite* » l'imitation est donc sérieuse et d'une fidélité absolue. « *L'hypertexte doit rester constamment dans le prolongement de l'hypotexte* »

Ex de Genette : la suite de *Robinson Crusoé II*

C. Le plagiat

Nous avons ainsi vu toutes les modalités spécifiques de *La greffe intertextuelle*. Celle-ci peut ne pas réussir, on parle alors de plagiat :

« *Au sens moral, le plagiat désigne un comportement réfléchi, visant à faire usage des efforts d'autrui et à s'approprier mensongèrement les résultats intellectuels de son travail. Le plagiat au sens strict se distingue de la cryptomnésie, oubli inconscient des sources, ou de l'influence involontaire, par le caractère conscient de l'emprunt et de l'effacement de ses sources. Il est malhonnête de plagier, le plagiaire sait que ce qu'il fait ne se fait pas* »²³

²³ Schneider Michel, *Voleurs des mots*, Gallimard, Paris, 1985, p 37

A. Activités proposées

I. Lisez les extraits suivants et répondez aux questions : (16 points)

<i>Ses rides sur son front ont gravé ses exploits</i> Corneille(<i>le Cid</i>)	<i>Il gagnait en un jour plus qu'un autre en six mois</i> <i>Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.</i> Racine (<i>les plaideurs</i>)
Hypotexte : Hypertexte : Type de relation : Description de la relation :	
<i>Ah ! ça, mon cher Nathan, quel Galimatias me faites-vous là ? demanda la marquise étonnée. Madame la marquise, répondit Nathan, vous ignorez la valeur de ces phrases précieuses, je parle en ce moment le Sainte-Beuve, une nouvelle langue française.(...)</i> <p style="text-align: right;">Balzac, <i>Un prince de la bohème</i></p>	
Hypotexte : Hypertexte : Type de relation : Description de la relation :	

II. Les trois textes qui suivent entretiennent des relations intertextuelles différentes. Quelles sont les modalités de présence de chaque texte dans l'autre ?

Texte1.

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: «Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.» Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.

L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit : «Ce n'est pas de ma faute.» Il n'a pas répondu. J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n'avais pas à m'excuser. C'était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute après-demain, quand il me verra en deuil. Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle.

J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J'ai mangé au restaurant, chez Céleste, comme d'habitude. Ils avaient tous beaucoup de peine pour moi et Céleste m'a dit: «On n'a qu'une mère.» Quand je suis parti, ils m'ont accompagné à la porte. J'étais un peu étourdi parce qu'il a fallu que je monte chez Emmanuel pour lui emprunter une cravate noire et un brassard. Il a perdu son oncle, il y a quelques mois. J'ai couru pour ne pas manquer le départ. Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi. J'ai dormi pendant presque tout le trajet. Et quand je me suis réveillé, j'étais tassé contre un militaire qui m'a souri et qui m'a demandé si je venais de loin. J'ai dit «oui» pour n'avoir plus à parler.

Camus, L'étranger, « Incipit ».

Texte 2

«Aujourd'hui, M'ma est encore vivante. Elle ne dit plus rien, mais elle pourrait raconter bien des choses.

Contrairement à moi.

Je veux dire que c'est une histoire qui remonte à plus d'un demi-siècle.

Elle a eu lieu et on en a beaucoup parlé. Les gens en parlent encore, mais n'évoquent qu'un seul mort, alors qu'il y en avait deux, de morts. Oui, deux. La raison de cette omission? Le premier savait raconter, au point qu'il a réussi à faire oublier son crime, alors que le second était un pauvre il est lettré, un anonyme, qui n'a même pas eu le temps d'avoir un prénom.

Le second mort, celui qui a été assassiné, est mon frère. Il ne reste que moi pour parler à sa place. C'est pour cette raison que j'ai appris à parler cette langue. Je vais faire ce qu'on a fait dans ce pays après son indépendance : prendre une à une les pierres des anciennes maisons des colons et en faire une maison à moi, une langue à moi. Mon pays est jonché de mots qui n'appartiennent plus à personne et qu'on aperçoit sur les devantures des vieux magasins, dans les livres jaunis, sur des visages...

Daoud, *Meursault contre-enquête*, 2013

Texte 3

"Lorsque Meursault, le héros du roman d'Albert Camus

L'Étranger publié en 1942, commet un crime sur une plage ensoleillée d'Algérie, c'est un Arabe anonyme qu'il tue – son nom ne sera jamais prononcé. À partir de cet anonymat parlant et pesant, Kamel Daoud construit, en 2013, *Meursault, contre-enquête*, roman qui donne identité, visage et personnalité à cet Algérien et l'inscrit dans son histoire. À travers le récit de Haroun apparaît donc Moussa, frère disparu un après-midi d'été, ainsi que le poids de son absence, la douleur jamais effacée et la colère toujours présente. Philippe Berling a choisi de faire entendre sur scène cette profération, ce monologue du vieil homme qui ne peut se séparer de ses souvenirs et qui les jette comme pour s'en libérer. En présence de la mère, ombre survivante, qui ne peut que chanter rageusement le malheur, Haroun raconte les années de deuil et traverse l'histoire de l'Algérie mêlée intimement à son drame personnel. L'indépendance chèrement gagnée, les désillusions qui ont suivi, la tragédie de la guerre civile et du terrorisme... Tout ce qui constitue le quotidien d'une vie confisquée et brisée entre réalité et affabulations, entre sarcasmes et humour ravageur."

Philippe Berling

Eléments de réponse :

Nous avons tenté dans un article intitulé « *Meursault, Contre-enquete de K. Daoud et L'Etranger d'Albert. Camus : Transposition/DéviatiOn Au Nom De Moussa* »²⁴ de proposer une étude du roman *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud à l'aide des concepts et des notions que nous offre la démarche sémiotique, notamment l'intertextualité. Cette étude se veut purement littéraire et essaye de cerner de la manière la plus théorique la greffe intertextuelle qui s'établit dans notre corpus qui convoque l'une des grande œuvre de Camus : *L'Etranger*. Dans un premier temps, nous avons souligné la transposition pragmatique de ce roman dans l'œuvre de Daoud, et puis, dans un second temps, nous nous sommes intéressé à la déviation de ces éléments intertextuels en convoquant la notion du personnage liminaire que nous propose l'approche ethnocritique. Cette notion constitue, à nos yeux, une clé d'interprétation de l'œuvre de Daoud qui effectue, à la manière de la métonymie, un déplacement de la période historique de transition de l'Algérie vers l'indépendance.

²⁴ ZOURANENE Tahar, «*Meursault, Contre-enquete de K. Daoud et L'Etranger d'Albert. Camus : Transposition/DéviatiOn Au Nom De Moussa* » » dans *Multilinguales n°8, université de Bejaia, 2016,*