

## LE DISCOURS LITTÉRAIRE

Une des premières tentatives d'appréhender la littérature en terme d'analyse du discours est l'ouvrage de D. Maingueneau paru en 1993 : *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Cet ouvrage n'est pas une simple référence à l'énonciation linguistique ou aux courants pragmatiques mais plutôt, un espace de questionnement nouveau, qui manifeste l'intrication du texte avec son contexte, du *dit* avec son *dire*. Les précédentes publications de Maingueneau lui-même sont révélatrices de cette marche en avant vers une démarche d'analyse du discours littéraire dont le couronnement sera *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation* publié en 2004.

L'intérêt que porte D. Maingueneau à la littérature débute par ses *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* en 1986 où il fait appel aux acquis de l'énonciation linguistique pour décrire le fonctionnement du texte en matière de subjectivité énonciative. Il continue par la publication de **Pragmatique pour le discours littéraire en 1990** où apparaît pour la première fois le terme *discours littéraire* :

*Avec la pragmatique l'accent se déplace vers le "discours", vers le rite de la communication littéraire [...] la démarche pragmatique se place dans le prolongement de la critique structurale, mais rompt avec certains de ses présupposés majeurs. Elle la prolonge en ce sens qu'elle prend acte du geste qui a libéré le texte de sa sujétion à l'analyse biographique et sociologiste. Mais elle rompt avec elle en soulignant les impasses où conduit une conception du texte comme structure détachée de l'activité énonciative.*<sup>1</sup>

Ceci fait qu'au lieu de lier les œuvres littéraires à des instances qui en sont fort distantes comme les classes sociales, les événements historiques, les mentalités, la psychologie individuelle ; ou de ne s'intéresser qu'au texte en mettant toutes ces instances entre parenthèse et en premier lieu l'auteur ; l'analyste du discours va s'intéresser à la littérature en tant que mode d'énonciation, que dispositif communicationnel à la fois textuel et socio-historique qui intègre la vie de l'auteur, le statut de l'écrivain et son positionnement esthétique, le public et la relation qui se construit avec l'œuvre, le support matériel et les modes de circulation des énoncés, le

---

<sup>1</sup> - MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1997, p.VI.

genre et sa signification, les rites d'écriture, l'échange avec les autres types de discours d'une société....

### *UN DISCOURS CONSTITUANT*

Considérer la littérature comme un genre discursif ruine la conception qui la hissait au rang d'objet verbal sacré. Celle-ci, qui a été prolongée par le romantisme, a fait opposer les textes littéraires, "intransitifs", "autotéliques" aux textes "transitifs" comme les documents administratifs, les articles de journaux ou les conversations ; « *le bruissement infini des paroles vaines* »<sup>2</sup> et les œuvres intemporelles qui consacrent leur créateur et expriment sa vision du monde. A cela est proposée une analyse du discours littéraire qui s'appuie sur des concepts et des méthodes valides à tous les genres du discours des plus "sanctifiés" aux plus "profanes".

Reste qu'une telle analyse n'annule en rien ce que la littérature a de spécifique par rapport aux autres types de discours. Bien au contraire, une des spécificités que relève D. Maingueneau est qu'elle « *participe d'une aire déterminée de la production verbale, celle des discours constituants* »<sup>3</sup>. Cette catégorie discursive englobe des types qui se partagent un certain nombre de propriétés à savoir, le discours littéraire, le discours philosophique, le discours religieux et le discours scientifique. Elle divise de la sorte les productions verbales d'une société en discours constituants et discours non constituants. Les premiers délimitent « *un ensemble de discours qui servent en quelque sorte de garants aux autres discours et qui n'ayant pas eux-mêmes en amont des discours qui les valident, doivent gérer dans leur énonciation leur statut en quelque sorte "autofondé"* »<sup>4</sup>. En d'autres termes, les discours constituants sont des types de discours qui « *se donnent comme discours d'Origine [...] qui donnent sens aux actes de la collectivité, [...] sont les garants des multiples genres de discours. Le journaliste aux prises avec un débat de société en appellera à l'autorité du savant, du théologien, de l'écrivain ou du philosophe, mais non l'inverse* »<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> - *Ibid.*, p.46.

<sup>3</sup> - *Ibid.*, p.47.

<sup>4</sup> - MAINGUENEAU Dominique, [article] « discours constituant », in CHARAUDEAU Patrick & MAINGUENEAU Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op.cit., p.133.

<sup>5</sup> - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire*, op.cit., p.47-48.

Une telle catégorie permet de mettre en lumière les relations qu'entretient depuis toujours la littérature avec la philosophie, la religion et la science. Pour s'en convaincre, il suffit de voir combien de textes de philosophes ou d'homme de religion sont classés comme littéraires, à ne citer que ceux de Saint Augustin, de Pascal ou de Voltaire. Il suffit aussi de suivre les houleux débats qui ont marqué l'histoire des idées et dont l'unique objet était une lutte d'autorité énonciative, de droit à la parole fondatrice, entre au départ philosophes et religieux puis entre philosophes, religieux et scientifiques.

Une telle catégorie met aussi en avant le fond commun qui fait qu'« *en dépit de leurs différences évidentes, un texte littéraire, un texte philosophique ou un texte religieux [...] partagent un certain nombre d'invariants quant à leur manière de gérer leur mode d'inscription dans la société (champ discursif, communauté discursive, positionnement, paratopie...), leurs scènes d'énonciation et leurs modes d'organisation textuelle* »<sup>6</sup>.

Ce sont ces aspects qui caractérisent le discours littéraire, en commune mesure avec les autres types de discours constituants et qui finalement, en constituent les fondements, que nous allons exposer sommairement dans ce qui va suivre. Aspects qui permettent de définir la littérature en tant que discours qui inclut dans son dispositif énonciatif son contexte et qui mettent en évidence qu'au final, la littérature n'est qu'« *une prise de parole superlative* »<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> - MAINGUENEAU Dominique, [article] « discours constituant », in CHARAUDEAU Patrick & MAINGUENEAU Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op.cit., p.133.

<sup>7</sup> - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire*, op.cit., p.60.

## **LA PARATOPIE**

La notion de paratopie désigne la condition de celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant. Celui-ci ne peut en fait se placer ni à l'intérieur ni à l'extérieur de la société car pour proférer un texte littéraire, philosophique ou autre, il doit « *parler au nom de quelque transcendance* »<sup>8</sup> qui découle du statut même du discours qu'il pratique : dans l'interdiscours, il n'a pas d'autre discours en amont de lui, mais une Source transcendante telle la Muse pour un poète ou Dieu pour un prophète. En même temps, l'énonciateur doit pour proférer un message recevable s'inscrire « *en quelque façon dans l'espace social* »<sup>9</sup>. La paratopie est alors cette « *relation paradoxale d'inclusion / exclusion dans un espace social qu'implique le statut de locuteur d'un texte relevant des discours constituants* »<sup>10</sup>.

Dans le cas des locuteurs du discours littéraire, en l'occurrence les écrivains, une situation paradoxale caractérise leur appartenance au champ littéraire, et par extension à l'espace social : « *Une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser* »<sup>11</sup>. La paratopie constitue alors, selon Maingueneau, un élément central dans le processus de constitution des œuvres littéraires. D'ailleurs il la nomme aussi paratopie créatrice.

Avec **la notion de paratopie**, l'analyse du discours propose **une alternative à l'étude purement sociologique et biographique de l'auteur ainsi qu'à l'étude purement textuelle** où l'auteur est évacué, remplacé par les figures textuelles de narrateur, de focalisateur, etc. Figures qui ne font que préserver l'autonomie du texte mais qui cache en fait son pouvoir de référence contextuelle :

*En introduisant cette notion, je cherchais à m'écarter des routines de l'histoire littéraire, qui nous montre un écrivain "influencé" par des "circonstances" que son œuvre "exprimerait". [...] Cette notion de paratopie s'oppose aussi à une certaine vulgate structuraliste, en harmonie avec l'idéologie spontanée des facultés de lettres, qui défend l'autonomie du "moi de l'écrivain", opposé à "l'homme du monde" pour reprendre les termes de*

---

<sup>8</sup>-MAINGUENEAU Dominique, [article] « Paratopie », in CHARAUDEAU Patrick & MAINGUENEAU Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op.cit., p.420.

<sup>9</sup> - *Ibid.*

<sup>10</sup> - *Ibid.*

<sup>11</sup> - MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, op.cit., p.28.

*Proust [...] Pour rompre avec ces oppositions réductrices entre moi créateur profond et moi social superficiel, ou entre sujet énonciateur et sujet biographique, il faut assumer le brouillages des niveaux, les rétroactions, les ajustements instables, les identités qui ne peuvent se clore.*<sup>12</sup>

En effet, cette notion de paratopie oscille entre données sociologiques et manifestations discursives, entre ce qui caractérise l'écrivain à la fois dans sa vie et dans son énonciation littéraire. Elle ne peut intéresser l'analyste du discours, comme l'affirme Maingueneau, que **structurée par l'œuvre et structurante de celle-ci** car elle n'est qu'une **mise en mots de la situation paradoxale que vit tout auteur « à la fois l'impur et la source de toute valeur, le paria et le génie [...], maudit et sacré »**<sup>13</sup>. **Il est à la frontière de la société ordonnée dans un éternel « débat entre l'intégration et la marginalité »**<sup>14</sup>. Ces paradoxes prennent des formes diverses selon les auteurs, les époques, les lieux, etc. et sont reflétés par l'œuvre elle-même dans le mouvement de son élaboration.

Cette situation intenable où se trouve plongé tout énonciateur d'un discours littéraire trouve son origine dans le fait qu'un écrivain est « *quelqu'un qui n'a pas lieu d'être aux deux sens de la locution [...] qui, paradoxalement, [...] s'ajoute à une société censée complète mais qui ne peut se clore sans la représentation que lui offre l'art* »<sup>15</sup>. Il lui est nécessaire alors de se tracer un territoire et de légitimer son droit à la parole. Un territoire et une parole qui seront malgré tous ses efforts un excès, un surplus, un reste :

*La paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui donne la possibilité d'accéder à un lieu et ce qui interdit toute appartenance.*<sup>16</sup>

Chaque écrivain aura alors une manière propre de gérer cette situation intenable. Une gestion qui loin d'être en dehors de l'œuvre, entre plutôt dans le processus de sa création et sa structuration. La paratopie est de ce fait le moteur qui permet à l'écrivain

---

<sup>12</sup> - MAINGUENEAU Dominique, « *Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire* ». *Actes du colloque « Discours en contexte »*, (dir. Jérôme Meizoz, Jean-Michel Adam et Panayota Badinou), 15 septembre 2006, <http://www.revue-contextes.net/document.php?id=93>

<sup>13</sup> - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, Op.cit.*, p.78.

<sup>14</sup> - *Ibid.*, p.79.

<sup>15</sup> - *Ibid.* pp.78-85.

<sup>16</sup> - *Ibid.* p.86.

de créer son œuvre : d'un seul mouvement, la construire en terme de contenu et construire les conditions qui permettent du coup de la produire. Ceci explique aussi le fait que les écrivains se réfèrent et s'identifient à tous lieux, les groupes, les comportements qui sont aussi pris dans une impossible appartenance, « *qui semblent échapper aux lignes de partages de la société : bohémiens, juifs, femmes, clowns, aventuriers, indiens d'Amérique...* »<sup>17</sup>.

Porter son intérêt à la paratopie revient en fin de compte à « *accorder un rôle clé aux modes de sociabilité littéraire* »<sup>18</sup> qui seront réfléchis dans les œuvres elles-mêmes ainsi que dans les tracés biographiques des auteurs. Maingueneau illustre cela en évoquant les cas prototypiques de certains écrivains dans leur gestion singulière de la paratopie constitutive du type de discours constituant qu'ils pratiquent, à savoir le discours littéraire. Paratopie qui dit, minimalement, « *l'appartenance et la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une "topie"* »<sup>19</sup>.

Par exemple, il cite le cas de Jean-Jacques Rousseau qui a géré son intenable position de marginal de la République des lettres et aussi de la société française. Toute son œuvre est construite afin de résoudre cette situation d'exclusion ; mais qui paradoxalement ne fait que la préserver. Il cite La Fontaine dont les Fables participent d'une paratopie de parasite. Selon lui, La Fontaine était protégé et nourri par les grands, au premier chef du roi, ce qui en fait un parasite comme la Cigale de sa fable qui mendie sa subsistance ; ou comme le Renard de son autre fable qui use de sa parole séductrice pour obtenir tous les égards. Maingueneau évoque aussi le cas de Proust qui a nourrit sa création du temps qu'il a perdu dans la fréquentation des snobs, dans l'écoute de leurs propos fades et qui, paradoxalement, va à sa recherche, le rattrape dans le mouvement même d'élaboration de son œuvre.

---

<sup>17</sup> - *Ibid.* p.77.

<sup>18</sup> - *Ibid.*

<sup>19</sup> - *Ibid.* p.86.

## **LES TYPES DE PARATOPIE**

La paratopie est, selon Maingueneau, invariante dans son principe. Elle prend en revanche des visages toujours changeants : celui qui n'est pas à sa place là où il est, de celui qui va de place en place sans vouloir se fixer, de celui qui ne trouve pas de place. Elle a pour principe qu'elle écarte d'un groupe (paratopie d'identité), d'un lieu (paratopie spatiale), d'un moment (paratopie temporelle), d'une langue (paratopie linguistique). Ce sont là les types de paratopie qu'énumère Maingueneau et qui constituent, à son avis, une distinction assez superficielle car « *comme l'indique le mot même, toute paratopie peut se ramener à un paradoxe d'ordre spatial [...] Nous ne distinguerons ces diverses figures de la paratopie que par souci de clarté, elles interfèrent et cumulent constamment leurs effets* »<sup>20</sup>.

-*La paratopie d'identité* désigne toutes les figures d'appartenance et de non-appartenance, de dissidence et de marginalité, littérales ou métaphoriques, à un groupe. Elle sera alors *familiale* pour les déviants de l'arbre généalogique : enfants abandonnés, trouvés, dissimilés, bâtards, orphelins... *Sexuelle* pour le cas des travestis, des homosexuels, des transsexuels... *Sociale* pour les exclus d'une communauté quelconque : village, clan, équipe, classe sociale, région, nation... La paratopie d'identité peut-être *maximale* s'il elle se rapporte sur l'appartenance même à l'humanité, ceci par l'exclusion engendrée du point de vue *physique* de certaines races, de certains sujets atteints de maladies, d'handicaps ou de monstruosité ; du point de vue *morale* comme pour le criminel ou *psychique* comme pour le fou.

C'est la paratopie familiale qui recèle le potentiel paratopique le plus riche et le plus constant. Elle constitue même, selon Maingueneau, une des conditions de l'identité créatrice, du moins masculine. Pour s'en convaincre, il suffit de constater, comme l'a d'ailleurs fait le psychanalyste Boris Cyrulnik<sup>21</sup>, la fréquence de l'orphelinage et des séparations précoces dans les populations créatives et surtout chez les écrivains, tels que : Balzac, Gérard de Nerval, Victor Hugo, Arthur Rimbaud, George Sand, Emile Zola, Charles Baudelaire, Alexandre Dumas, Guy de Maupassant, Stendhal, ...

---

<sup>20</sup> - *Ibid.* p.86-87.

<sup>21</sup> - CYRULNIK Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob (poches), 2002.

-*La paratopie spatiale* désigne celle de tous les exils avec ses deux figures majeures du nomade et parasite que Maingueneau résume par la formule : mon lieu n'est pas mon lieu, où que je sois je ne suis jamais à ma place. Nous avons déjà évoqué la bohème qui constitue l'illustration parfaite du nomadisme dans lequel se sentent plongé les écrivains, surtout les romantiques. L'on peut évoquer ici le cas de Charles Baudelaire, atteint du *spleen* parisien et qui, tout au long de sa vie n'a effectué que deux voyages, un vers les mers exotiques, et l'autre vers la brume du nord en Belgique. Baudelaire incarne parfaitement « *dans sa vie la figure de l'albatros de son célèbre sonnet : " exilé sur le sol au milieu des huées", et que "ses ailes de géant empêchent de marcher" »*<sup>22</sup>. L'on peut aussi prendre pour exemple la littérature dite *beur*, produite par ces écrivains qui vivent dans un entre-deux : la terre ancestrale et originelle algérienne et la terre d'accueil française dont ils portent la nationalité. Il nous paraît que le moteur créatif de tous ces écrivains beurs, comme Azzouz Begag, Mehdi Charef, Nacer Kettane, Mustapha Raïth, Leïla Sebbar, Nina Bouraoui, à ne citer que ceux-là, est cette tension intenable occasionnée par un sentiment d'exil permanent : ils ne sont nulle part à leur place. Ils ne peuvent qu'écrire pour surmonter cela mais leur écriture ne fait que creuser encore le fossé qui les séparent des deux rives de la méditerranée : ils sont les premiers à contester l'appellation romanciers beurs qui les démarque à la fois des écrivains algériens et français et revendiquent alors l'appartenance à la catégorie des écrivains tout court.

-*La paratopie temporelle* repose sur l'anachronisme que Maingueneau résume dans la formule : mon temps n'est pas mon temps. Elle implique deux modes, celui de l'archaïsme, du survivant à une ère révolue ; ou celui de l'anticipation, du prématuré d'un monde à venir.

- *La paratopie linguistique* désigne les rapports qu'entretiennent les écrivains avec leur langue d'écriture. Elle concerne surtout les hommes de lettres qui écrivent dans une autre langue que leur langue maternelle, ce qui inclut donc tous les écrivains francophones. Ce type de paratopie touche particulièrement les auteurs algériens d'expression française pour qui l'usage du français comme langue littéraire a toujours été une source de polémique : est-ce que écrire dans la langue de l'autre, du colonisateur

---

<sup>22</sup> - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, op.cit.*, p.89.

ou de l'ex-colonisateur, c'est appartenir à la société algérienne ou non ? Les auteurs algériens ont chacun géré cette situation intenable à sa manière. Il y a ceux qui ont totalement délaissé l'écriture, ont coupé donc court à leur œuvre comme ce fut le cas de Malek Haddad. Il y a ceux qui ont proclamé la langue française comme butin de guerre tel Kateb Yacine qui, paradoxalement, est passé après l'indépendance à l'écriture dramaturgique en arabe dialectal algérien. Il y a ceux qui ont poursuivi à écrire dans cette langue tout en usant de l'arabe avec une même aisance d'écriture comme Rachid Boudjedra. Il y a ceux qui ont continué d'écrire en français comme Mohammed Dib ou Assia Djebar. Celle-ci qui a été jusqu'à être élue à l'Académie Française. Il y a aussi la nouvelle génération d'auteurs algériens de langue française comme Boualem Sansal ou Yasmina Khadra. Ces nouveaux auteurs dans le paysage littéraire algérien gèrent eux-aussi à leur manière la paratopie linguistique qui les caractérise. Cette paratopie linguistique entre dans le processus créatif de nos auteurs : beaucoup d'eux sont pris d'une surconscience linguistique qui leur impose à un travail intense sur la forme au point de vouloir tordre le coup à cette langue selon le vœu de Kateb Yacine.

## **COMMUNAUTE DISCURSIVE ET CHAMP DISCURSIF**

Proférer un type particulier de discours implique l'appartenance à une communauté discursive ainsi qu'à un champ discursif. Entre les locuteurs d'un même discours, c'est-à-dire les membres d'une même communauté discursive, une concurrence se met en place afin de légitimer leur prise de parole. Cette concurrence, cette lutte de positionnement, se fait à l'intérieur d'un champ discursif qui résulte du découpage de l'espace social en fonction des types de discours pratiqués.

Pour le discours littéraire, la communauté discursive est celle des écrivains. Ceux-ci se partagent certains schèmes concernant le mode de vie, les normes, les représentations de qu'est-ce qu'être un écrivain... Ils sont pris dans une continuelle lutte de légitimité et de positionnement esthétique, générique ou autres. Cela à l'intérieur d'un même champ qui depuis les travaux du sociologue Pierre Bourdieu se nomme le champ littéraire.

En fait, Bourdieu dans son étude sociologique de la littérature a introduit cette nouvelle notion de champ littéraire pour désigner, par analogie avec le champ magnétique, une subdivision de l'espace social structuré par des rapports de force entre les agents de production, de diffusion et de consommation des œuvres littéraires ; soit les écrivains, les éditeurs, les critiques et les lecteurs. Ces rapports de force peuvent être de concurrences, d'alliances, de protections, de recommandations ou d'exclusion... avec des enjeux financiers, sociaux comme la reconnaissance et la consécration, ou littéraires : chaque groupe voulant imposer sa conception de la littérature.

En France, au XIX<sup>e</sup> siècle, grâce aux nouveaux moyens de diffusion et au développement de l'instruction, le champ littéraire a acquis son autonomie par rapport à celui du pouvoir : les « *producteurs et consommateurs des biens symboliques sont devenus assez nombreux pour que se constitue, pour certains arts (littérature et peinture surtout), un marché relativement autonome qui tend à définir lui-même ses valeurs d'où le développement, à la même époque, de la critique* »<sup>23</sup>. Pour apporter un tel constat, Bourdieu remonte dans l'histoire littéraire française à l'époque où les

---

<sup>23</sup> - ROHOU Jean, *L'histoire littéraire -objets et méthodes-*, op.cit., p.83.

auteurs étaient sous la protection des monarques et des mécènes. Il démontre que cette domination institutionnelle, confortée par la fondation de l'Académie Française au XVII<sup>e</sup> siècle, a commencé à s'estomper au fil du temps avec les écrivains philosophes du XVIII<sup>e</sup> et les avant-gardes du XIX<sup>e</sup>, pour donner un champ autonome surtout après Zola et l'affaire Dreyfus. Le champ littéraire s'est alors scindé en deux pôles distincts : « *une sphère de grande production axée sur des profits immédiats et commerciaux et une sphère de production restreinte axée sur le primat accordée à la valeur symbolique* »<sup>24</sup>. Ceci, selon Bourdieu, a instauré entre les agents de la production littéraire une lutte de légitimité, de positionnement au sein du champ et de droit d'accès pour les nouveaux arrivants :

*Un des enjeux centraux des rivalités littéraires est le monopole de la légitimité littéraire, entre autres choses, le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain [...] Plus précisément, la lutte entre les occupants des deux pôles opposés du champ de production culturelle a pour enjeu le monopole de l'imposition de la définition légitime de l'écrivain.*<sup>25</sup>

L'analyse du discours a repris à son compte cette notion de champ littéraire ; l'a étendue aux autres types de discours pour donner celle de champ discursif, ceci car elle met en évidence cette lutte de légitimité et de positionnement entre les agents d'une même communauté discursive pratiquant l'un des discours constitutants.

---

<sup>24</sup> - ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques*, Alger, OPU, 1995, p.25.

<sup>25</sup> - BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, (éd. revue et corrigée 1998), p.366.

## **LE POSITIONNEMENT**

L'homme qui se sent investi d'un don pour l'écriture, d'une « vocation énonciative », doit se positionner par rapport à un certain nombre de paramètres afin de se constituer une « identité énonciative ». Déjà prendre la posture d'un auteur en termes d'image, de mode de vie et d'exercice de l'écriture. Mais qu'est-ce qui autorise un locuteur de qualifier son énoncé de littéraire et de se qualifier comme écrivain ? Question légitimée par le fait qu'aucun diplôme ne sanctionne un parcours d'apprentissage et ne donne la légitimité à une personne de pratiquer la littérature. Ce que Maingueneau désigne par la notion d'« autorité énonciative ». Ce manque de définition claire et unanime de la littérature crée de ce fait une tension entre les agents du champ littéraire et impose que chacun pratique et donne ce que pour lui est la littérature. Cette tension se manifeste sous forme d'écoles, de courants, de doctrines littéraires :

*En parlant ainsi de **positionnement** dans le champ, nous considérons comme des positions les "doctrines", "écoles", mouvements"...qu'étudie l'histoire littéraire. Ce faisant, nous exploitons la polysémie de position sur deux axes majeurs :*  
- celui d'une "prise de position" ;  
- celui d'un ancrage dans un espace conflictuel (on parle d'une "position" militaire).<sup>26</sup>

L'écrivain est constamment appelé à se positionner. Cela en choisissant une esthétique particulière, mais aussi un genre qui lui correspond, une identité dans la masse de l'archive intertextuel littéraire, des rites d'écriture, une manière de vivre, une langue et un style d'écriture...

Pour illustrer cela, nous prendrons l'exemple d'Emile Zola. Chef de file des naturalistes, il adopte le roman comme genre où s'investit ses idées esthétiques jusqu'à en proposer une variante générique : le roman expérimental. Il opte aussi pour un mode de vie vouée à son œuvre en prenant des notes sur tout et partout :

*Il se faisait inviter à des soirées de riches industriels, à seule fin de se documenter. On l'apercevait, [...] examinant l'assistance, meublant sa mémoire grossissante de silhouettes découpées et rapides que son*

---

<sup>26</sup> - MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, op.cit.*, p.70.

*imagination malade associait ensuite en drames et orgies de chair et de sang. Autour les gens murmuraient : "C'est Zola. Il est ici pour prendre des notes" <sup>27</sup>*

Ces activités consacrées à la fabrication de l'œuvre, ces « rites génétiques », sont conjuguées donc à une posture d'auteur naturaliste soucieux d'exactitude, d'observation et de scientificité. Sa série romanesque des Rougon-Macquart se veut non seulement une suite de fictions avec un fil conducteur ; mais plutôt l'histoire naturelle d'une famille au second empire. Cette indication paratextuelle fixe un « cadre interprétatif » en guidant le lecteur vers une attention accrue aux menus détails, aux descriptions érudites, aux explications scientifiques... Ceci donne à Zola et à son œuvre une identité qui les démarque dans les légendes et l'archive littéraires. En plus, une telle entreprise a fait que Zola opte pour un style épuré et une thématique libérée des contraintes de la culture humaniste gréco-romaine, qui imposait l'imitation des anciens afin d'illustrer la langue française :

*Car Zola, ai-je besoin de le dire, détestait les humanités. Les abeilles qu'est-ce que c'est que ça ? Des aristocrates du monde des insectes. Elles sont des reines, Dieu me pardonne ! Parlez-moi des mouches de water-closets, qui tournent comme de bonnes démocrates, dans l'atmosphère des conduites de plomb –voir Pot-Bouille- et qui participent au large mouvement d'assainissement de la société <sup>28</sup>*

On voit là aussi les positionnements en concurrence entre un auteur conservateur comme Léon Daudet, nourri de culture humaniste, et un auteur révolutionnaire comme Emile Zola, nourri d'esprit scientifique : une lutte de légitimité et de prise de position dans le champ de bataille littéraire.

La langue aussi entre dans un tel jeu. Maingueneau en linguiste affirme qu'un auteur opère un choix en matière de langue. Celle-ci qui constitue son objet de maniement afin de produire une œuvre d'art au même titre que la pierre pour un sculpteur ou des couleurs pour un peintre. En fait, un écrivain gère l'interlangue, c'est-à-dire « une interaction de langues et d'usages [...] les relations, dans une conjoncture donnée, entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les

---

<sup>27</sup> - DAUDET Léon, *Souvenirs des milieux littéraires, artistiques et médicaux*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1920, p.226, in MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, op.cit.*, p.123.

<sup>28</sup> - *Ibid.*, pp.119-120.

*autres, passées ou contemporaines* »<sup>29</sup>. Cette gestion implique un choix en matière d'usage d'une ou plusieurs langues étrangères, de dialectes, de registres de langues ou de différents jargons, etc.

---

<sup>29</sup> - *Ibid.*, p.140.

## ***LA SCENE D'ENONCIATION***

Chaque acte d'énonciation implique la réflexivité de certaines coordonnées de l'activité discursive : les coordonnées personnelles, temporelles et spatiales. La littérature n'échappe pas à cela et implique ainsi une scène d'énonciation dont les coordonnées permettent de répondre aux questions : qui parle, à qui, où et quand ?

Selon Maingueneau, la scène d'énonciation de tout discours, en incluant le discours littéraire, peut être analysé en trois scènes distinctes :

- *La scène englobante* qui correspond au type de discours pratiqué. Par exemple, pour pouvoir interpréter un tract dans la rue, le destinataire doit d'abord identifier s'il relève du discours politique, religieux, publicitaire...
- *La scène générique* qui désigne le genre spécifique auquel correspond l'énoncé. Le discours littéraire par exemple est la scène englobante d'un énoncé, d'où l'on peut soustraire une scène générique en fonction du genre littéraire auquel correspond cet énoncé : roman, drame, sonnet, tragédie, épopée... La scène générique fixe de ce fait, pour l'énoncé littéraire, un système prévisionnel chez le lecteur. Système qui depuis les travaux de H.R. Jausse se nomme « horizon d'attente ».
- *La scénographie* n'est pas prescrite par le type ou le genre de discours mais construite par le discours même. Par exemple, les dix premières *Provinciales* (1656) de B. Pascal, se présentent comme une série de lettres adressées à un ami ; mais sont en fait des libelles (scène générique) religieux (scène englobante) : « *cette scène épistolaire est la scénographie construite par le texte* »<sup>30</sup>. De même, un texte romanesque peut s'énoncer dans certains

---

<sup>30</sup> - MAINGUENEAU Dominique, [article] « Scène d'énonciation », dans Charaudeau Patrick & Maingueneau Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op.cit., p. 515.

cas à travers la scénographie du journal intime, du récit de voyage ou, comme dans le cas des *Provinciales*, de l'échange épistolaire.

Les scènes englobante et générique qui constituent le cadre de l'énonciation sont en fait, selon Maingueneau, reléguées au second plan puisque le lecteur a affaire directement à la scénographie du texte. C'est alors « *dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois "dans" l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation* »<sup>31</sup>.

Une des dimensions de la scénographie est l'ethos discursif. Celui-ci permet de mobiliser le co-énonciateur du texte et le faire adhérer à un certain univers de sens. Maingueneau le met en relation avec la scène d'énonciation du fait que « *chaque genre de discours comporte une distribution préétablie des rôles qui détermine en partie l'image de soi du locuteur. Celui-ci peut cependant choisir plus au moins librement sa scénographie* »<sup>32</sup>.

Notion de rhétorique, l'ethos remonte aux écrits d'Aristote où elle désignait le procédé qui permet de faire adhérer l'auditoire par l'image que le rhéteur donne de soi. Image qui lui permet de gagner la confiance de l'interlocuteur en jouant sur trois qualités fondamentales énumérées par Aristote : la prudence, la vertu et la bienveillance. Qualités qui doivent transparaître dans le discours même et non par un artifice extradiscursif quelconque.

L'ethos a été donc repris en analyse du discours du fait que « *dès qu'il y a énonciation quelque chose de l'ordre de l'ethos se trouve libéré : à travers sa parole un locuteur active chez l'interprète la construction d'une certaine représentation de lui-même* »<sup>33</sup>. Les travaux dans ce sens tendent à considérer que l'ethos se divise en un

---

<sup>31</sup> - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, op.cit.*, p.192.

<sup>32</sup> - AMOSSY Ruth, [article] « Ethos », dans Charaudeau Patrick & Maingueneau Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours, op.cit.*, p.239.

<sup>33</sup> - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, op.cit.*, p.207.

"ethos pré-discursif" (l'image qu'a un interlocuteur de celui qui profère la parole avant que celui-ci n'entame sa prise de parole), un "ethos discursif montré" par l'énonciation même et un "ethos discursif dit" où le locuteur évoque dans son énoncé sa propre énonciation.

En littérature, un lecteur peut avoir une représentation préalable d'un écrivain connu, ce qui crée en lui une certaine attente en matière d'ethos ; comme il peut avoir affaire à un auteur inconnu dont le seul texte libère des signes qui construisent ce que certains chercheurs rangent sous la rubrique de la « posture » de l'écrivain. Celui-ci se voit ainsi attribuer un ensemble de traits psychologiques, un « caractère » ; et un ensemble de traits physiques dont une manière de s'habiller, de marcher, de parler, de se coiffer... En un mot une « corporalité ». A travers cet ethos construit, l'écrivain renvoie une image incarnée de lui, « *une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir* »<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> - *Ibid.*, p.212.

## **L'ORGANISATION TEXTUELLE**

Domaine de la linguistique textuelle que l'analyse du discours a intégré dans son dispositif analytique du fait que, à l'heure actuelle, nul ne peut appréhender « *la relation entre l'œuvre et le monde qui la rendait possible sans réfléchir sur la textualité* »<sup>35</sup>. Il nous faut quand même souligner qu'au départ la linguistique textuelle était une entreprise purement linguistique détachée de toute prise en compte des circonstances de production des énoncés. Son objectif était la description des unités transphrastiques et la mise en place d'une grammaire textuelle. Projet dont les résultats les plus notoires sont une définition de la textualité par rapport aux notions de cohérence-cohésion et une typologie des textes. Mais cette dernière est contestée par Jean-Michel Adam qui estime que :

*Il est, à mon sens, profondément erroné de parler de "types de textes". L'unité "texte" est trop complexe et trop hétérogène pour présenter des régularités linguistiquement observables et codifiables, du moins à ce niveau de complexité. C'est pour cette raison que j'ai [...] proposé de situer les faits de régularités dits "récit", "description", "argumentation", "explication" et "dialogue" à un niveau moins élevé dans la complexité compositionnelle, niveau que j'ai proposé d'appeler séquentiel.*<sup>36</sup>

Cette manière d'appréhender l'hétérogénéité textuelle a permis de mettre en évidence qu'un texte ne peut se limiter à un type particulier : un texte narratif intègre aussi d'autres types textuels comme la description et le dialogue. Adam propose alors une sortie heureuse en remplaçant les types de textes par des prototypes de séquences. Nous aurons alors des textes à dominante narrative, descriptive...L'autre implication est le fait qu'Adam affirme que « *si l'on tient à parler de "types" au niveau global et complexe des organisations de haut niveau, il ne peut s'agir que de types de pratiques sociodiscursives, c'est-à-dire de genres* »<sup>37</sup>. Ceci fait basculer la linguistique textuelle à un sous domaine de l'analyse du discours qui prend en charge la description des principes organisationnels qui lient les plus petites unités entre elles jusqu'à donner l'unité texte aux réalisations toujours singulières.

---

<sup>35</sup> - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, op.cit.*, p.26.

<sup>36</sup> - ADAM Jean-Michel, *Linguistique textuelle, op.cit.*, p.82.

<sup>37</sup> - *Ibid.*, p.83.

Pour le discours littéraire, de telles avancées ont permis de délimiter certains principes d'organisations textuelles liées au genre littéraire pratiqué. Pour de grands genres narratifs comme le roman, l'épopée, l'autobiographie... la mise en place d'une théorie du récit et de la narrativité a éclairés certaines zones d'ombre dans l'intelligence du fait littéraire.

### 1.1.1. LE MEDIUM

L'analyse du discours s'attache aussi à analyser les circonstances matérielles de la communication, le support physique qui sert à véhiculer la parole, en un mot le canal de transmission. Celui-ci influe sur le mode de communication car « *l'on ne manie pas le langage de la même façon selon que l'on communique par oral ou par écrit, de façon directe ou différée, par le biais d'un moyen de diffusion à support papier, audio-oral ou audiovisuel* »<sup>38</sup>.

Le discours littéraire n'échappe pas à une telle influence du canal de transmission de l'énoncé littéraire d'un auteur vers un lecteur, du « médium ». Des questions surgissent alors en matière de littérature orale, transmise par les ondes sonores, et de littérature écrite véhiculée par des signes graphiques sur un support. La performance orale diffère foncièrement de l'écrit et de ce fait, une énonciation destinée à l'origine à l'oral et que nous appréhendons actuellement avec les mécanismes de nos sociétés de l'écrit, crée une sorte d'anachronisme interprétatif. C'est le cas de l'épopée par exemple, genre oral par excellence et qui nous a été légué par l'écrit, ce qui annule certaines données constitutives du genre relatives à la performance de l'aède, du griot ou du conteur.

De surcroît, le passage de l'oral à l'écrit, de l'écrit à l'imprimé et actuellement de l'imprimé au numérique modifie les pratiques, d'un côté des auteurs qui s'autorisent de plus en plus de vastes cycles narratifs avec des expérimentations formelles inédites, de l'autre des lecteurs qui deviennent partie prenante de l'interprétation au lieu de simples récepteurs passifs. .

La pratique de la littérature orale implique aussi une communication directe qui intègre l'énonciateur et le co-énonciateur dans le même contexte. Ceci fait que cette forme de littérature donne une place aux effets visuels et sonores tels que les mimiques et les onomatopées. Ce qui est absent dans la littérature imprimée, différée dans son processus communicationnel, et qui accentue de ce fait d'autres effets : le personnage

---

<sup>38</sup> - CHARAUDEAU Patrick, [article] « Canal de transmission », dans Charaudeau Patrick & Maingueneau Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op.cit., pp. 91-92.

individualisé, l'analyse psychologique, les descriptions savantes, les jeux typographiques....

Selon Maingueneau, ce passage de l'oral à l'écrit a même contribué à l'émergence de certaines théories littéraires car « *on n'imagine pas le structuralisme dans une société où la littérature orale serait dominante. L'événement sonore que constitue une performance orale rend improbable l'idée d'une dissociation entre texte et contexte, une appréhension spatiale de l'œuvre* »<sup>39</sup>. L'écrit a imposé aussi la lecture silencieuse, isolée et solitaire. Il a consacré la textualité qui constitue le pont communicant entre l'instance énonciative et le lecteur. Ceci a, par exemple, exigé la mise en place d'un système de ponctuation univoque qui aide à déchiffrer certaines articulations du texte.

Avec le développement des technologies liées à la numérisation des informations, l'intérêt pour l'oral, l'écrit et l'imprimé connaît un regain. Certains, comme Maingueneau, annoncent la fin de cette période de domination de l'écrit, de ce que Régis Debray nomme la « graphosphère », entrain de s'achever sous nos yeux et qui fait écho à la sentence de l'Archidiacre de Notre-Dame de Paris du roman de Victor Hugo qui annonce que "la littérature tuera l'architecture, ceci tuera cela" :

*Bien entendu, l'écrit imprimé joue encore un rôle essentiel, il existe encore un champ littéraire actif, mais la littérature, dominée par l'audiovisuel, n'a plus le pouvoir de créer des événements, d'imposer ses rites à la société. Il est d'ailleurs significatif que depuis deux décennies se soient effacés les "écoles", les "mouvements" dont les manifestes et les conflits ont pendant plusieurs siècles structuré la vie littéraire*<sup>40</sup>.

Des bouleversements dans nos pratiques d'écriture et de lecture sont en marche. Il suffit de réfléchir à la linéarité du texte mis à mal par les hypertextes et ce que cela ouvre aussi comme perspective pour les auteurs. Marcel Proust aurait sûrement adopté ce procédé de l'hypertexte, lui dont l'écriture est caractérisée par un recours fréquents à la parenthèse, « *à ces ajouts en profondeur, qui développent une dimension verticale*

---

<sup>39</sup> - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, op.cit.*, p.170.

<sup>40</sup> - MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, op.cit.*, p.25.

*dans le texte* »<sup>41</sup>. L'écrivain contemporain Jean-Christophe Delmeule, à titre illustratif, propose un texte intitulé *Clapets en Déroute* qui doit être lu à haute voix. En plus, ce texte « a été rédigé avec les interventions intempestives et étonnantes du correcteur d'orthographe de Word »<sup>42</sup> et figurera dans un livre-CD audio qui accordera à l'oralité toute sa place.

---

<sup>41</sup> - SERÇA Isabelle, « *La paratopie de l'écrivain Proust* », in AMOSSY Ruth et MAINGUENEAU Dominique (Dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, op.cit., p.298.

<sup>42</sup> - DELMEULE Jean-Christophe, *Les inédits : Clapets en déroute*, disponible sur : [www.perso.orange.fr/JChristophe.Delmeule/perso.orange.fr/JChristophe.Delmeule/page16a.html](http://www.perso.orange.fr/JChristophe.Delmeule/perso.orange.fr/JChristophe.Delmeule/page16a.html)

### 1.1.2. LE CADRE HERMENEUTIQUE

Dans son rapport avec l'interdiscours, la littérature se nourrit d'une part d'autres textes et elle nourrit à son tour d'autres textes. Phénomène qui depuis les travaux de Gérard Genette est baptisé la transtextualité. Il en donne une typologie en distinguant :

- l'intertextualité, qui désigne la présence d'un texte dans un autre sous forme de citation, allusion...
- la paratextualité, qui concerne tout ce qui entoure le texte à sa périphérie immédiate comme titre, préface, illustrations, quatrième page de couverture ; ou qui l'entoure à sa périphérie non-immédiate extérieur au livre comme les interviews, les métadiscours sur l'œuvre dans les journaux intimes ou les correspondances de l'auteur.
- l'architextualité, qui met un texte en relation avec son genre discursif, son modèle textuel comme le récit....
- l'hypertextualité, qui recouvre des phénomènes de reprise comme par exemple la parodie, le pastiche...
- la métatextualité, qui désigne les commentaires d'un texte dans et par un autre.

C'est ce dernier type de relation intertextuelle qui met en évidence une caractéristique constitutive de la littérature, à savoir son ouverture vers l'interprétation, le commentaire, un « cadre herméneutique » qui implique selon Maingueneau :

- que le texte littéraire est digne d'intérêt, singulier, unique ;
- que son message, délivré d'une source transcendante, traite de sujets portant sur les fondements ;
- que ce message est nécessairement caché ;
- qu'il faut pour déchiffrer ce message une « lecture critique » qui, à la différence de la lecture privée, est objective, méthodique, exhaustive et productive d'une interprétation sous la forme d'un autre texte.

Le discours littéraire inscrit dans un tel cadre herméneutique fait qu'il est perçu comme un monument qui dit autre chose qui dépasse le sens apparent, immédiat. En

plus de cela, la littérature est ouverte à une pluralité infinie d'interprétations, « une réserve constitutive » inépuisable. Elle bénéficie aussi d'une « hyperprotection » :

*Quelles que soient les transgressions des lois du discours ou des normes du genre dont l'œuvre se rend coupable, le cadre herméneutique garantit qu'à un niveau supérieur la faute n'est qu'apparente, les exigences de la communication sont respectées : au destinataire de découvrir les interprétations de plus haute portée que le texte propose à bon entendeur<sup>43</sup>.*

Et c'est grâce à un tel cadre herméneutique que toute une communauté discursive existe, proférant un autre type de discours constituant, parallèle à celui de la littérature : le discours scientifique des critiques, des universitaires spécialistes de littérature... Discours dont l'objectif est d'épuiser l'«herméneia» d'un texte littéraire qui, paradoxalement, est inépuisable.

---

<sup>43</sup> - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, op.cit.*, p.57.