



**UFR : LANGUES, LITTÉRATURES, CIVILISATIONS ET COMMUNICATION
DEPARTEMENT ; LETTRES MODERNES**

LICENCE II

COURS DE NARRATOLOGIE

N'GUETTA Kessé Edmond
Enseignant-Chercheur
Université Félix Houphouët
Boigny
Université Méthodiste Unie

INTITULE DU COURS : INITIATION À LA NARRATOLOGIE**Type** : CM/ TD**Volume horaire** : 24h (CM : 10h/ TD ; 14h)**UE de rattachement** : Méthodologies disciplinaires**Niveau du cours**: LICENCE 2**Département** : Lettres modernes**Enseignant** : N'GUETTA Kesse**Contact téléphonique** : 08082150**Email** : kesse.edmond@yahoo.fr**Objectif principal** :

Le cours vise à permettre aux étudiants d'interroger les éléments internes d'un texte et de mettre en évidence ses caractéristiques signifiantes.

Plan du cours

Introduction.....
Chapitre I : Brève histoire de la théorie sémiotique.....
Chapitre II : La Narratologie : considérations générales.....
Chapitre III : La voix ou la narration
Chapitre IV : Le mode narratif
Chapitre V : La temporalité
Chapitre VI : L'espace
Chapitre VII : Le personnage
Chapitre VIII : La transtextualité

Méthodes et stratégies pédagogiques

Cours théorique / exercices

Langue d'enseignement : Français**Modalités d'évaluation** : Évaluation sur table

Bibliographie

- ADAM Michel, (1984), *Le récit*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? »
- ADAM Michel, (1985), *Le texte narratif*, Paris, Nathan.
- BAL Mieke (1977), *Narratologie*, Paris, Klincksieck.
- BENVENISTE Emile, (1966), *Problèmes de linguistique générale*,
Gallimard
- COLLECTIF, (1977), *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
- GENETTE Gérard, (1982), *Palimpsestes, la littérature au second degré*,
Paris, Seuil.
- GENETTE Gérard, (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GENETTE Gérard. (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- GENETTE Gérard. (1999), *Figure IV*, Paris, Seuil.
- GENETTE Gérard. (2004), *Figure V*, Paris, Seuil.
- GENETTE Gérard. (2004), *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil.
- HENAUULT Anne (1983), *Narratologie, Sémiotique générale*, Paris, PUF
- JAKOBSON Roman, (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- KERBRAT-ORECCHIONO Catherine, (2011), *L'énonciation*, Paris,
Armand Colin.
- LEJEUNE Philippe, (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- MAIGUENAUD Dominique, (1987), *Nouvelles tendances en analyse du
Discours*, Paris, Hachette.
- MAIGUENAUD Dominique, (1989), *Eléments de linguistique pour le texte
Littéraire*, Bordas.
- PATILLON Michel, (1974), *Précis d'analyse littéraire ; les structures de la
Fiction*, Paris, Nathan, tome 1.
- PICARD Michel, (1989), *Lire le temps*, Paris, Minuit.
- PROPP Vladimir, (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- RABATEL Alain, (1988), *La construction textuelle du point de vue*,
Delachaux et Niestlé.
- RIVARA R. (2000), *La langue du récit. Introduction à la narratologie
Énonciative*, Paris, L'Harmattan.

REUTER Yves. (1997), *L'analyse du récit*, Paris, Dunod.

REUTER Yves. (2000), *Introduction à l'analyse du roman*, Nathan.

TODOROV Tzvetan, (1981) « Les catégories du récit Littéraire », *Communication*, 8, *l'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil.

TODOROV Tzvetan, (1965), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil.

VUILLAUME Marcel, (1990), *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit

INTRODUCTION GENERALE

La sémiologie est, au sens large, l'étude des domaines constitués de signes. C'est la science des signes aussi bien verbaux que non verbaux. La sémiologie prend un sens particulier selon les différents aspects considérés dans le signe. On parlera ainsi, en Sciences humaines, de sémiologie de la communication selon que l'on considère les échanges entre les signes. Et selon que l'accent est mis sur ce que représente le signe pour celui qui l'utilise, on parle alors de sémiologie de la signification, etc.

Le mot sémiologie a fait son apparition que vers la fin du 19^{ème} siècle. Mais la théorie sémiotique existait implicitement dans l'Antiquité et au Moyen Age en Chine, aux Indes, en Grèce, à Rome, etc. Ce terme sémiologie, qu'on a longtemps considéré comme l'appellation française de cette science des signes, a été proposée par le linguiste genevois Ferdinand de Saussure. Avant lui déjà, le philosophe américain Sanders Pierce (1839 -1914) avait avancé un terme similaire « sémiotique » qu'on considérait comme l'appellation anglaise. C'est grâce à l'œuvre de Sanders Pierce que la sémiologie ou sémiotique (les deux termes étaient, à cette époque, synonymes) s'est constituée comme discipline indépendante. En effet, il a œuvré à faire de la sémiotique, comme le révèle la citation suivante, le cadre de référence de toute étude: « *Il n'a jamais été en mon pouvoir d'étudier quoi que ce fût — mathématique, optique, gravitation, thermodynamique, métaphysique (...)- autrement que comme étude sémiotique* »

Plus tard, avec le développement d'écoles à l'intérieur de cette théorie, des différences sont apparues. Ainsi, aujourd'hui, la sémiologie est considérée comme Science globale des signes ayant en son sein la sémiotique liée aux signes linguistiques qui devient en fait la science du texte. C'est à cette Science du texte que fait partie la narratologie, objet de cette étude.

La narratologie est une branche de la sémiotique littéraire. Elle est fondée sur l'étude des textes narratifs, c'est-à-dire qu'elle vise l'analyse des composante et les mécanismes du récit. Le terme de narratologie est une proposition de Tzvetan TODOROV en 1969. Dans l'orientation donnée à la critique des textes, d'autres chercheurs ont

approfondi les recherches portant sur cette méthodologie. Les plus en vue sont Gérard GENETTE et BAL Mieke

Le champ de recherche de la narratologie est l'analyse du récit au sens étroit, c'est-à-dire de certains discours verbaux relatant des actions et des événements, à l'exclusion d'autres discours verbaux (le drame), non-verbaux (la peinture figurative) ou mixtes (le cinéma), qui certes traitent aussi de l'action, mais la mettent en scène, la "représentent" plutôt qu'ils ne la racontent. Le but est de décrire la spécificité du discours narratif verbal, de présenter l'histoire. C'est pour cette raison que Genette définit sa théorie comme "formelle", ou "modale" (Genette, *Nouveau discours du récit*, 1983 : 12).

Aussi, avant d'aborder cette théorie textuelle, importe-il de jeter un regard sur le contexte de naissance de la Sémiotique dont la narratologie est un des aspects.

CHAPITRE I : BREVE HISTOIRE DE LA THEORIE SEMIOTIQUE

I. La sémiotique, une science héritée de la linguistique

L'émergence autour des années 1960 en Europe de la critique textuelle, terme générique de la Sémiotique littéraire est liée, pour une grande part, à la diffusion, grâce à Tzvetan TODOROV, des textes écrits par les Formalistes russes entre 1915 et 1930, et au développement de la linguistique.

I.1. La Linguistique

Grâce à l'œuvre de trois linguistes — Ferdinand de SAUSSURE, ROMAN Jakobson et Emile BENVENISTE— la linguistique sera au cœur de la notion de « littéarité » si chère à la critique textuelle. Le fondement des recherches de Saussure (*Cours de linguistique générale*, 1916) est le signe linguistique défini comme une combinaison dans un rapport arbitraire de deux éléments : le signifiant et le signifié.

A partir de cette théorie, Saussure fait la différenciation entre langue et parole. **La langue** est « *un système de signes qui ne connaît que "son ordre propre"*. Quant à la **parole**, elle est la mise en œuvre individuelle de la langue. Il met également en évidence l'importance du phonème dans la langue en ce qu'il est le plus petit élément de la chaîne parlée qui permet de distinguer deux sons. Par exemple : « ton » et « son ». La place du phonème est capitale. Car selon Saussure, « ce qui distingue un signe, voilà tout ce qui le constitue. C'est la différence qui fait le caractère, comme elle fait la valeur et l'unité ». Cette conclusion du linguiste genevois est essentielle. C'est elle qui fonde la théorie du système dans lequel le sens ne naît que par et dans un rapport différentiel. C'est aussi elle qui fonde essentiellement les théories du texte comme structure et comme système. Les découvertes de De Saussure ont été développées et amplifiées par le Cercle linguistique de Prague auquel appartiennent ROMAN Jakobson et Emile BENVENISTE.

La publication par Roman Jakobson, linguiste et poète, de *Essais de linguistique générale* a contribué à la percée de la critique formelle. A partir de ce linguiste, la littérature ne pouvait plus être étudiée sans une interrogation préalable sur sa nature et sur sa fonction. Jakobson met au centre des études, la qualité littéraire ou la littéarité. En effet,

tout le travail de Jakobson pour élucider le texte littéraire, en général et particulièrement le fonctionnement de la poésie, vise à répondre à la question « qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? ». A partir de ses études sur la phonologie et sur les fonctions du langage, Jakobson ouvre les recherches sur la poétique qui est une approche de la littérature à la fois abstraite et interne. La poétique n'interroge pas l'œuvre littéraire elle-même, mais les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire.

Quant à Emile Benveniste, il inscrit au centre de sa conception du langage, la notion de sujet, et introduit ainsi dans l'analyse textuelle ou analyse structurale la poéticité comparée et la pragmatique, c'est-à-dire l'étude des actes de langage. A partir de son œuvre *Problèmes de linguistique générale* Tome 1 et Tome 2, se développent toutes les recherches sur la question de l'énonciation.

I.2. – L'ethnologie littéraire

C'est la seconde source directe de la sémiotique littéraire. Elle fait son apparition en Europe de l'Ouest en 1920 grâce aux travaux de ceux qu'on a appelé **Les Formalistes russes**. L'ethnologue Vladimir Propp, très proche de ces Formalistes russes, met en lumière les premiers principes de l'analyse structurale grâce à son ouvrage *La morphologie du conte* (1928).

Le modèle que PROPP a établi à partir de l'analyse de 50 contes russes est d'une grande importance. Dans le modèle proppien, le texte est soumis à un fractionnement en une série d'actions correspondant en fait à des syntagmes narratifs. A partir de ce découpage Propp aboutit à un schéma permettant de mettre en série les contes. Il résout ainsi les problèmes « comme celui de la classification. Ce travail conduit à mettre en évidence certains présupposés :

- 1- le primat de la fonction (segment abstrait d'action des personnages)
- 2 -le nombre de fonctions est limité, même si les variations sont innombrables.
- 3 - La succession des fonctions est toujours la même.

Greimas a fait passer le nombre de fonctions (Vladimir PROPP) de 31 à 6. Ces fonctions ont pris, chez lui, le nom d'actants ou rôles actantiels repartis selon une structure binaire : Sujet/ Objet, Destinateur/ Destinataire, Adjuvant/ Opposant.

Il faut noter enfin, au titre des sources directes de la sémiotique littéraire, que les nombreuses analyses des mythes faites sur le modèle du structuralisme par l'ethnologue Claude Lévi-Strauss ont permis à la sémiotique littéraire de prendre un prodigieux essor.

I.3. - Les sources indirectes de la sémiotique

La sémiotique tire également ses origines (lointaines) de l'œuvre du philosophe allemand Ernst Cassirer dont l'étude sur la philosophie des formes symboliques est le lieu d'une interrogation sur les lois spécifiques qui régissent ces systèmes symboliques et sur les différences avec les règles de la logique. On peut citer l'œuvre du philosophe américain Charles Morris.

II. Les présupposés de la sémiotique

II.1. Les principes de base

L'enjeu de la sémiotique littéraire est le travail de construction du texte (ouvrage) considéré comme porteur de sens. C'est ce que révèle Roland Barthes dans *Critique et vérité*: « *Il n'est pas question de commenter, il est question de décrire un fonctionnement en fixant une terminologie littéraire, d'ordonner, de clore, de théoriser* » (p.56, Seuil.). A ce titre, la question primordiale sur laquelle se fonde est *comment le texte dit ce qu'il dit*. En d'autres termes, pour la sémiotique, l'intérêt réside dans les conditions internes de la signification. Aussi la considère-t-on comme une science des conditions du contenu, *c'est-à-dire des formes*.

L'écriture tient une place importante dans cette théorie littéraire. A partir de ce principe de base, il apparaît clairement que la préoccupation en sémiotique ne saurait être la genèse du texte ni la vie de l'auteur. On y prône d'ailleurs « la mort de l'auteur, à tout le moins « un minimum d'auteur ». Cela est perceptible dans ses principes de base :

II.1-1. Une analyse immanente :

Elle est mise en relief par le syntagme « le texte tout seul », autrement dit, seul le fonctionnement textuel permet d'atteindre la signification.

II-1-2 - une analyse structurale

Elle implique que les éléments d'un texte ne peuvent porter sens que par le jeu des relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres car « il n'y a de sens que par et dans la différence ».

II.1.3. Une analyse du discours

A la différence de la linguistique structurale, dont le plus grand élément d'analyse est la phrase, la sémiotique littéraire se veut une analyse du discours, c'est-à-dire un ensemble de phrases. Sa préoccupation est l'organisation et la production du discours. Son lien avec la linguistique structurale s'arrête au rapport homologique qu'elle établit entre la phrase et le discours (cf. Gérard Genette, *Figures III*)

L'autonomie du texte mise en évidence par ces postulats et principes est consolidée par l'idée que cette méthode critique se fait de l'écrivain.

II.2 - La théorie du sujet

L'analyse structurale refuse la confusion quelquefois entretenue entre le concept d'individu c'est-à-dire l'homme, l'être humain et le concept de sujet. Pour la sémiotique, l'individu présente deux caractéristiques déterminantes qui structurent sa personnalité. L'individu est conçu avant tout comme un lieu idéologique, c'est-à-dire qu'il est composé de plusieurs facettes. Il est un espace

informé par une diversité d'expériences (Michel Hausser).

Malgré cette pluralité qui le caractérise, l'individu est aussi marqué par une singularité, c'est-à-dire qu'il est plus sensible à tels ou tels éléments de son expérience. C'est dire que l'individu, comme lieu idéologique, est à la fois un élément de pluralité et de singularité. Vu sous cet angle, l'individu est une abstraction difficile à saisir en tant que totalité concrète. L'individu est plutôt un sujet virtuel le sujet réel ne se définissant que par rapport à une pratique, à une activité précise. C'est dire que l'individu n'est jamais entièrement dans son activité. L'écrivain notamment ne saurait jamais se retrouver entièrement dans le texte qu'il produit. Tout au plus, le texte donnera des informations sur le sujet de l'écriture, c'est-à-dire la part précise de la personnalité de l'écrivain s'investit dans l'écriture. En outre, cet aspect de l'écrivain peut même subir des modifications du fait de la spécificité de l'activité de l'écriture littéraire.

II.3. La théorie de l'objet.

Le texte est perçu comme un objet fini, un objet suffisant d'étude, un objet clos fonctionnant de façon autonome. D'ailleurs, à la naissance de cette théorie, elle prend le nom de Nouvelle critique comparativement à tous les autres trajets critiques qui avaient cours. Son credo était le retour au texte. Les théories critiques contre lesquelles la sémiotique réagissaient ainsi étaient : la sociologie de la littérature et la critique d'inspiration psychanalytique qui privilégient les rapports entre la structure littéraire et les structures socio-économiques, ou psychologiques. Pour ces théories appelées encore modèle historiques, l'intérêt est de dire l'origine et la conséquence, c'est-à-dire d'expliquer le texte par des facteurs qui lui sont extérieurs.

CONCLUSION

La sémiotique est une théorie fort récente en Europe de l'Ouest Elle tire ses origines et ses fondements essentiellement du développement de la linguistique. Elle consacre l'autonomie du texte qui est révélée par cet autre credo : le texte, rien que le texte.

CHAPITRE II : LA NARRATOLOGIE : CONSIDERATIONS

GENERALES

La narratologie, avons-nous dit plus haut, est une discipline fondée sur l'étude des textes narratifs. Aussi est-elle qualifiée parfois de Science de la narration. C'est en 1969 que Tzvetan TODOROV avait proposé le terme de narratologie. Cependant, c'est grâce aux recherches Gérard GENETTE (*Figure III*, Paris, Le seuil, 1972) que la narratologie a acquis la notoriété que l'on connaît aujourd'hui dans le cadre de la théorie formaliste.

Les travaux de Gérard Genette (1972 et 1983) s'inscrivent, en effet, dans la continuité des recherches allemandes et anglo-saxonnes, et se veulent à la fois un aboutissement et un renouvellement de ces critiques narratologiques. Rappelons que l'analyse interne, à l'instar de toute analyse sémiotique, présente deux caractéristiques. D'une part, elle s'intéresse aux récits en tant qu'objets

linguistiques indépendants, détachés de leur contexte de production ou de réception. D'autre part, elle souhaite démontrer une structure de base, identifiable dans divers récits.

A l'aide d'une typologie rigoureuse, Genette établit une poétique narratologique, susceptible de recouvrir l'ensemble des procédés narratifs utilisés. Selon lui, tout texte laisse transparaître des traces de la narration, dont l'examen permettra d'établir de façon précise l'organisation du récit. L'approche préconisée se situe, évidemment, en deçà du seuil de l'interprétation et s'avère plutôt une assise solide, complémentaire des autres recherches en sciences humaines, telles que la sociologie, l'histoire littéraire, l'ethnologie et la psychanalyse. Les notions fondatrices de la narratologie génétique sont, entre autres, Le mode, l'instance narrative, les niveaux narratifs et le temps.

I. Narratologie et narrativité

La narrativité est perçue comme une propriété qui caractérise un certain type de discours. Ainsi, on distingue les discours narratifs des discours non narratifs.

I.1. Narration, histoire, récit et discours

La distinction entre la narration, l'histoire et le récit à laquelle on ajoutera la mimésis et la diégèse, constitue le fondement de la narratologie. Ce sont ces éléments qui permettent la mise en place de la théorie.

I.1.1. la narration

C'est l'acte réel ou fictif qui produit le discours. Ce sont aussi le fait même de raconter et l'acte narratif producteur de discours.

I.1.2. L'histoire

C'est l'ensemble des événements racontés. C'est « *le signifié ou contenu narratif* » (GENETTE, *Figures III*, p.72)

I.1.3. Le récit

Le récit relève de la **logique des actions** et de la **logique des personnages**. C'est l'univers de la fiction, univers calqué avec plus ou moins de distance sur notre " faire " humain ou notre univers réel. C'est le **RACONTÉ**. Nicole EVERAERT-DESMEDT définit « *le récit comme étant la représentation d'un événement.* » (*La sémiotique du récit*, p.13). Le récit est encore la succession d'événements réels ou fictifs faisant l'objet d'un discours.

Pour éviter toute confusion, la narratologie a forgé une terminologie appropriée. Ainsi, GENETTE définit le récit comme « *le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même* » (*Figures III*, p.72). L'événement raconté (intrigue, ce qui peut être résumé) prend le nom **d'histoire** ou **diégèse**. Le discours ou énoncé narratif (le texte, le support) garde le nom de récit. L'acte de narrer producteur du discours, puis de l'histoire prend le nom de narration. Histoire et narration constituent les fondements respectifs de deux orientations de la narratologie :

I - la première orientation a pour objet le récit en tant que mode de représentation verbale

de l'histoire. Cette branche de la narratologie considère le récit dans ses relations avec la diégèse et la narration comme un grand développement verbal. Aussi, tente-t-elle de répondre aux questions: *Qui raconte quoi?* (la question de la voix narrative) Jusqu'à quel point? (la question du mode). Selon quelles modalités? (la question du temps)

2 - la seconde orientation, appelée « sémiotique narrative » est représentée par Vladimir Propp, Claude Bremond, Algirdas Julien Greimas. Elle étudie la narrativité de l'histoire, c'est-à-dire les contenus narratifs dont elle cherche à dégager les structures profondes.

I.3. Discours

Le discours, c'est lorsque l'auteur, ou l'**instance d'énonciation** (le narrateur), se font sentir : lorsqu'on perçoit -ses **intentions**, ses partis-pris. À chaque fois que le récit propose un sens autre en plus du sens narratif, cela relève du discours, par exemple un sens symbolique, esthétique, poétique, parabolique, philosophique, moraliste, etc. C'est le **raconteur**.

I.2. Diégèse et mimésis

La mimesis indique la situation narrative est une simulation, une feinte. La fiction ou mimésis consiste donc en une imitation, une invention.

La diégèse fait référence à l'univers dans lequel l'histoire se déroule. Cependant, il faut distinguer le terme de diégèse des termes diegesis et mimesis dans la terminologie de Platon. Selon Platon, en effet, le terme de diegesis est le récit pur, sans dialogue. La mimesis est quant à elle la représentation dramatique (théâtrale). C'est pourquoi, diegesis n'a pas été retenu par les théoriciens Genette et Bal. La position la plus couramment admise est celle de Genette qui considère la mimesis comme la qualification d'une situation narrative et la diégèse la qualité de la situation narrative.

II. L'organisation du récit

II.1. L'intrigue

Le récit s'organise autour de l'intrigue et des actions. L'intrigue constitue la charpente nécessaire à toute fiction. Elle est constituée de l'enchaînement des épisodes distingués par des séquences.

II.2. Les actions

Les actions sont des unités intégrantes de l'intrigue. Ce sont les moteurs de l'intrigue.

-les fonctions

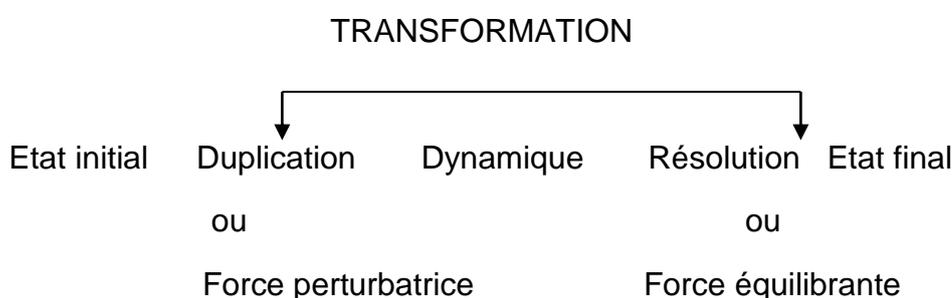
Tout récit se compose d'une multitude d'actions. A partir de ce constat, Vladimir PROPP, dans son ouvrage, *Morphologie du conte* a émis l'hypothèse qu'au-delà de leurs différences, les actions peuvent se réduire à un ensemble fini commun à toutes les histoires. Ainsi, en travaillant sur un corpus de contes

merveilleux russes, il est parvenu à isoler trente et une (31) fonctions qui constitueraient ce socle commun.

La théorie de Propp sera critiquée par d'autres théoriciens en raison de la difficulté de son transfert à d'autres récits que le conte merveilleux russe et son caractère inachevé. Ainsi, à partir des bases posées par Propp, Greimas réduit les 31 actions en six (6) fonctions (Destinateur, destinataire, sujet, objet, adjuvant, opposant).

-Le schéma quinaire

Des théoriciens comme Greimas et Larivaille ont tenté de rendre de toute intrigue compte de toute intrigue en un modèle plus simple et plus abstrait. Selon eux, tout récit serait fondé sur la superstructure suivante, que l'on appelle aussi un schéma canonique du récit ou schéma quinaire, en raison de ses cinq grandes "étapes".



Le récit se définirait ainsi comme la transformation d'un état en un autre état. Cette transformation est constituée d'un élément qui enclenche le procès de transformation, de la dynamique qui l'effectue (ou non) et d'un autre élément qui clôt le procès de transformation.

III. La structure du récit

On distingue deux catégories de structure : la structure externe et la structure interne.

III.1. La structure externe

Elle est composée de séquences ou récits enchâssés.

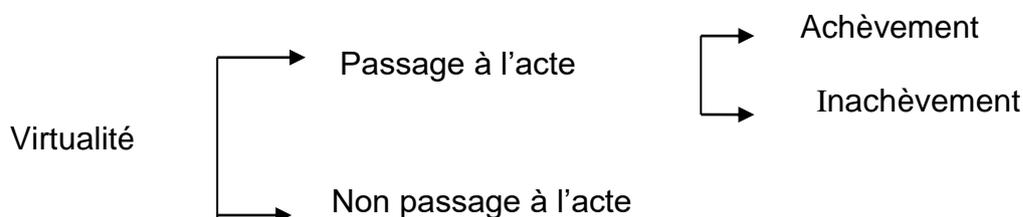
III.1.1. La séquence

Elle est constituée par la suite événementielle, que l'on peut reconnaître par une seule thématique. Elle comporte un début et une fin qui apparaît comme une transition vers une autre séquence. Cependant, on peut concevoir la séquence selon différents modèles :

-certains théoriciens pensent qu'il y a séquence dès que l'on a une unité de temps, de lieu, de personnages ou d'autres actions, et qu'il convient de sélectionner de sélectionner le critère le plus opératoire en fonction du texte considéré (les appliquer tous les quatre risquerait de trop morceler le texte.)

-d'autres considèrent qu'il y séquence dès qu'une unité textuelle manifeste le schéma quinaire de façon minimale.

-d'autres encore, tel Claude Bremond, formalise la dynamique de toute séquence-action de la façon suivante :



Quels que soient les choix que chacun fait dans les modèles proposés, il est indispensable de se souvenir que tout récit possède, en général, une multitude d'actions. Pour produire une cohérence, il faut qu'elles soient organisées en une intrigue selon des principes de logique (A est la cause ou la conséquence de B), de temporalité (A précède ou suit B), de hiérarchie (A est plus ou moins important que B).

III.1.2. Le récit enchâssé

C'est un récit qui est inséré dans un autre récit plus important. Son intégration se fait sur les techniques que sont l'enchâssement et l'enchaînement. L'enchaînement constitue l'ensemble des récits où chacun des personnages ou narrateurs prend à son tour la parole.

L'enchâssement est l'alternance consistant à raconter les deux récits simultanément, en interrompant tantôt l'un tantôt l'autre pour la reprendre à l'interruption de l'autre.

III.2. La structure interne

Elle fait référence à la disposition narrative. Pour mieux aborder cette partie, il importe d'étudier les grandes notions qui la constituent : mode, narration ou voix, personnages, temporalité et spatialité.

CHAPITRE III : LA VOIX OU LA NARRATION

Son étude relève globalement de l'énonciation en littérature. Elle tente de répondre à la question : qui parle dans le texte ? Quel rapport celui qui parle entretient-il avec l'acte de narrer et/ou son énoncé ? Où se situe l'acte de narrer par rapport à la chose narrée tant du point de vue spatial que du point de vue temporel ?

I. Narrateur

On ne peut parler de la voix sans distinguer les notions comme narrateur et auteur, lecteur et narrataire, fiction et référent. De telles précisions éviteraient les confusions qui sont faites dans l'emploi de ces notions dans le cadre littéraire.

I.1. Narrateur / auteur, lecteur/narrataire, fiction/référent

Le fait d'opérer une distinction entre énonciation et énoncé entraîne comme conséquence de ne pas confondre le texte et le hors-texte, linguistique et extra linguistique, personne réelle qui participe à la communication littéraire (écrivain, public ...) et personnes fictives qui semblent communiquer dans le texte (narrateur, narrataire).

-Auteur : il est celui qui existe ou a existé en chair et en os dans le monde.

-narrateur : celui qui semble raconter l'histoire à l'intérieur de livre, mais n'existe qu'en mots dans le texte. Il constitue, en quelque sorte, un énonciateur interne.

-Lecteur/narrataire : les lecteurs réels ou potentiels sont des êtres existant dans notre monde. Le narrataire est celui à qui le narrateur s'adresse explicitement ou implicitement dans l'univers du récit.

-fiction/référent : l'analyse narratologique distingue :

* La fiction : c'est l'image du monde construite, produite par le texte. Il n'existe pas en dehors du texte. C'est donc une création spécialement textuelle.

*Le référent : c'est le monde réel, l'histoire ... existant hors du texte.

I.2. Les types de narrateur et fonctions

Le sujet de la narration (narrateur) se confond-il ou non avec le sujet de l'histoire (personnage) ?

Globalement deux situations donnant lieu à deux types de récit se dégagent :

—**Le récit à la troisième personne** : le personnage de l'histoire est différent du narrateur. Dans ce type de récit, le narrateur raconte une histoire à laquelle il n'appartient pas. Il n'est pas personnage de l'histoire qu'il raconte. Il s'agit dans ce cas d'un **narrateur hétérodiégétique**.

Dans ce cas, l'on se situe dans le récit/énoncé avec la 3^{ème} personne (Il(s)/elle(s)), le temps dominant du passé (à côté de l'imparfait et du plus-que-parfait) est le passé simple et les marqueurs temporels comme : ce jour-là, la veille, le lendemain, deux jours avant, etc.

—**Le récit à la première personne** : le personnage de l'histoire est le même que le narrateur. Ici, le narrateur est un personnage de l'histoire racontée. C'est dire qu'il est à la fois narrateur et acteur. Il s'agit d'un **narrateur homodiégétique**. S'il est le personnage principal de l'histoire, l'on parlera de **narrateur autodiégétique**.

Dans ce type de récit, l'on se situe dans le discours. Il s'agit d'un discours avec des pronoms de la première et de la deuxième personne (je, tu, nous, vous, notre, votre, moi, toi ...), les temps présent, futur, et à côté de l'imparfait, du plus-que-parfait et du passé composé, les marqueurs temporels (aujourd'hui, hier, demain, il y a trois jours, ce mois-ci, etc.).

En somme, il y a trois catégories de narrateurs : narrateur hétérodiégétique, narrateur homodiégétique et narrateur autodiégétique.

I.3. Les fonctions du narrateur

Les fonctions du narrateur sont multiples et non exclusives. Ainsi, l'on distingue les fonctions suivantes :

-La fonction communicative :

Elle consiste à s'adresser au narrataire pour agir sur lui ou pour maintenir le contact. Il est très fréquent dans les romans humoristiques.

Exemple :

« Avant d'aller plus loin, je veux détruire un doute qui pourrait s'être introduit dans l'esprit de mes lecteurs. »

(Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, début du chap. XXIV.)

-La fonction métanarrative :

Elle consiste à commenter le texte et à signaler son organisation interne (c'est une fonction de régie explicite, qui sert à des fins parodiques.)

Exemple :

*Ces renseignements étaient tout ce que savait un monsieur Muret sur le compte du père Goriot, dont il avait acheté le fonds. Les suppositions de Rastignac avait entendu faire par la duchesse de Langeais se trouvaient ainsi confirmées. **Ici se termine l'exposition** de cette obscure, mais effroyable tragédie parisienne... (H. de Balzac, *Le Père Goriot*, fin du chapitre 1)*

-La fonction testimoniale ou modalisante :

Elle exprime le rapport que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte. Elle est centrée sur **l'attestation**, (le narrateur exprime son degré de certitude ou sa distance vis-à-vis de l'histoire), sur **l'émotion** (il exprime les émotions que l'histoire ou sa narration suscitent en lui), ou encore sur **l'évaluation** (il porte un jugement sur les actions et les acteurs).

Exemples :

*Ah ! Sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. **All is true**, il est si véritable que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être. (Le Père Goriot, chap.1)*

*« Ils se dirent mille choses si tendres que j'en ai les larmes aux yeux toutes les fois que j'y pense. » (Scarron, *Le roman comique*, chap.IX)*

-La fonction explicative :

Son but est de donner au narrataire des éléments nécessaires à la compréhension de l'histoire. Elle peut être tenue par les notes de bas de page.

Exemple :

Aussi écarté qu'il puisse être du récit anecdotique de ce livre, et parce qu'il touche si directement à une ou deux très intéressantes particularités des

mœurs du cachalot, le présent chapitre, pour commencer, est tout aussi important que le plus important des autres... (Melville, *Moby Dick*, chap.45)

-La fonction idéologique :

Elle se situe dans des fragments généraux sur le monde, la société, les hommes. Cela prend souvent la forme de maximes ou de morale, relativement autonome, au présent de l'indicatif.

Exemple :

Un homme doit bien étudier une femme avant de lui laisser voir ses émotions et ses pensées comme elles se produisent. Une maîtresse aussi tendre que grande sourit aux enfantillages et les comprend ; mais pour peu qu'elle ait de la vanité, elle ne pardonne pas à son amant de s'être montré enfant, vain ou petit.

-La fonction narrative :

Elle est inhérente à tout récit. Aucun narrateur ne peut se détourner de cette fonction sans perdre son statut.

II. Les niveaux narratifs

Il arrive qu'il y ait parfois la présence de plusieurs récits dans l'œuvre. Cet état de chose implique au moins deux niveaux : le niveau premier et le niveau second.

II.1.1. Le niveau premier

C'est le niveau extradiégétique ou récit premier. C'est ici que se situe l'instance narrative d'un récit premier ou récit primaire, qui est par définition extradiégétique par rapport à un récit second (métadiégétique). Le narrateur ou l'instance narrative du récit premier est un narrateur extradiégétique, c'est-à-dire "l'auteur" fictif. A ce niveau se situe son narrataire extradiégétique.

Nota bene :

Comme le métarécit est un récit dans le récit, la métadiégèse est l'univers second comme la diégèse désigne l'univers du récit.

Le métarécit est donc le récit premier à l'intérieur duquel on raconte un second. Ainsi, s'il y a un éventuel troisième degré, on parlera de méta-métarécit avec sa méta-métadiégèse (récit au 3^è degré).

II.1.2. Le niveau second ou niveau 2

On se situe ici dans la diégèse, c'est-à-dire dans l'univers diégétique. A ce niveau se situent les personnages du récit primaire. Lorsqu'un personnage devient narrateur, on parle alors de narrateur diégétique ou intradiégétique.

Nota bene :

Si le statut du narrateur dans tout récit est défini par son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) sa relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique), on peut avoir quatre (4) types fondamentaux du statut du narrateur :

-Extra-hétérodiégétique :

Un narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent.

-Extra-homodiégétique

Un narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire.

-intra-homodiégétique :

Un narrateur au second degré raconte sa propre histoire.

-intra-hétérodiégétique :

Un narrateur au second degré qui raconte des histoires d'où il est généralement absent.

Le non respect du principe du niveau narratif par le narrateur provoque une métalepse.

III. Les métalepses

Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut, en principe, être assuré que par la narration, acte qui consiste à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. C'est cette intrusion du narrateur métadiégétique ou inversement qui prend le nom de métalepse. En d'autres termes, la métalepse est le glissement flagrant entre la fiction et la narration.

Explication :

Dans une narration hétérodiégétique, par exemple, le narrateur émerge dans la fiction et/ou invite le narrataire à en faire de même. C'est le cas aussi lorsque, à l'inverse, les personnages, interpellent le narrateur ou le narrataire :

« *Pendant que X fait cela, il n'est pas inutile d'expliquer que...* »

« *Les personnes sensibles sont priées de sauter le chapitre, dit-il* »

IV. Temps de la narration

Par rapport à la diégèse, quand se situe l'acte narré ? Quelle est la position temporelle du narrateur par rapport à ce qu'il raconte ? Selon l'acte narré, on peut avoir quatre (4) positions temporelles.

IV.1. La narration antérieure

Plus rare, elle porte essentiellement sur des passages textuels. A valeur prédictive, souvent sous forme de rêves ou de prophéties, elle anticipe la suite des événements. Le narrateur raconte ce qui est censé se passer dans le futur de l'histoire. Le temps utilisé est normalement le futur, mais elle prend souvent la forme d'une vision qui s'énonce au présent. Par exemple, **Apocalypse 4/ 1 et 2** Le récit prédictif n'existe qu'à l'état de fragment à l'intérieur d'un récit.

IV.2. La narration simultanée :

Le temps utilisé est le **présent de l'indicatif**. Cette narration donne l'illusion qu'elle s'écrit au moment même de l'action. Une telle narration est difficile à obtenir pour les textes littéraires. C'est pourquoi, on parle plutôt de pseudo simultanéité. Elle est souvent liée à la narration homodiégétique par l'acteur (personnage) ou à la narration hétérodiégétique neutre. Les romans contemporains, notamment le Nouveau roman utilise le présent pour faire croire à la simultanéité.

IV.3. La narration ultérieure

C'est le cas le plus fréquent dans la création romanesque. Elle est généralement repérable à partir de l'utilisation dans le récit du temps du passé. Toutefois, dans certains récits à narration ultérieure, l'on peut noter l'utilisation du présent dit narratif producteur d'effet de style. Son utilisation donne l'impression que l'évènement est relaté au moment où il se déroule.

Exemple :

« *Quand tout fut vendu, il resta douze francs soixante et quinze centimes qui servirent à payer le voyage de Mlle Bovary chez sa grand-mère. La bonne femme mourut dans l'année même ; le père Rouault étant paralysé, ce fut une tante qui s'en chargea.* » Flaubert, *Madame Bovary*, III, P.11

IV.4. La narration intercalée

Elle combine les narrations ultérieure, simultanée et antérieure. Ce type de narration se produit dans les romans par lettres (romans épistolaires), où la lettre est utilisée comme médium et comme ce qui permet à l'intrigue d'évoluer. Les lettres s'écrivent juste après un évènement (narration ultérieure), avant un autre (narration antérieure) et ces mêmes lettres peuvent avoir une influence sur l'acte en cours (narration simultanée).

CHAPITRE IV : LE MODE NARRATIF

Pour délimiter les contours et les domaines de ce qu'il appelle mode, Gérard GENETTE part de la définition que le *Dictionnaire Littré* donne de ce terme en tant que catégorie verbale: « le mode est le nom donné aux différentes formes du verbe employées pour désigner plus ou moins la chose dont il s'agit et pour exprimer les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action ».

Appliqué à la littérature, le mode peut être considéré comme ce qui relève de la régulation de l'information narrative. En effet, le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails et de façon plus ou moins directe et sembler ainsi se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte. L'étude du mode renferme

deux parties: **la distance** et la **focalisation**

IV.1 - LA DISTANCE

Sous ce terme, GENETTE tente, à la suite de Platon, de mettre au point une théorie de la différence entre mimesis et diegesis. La distance est, en effet, une vieille question abordée par Platon au IV^{ème} siècle dans *République III*. Dans son étude consacrée uniquement au récit de paroles, Platon distingue deux façons de raconter, deux modes narratifs:

- la diegesis » ou récit pur dans lequel le poète ou l'auteur « parle en son nom sans chercher à faire croire que c'est quelqu'un d'autre qui parle ». Il utilise le discours indirect. La distance y est plus grande.
- « la mimesis » ou imitation ou dramatisation dans laquelle le poète ou l'auteur « s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle », mais un personnage. Il utilise le discours direct. La distance est presque inexistante.

GENETTE lui distingue deux types de récits: le récit d'événements et le récit de paroles.

IV.1.1. Le récit d'événements

On appelle récit d'événements, le récit qui raconte ce qu'a fait le personnage ou ce qui lui est arrivé. C'est le cas du roman, de la nouvelle, du mythe, du conte etc.

Ce récit n'imité jamais. Il ne peut ni montrer, ni imiter l'histoire. En effet, le récit est fait de mots, et les signes désignent les choses, mais ne les imitent pas. Entre les mots et les choses, il y a une distance. Les mots servent de signes aux choses.

Le récit d'évènements peut seulement, à certains moments de son déroulement, donner l'impression qu'il montre, qu'il imite. Il peut donner comme on dit *l'illusion de mimesis* en racontant avec plus de détails et de façon plus vivante.

IV.1.2. - Le récit de paroles

Dans ce type de récit, le contenu narré consiste en paroles. Il peut donc être présenté immédiatement, sans médiation. Autrement dit, les paroles peuvent être reproduites littéralement telles qu'elles ont été prononcées « réellement ». Dans ce cas, le narrateur s'efface devant le personnage. La mimesis y est plus grande.

GENETTE distingue trois degrés dans la mimesis ou encore trois étapes du discours du narrateur à celui du personnage:

—Le discours narrativisé ou raconté

Dans ce cas de discours, les propos sont intégrés à la narration et sont mis

au même niveau que les autres événements.

Exemples :

Il le chassa

Il s'est confié à son ami : il lui a appris le décès de sa mère.

— Le discours transposé, au style indirect/ au style indirect libre :

****style indirect :**

Les paroles ou les actions du personnage sont ici rapportées par le narrateur, qui les présente selon son interprétation. Selon GENETTE, cette forme ne donne au lecteur aucune véritable garantie de fidélité littérale aux paroles « réellement prononcées ».

Exemples :

Je pense que je n'aurais pas dû y aller.

Il s'est confié à son ami ; il lui a dit que sa mère était décédée.

****style indirect libre :**

Le narrateur opère une transposition des paroles ou des actions du personnage, mais sans l'utilisation d'une conjonction de subordination.

Exemples:

-Il manifesta sa joie : quelle bonne idée j'avais là !

- il lui ordonna de s'en aller

- (il a dit) il devrait s'en aller

-Il s'est confié à son ami : sa mère est décédée.

— Le discours rapporté.

C'est la citation littérale des paroles du personnage (style direct). Ce discours restitue les paroles citées dans la forme même où elles ont été dites. Il est signalé dans un texte écrit par l'emploi de guillemets. Dans un texte écrit, le changement d'interlocuteur peut être marqué par un simple tiret.

Exemples:

Il a dit: « sors /pars»

Il s'est confié à son ami. Il lui a dit : « Ma mère est décédée. »

GENETTE range dans cette catégorie le monologue intérieur qu'il rebaptise « *discours immédiat* ». Car pour lui, le monologue intérieur n'est rien d'autre que du style direct non rapporté, c'est-à-dire présenté immédiatement sans introduction déclarative ni guillemets.

Cette théorie élaborée par Genette a fait l'objet de nombreuses critiques et a donné lieu à de nouvelles théories. Ainsi, pour Mieke Bal (*Narratologie*, 1984), la théorie sur la distance n'en est pas une. Elle n'a pas sa place dans la catégorie du mode; elle est superflue.

Quant à Dorrit Cohn (*La transparence intérieure*, Seuil, 1978) elle, se démarque de la conception de Genette selon laquelle le monologue intérieur est un discours direct. Dans sa théorie, elle tente d'établir la spécificité du discours intérieur à travers trois termes: le psycho-récit, le monologue rapporté, le monologue narrativisé.

En réalité, deux de ces trois catégories dégagées coïncident avec celles de GENETTE:

- le monologue rapporté est tout simplement le discours rapporté
- le monologue narrativisé équivaut au discours transposé,
- le psycho-récit est le seul concept qui introduit une réelle spécificité.

DORRIT appelle, en effet, psycho-récit, la relation par le narrateur des mouvements de la vie intérieure du personnage que ce dernier n'a pas verbalisé. Le psycho-récit rend compte de ce que le personnage éprouve sans se le dire clairement. Il permet de rendre compte de cette technique de l'exploration de l'âme en vogue dans le roman classique. Cf. *La princesse de Clèves* de Madame de Lafayette.

IV.2 - LA PERSPECTIVE OU FOCALISATION

La focalisation pose le problème des différents points de vue exprimés dans le récit. Son étude amène les questions: Qui voit? Qui « perçoit » dans le texte? Par qui (instance narrative ou personnage) le monde narré est-il perçu? Où est le foyer de perception?

En effet, si le lecteur pénètre dans la fiction par un discours qui la raconte, il la perçoit selon une optique, une perspective qui peut varier selon le centre d'orientation qui détermine ce qu'il perçoit.

Pour Genette, selon la perspective adoptée on peut classer les récits en trois groupes. La dénomination de ces types de récit varie selon les auteurs :

IV.2.1. Le récit non focalisé ou à focalisation zéro ou le point de vue de Dieu:

Narrateur > personnage selon Todorov.

Le narrateur est partout à la fois, il sait tout. Il délivre des informations plus que n'en sait aucun des personnages de l'histoire. Le mode de présentation de l'objet ne connaît de son fait aucune restriction. Ce narrateur est tout simplement omniscient. Ici, l'utilisation de l'expression non focalisé se justifie par la définition même que Genette donne du terme focalisation. Il s'agit d'une restriction de champ, c'est-à-dire d'une sélection d'informations narratives par

rapport à ce que la tradition nommait omniscience.

Le récit non focalisé est caractéristique des romans d'aventures, des romans réalistes à la Balzac.

Pouillon parle de « *vision par derrière* ».

IV.2.2 - Le récit à focalisation interne ou le regard singulier:

Narrateur = personnage selon Todorov.

Le narrateur s'identifie à un personnage, se met dans la pensée d'un personnage. Autrement dit, le narrateur ne livre que les seules informations en possession du personnage focalisateur. Il y a deux types de focalisation interne: la focalisation interne fixe par laquelle le narrateur se met dans les pensées d'un seul personnage du début à la fin du roman.

Pouillon parle de « *vision avec* »

Exemple tiré de *La chartreuse de parme* de Stendhal, III, 1840

« *Tout à coup, on partit au grand galop. Quelques instants après, **Fabrice vit** [à vingt pas en avant, une terre labourée qui était remuée d'une façon singulière. Le fond des sillons était plein d'eau, et la terre fort humide, qui formait la crête de ces sillons, volait en petits fragments noirs lancés à trois ou quatre pied de haut.] **Fabrice remarqua** en passant [cet effet singulier], puis sa pensée se remit à songer à la droite du maréchal. **Il entendit** [un cri sec auprès de lui]; c'étaient deux hussards qui tombaient atteints par des boulets ; et lorsqu'**il les regarda**, [ils étaient déjà à vingt pas de l'escorte.] **Ce qui lui sembla** humble, [ce fut un cheval tout sanglant qui se débattait sur la terre labourée, en engageant ses pieds dans ses propres entrailles ; il voulait suivre les autres : le sang coulait dans la boue.] »*

Les passages entre crochets sont en focalisation interne : l'objet est alors connu du point de vue de Fabrice. Les expressions en gras introduisent cette focalisation à l'aide de verbes de connaissance, à la manière dont un énoncé cite un discours indirect à l'aide de verbes de pensée ou d'élocution. Le texte s'interdit d'en présenter plus que Fabrice n'en peut connaître.

Le regard de Fabrice est celui d'un naïf qui découvre un spectacle pour la première fois. Il saisit d'abord les apparences telles qu'elles ; il ne les comprend qu'ensuite *et notre héros comprit que c'étaient des boulets...*

IV.2.3 - Le récit à focalisation externe ou le regard de personne:

Narrateur < personnage selon Todorov

Le narrateur choisit de dire seulement ce qu'il voit. Il s'identifie à un observateur extérieur.

Pouillon parle dans ce cas de « *vision du dehors* ».

Ici le héros agit devant nous sans que nous soyons admis à connaître ses pensées ou ses sentiments. C'est le cas du récit objectif.

Voici un exemple tiré de *Paradis perdu* d'Hemingway, Paris, Gallimard.

« De l'autre côté de la vallée de l'Ebre, les montagnes blanches s'allongeaient sur l'horizon. Sur l'autre versant orienté au midi, il n'y avait pas un arbre, et la gare se dressait en plein soleil entre deux voies de chemin de fer. Contre le mur de la gare, se projetait l'ombre étroite du bâtiment ; un rideau de perles de bambou, pour les mouches, pendait devant la porte ouverte du café. L'Américain et la jeune femme étaient installés à une table, dehors à l'ombre.

Il faisait étouffant. L'express de Barcelone arriverait dans quarante minutes. Il s'arrêtait deux minutes à cet embranchement et continuait vers Madrid.

-Qu'est-ce qu'on pourrait boire ? demanda la femme. Elle avait enlevé son chapeau et l'avait posé sur le sable.

-On crève de chaud, dit l'homme.

-Prenons de la bière.

-Dos Cervezas, dit l'homme à travers le rideau.

-Des grands ? demanda une femme à la porte.

-Oui, deux grands.

La femme apporta deux verres de bière et deux tampons de feutre. Elle posa les tampons de feutre et les verres sur la table et regarda le couple. La jeune femme contemplait la ligne des montagnes. Elles étaient blanches sous le soleil et la campagne était brune et desséchée. »

- Le foyer de perception est encore très vague, puisque le regard est toujours présent à l'objet et le saisit sous n'importe quel angle. Mais l'objet est toujours connu de l'extérieur et sous les apparences qu'il offre à la perception humaine.
- On ne sait le nom des personnages.
- Le texte propose une vue d'ensemble avant d'en venir aux personnages. Il arrive même que, sans cesser d'être extérieur et objectif, le regard suive celui des personnages : (la femme) *regarda le couple. La jeune femme contemplait la ligne des montagnes. Elles étaient blanches sous le soleil et la campagne était brune et desséchée.*
- Enfin, un tel énoncé fait un large emploi de la présupposition.

NB :

La distinction nette faite de ces trois types de récit n'est pas toujours aisée, car rien n'interdit au narrateur de changer de perspective tout au long de la narration. Rien ne lui interdit aussi de faire tantôt un récit à focalisation interne, tantôt un récit à focalisation externe. Ainsi, il arrive des glissements de part et d'autre. Le non respect des frontières des focalisations crée ce que l'on appelle des **altérations**.

Le théoricien français Genette en distingue deux types : le paralipse et le paralepse.

-le paralipse : il consiste à donner moins d'informations qu'il n'est en principe nécessaire. Le type classique se rattache à la focalisation interne, par l'omission de telle action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur.

-le paralepse : il consiste à donner plus d'informations qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation. C'est le cas d'excès d'informations consistant en une incursion dans la conscience d'un personnage au cours d'un récit généralement conduit en focalisation externe.

La théorie de la focalisation de Genette est un acquis important en narratologie. Grâce à elle, il est possible de faire une distinction nette entre: les problèmes de la voix et ceux de la perception. Cependant, cette théorie n'est pas exempte de reproches.

MIEKE Bal et VINTOUX Pierre (« Le jeu de focalisation » in *Poétique* n°51) ont tenté de remédier aux imperfections du modèle génétien. MIEKE Bal redéfinit la notion de focalisation. Pour elle, la focalisation se rattache davantage à l'idée de vision qu'à celle d'une restriction de champ. La focalisation renferme l'activité de voir, de percevoir, de concevoir etc. En tant qu'activité, elle suppose des sujets et des objets. Les sujets de la « focalisation » prennent le nom de focalisateurs, les objets, le nom de « focalisés ».

A partir de cette nouvelle définition, MIEKE bal élabore son propre modèle de la perception (focalisation) qui s'appuie sur le modèle de la narration proposé par Genette. Ainsi, comme la narration, la focalisation, connaît des niveaux. Le focalisateur peut céder la focalisation comme le narrateur cède la parole; le focalisé peut être perceptible ou non. Pour MIEKE Bal donc, entre la focalisation zéro (Genette) et la focalisation interne, la différence résiderait dans le sujet : la focalisation zéro suppose que le focalisateur est le narrateur alors que la focalisation interne suppose un focalisateur personnage. Entre la focalisation interne et la focalisation externe, la différence résiderait dans l'objet : la focalisation externe signifie que l'objet est perçu de l'extérieur et la focalisation interne que le focalisé (l'objet) est perçu de l'intérieur.

A la suite de BAL, VINTOUX Pierre propose la terminologie suivante :

- une focalisation-objet (Fo), qui peut être soit interne soit externe.
- une focalisation-sujet (Fs), qui peut être déléguée ou non déléguée par l'instance narrative à un personnage.

CHAPITRE V : LA TEMPORALITE

Le temps fait partie de ce qu'on appelle « les catégories fondamentales » du texte romanesque. Il permet comme l'espace d'organiser nos perceptions en une représentation du monde. En effet, de la même manière qu'on ne peut imaginer un texte romanesque sans narrateur, sans indication spatiale etc. de la même manière, on ne saurait imaginer un roman qui échappe à tout ordre temporel. Dans un roman, il y a toujours une suite d'événements enchaînés depuis un début jusqu'à une fin.

V.1- LES TYPES DE TEMPS

La création romanesque donne à considérer deux types de temps: les **temps externes** et les **temps internes**.

V.1.1- Les temps externes

Le temps externe à l'œuvre, c'est l'époque de vie du romancier d'une part et celle du lecteur de l'autre de même que la période « historique » que couvre l'histoire du roman c'est-à-dire la période pendant laquelle l'action est censée s'être déroulée.

—**Le temps de l'écrivain**: une époque peut influencer un écrivain. En outre, la rédaction d'un roman peut s'étendre sur plusieurs années. Les conceptions que le romancier se fait de la vie, du sujet de l'écriture peuvent considérablement se modifier avec le temps.

—**Le temps du lecteur**: à l'instar du romancier, le lecteur est influencé, conditionné dans sa lecture par son époque.

—**Le temps historique**: l'époque de la fiction peut être contemporaine de l'écrivain ou non (roman historique, roman de sciences fiction). Ce sont les temps référentiels, c'est-à-dire les temps auxquels nous renvoie la lecture du texte.

La prise en compte dans une étude de la temporalité externe est importante quand on veut faire de l'histoire littéraire ou de l'histoire des mentalités ou en littérature comparée, quand on veut comprendre la fortune (le destin) d'un roman. La temporalité externe est aussi importante dans l'interprétation d'un roman.

V.1.2- Les temps internes

Les temps internes sont les temps qui sont insérés dans l'œuvre elle-même. Il s'agit du temps de la fiction, de la narration et de la lecture.

—**Le temps de la lecture**:

C'est celui que met le lecteur à lire un récit. Il est à la fois dépendant et indépendant. En effet, il est proportionnel à l'épaisseur de l'ouvrage, mais peut varier selon la vitesse de lecture de chacun (étude psychologique).

—**Le temps de la fiction, de la diégèse ou de l'histoire**:

On l'appelle aussi le temps raconté. Il représente la durée du déroulement de l'action. Plusieurs formules implicites ou explicites sont utilisées dans le texte narratif pour indiquer la succession des événements et donner, rendre sensible la fuite du temps: le vieillissement des personnages, la transformation des lieux, souvent les allusions, etc.

—**Le temps narratif**:

On l'appelle aussi temps du récit ou temps racontant. La durée d'une fiction (histoire) peut être d'une journée, et celle-ci peut être racontée en 400 pages. Une tranche de vie ou plusieurs tranches de vie (plusieurs générations) peuvent être racontées en 100 pages. Le temps narratif est différent du temps de la fiction. Sa détermination n'est pas aisée car il ne faut le confondre ni avec le temps de l'écriture ni avec celui de la lecture. Le temps narratif se mesure conventionnellement en longueur de page : c'est la longueur d'un texte nécessaire à la relation d'un événement.

V.2 - ETUDE DU TEMPS SELON GERARD GENETTE

Etudier la temporalité du point de vue narratologique, notamment par rapport à la méthode de GENETTE, c'est considérer l'ensemble des relations entre temps du récit (narratif) et temps de la fiction ou temps de l'histoire. Dans cette optique, la temporalité s'exprime dans trois dimensions: l'ordre, la durée et la fréquence.

V.2.1 - L'ordre temporel

L'étude de l'ordre implique une confrontation de l'ordre de l'histoire (chronologique et irréversible) avec l'ordre adopté par le narrateur pour raconter cette même histoire. En d'autres termes, il s'agit de comparer la disposition des événements dans l'histoire référentielle et la disposition de ces mêmes événements dans la narration.

On peut postuler que les événements narrés (histoire) suivent, à la manière du temps référentiel, un ordre impératif, un ordre chronologique. Le récit lui n'est pas soumis à la règle impérative de l'ordre du temps. Il peut commencer n'importe où et aller n'importe où.

- 1 - Le récit peut être parfaitement chronologique, c'est-à-dire qu'il peut respecter l'ordre de l'histoire. Cas très rares (contes, mythes, etc.) . .
- 2 - Le récit peut s'ouvrir sur la mort du personnage ou son adolescence ou son âge mûr avant de raconter, à la suite, sa naissance, sa vieillesse etc.

Les événements peuvent coïncider. Il y a donc **isochronie narrative**. Lorsque le récit ne suit pas, à la manière de l'histoire référentielle, un ordre chronologique, on parle **d'anachronies narratives**. Elles sont de 2 sortes: l'anachronie rétrospective ou analepse (le retour en arrière ou flash back) et l'anachronie prospective ou prolepse (l'anticipation):

- **L'anticipation ou la prolepse:**

Le récit se projette en avant; il anticipe sur l'histoire. La prolepse consiste, en effet, à raconter un événement ou à dire un fait avant qu'il ne se produise. On peut la trouver déjà dans le titre d'un ouvrage. Cf. H. De Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*.

Les prolepses sont plus rares que les analepses. Toutefois, elles sont plus présentes dans les romans de mémoire dans lesquels le narrateur homodiégétique qui entreprend de raconter une tranche de sa vie passée en connaît déjà l'aboutissement.

- **Le retour en arrière, le flash back ou l'analepse :**

On parle d'analepse quand le récit revient à une époque antérieure de l'histoire. Les récits de façon générale usent beaucoup d'analepses. L'analepse ou la prolepse peut être interne ou externe.

Les anachronies narratives peuvent aider à définir certains genres. Leur principale caractéristique est qu'elle montre que le narrateur connaît bien l'histoire qu'il raconte.

Comme toutes les composantes narratives, analepse et prolepse ne sont pas fortuites. Elles jouent diverses fonctions dans le texte narratif:

—**L'analepse** peut avoir une fonction explicative: elle comble dans ce cas une lacune du récit. Elle peut aussi avoir une fonction rythmique.

—**La prolepse**, elle, peut avoir une fonction prédictive. Dans tous les cas, elle brise pour un temps l'effet de suspens tant entretenu par le narrateur.

Pour découvrir les anachronies narratives, il importe de bien noter les changements de temps verbaux et les époques qu'ils traduisent: les adverbes de temps, les conjonctions de coordination, la mise en page, les marques graphiques; les indications temporelles, etc.

Pour chaque anachronie narrative, on peut déterminer ce qu'on appelle la **portée** et l'**amplitude**.

—**La portée** : c'est la distance temporelle qui sépare le moment de l'histoire où le récit s'interrompt et le moment de l'histoire où commence l'anachronie.

—**l'amplitude**, elle désigne la durée de l'histoire couverte le récit anachronique. C'est le temps couvert par la digression.

Exemple : Lorsque Homer au chant XIX de *L'Odyssée* évoque les circonstances dans lesquelles Ulysse, adolescent, a reçu jadis la cicatrice dont il porte encore la cicatrice au moment où Euryclée s'apprête à lui laver les pieds, cette analepse, qui occupe les vers 394 à 466, a une portée de plusieurs dizaines d'années et une amplitude de quelques jours.

V.2.2 - La vitesse du récit et sa variation

La vitesse concerne le rapport entre la durée fictive des événements(en année, mois, jours, heures...) et la durée de la narration, c'est-à-dire de la mise en texte exprimée en nombre de pages ou de lignes). Pour celui qui analyse le récit, il est donc simple de réfléchir sur le rythme d'un roman, ses accélérations et ses ralentissements en comparant la durée des moments évoqués et le nombre de pages ou de lignes pour les raconter.

On peut résumer la vie d'un personnage en quelques phrases. Inversement, on peut raconter une heure de vie d'un personnage en 100 pages. Une même durée d'histoire peut être contractée ou dilatée par le récit. Ces ralentissements ou accélérations déterminent ce qu'on appelle la vitesse du récit. Celle-ci s'obtient en longueur de texte.

On note dans le récit 4 mouvements temporels, qui composent la durée: la pause, la scène, le sommaire et l'ellipse.

—**La pause**: T_H (temps de l'histoire) = 0 alors que T_R (temps du récit) > 0

C'est le temps mort, l'arrêt du cours événementiel. Pendant la pause, il ne se passe rien dans l'histoire pourtant, le récit s'allonge. La pause correspond aux descriptions, aux commentaires du narrateur, au monologue intérieur qui interrompent l'action.

—**La scène**: $T_H = T_R$ (le temps du récit correspond au temps de l'histoire)

La scène s'applique rigoureusement au théâtre et au cinéma. Dans le

roman, cette égalité utopique est réalisée par convention lors des dialogues ou lorsqu'un événement est raconté avec beaucoup de détails. Dans la scène, le narrateur est censé tout dire de ce qui se passe dans l'histoire à un moment donné.

C'est à partir de la scène, c'est-à-dire de l'équivalence entre la durée de l'histoire et celle du récit que l'on apprécie les autres vitesses du récit. Cela ne veut pas pour autant dire que la scène est réservée aux temps forts de l'intrigue dont les sommaires marqueraient les temps faibles.

—**Le sommaire:** $T R < T H$,

Le narrateur fait un résumé rapide d'un événement. Le sommaire varie beaucoup, un résumé pouvant être plus ou moins concis. De façon générale, le sommaire permet de faire la jonction entre deux scènes. Par convention, le sommaire implique que la durée de la narration soit inférieure à celle de l'histoire.

—**L'ellipse:** $T H > 0$ alors que $T R < 0$

C'est le cas où dans l'histoire, des choses se passent, des mois ou même des années s'écoulent sans que le récit en parle. L'ellipse est le cas inverse de la pause, L'ellipse s'appréhende dans des phrases du type « dix ans passèrent. », « bien de jours se sont écoulés depuis... ». Il y a deux sortes d'ellipses : les ellipses temporelles et les ellipses spatiales.

Nota bene :

Ce n'est pas toujours que le narrateur attire l'attention sur l'ellipse. Quelques fois, il y a un silence total.

V.2.3 - La fréquence

La fréquence concerne la relation entre le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et le nombre de fois que cet événement se trouve mentionné dans le récit. Autrement dit, elle désigne le nombre de reproduction des événements fictionnels dans la narration. En effet, contrairement à la réalité, le récit peut jouer de manière extraordinaire avec la fréquence des événements.

Trois types de relation se présentent:

- Le récit peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois ou raconter N fois ce qui s'est passé N fois: c'est le récit singulatif.
- Le récit peut raconter une fois ce qui s'est passé N fois : c'est le récit itératif. Le récit itératif est le mode de la reproduction des habitudes. Il est à noter la présence de récit pseudo- itératif dans lequel un événement unique est présenté comme s'il s'était produit plusieurs fois du fait de l'utilisation de l'imparfait.
- Le récit raconte N fois ce qui s'est passé une fois: c'est le récit répétitif. Le récit répétitif est un procédé fréquent du roman épistolaire où un même événement peut être narré par plusieurs correspondants.'

On pourra remarquer que pour des besoins pédagogiques, nous avons présenté séparément l'ordre, la vitesse et la fréquence. Dans le texte narratif, les

trois (3) éléments entretiennent des relations les uns avec les autres. Le récit itératif, caractéristique du sommaire est souvent exprimé à l'imparfait. Le récit singulatif est souvent lié à la scène, etc.

CHAPITRE VI : L'ESPACE

L'espace, défini comme une étendue finie ou indéfinie dans laquelle se meuvent ou se trouvent les êtres et les choses, est depuis longtemps déjà l'objet d'étude dans des domaines comme l'anthropologie, la sociologie, l'architecture, l'urbanisme etc. Il est même l'objet prioritaire des disciplines comme l'architecture et l'urbanisme. Quand, dans ces domaines, on parle d'espace, on perçoit clairement de quoi il s'agit, l'espace correspondant normalement à une réalité visuelle. En revanche, utiliser la notion d'espace en littérature pose problème ; la littérature est essentiellement verbale. De ce fait, on pourrait croire que l'espace ne pourrait être pertinent que dans les domaines de la connaissance où sa perception s'effectue simultanément : les arts plastiques, le théâtre, le cinéma, etc.

L'espace en littérature est un objet construit. Fait de mots, l'espace entre dans un système signifiant, et est défini, à l'instar du personnage, comme un signe. Il est donné, d'une part par les déplacements, la circulation des personnages et d'autre part, par les descriptions.

VI.1. LES CATEGORIES D'ESPACES

Au niveau littéraire, on distingue deux catégories d'espace : l'espace textuel et l'espace « géographique » ou représenté.

VI.1.1 -- L'espace textuel

Il s'agit du texte littéraire en lui-même, considéré comme une étendue, un espace. Ici l'accent est mis sur le côté palpable des signes, des mots, des phrases. Cet espace est dynamique, non statique. En effet, la lecture, bien que linéaire, est le lieu de la manifestation de ce qu'on appelle l'intra textualité, c'est-à-dire un jeu de rappels spatiaux: « *Le livre se déroule (...), le texte est l'objet d'une découverte progressive d'une perception dynamique et constamment changeante, où le lecteur, non seulement va de surprise en surprise, mais voit changer, à mesure qu'il avance, sa compréhension de ce qu'il vient de lire, chaque nouvel élément conférant une dimension nouvelle à des éléments antérieurs qu'il répète ou contredit ou développe* ». (Michaël Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, pp.327-328.)

VI.1.2 - L'espace géographique

C'est un espace référentiel. Le langage dans lequel il s'exprime est représentatif ou figuratif. Cet espace peut être transmis de deux manières : le texte écrit (le livre) ou les voies sonore et visuelle (le théâtre). Ces deux modes de transmission permettent de distinguer deux types d'espace géographique : l'espace représenté (mise en scène théâtrale) et l'espace imaginé (univers romanesque).

– l'espace « représenté »

L'espace représenté est double. On y note :

- l'espace scénique perçu par les spectateurs.
Il est statique et s'apparente à l'espace dans le domaine pictural qui est reçu de façon simultanée par le spectateur ou le destinataire.
- l'espace hors-scène présenté verbalement est dynamique. Il est perçu par le spectateur de la même manière que l'espace géographique imaginé.

VI.1.3 – L'espace géographique imaginé.

Il s'applique au texte romanesque. Il n'y a pas, en effet, de roman sans un minimum de localisation spatiale. Ce type d'espace est aussi actualisé au théâtre par le discours des acteurs. L'espace géographique imaginé, aussi appelé espace du récit, est unidimensionnel, car exprimé et médiatisé par le langage. Il peut être réel ou à l'image de la réalité. En effet, par les indications « géographiques » qu'il donne, le romancier peut créer un univers merveilleux ou fantastique ou il peut partir d'un espace réel (espace référentiel) pour créer un univers mythique etc. C'est dire que chaque roman a une géographie propre qui lui donne sa tonalité.

Mais l'espace géographique imaginé, à l'inverse de l'espace « représenté » se perçoit de manière graduelle, car présenté verbalement. Le rôle du lecteur est donc loin d'être passif. Sa lecture est une participation active qui a une fonction créatrice. Elle peut dénoter, mais aussi connoter l'espace.

VI.2 – STRUCTURATION DE L'ESPACE

VI.2.1. - Organisation de l'espace

Le roman veut peindre le réel; c'est sa prétention. Il emprunte donc à la réalité des éléments qu'il introduit dans la fiction. Ces éléments sont toutefois organisés avant d'y entrer. Contrairement à l'idée reçue, l'espace romanesque n'est pas une copie conforme de l'espace réel.

L'espace romanesque est un espace verbal, c'est-à-dire qu'il est un système fait de signes spatiaux (lieux et sous lieux) qui sont eux-mêmes constitués par une série d'oppositions. Ces oppositions sont diverses : espace étendu vs espace restreint, espace clos vs espace ouvert, haut vs bas, ciel vs terre, dedans vs dehors, monde réel vs monde rêvé, nord vs sud, terre vs mer, monde d'ici vs monde d'ailleurs, etc.

Ces oppositions peuvent se saisir dans les propos du narrateur et des personnages, mais aussi à travers le jeu des couleurs et de l'éclairage. La mise en évidence des oppositions permet de reconstituer la topographie de l'œuvre.

La topographie, définie comme l'ensemble des lieux « réel » ou fictifs et leur disposition, constitue, en réalité, les voies de circulation du personnage. A ce titre, elle est un élément important de classification des textes romanesques. C'est ainsi que :

- les romans d'incarcération sont caractérisés par une forte opposition entre intérieur et extérieur ou clos et ouvert, la porte et le seuil constituant le symbole même de cette opposition.
- les romans d'exil sont caractérisés par les oppositions ici vs ailleurs ou négatif vs positif.

- les romans d'enfance révèlent des espaces qui ne sont ni négatif ni positifs.
- les romans d'explorations montrent des espaces ouverts et positifs.
- les thèmes de la fuite et de la poursuite donnent à découvrir des espaces rétrécissants.
- Les romans exotiques reposent sur une volonté, celle de dépayser le lecteur.

VI.2.2. Mode de représentation de l'espace

Dans l'œuvre, une seule méthode s'impose pour évoquer l'espace d'évolution des personnages : la description. Elle peut être très vague, sans précision comme dans les romans du XVII^e siècle (« *La princesse de Clèves* » de Madame de Lafayette), Elle peut être, à l'instar des romans du XIX^e siècle, méthodique, fouillée, précise (« *La Curée* », Emile Zola)

La représentation de l'espace par la description peut se faire sous deux modes qui peuvent être combinés :

- les principaux lieux de l'action sont donnés d'emblée dans une longue description au début du roman: le personnage est situé dans son cadre de vie, au milieu de ses objets familiers. Le récit s'immobilise ainsi dans une sorte de tableau. Et la représentation peut être, selon le procédé descriptif utilisé, panoramique, vertical, horizontal, etc. Dans ce mode, le romancier peut introduire, au fil du récit, d'autres descriptions de petite et moyenne étendue lors des déplacements du personnage (principal),
- Les descriptions de lieux et d'espace sont morcelées dans le texte sous les pas des personnages et en fonction de l'évolution de l'intrigue. Ces descriptions, faites bien souvent en focalisation interne sur un personnage, seront convoquées dans le récit par des prétextes (implicites ou explicites) qui ont pour rôle de les rendre vraisemblables. Le souci de vraisemblance implique aussi que ces descriptions remplissent certaines conditions :
 - le personnage focalisateur doit être dans une situation propice à la description (activité de regarder) : la fenêtre est dans ce cas un excellent objet.
 - Le choix doit se porter sur un personnage disponible pour regarder: l'attente d'un autre personnage notamment. !
 - L'action de regarder doit être motivée psychologiquement: le personnage étranger: à un lieu.

VII. LES FONCTIONS DE L'ESPACE

Trois fonctions principales sous-tendent l'espace dans une œuvre :

- La fonction décorative**, mais permettant à l'action, à l'intrigue de se dérouler.
- **La fonction emblématique** : l'espace peut être à l'image du personnage comme c'est généralement le cas dans les romans réalistes.
- Espace comme décor et Sujet** : l'espace sert ici d'environnement au personnage et comme Sujet, c'est-à-dire un acteur sans lequel les personnages, les actions et le récit cessent d'exister.

CHAPITRE VII : LE PERSONNAGE

Le personnage fait partie de ce qu'on appelle les catégories fondamentales du texte littéraire. Malheureusement, cette catégorie est restée pendant longtemps l'une des plus obscures de la poétique ou science de la littérature, du discours. Les raisons de cette situation sont nombreuses :

- Le personnage est, de l'œuvre littéraire, l'élément qui se découvre en premier lieu. Très souvent même, le titre de l'ouvrage le renferme. A ce titre, le personnage était considéré comme l'évidence même.
- Le personnage se retrouve au carrefour de tous les problèmes posés par la fiction: le temps lui est lié, l'espace également. De même, on ne peut parler de problèmes de focalisation sans parler de personnage.
- Une lecture naïve des livres de fiction confond personnages et personnes vivantes. Ainsi, pendant longtemps (depuis la littérature ancienne, médiévale ou celle de la Renaissance jusqu'au début du XX^e siècle), on a souvent vu dans les personnages des images de leurs auteurs de sorte qu'on a privilégié les études sur la biographie des personnages.

VII.1 - QU'EST-CE-QUE LE PERSONNAGE LITTÉRAIRE?

Le personnage est un être de fiction, crée par le romancier ou le dramaturge que l'illusion nous porte à considérer abusivement- comme une personne réelle. L'Analyse structurale le définit comme un lexème. C'est un signe de langue qui se trouve dans un système de signes, le texte littéraire. Le personnage n'existe donc pas en dehors du livre, en dehors des mots; il est un « être de papier », c'est une construction du texte. Le personnage est produit par ce que le narrateur dit de lui, par ce que les autres personnages disent et font avec lui, par ce que lui même dit et fait.

VII.1.1- Les éléments constitutifs du signe personnage

Le personnage est constitué de deux éléments: **le signifiant** qui renferme la ou les dénominations ou désignations et **le signifié** qui regroupe tout ce qui relève des qualifications, du Faire (action) et des relations avec les autres personnages.

1 - Le nom (dénomination ou désignation) ou signifiant du personnage

On l'appelle aussi étiquette du personnage. La dénomination du personnage est constituée par l'ensemble des éléments qui servent à le désigner. Il s'agit des noms propre, des noms communs, des prénoms, des surnoms, des pronoms et autres signes (initiales etc.). C'est dire que, quand un nom de personnage apparaît pour la première fois, il n'a pas de signification.

Il est un « morphème » vide qui ne se remplit qu'au cours du récit, et qui ne sera véritablement plein qu'avec la dernière ligne du livre. On parle à cet effet de fonctionnement cumulatif du personnage. En effet, si un nom n'est pas un nom historique, sa signification implique: addition, -transformation, opposition.

La désignation se définit par sa récurrence, sa stabilité, sa richesse, sa motivation. La récurrence et la stabilité sont deux caractères qui se rejoignent. Elles sont des conditions nécessaires de la lisibilité du récit. Elles sont de dimensions variables. Elles peuvent aller de la simple initiale au nom complet. La richesse obéit à une progression. Ainsi, dans le récit classique notamment, on a d'abord le portrait, puis le nom propre, ou le pronom, etc. Quant à la motivation, elle est le lien sémantique (doit exister entre le signifiant et le signifié). Grâce à la motivation, on peut arriver à une transparence du nom qui peut être un condensé du destin du personnage, une prolepse, un véritable programme narratif.

NB.

Toutes les dénominations ne sont pas motivées. On peut avoir des noms parfaitement arbitraires.

La méthodologie pour l'étude de la dénomination est la suivante:

-chercher le nom et toutes les désignations (nom propre, nom commun, pronoms etc.)

-les relever

-analyser les significations de ces désignations.

-faire du signifiant du personnage une relation différentielle. Pour y parvenir, les questions suivantes s'imposent: tous les personnages sont-ils nommés? Ont-ils un nom propre ou pas? Ont-ils un nom de famille ou non? Ont-ils des noms communs? Ont-ils des noms propres et des noms de fonction? Y a-t-il des personnages qui n'ont ni nom propre ni nom commun?

A partir de ces questions et des réponses qui en découlent, il est possible de dégager des interprétations.

NB :

Si un personnage est le héros, il y a des chances que ses désignations soient plus récurrentes, plus stables, plus riches ...

2 - Le signifié du personnage

Deux niveaux sont à distinguer dans le cas de la narratologie: les qualifications et les relations du personnage avec les autres acteurs.

—Le niveau des qualifications

Les qualifications regroupent ce qu'on appelle traditionnellement le portrait c'est-à-dire le psychique, la psychologie et la fiche biographique. Ces éléments apparaissent la plupart du temps dans les descriptions. On les rencontre aussi dans les parties narratives. La caractérisation du personnage suit donc 2 voies possibles: directe et indirecte. Dans la voie directe, c'est le narrateur qui dit « X est beau », ou

c'est le personnage lui-même qui dit: « je suis beau, généreux. » Dans la voie indirecte, il incombe au lecteur de faire la déduction, de tirer les conclusions soit à partir d'actions dans lesquelles le personnage est impliqué, soit à partir de la manière dont celui-ci perçoit les autres personnages.

Todorov définit en outre un procédé particulier de caractérisation: c'est l'usage de l'emblème. L'emblème peut être un objet appartenant au personnage, une façon de s'habiller, de parler ou le lieu où il vit ... systématiquement mentionné quand on évoque le personnage. (cf. Fama, totem panthère)

L'étude des qualifications suppose la segmentation du récit en séquences, le classement de ces segments puis, le relevé des adjectifs pertinents attribués au personnage, de même que le relevé des actions pertinentes. Ces relevés devraient conduire à la mise en place de paradigmes (des classes de qualifications) signifiants si le personnage est comparé aux autres personnages.

— Les relations du personnage avec les autres personnages

Le personnage est indissociable de l'univers fictif (hommes, choses) auquel il appartient. Le réseau de relations auquel il appartient s'étend aussi aux lieux et aux objets. Les autres personnages (hommes et choses) peuvent constituer pour le personnage divers éléments: un prolongement, un obstacle, un révélateur. Et plus encore, ils peuvent être un élément indissociable (*Germinal*: les personnages et la mine).¹

VII.1.2. Typologie de personnage

On distingue 2 grandes catégories de personnages: les personnages qui restent inchangés et ceux qui changent.

La seconde catégorie est constituée de personnages dynamiques. Ils peuvent être, suivant l'importance du rôle qu'ils assument dans l'histoire, héros, protagonistes, personnages secondaires ...

NB : plusieurs éléments permettent d'identifier le héros d'un roman:

- son occurrence dans le récit (il est le plus souvent le premier nommé ou décrit)
 - sa place dans les systèmes des rôles (il joue souvent le rôle de sujet)
 - la quantité et le choix des marques stylistiques (surabondance des signes)
- etc.

Parmi les personnages non statiques, on distingue différentes figures:

- les personnages référentiels :

Ce sont ceux que l'on va reconnaître dans le texte comme renvoyant à un savoir extérieur notamment à l'histoire, à la mythologie.

Ex : les personnages historiques.

- les personnages déictiques ou embrayeurs :

Ce sont les personnages qui renvoient soit à l'auteur, soit au lecteur. Il s'agit de

personnages porte-parole de l'auteur.

Ex : dans les dialogues de Platon, Socrate est un personnage déictique.

NB : Il est souvent difficile de reconnaître les personnages déictiques.

– les personnages anaphoriques :

Ce sont ceux qui construisent à l'intérieur du récit un personnage par annonce ou par rappel. Il est entièrement construit à l'intérieur du récit et ne renvoie à aucune réalité extérieure ni à l'auteur.

NB : La majeure partie des personnages littéraires sont anaphoriques.

VII.2- PERSONNAGE ET DESCRIPTION

La description est perçue dès le XVIII^e siècle comme une figure de pensée par développement qui, au lieu d'indiquer simplement un objet le rend en quelque sorte visible par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes.

Elle est considérée, du point de vue structural, comme une unité de discours chargée de présenter une « chose » matérielle ou immatérielle. Cette chose, dans le monde littéraire peut prendre le nom d'espace, de temps, de personnages, d'objet etc.

La description a donc un lien très étroit avec le personnage. Mieux elle joue un rôle prioritaire voire fondamental dans la constitution de l'étiquette et des qualifications du personnage.

NB : on trouvera tout de même des descriptions dans le Faire du personnage.

VII.2.1 - Mode d'émergence du portrait

On note dans le récit 2 modes d'émergence du portrait du personnage (étiquette + qualification) :

-le portrait, dans sa totalité, est donné au début du roman. Cela est valable pour certains romans, et surtout pour les personnages principaux.

-Un portrait partiel, pris en charge par le narrateur, apparaît au début Le reste apparaît progressivement au fil du texte (c'est le cas de la plupart des romans).

NB.

Le portrait peut prendre toutefois fin, pour ce qui est des personnages principaux avant la fin de ce qui représente le quart du texte pour les romans réalistes, le 2/3 du texte pour les autres.

Quelquefois, pour montrer l'évolution du personnage, différents portraits peuvent se faire à des moments différents de l'intrigue. L'ordre des éléments du portrait est souvent fonction du type de roman. Ainsi, dans un roman à suspens ou roman mélodramatique, le physique, la physiologie et la biographie apparaissent avant le nom. Par contre, dans un roman réaliste, généralement, on aura l'ordre suivant: Nom + Physique + Physiologie + Biographie.

VII.2.2 - Les « éléments » servant de prétexte pour la convocation dans le récit des séquences descriptives

Ils sont nombreux et varient selon les écoles littéraires:

- le regard qu'un personnage pose sur un autre.
- la glace (miroir) cf. *La curée*.
- les portraits, photographies, dessins etc.

Ex : pour décrire plusieurs personnages à la fois, on peut faire circuler un personnage dans une galerie de portraits ou on peut l'amener à feuilleter un album de famille.

Quel que soit le prétexte utilisé, la séquence descriptive obéit la plupart du temps à une structure qui peut être: haut vers bas :

Eléments positifs – éléments négatifs, du général au particulier, etc.

En somme la description n'est pas un élément suffisant d'étude du personnage.

Récapitulatif de l'étude du personnage selon la théorie narratologique :

Pour la narratologie, l'étude des personnages se réalise par :

-une classification des personnages,

La classification des personnages permet de distinguer la hiérarchie des personnages, c'est-à-dire que l'inventaire des personnages détermine le ou les personnages principaux, les personnages secondaires et les comparses. Cette classification se fonde sur deux critères : les actions et les informations données sur les personnages.

-une identification des personnages,

L'identification permet de procéder à l'analyse du personnage (portrait physique, moral, comportemental, statut social).

-une analyse du réseau relationnel, et enfin par un schéma des actions.

Le réseau relationnel du personnage permet de reconnaître les différents rapports existant entre les différents personnages. Cette étude aboutit sur un schéma des actions des personnages.

CHAPITRE VIII : L'INTERTEXTUALITE

Intertextualité est un mot a priori rébarbatif, mais dont la composition rend le sens facilement accessible: inter - texte et inter - textuel. Tout le travail précédent nous a placé sur le plan du texte ou récit et du textuel, nous prévalant de la notion de clôture, d'autonomie, d'immanence du texte littéraire (Todorov), de l'approche linguistique du texte littéraire à travers les théories de G. Genette et de Algirdas

Julien Greimas. C'est un passage obligé pour comprendre le fonctionnement d'un texte littéraire et l'interpréter efficacement.

Mais il faut se rappeler Boileau qui disait : « *On vient trop tard, tout a été dit* ». Ne fait-on pas que répéter d'autres textes? Ici réside la problématique de l'intertextualité qui inaugure l'approche plurielle du texte littéraire.

Dominique MAINGUENEAU, linguiste, dans *Pragmatique pour le discours littéraire*, développe la notion d'œuvre en contact et d'œuvre en relation avec la société. Mais comment? Par quel biais? Claude Duchet, lui-même (Sociocritique), écrit que « *tout texte narratif construit sa propre société* » : la société de référence et le hors-texte. La société de référence et le hors-texte sont les référentiels d'un texte artistique. Les référentiels sont d'abord des textes. :

Inter-texte, Inter-textuel expriment l'interrelation entre textes. L'intertextualité est une ouverture d'un texte sur d'autres textes. C'est pratiquement inévitable, car un écrivain est d'abord lecteur. Les lectures antérieures peuvent lui revenir à son insu ou intentionnellement lorsqu'il crée.

VIII.1. DEFINITION DE L'INTERTEXTUALITE

L'intertextualité relève de la sémiotique para grammaticale qui se réclame autant de Saussure que de Mikhaïl Bakhtine pour affirmer le caractère citationnel du texte littéraire: « *tout discours en répète un autre et toute lecture se construit elle-même comme discours* ».

Le mot intertextualité a été employé les premières fois par Julia Kristeva en 1967 et 1969, Elle l'a introduit en 1973 dans *Sémiotiké, recherches pour une sémanalyse*. Le concept traduisait celui de Mikhaïl Bakhtine, le dialogisme, pour désigner le rapport que les différents énoncés littéraires entretiennent entre eux. (cf. M. Bakhtine, *Introduction à la poétique de Dostoïevski* et T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique* (1981, Seuil))

Ces différentes théories montrent qu'il n'est pas d'énoncé ou de texte sans relation avec d'autres énoncés. Tout énoncé se rapporte à d'autres énoncés antérieurs, ce qui donne lieu à des relations intertextuelles ou dialogiques. Le texte littéraire est donc le lieu de rencontre de plusieurs textes, ainsi que le note Kristeva : « *Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »

Exemples : *La tragédie du roi Christophe* (A. Césaire) et *Iles de tempête* (B. Dadié)

VIII.2. LA TRANSTEXTUALITE DE GERARD GENETTE

Pour G. GENETTE, l'intertextualité, au sens de Kristeva, est un sens restrictif. Il appelle **Transtextualité** dans son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré* paru en 1982, ce que Kristeva appelle intertextualité.

GENETTE définit son concept de Transtextualité ou « *Transcendance textuelle du texte* » comme « *tout ce qui le met en relation, manifeste ou*

secrète, avec d'autres textes » (Palimpsestes, p.7)

Allant plus loin que ce simple constat, GENETTE formalise les différents types de relations transtextuelles. Il distingue ainsi cinq :

-L'intertextualité

Le théoricien français réserve le terme d'intertextualité à la coprésence de deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire à la présence effective d'un ou de plusieurs textes dans un autres texte. Cela peut comprendre la **citation**, qui est la forme la plus littérale et la plus explicite, le **plagiat**, littérale mais non avoué, ou l'**allusion** moins littérale et moins explicite. Il définit l'intertextualité comme suit :

« Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte d'un autre. (Palimpsestes, p.8). »

-La paratextualité :

Pour GENETTE, la **Paratextualité** désigne les relations du texte au hors-texte du livre lui-même : titre, sous-titres, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, notes, épigraphes, illustrations, bande, jaquette, couverture et aussi « avant-texte » (brouillons, esquisses...).

-La métatextualité :

Elle désigne la relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle. Il s'agit essentiellement de la relation critique.

« Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation, on dit couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer... (Palimpsestes, p.11) »

Par exemple, la mise en abyme est une forme de métatextualité fictionnelle, lorsque le narrateur commente ou fait commenter par d'autres le roman qui s'écrit...

-L'architextualité

C'est la relation la plus abstraite et souvent la plus implicite, parfois notée par une simple indication paratextuelle (roman, essai...). Elle renvoie au genre et est aussi bien pour la construction du texte que pour les attentes du lecteur et son mode de lecture.

« Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans poésie, Essais, Le Roman de la Rose, etc., ou, le plus souvent, infratitulaire : l'indication Roman, Récit, Poèmes, etc., qui accompagne le titre sur la couverture),

de pure appartenance taxinomique. » (Palimpsestes, p.12)

-L'hypertextualité :

C'est la relation qui unit un texte B (hypertexte) à un texte A appelé hypotexte, sur lequel il se greffe d'une autre façon à l'exclusion du commentaire.

Il écrit à cet égard à propos de l'hypertextualité ce qui suit: « *J'entends par là [hypertextualité] toute relation unissant **un texte B** (que j'appellerai **hypertexte**) à un **texte antérieur A** (que j'appellerai, bien sûr, **hypotexte**) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » (Palimpsestes, p.13)*

VIII.3. METHODOLOGIE

L'étude de la transtextualité comporte des niveaux d'approche :

- 1. **Identifier** ou repérer les emprunts ou les citations.
- 2. **Montrer les modalités** d'intégration et les transformations éventuelles.
- 3. **Dégager les fonctions.** Elles peuvent être variées :
 - de la révérence à l'ironie,
 - de la valorisation à la dévalorisation du personnage (fonction critique, ironie, dérision),
 - fonction réaliste et créatrice.

CONCLUSION GENERALE

Un coup d'œil sur l'intertextualité et ses variantes montrent l'évolution de la Science littéraire. Les différentes écoles se répondent. Une génération réagit à la précédente, et ainsi de suite. Toutes ces gymnastiques sont caractéristiques de l'approfondissement de la littérature. Au demeurant, la transtextualité de GENETTE apparaît comme une évolution majeure dans le développement du dialogisme dans l'analyse littéraire.

Lectures conseillées sur la transtextualité

AMOSSY Ruth, (1991), *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan.

BELLEMIN-NOEL Jean, (1972), *Le Texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse.

DUFAYS Jean-Louis, (1994), *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga.

GENETTE Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard (2004), *Fiction et diction, précédé d'Introduction à L'architexte*, Paris, Seuil.

GRESILLON Almuth, (1994), *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF.

SCHAFFER Jean-Marie, (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.

Exercice d'application sur le mode, le temps et la perspective

« La Laitière et le Pot au lait » Jean de La Fontaine, *Les Fables*, 1668

- Perrette sur sa tête ayant un Pot au lait
 Bien posé sur un coussinet,
 Prétendait arriver sans encombre à la ville.
 Légère et court vêtue elle allait à grands pas ;
 5 Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile,
 Cotillon simple, et souliers plats.
 Notre laitière ainsi troussée
 Comptait déjà dans sa pensée
 Tout le prix de son lait, en employait l'argent,
 10 Achetait un cent d'œufs, faisait triple couvée ;
 La chose allait à bien par son soin diligent.
 Il m'est, disait-elle, facile,
 D'élever des poulets autour de ma maison :
 Le Renard sera bien habile,
 15 S'il ne m'en laisse assez pour avoir un cochon.
 Le porc à s'engraisser coûtera peu de son ;
 Il était quand je l'eus de grosseur raisonnable :
 J'aurai le revendant de l'argent bel et bon.
 Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,
 20 Vu le prix dont il est, une vache et son veau,
 Que je verrai sauter au milieu du troupeau ?
 Perrette là-dessus saute aussi, transportée.
 Le lait tombe ; adieu veau, vache, cochon, couvée ;
 La dame de ces biens, quittant d'un œil marri
 25 Sa fortune ainsi répandue,
 Va s'excuser à son mari
 En grand danger d'être battue.
 Le récit en farce en fut fait ;
 On l'appela le Pot au lait.
- 30 Quel esprit ne bat la campagne ?

Qui ne fait châteaux en Espagne ?
 Picrochole, Pyrrhus, la Laitière, enfin tous,
 Autant les sages que les fous ?
 Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux
 35 Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes :
 Tout le bien du monde est à nous,
 Tous les honneurs, toutes les femmes.
 Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi ;
 Je m'écarte, je vais détrôner le Sophi ;
 40 On m'élit roi, mon peuple m'aime ;
 Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant :
 Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même ;
 Je suis gros Jean comme devant.

* * *

En nous fondant sur les grandes notions de la narratologie de Genette (mode, narration, temps, niveau narratif), voici ce que l'on peut dire de cette fable :

- Le mode narratif

La distance :

Trois degrés de distance narrative sont présentés dans la fable, de sorte que le narrateur apparaît tantôt comme étant très impliqué dans son récit, tantôt comme étant totalement absent. Cette variation permet de diversifier l'acte de narration. Voici des exemples :

Le discours narrativisé (narrateur - distant) :

Lignes 1 à 3 : le verbe « prétendait » suppose un discours du personnage intégré dans l'acte narratif.

Le discours transposé, style indirect libre (narrateur + - distant) :

Lignes 22 et 23 : le terme « adieu » laisse voir les paroles du personnage.

Le discours rapporté (narrateur + distant) :

Lignes 12 à 21 : l'incise « disait-elle » montre que le narrateur rapporte intégralement le discours du personnage.

Les fonctions du narrateur :

Outre la *fonction narrative*, inhérente à tout récit, cette fable rend manifeste trois fonctions importantes, soit la *fonction de communication*, la *fonction testimoniale* et la *fonction idéologique*. Toutes trois peuvent être perceptibles des

lignes 28 à 43. Si, d'une part, le narrateur atteste de la véracité des événements en traitant cette histoire comme une farce connue (lignes 28 et 29), il termine son récit en interpellant directement le narrataire par des interrogations (lignes 30 à 34) et en effectuant des considérations moralisatrices (lignes 30 à 44).

Ces effets de distance et d'implication dévoilent et renforcent le mode narratif de *diégésis*, voulant que tout récit soit considéré comme un acte fictif de langage, plutôt que comme une imitation parfaite de la réalité (*mimésis*).

- l'instance narrative

La voix narrative :

La fable est divisible en deux parties narratives. La première section (lignes 1 à 29) montre un narrateur *hétérodiégétique* ; il s'exprime à la troisième personne et est absent de l'histoire qu'il raconte. La deuxième section propose plutôt un narrateur *autodiégétique*. Le discours didactique des lignes 30 à 43 révèle un narrateur impliqué, s'exprimant à la première personne et se mettant en scène comme protagoniste dans son histoire.

Le temps de la narration :

On pourrait affirmer que cette fable propose une *narration intercalée*. La première section narrative (lignes 1 à 29) présente une *narration ultérieure*, puisque le narrateur raconte les événements après qu'ils se sont déroulés (utilisation de temps verbaux du passé). Puis, la dernière section (lignes 30 à 43) laisse voir les *impressions présentes* du narrateur par rapport à cette histoire passée.

La perspective focalisatrice :

Le texte choisi donne un exemple de *focalisation zéro*. Le narrateur semble connaître les propos, pensées, faits et gestes de tous les personnages, dont Perrette. Comme le narrateur sait que le récit de la laitière « en farce en fut fait », il est possible de conclure à cette perspective omnisciente.

- les niveaux

La fable ne présente qu'un seul niveau narratif. Il n'y a pas de récit emboîté : tout le texte se situe sur un même palier. Pour reprendre la terminologie étudiée, l'acte narratif se situe à un niveau *extradiégétique*, alors que l'histoire événementielle contenue dans le texte est au niveau *intradiegétique*.

-le temps du récit

L'ordre :

Pour repérer les anachronies, il faut d'abord déterminer le début et la fin de l'histoire principale. Dans le cas qui nous occupe, on pourrait affirmer que l'histoire événementielle débute lorsque Perrette entreprend son trajet, et qu'elle se termine

par la moquerie populaire à l'endroit de la laitière, alors qu'elle revient de son excursion. Suivant ces informations, on pourrait distinguer deux *anachronies* :

(1) Une *analepse* : les lignes 5 et 6 relatent un événement survenu avant le départ de Perrette pour la marche. Il s'agit d'une analepse ayant une très *courte portée*, puisqu'elle est survenue presque immédiatement avant le début de l'histoire événementielle. Aussi cette analepse est-elle d'une *amplitude indéterminée*, mais que l'on suppose courte, puisque l'on ignore combien de temps a requis cette action (habillement).

(2) Une *prolepse* : les lignes 7 à 21 sont un bel exemple de prolepse. La laitière se plaît à imaginer les événements qui surviendront après son retour du marché, alors qu'elle aura de l'argent. La *portée* de la prolepse est *indéterminée*, car l'on ne sait pas combien de temps s'écoulera entre le retour du marché (la fin de l'histoire événementielle) et les actions anticipées (élever des poulets, un cochon, une vache et un veau, etc.). De même, *l'amplitude est indéterminée*, parce qu'il est impossible de savoir sur quelle période temporelle s'étalent ces prévisions.

La vitesse narrative :

La fable propose *trois mouvements narratifs* qui se présentent de façon complexe :

(1) D'abord, l'histoire de Perrette est un *sommaire* (lignes 1 à 29) : le narrateur résume en quelques lignes les événements (TR < TH).

(2) À l'intérieur de ce sommaire apparaît une *scène* (lignes 12 à 21), alors que Perrette se parle à elle-même : le narrateur rapporte en temps réel les pensées de la laitière. Cependant, il faut comprendre que cette scène est elle-même constituée d'un *sommaire*, puisque la protagoniste résume les événements anticipés.

(3) Finalement, les lignes 30 à 43 agissent comme une *pause* au sein de l'histoire événementielle, dans la mesure où le narrateur interrompt l'histoire pour apporter un propos didactique. Toutefois, cette morale est également illustrée à l'aide d'exemples prenant la forme de *sommaires*.

La fréquence événementielle :

Une fois de plus, il importe de séparer les deux parties narratives du récit.

La première partie (lignes 1 à 29) propose un *mode singulatif* : le narrateur raconte une seule fois ce qui s'est passé une seule fois. Toutefois, la dernière partie (lignes 30 à 43) montre un exemple intéressant de *mode itératif* : le narrateur raconte une fois ce qui s'est possiblement produit plusieurs fois, en plusieurs circonstances et chez divers protagonistes.