Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
Université Yahia Farès - Médéa
Faculté des Langues Etrangères
Département des Langues Etrangères

Dossier numéro : .....

Titre

Théories littéraires

Assuré par**Dr Leila Kerboubi**
Cours destiné aux étudiants de :

M1LGC (Littérature générale et comparée)
Spécialité : **français**

2025/2026



أد : بشير بوعمو
رئيس المجلس العلمي

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
Université Yahia Farès - Médéa
Faculté des Langues Etrangères
Département des Langues Etrangères

Dossier numéro : ……

Titre

Théories littéraires

Assuré par**Dr Leila Kerboubi**
Cours destiné aux étudiants de :

M1LGC (Littérature générale et comparée)
Spécialité : **français**

2025/2026

Présentation du module

Le module « Théories littéraires» est inscrit dans la premièreunité fondamentale du premier et deuxième semestre d'enseignement du master intitulé LGC
Crédits **:** 06
Coefficient :03
Volume horaire par semaine : 1h30 de CM / 3h de TD
Evaluation **:** Travaux de recherche, contrôles continus, épreuves de fin de semestre

Connaissances préalables et objectifs

Le module de théorie littéraire occupe une place centrale dans le cursus de master en Littérature générale et comparée, en particulier en première année. Il vise à accompagner les étudiants dans le passage d'une approche principalement descriptive des œuvres vers une réflexion critique et problématisée sur les textes littéraires. En master 1, ce module joue un rôle structurant : il fournit les outils intellectuels indispensables pour lire, analyser et interpréter les œuvres avec rigueur, tout en préparant les étudiants aux exigences méthodologiques du mémoire de recherche et aux travaux comparatistes plus avancés.

Ce module s'adresse à des étudiants disposant déjà d'une culture littéraire générale, acquise au cours de la licence, ainsi que d'une familiarité avec les grands genres, les mouvements littéraires et les méthodes classiques d'analyse de texte. Une connaissance de base de l'histoire littéraire et des notions fondamentales de narratologie, de stylistique ou de poétique constituent un fondement important, même si le cours se donne aussi pour tâche d'approfondir et de mettre en perspective ces acquis. La curiosité intellectuelle, le goût pour l'abstraction et la capacité à lire des textes théoriques parfois exigeants sont également essentiels pour tirer pleinement profit de ce module.

L'objectif principal des théories littéraires en master 1 LGC est de permettre aux étudiants de comprendre les grands courants critiques qui ont marqué la réflexion sur la littérature, du formalisme et du structuralisme aux approches sociocritiques, psychanalytiques, ou encore de la réception. Il s'agit non seulement d'en connaître les concepts majeurs et les auteurs de référence, mais surtout d'apprendre à mobiliser ces cadres théoriques de manière pertinente dans l'analyse des œuvres.

Le module vise ainsi à développer une pensée critique autonome, capable de situer un texte dans plusieurs perspectives théoriques, d'en interroger les enjeux esthétiques, culturels et idéologiques.

Méthode

La démarche consiste d'abord à inscrire chaque théorie dans son contexte intellectuel, historique et culturel, afin d'en faire apparaître les enjeux, les principes et les raisons d'émergence. Cette contextulisation permet aux étudiants de comprendre que les théories littéraires ne sont pas des systèmes figés mais des réponses à des questions précises posées à un moment donné de l'histoire des idées.

L'enseignement de la théorie littéraire repose ensuite sur une lecture guidée et analytique des textes théoriques eux-mêmes. Il ne s'agit pas seulement de transmettre des notions, mais d'apprendre aux étudiants à lire un discours théorique avec la même attention critique qu'un texte littéraire, en identifiant les concepts clés, les définitions et les exemples mobilisés par les auteurs. Cette approche favorise l'appropriation progressive du vocabulaire théorique et aide à dépasser la difficulté liée à la complexité du langage conceptuel.

La méthode gagne également en efficacité lorsqu'elle articule constamment la théorie et la pratique. Les concepts abordés sont mis à l'épreuve à travers l'analyse d'œuvres littéraires variées, issues de différentes aires culturelles et périodes ce qui permet aux étudiants de mesurer la portée, mais aussi les limites, de chaque approche critique. Cette mise en application contribue à désacraliser la théorie et à montrer qu'elle constitue un outil de lecture et d'interprétation, et non une fin en soi.

Enfin, Les échanges en classe, les exposés, les lectures comparées et les exercices d'écriture critique permettent aux étudiants de développer une pensée argumentée et autonome.

La méthode vise ainsi à former des lecteurs capables de manier les théories de manière souple et critique, en fonction des textes étudiés et des problématiques de recherche qu'ils souhaitent explorer.

Progression annuelle

Semestre I

Introduction à la matière de théorieslittéraires :

Critique, théories et histoire littéraire : quelle différence ?

1. La critique historique :

1.1. La biographique
1.2. La philologique
1.3. La sociologique

2. Les herméneutiques :

2.1. La psychanalytique & la psychocritique
2.2. La sociologique & la sociocritique
2.3. La thématique

Semestre II

3. La critique textuelle

3.1. L analyse structurale des récits
3.2. Poétique et sémiotique
3.3. La narratologie

4. Lecteur et critique :

4.1. L’esthétique de la réception
4.2. L’ "œuvre ouverte" et interprétation
4.3. Intertextualité

Théorie littéraire, critique littéraire, histoire littéraire : quelle différence ?

L'étude de la littérature s'est progressivement constituée en un champ de savoir structuré autour de plusieurs approches qui permettent d'interpréter et de situer les œuvres littéraires dans leur densité esthétique, historique et conceptuelle. Parmi les disciplines qui composent ce champ, trois se distinguent par leur rôle structurant : la théorie littéraire, la critique littéraire et l'histoire littéraire. Si ces disciplines se recoupent parfois dans leur pratique, notamment dans les études universitaires contemporaines, elles obéissent à des des visées épistémologiques différentes et mobilisent des outils spécifiques. Comprendre leurs particularités, ainsi que les tensions et les complémentarités qui les relient, permet d'affiner notre approche de la littérature et de mieux situer les discours qui s'élaborent autour des textes.

I .La théorie littéraire ou la conceptualisation de la littérarité

Lathéorie littéraire constitue le socle abstrait et réflexif sur lequel se batit toute analyse littéraire rigoureuse. Elle ne s'attache pas prioritairement à l'étude d'œuvres singulières, mais cherche à dégager les principes généraux, les structures internes et les fonctionnements spécifiques des textes littéraires. Elle s'interroge, en profondeur, sur ce qui distingue un texte littéraire d'un texte ordinaire, sur les caractéristiques des genres, sur la nature de la fiction[1], sur le rôle lecteur, ou encore sur les régimes de signification propres au langage littéraire[2].

Historiquement, la théorie littéraire s'est développée a partir de plusieurs courants fondateurs du XXe siècle : le formalisme russe (Chklovski, Jakobson), le structuralisme français (Barthes, Genette, Todorov), mais aussi lanarratologie, la psychanalyse littéraire (Freud, Lacan), les études marxistes (Lukács, Jameson), le féminismeet les études postcoloniales**.** Chacun de ces courants a apporté des cadres méthodologiques pour penser la littérature comme système de signes, comme produit d'un inconscient individuel ou collectif, ou encore comme expression d'un rapport de forces idéologiques.

Par exemple, la narratologie génettienne[3] propose une distinction entre histoire, récitet narration, permettant d'analyser la structure profonde d'un récit indépendamment de son

[1] Voir Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
[2] Voir Jonathan Culler, *Théorie littéraire. Une introduction*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2016.
[3] Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

contenu thématique. De même, Roland Barthes, dans « Le Plaisir du texte[4] » ou « La mort del'auteur[5] », a révolutionné la manière d'envisager le rapport entre texte, auteur et lecteur.La théorie littéraire est donc, fondamentalement, une sciencedes concepts littéraires, un champ de réflexion qui vise à élaborer un métalangage critique permettant de décrire et de problématiser les textes littéraires dans leur fonctionnement.

II. La critique littéraire ou l'art de la lecture interprétative

À la différence de la théorie, la critique littéraire s'intéresse directement aux œuvres singulières**.** Elle s'attache à les lire, les commenter, les interpréter et, souvent, à les évaluer. La critique est donc une pratique d'écriture qui cherche à produire du sens à partir des textes, en leur apportant une lecture orientée,argumentée. Elle oscille entre un regard analytique**,** parfois nourri de théorie, et un jugement esthétique**,** éthique ou politique, qui engage le positionnement du critique.

Historiquement, la critique littéraire a pris plusieurs formes. La critique biographique du XIXe siècle, représentée par Sainte-Beuve[6], proposait des lectures fondées sur la biographie de l'auteur, dans une approche qui considérait l'œuvre comme le reflet de la personnalité de son créateur. Cette méthode a été vivement critiquée par Proust[7]**,** qui lui a opposé une conception plus intériorisée et autonome de l'œuvre d'art, dans son essai "Contre Sainte-Beuve"**.** Au XXe siècle, la critique s'est professionnalisée dans les milieux universitaires, tout en conservant une présence dans les médias (critiques de presse, recensions, essais littéraires).

Aujourd'hui, la critique peut adopter une infinité de postures : psychanalytique (exploration des désirs inconscients à l'œuvre dans le texte), politique(lecture à travers le prisme des luttes sociales, du genre, de la race, etc.), stylistique (analyse des procédés d'écriture), herméneutique (interprétation du sens profond). Elle peut aussi bien prendre la forme d'un article savant que d'une chronique journalistique ou d'un essai littéraire. Ce qui caractérise la critique, c'est avant tout son rapport vivant et singulier au texte. Elle ne cherche pas à produire une vérité absolue, mais à faire émerger un sens, à travers une lecture subjective mais argumentée, susceptible d'ouvrir de nouvelles perspective sur l'œuvre.

---

[4] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973.
[5]Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Manteia*, n° 5, 1967, p.64.
[6]Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, 15 janvier 1855.
[7]Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Préface, 1954.

III. L'histoire littéraire : inscrire les textes dans le temps

L'histoire littéraire s'attache à situer les œuvres dans leurcontexte d'émergence, en retraçant l'évolution des formes, des genres, des idées et des institutions littéraires à travers le temps. Elle considère les textes non comme des entités isolées, mais comme les produits d'une époque, d'un système culturel, d'un langage partagé, voire d'une tradition ou d'un courant artistique.

L'histoire littéraire s'est constituée comme discipline autonome au XIXe siècle, sous l'impulsion d'universitaires tels que Gustave Lanson[8], qui proposait une lecture de la littérature française structurée selon une chronologie et une contextualisation historiques rigoureuses. Ce modèle positiviste, longtemps dominant, reposait sur l'idée que l'œuvre devait être comprise à la lumière de son contexte historique, social et biographique. Cette perspective a été remise en cause au XXe siècle par les tenants du « texte autonome », mais elle a retrouvé une nouvelle vigueur à travers des approches plus critiques et plus souples, comme celles des « cultural studies » ou de l'histoire des idées .

L'historien de la littérature ne se contente pas de dater les œuvres ou de les classer dans des mouvements : il cherche à comprendre comment la littérature évolue, comment elle dialogue avec les mutations idéologiques, politiques, esthétiques d'une époque donnée. Il peut ainsi s'interroger sur la formation des canons littéraires, sur les conditions de publication, sur les lectures contemporaines des textes, sur leur réception et leur postérité. Autrement dit, l'histoire littéraire permet de replacer les œuvres dans une généalogie des formes et des idées, en articulant le texte et le contexte, le style et l'histoire, l'écrivain et son milieu

En somme, la théorie littéraire, la critique littéraire et l'histoire littérairene doivent pas être perçues comme des disciplines rivales, mais comme des voies complémentairesd'approche duphénomène littéraire. Tandis que la théorie propose des outils conceptuels pour penser la littérature dans son abstraction, la critique mobilise ces outils pour proposer une lecturesituée et sensible des œuvres, et l'histoire littéraire inscrit ces lectures dans une continuité, en les replaçant dans le développement des formes, des mouvements et des contextes qui façonnent l'évolution de la littérature.

[8]Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*,Paris, Hachette, 1894.

I. La critique traditionnelle

La critique traditionnelle désigne l'ensemble des méthodes d'analyse littéraire qui ont dominé la pensée critique du XVII^{e} au XIX^{e} siècle. Elle repose sur l'idée que pour comprendre une œuvre, il faut d'abord connaître l'auteur, la langue dans laquelle il écrit et la société dans laquelle il vit. Ainsi, la littérature est envisagée comme le produit d'un être humain ancré dans une époque et un contexte précis. Cette conception, marquée par l'esprit scientifique du XIX^{e} siècle, donne naissance à plusieurs approches complémentaires comme la critique biographique, la critique philologique et la critique sociologique.

1. La critique impressionniste

1. Définition et contexte de la critique du bon goût

La forme de critique littéraire qui a dominé avant l'émergence de la critique dite traditionnelle ou universitaire est la critique classique, souvent qualifiée de critique normative ou de critique du bon goût. Elle s'est développée principalement aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, dans le cadre de la pensée classique française, et a longtemps régné comme modèle légitime du jugement littéraire. Contrairement aux approches modernes fondées sur l'histoire, la philologie ou l'analyse méthodique des textes, cette critique repose sur des principes esthétiques considérés comme universels et sur l'autorité du goût.

2. Une conception normative de la littérature

Cette critique s'inscrit dans une conception de la littérature comme art soumise à des règles. Inspirée de l'Antiquité, notamment d'Aristote et d'Horace, elle affirme que la valeur d'une œuvre dépend de sa conformité à des normes esthétiques telles que la clarté, l'ordre, la mesure, la vraisemblance et l'harmonie. Le rôle du critique n'est pas d'expliquer l'œuvre ni d'en retracer l'histoire, mais de juger si elle est belle, correcte et digne d'être imitée. Le jugement critique prend ainsi la forme d'une évaluation, fondée sur des critères prétablis, qui distinguent le bon du mauvais, le noble du vulgaire.

3. Une conception normative de la littérature

La notion de bon goût est centrale dans cette tradition. Le goût est conçu comme une faculté de discernement permettant de reconnaître le beau de manière quasi instinctive, mais cette

faculté n'est pas donnée à tous. Elle suppose une formation, une culture et une fréquentation assidue des grandes œuvres. Le critique est donc un homme de goût, dont l'autorité repose sur sa maîtrise des règles et sur son appartenance à une élite intellectuelle et sociale. Le bon goût se présente comme une norme collective, partagée par les esprits éclairés, et non comme une impression individuelle ou subjective.

4. Une critique prescriptive et régulatrice

Cette critique privilégie un discours clair, mesuré et prescriptif. Elle ne cherche pas à analyser la singularité d'une œuvre, mais à la situer par rapport à un idéal esthétique. Nicolas Boileau incarne de manière emblématique cette conception de la critique, notamment à travers son *Art poétique*[9], qui formule des règles destinées à guider les écrivains autant qu'à orienter le jugement des lecteurs. La critique devient alors un instrument de régulation de la production littéraire, contribuant à établir un canon et à fixer les normes du « bien écrire ».

5. Remise en cause et évolution de la critique

Avec le temps, cette critique du bon goût sera progressivement remise en cause. À partir du XIX^{e} siècle, le développement de l'histoire littéraire, puis de la critique traditionnelle universitaire, déplacera l'attention du jugement normatif vers l'explication des œuvres, leur contexte de production et leur évolution dans le temps. Toutefois, la critique classique du bon goût a durablement marqué la pensée littéraire : elle a posé les premières bases du discours critique et a longtemps façonné la manière dont la littérature a été lue, évaluée et enseignée. Même dépassée, elle demeure une étape fondamentale pour comprendre l'histoire de la critique littéraire et l'évolution des rapports entre norme, goût et jugement esthétique.

6. Les acteurs de la critique du bon goût

La critique du bon goût est portée par des écrivains-critiques, des moralistes et des théoriciens qui interviennent directement dans les débats littéraires de leur temps, souvent à propos du théâtre et de la poésie.

[9]Nicolas Boileau, *Art poétique*, 1674.

Nicolas Boileau est la figure la plus emblématique de cette critique normative. Dans *L'Art poétique* (1674), il formule des règles destinées à juger la valeur des œuvres littéraires, en s'appuyant sur les modèles antiques. Il insiste par exemple sur la clarté de l'expression, la justesse du langage et le respect des bienséances. Lorsqu'il critique certains dramaturges baroques ou précieux, il leur reproche l'excès, l'obscurité et le mauvais goût, opposés à la simplicité et à l'équilibre qu'il érige en normes. Son jugement sur le théâtre repose sur des critères précis : respect des trois unités, vraisemblance de l'action, convenance morale des personnages.

François Hédelin[10], abbé d'Aubignac, illustre également cette critique du bon goût . Il ne se contente pas de commenter les pièces existantes, mais établit des règles strictes pour évaluer les œuvres dramatiques. Par exemple, il critique les pièces qui multiplient les lieux ou les intrigues secondaires, estimant qu'elles nuisent à l'illusion théâtrale. Son approche montre bien que la critique précède parfois l'œuvre et cherche à encadrer la création littéraire.

Au XVIII^{e} siècle, cette tradition se prolonge chez Voltaire, qui exerce une critique à la fois normative et polémique. Dans ses commentaires sur le théâtre de Corneille ou de Shakespeare, Voltaire juge les œuvres à l'aune du goût français classique. Il admire le génie de Shakespeare mais lui reproche son manque de règles, ses scènes jugées grossières et son mélange des tons. Ce jugement révèle une conception du bon goût fondée sur l'ordre, la raison et la bienséance, opposée à l'exubérance perçue comme barbare.

Jean-Baptiste Dubos[11], apporte une inflexion importante. Il maintient l'idée du bon goût, mais l'ancre davantage dans la sensibilité du public. Il explique par exemple que le succès d'une tragédie repose sur l'émotion qu'elle suscite chez le spectateur. Même si cette approche annonce une attention nouvelle à la réception, elle reste inscrite dans une conception normative du goût, censé être partagé par un public éclairé.

[10] François Hédelin, *La Pratique du théâtre* ,1657.
[11]Jean-Baptiste Dubos,*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* **,**J. Mariette, 1719.

On peut également citer Charles Batteux, auteur de *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746). Il cherche à unifier les arts autour de l'imitation de la nature et propose des critères communs permettant de juger les œuvres. Lorsqu'il évalue la poésie ou le théâtre, il se réfère à leur capacité à imiter harmonieusement la nature et à produire du plaisir esthétique conforme au bon goût.

Conclusion

Ces exemples montrent que la critique du bon goût n'est pas une critique d'analyse au sens moderne, mais une critique de jugement. Elle s'appuie sur des règles, des modèles et une conception élitiste du goût pour évaluer les œuvres, orienter la création et fixer des normes esthétiques. En cela, elle domine largement le champ critique avant l'apparition de la critique historique, philologique et universitaire au XIX^{e} siècle.

2. La critique biographique de Sainte-Beuve

Introduction

Au XIX^{e} siècle, la critique littéraire connaît un profond renouveau. Sous l'influence du positivisme, on veut appliquer aux lettres une méthode scientifique. Les critiques cherchent à expliquer l'œuvre par des causes objectives : la vie de l'auteur, son époque, son milieu. Dans ce contexte, Charles-Augustin Sainte-Beuve(1804-1869) occupe une place centrale. Journaliste, homme de lettres et critique, il invente une méthode qui marquera durablement l'histoire littéraire : la critique biographique**.**

Pour Sainte-Beuve, comprendre une œuvre suppose avant tout de connaîtrel'homme qui l'aécrite.L'étude de la vie, du caractère, des croyances de l'auteur devient le fondement de toute interprétation. Cette méthode, à la fois psychologique et historique, repose sur un un principe fondamental : l'œuvre est le prolongement naturel de la vie**.**

I. Contexte historique et intellectuel

1.L'esprit du XIX^{e} siècle

Le XIX^{e} siècle est marqué par l'essor dessciences expérimentaleset du positivisme **(**Auguste Comte). Les savants cherchent à expliquer les phénomènes par l'observation et la méthode. Sainte-Beuve transpose cet esprit dans le domaine littéraire : il veut faire de la critique une science de l'homme et de l'œuvre**.**

2. La réaction contre la critique impressionniste

Avant Sainte-Beuve, la critique reposait souvent sur le goût personnelou lejugement moral**.** Lui cherche à dépasser ces impressions subjectives. Il veut fonder une méthodeobjective**,** basée sur la connaissance du réel : la biographie de l'écrivain, son milieu, ses lectures, ses relations.

3. Les influences

Sainte-Beuve s'inspire des historiens(comme Michelet) et des psychologues de son temps. Il partage avec eux le goût de la recherche des causes et l'intérêt pour la personnalité humaine.

Son œuvre critique s'inscrit donc à la croisée de la littérature**,** de la psychologie et de l'histoire**.**

II. Les principes de la méthode biographique

1. Comprendre l'homme pour comprendre l'œuvre

Sainte-Beuve résume sa démarche en une idée simple : « Il n'y a pas d'homme plus difficile à connaître que l'écrivain[12]. »Pour lui, l'œuvre n'est pas une création autonome ; elle est profondément liée à la vie de l'auteur. Les thèmes, les idées, les émotions exprimées dans les textes trouvent leur source dans son expérience personnelle. Ainsi, lire une œuvre sans connaître son auteur, c'est, selon lui, la lire à moitié**.**

2. L'étude de la personnalité de l'auteur

Sainte-Beuve s'efforce de reconstituer la biographie intime de l'écrivain :

- sonorigine et son éducation ;
- soncaractère et ses goûts ;
- sescroyances religieuses ou politiques **;**
- sesrelations**,** son milieu social, ses influences**.**

L'ensemble de ces éléments forme une sorte de portraitmoral et psychologique, qui permet d'expliquer la nature de son œuvre. Pour Sainte-Beuve, l'écrivain ne peut se détacher totalement de lui-même : il écrit avec ce qu'il est.

3. La critique comme portrait

Sainte-Beuve se considère avant tout comme un portraitiste**.** Dans ses *Causeries du lundi*, il dresse des portraits vivants d'auteurs anciens ou contemporains. Son but n'est pas seulement de juger, mais de comprendrel'âme d'un homme à travers ses livres. Cette approche donne à sa critique une dimension humaine et psychologique rare pour l'époque.

[12]Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*,op.cit, p.26.

III. Les principales œuvres critiques de Sainte-Beuve

1. Les *Portraits littéraires*(1832-1839) : recueil d'articles où il esquisse sa méthode en analysant les écrivains classiques et romantiques.
2. Les*Causeries du lundi* (1851-1862) : recueil de chroniques publiées dans la presse. Sainte-Beuve y applique sa méthode à une grande variété d'auteurs, anciens et modernes.
3. Les *Lundis* : suite des *Causeries,* poursuivant ce travail de critique vivante.
4. Port-Royal (1840-1859) : monumentale étude sur le mouvement janséniste, où Sainte-Beuve mêle érudition, histoire et psychologie pour retracer la vie intellectuelle et spirituelle du XVII^{e} siècle.

Ces œuvres montrent un critique attentif à l'homme derrière l'écrivain, et soucieux d'inscrire la littérature dans la continuité de la vie.

Sainte-Beuve, qui fut l'ami puis l'adversaire de Hugo, analyse son œuvre en fonction de son caractère orgueilleuxet de son goût pour la grandeur. Il explique la puissance de son verbe et son souffle poétique par la nature exceptionnelle de son tempérament.

Il voit en Rousseau un écrivain dont l'œuvre reflète toute la sensibilité blessée, les contradictions et les souffrances. Ses *Confessions* deviennent ainsi la clef pour comprendre *La Nouvelle Héloïse*[13]ou *Émile*[14].

Sainte-Beuveahumanisé la critique, l'auteur devient avec sa méthode, une personne vivante, non une simple signature. Il a aussi donné à la critique littéraire un fondement historique et psychologique**.** Sa curiosité, son érudition font de lui un grand observateur de la nature humaine**.**

V. Les limites de la méthode biographique

La méthode de Sainte-Beuve peut conduire à réduire l'œuvre à la vie ; il oublie parfois que la littérature transforme la réalité. Il a tendance à juger moralement les écrivains, selon ses propres valeurs .Sa vision du génie est souvent psychologiqueet rarement artistique. Il s'intéresse plus à l'homme qu'à l'art.

---

[13] Rousseau, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*,, Amsterdam (ou Neuchâtel), 1761.
[14] Rousseau, Jean-Jacques, *Émile ou De l'éducation*, Amsterdam, 1762.

Les critiques modernes

Au XX^{e} siècle, des écrivains comme Marcel Proust remettent en question cette méthode. Dans *Contre Sainte-Beuve*, Proust écrit : « L'œuvre d'art est le produit d'un moi plus profond que le moi social[15]. »

Selon lui, la vie extérieure de l'auteur ne suffit pas à expliquer son œuvre, car celle-ci émane d'une partie inconsciente, intime et créatrice que la biographie ne peut atteindre.

VI. Héritage et postérité

Malgré les critiques, l'influence de Sainte-Beuve est considérable. Sa méthode a fondé unetradition critique qui perdure jusque dans la première moitié du XX^{e} siècle. Les critiques historiques**,** psychologiquesou sociologiques doivent beaucoup à son espritd'enquête. Aujourd'hui encore, l'étude biographique reste une composante importante des recherches littéraires : elle permet de replacer l'œuvre dans un itinéraire personnel et dans un contexte humain.

Conclusion

La critique biographique de Sainte-Beuve représente une étape essentielle dans l'histoire de la pensée littéraire. En plaçantl'homme au centre de l'œuvre, elle a donné à la critique une dimension humaine et scientifique à la fois. Cependant, en voulant trop expliquer l'art par la vie, elle a parfois oublié la part de mystère, d'invention et de profondeur propre à la création littéraire. Sainte-Beuve a ouvert la voie à la critique moderne**,** même si celle-ci s'est construite contre lui, en cherchant dans le texte et non dans la biographie, le véritable lieu du sens. Son œuvre demeure celle d'un grand lecteur de l'humanité, pour qui comprendre un livre, c'était avant tout comprendre un homme.

[15]Marcel Proust, *op.cit.,* 1954.

Lecture proposée :

- Sainte-Beuve, *Causerie du lundi* (sur Jean de La Fontaine), 15 janvier 1855.
- Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Préface (écrit vers 1908, publié en 1954)

Objectifs :

- Comprendre concrètement comment Sainte-Beuve relie la vie et l'œuvre,
- Identifier les principes de la critique biographique.
- Observer comment Sainte-Beuve relie l'homme et l'œuvre.
- Réfléchir sur la valeur et les limites de cette méthode.

Texte1 :

« On n'a jamais bien compris La Fontaine tant qu'on ne l'a pas replacé dans sa vie et dans son siècle. Ce bonhomme, qu'on s'imagine naïf et simple, fut un esprit très libre, un homme du monde, un ami des salons et des femmes d'esprit. Sous son air distrait et sa bonhomie, il cachait une délicatesse de jugement et une malice très fine.

Il faut se le représenter, un peu rêveur, un peu étourdi, aimant la compagnie, peu fait pour la solitude et la méditation austère. C'est là qu'il faut chercher la clé de son talent : sa poésie est sociable, elle respire la conversation et la grâce française. Dans ses fables, il parle comme on parle à la cour, avec un tour vif et piquant.

Ce n'est donc point par la morale seule qu'il faut juger La Fontaine, mais par la nature de son esprit, par la douceur et la finesse de son caractère. Ses fables sont moins des leçons que des portraits : on y retrouve son sourire, son indolence et sa malice légère. »

Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, 15 janvier 1855

Analyse du texte :

On retrouve dans cet extrait tout le programme de la critique biographique : comprendrel'homme, pour comprendre l'œuvre.

- Il commence par situer l'auteur dans sa vie et dans son siècle.
- Il établit un lien entre caractère personnel (la rêverie, la sociabilité, la douceur) et style littéraire (grâce, légèreté, malice).
- Il montre que comprendre La Fontaine, c'est comprendre l'homme, non seulement le texte.

1. Compréhension du texte

Comment Sainte-Beuve présente-t-il La Fontaine ?

Quels éléments de sa vie ou de son caractère sont mis en avant ?

Quels lien établit-il entre la personnalité de La Fontaine et son œuvre ?

2. Analyse de la méthode

En quoi cet extrait illustre-t-il la critique biographique ?

Quelle place Sainte-Beuve accorde-t-il à la morale, à la psychologie, au contexte social ?

Quelle image du critique littéraire se dégage ici : juge ? historien ? psychologue ?

Quels sont les avantages de cette approche ?

Quelles en sont les limites ? (risque de réduire la création poétique à une simple expression du caractère de l'auteur).

Texte2

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve,* Préface (écrit vers 1908, publié en 1954)

« La méthode de Sainte-Beuve me paraît ruiner toute possibilité de jugement littéraire.
Il croyait qu'il fallait, pour bien comprendre un écrivain, savoir d'abord ce qu'il pensait, ce qu'il croyait, ce qu'il aimait, quelles étaient ses relations, sa vie intime.
Or, c'est exactement le contraire qui est vrai. Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on a laissé la marque du prix. Ce qui importe, ce n'est pas ce que l'écrivain a voulu dire, mais ce qu'il a dit sans le savoir, dans les profondeurs de son inconscient.

L'écrivain, dans sa vie, est un homme comme les autres, souvent médiocre, souvent égoïste, parfois mesquin. Mais, dans l'acte de création, il devient un autre : il fait appel à un moi plus profond, plus pur, qui n'a rien à voir avec le moi de tous les jours. C'est ce moi-là qu'il faut aller chercher dans l'œuvre, et non dans les anecdotes de sa vie ou dans ses opinions.

La critique de Sainte-Beuve, qui s'attache à l'homme extérieur, au moi social, ne peut donc jamais atteindre la vérité de l'art. Car l'art n'est pas le produit de la vie sociale, mais d'une vie intérieure, secrète, qui ne se révèle que dans l'œuvre. »

Contexte de l'œuvre

Contre Sainte-Beuve est un manuscrit inachevé de Marcel Proust, rédigé entre 1908 et 1909.Ce texte, publié après sa mort, marque une réflexion fondatrice sur la littérature et sur le rôle du critique. Proust y rejette la méthode de Sainte-Beuve et pose les bases de sa propre conception de l'art, qu'il développera dans *À la recherche du temps perdu*. La lecture de cetextrait sert àmontrer le tournant critique du XX^{e} siècle**,** lorsque la littérature cesse d'être expliquée par la vie de l'auteur pour être comprise par le texte lui-même**.**

Analyse du texte

Proust s'oppose frontalement à Sainte-Beuve. Pour lui, la critique biographique se trompe de cible : elle croit comprendre l'œuvre en étudiant la vie, alors que la création artistique ne vient pas de la vie extérieure, mais d'une vie intérieure, plus profonde et plus mystérieuse.

Sainte-Beuve s'intéresse à l'homme « social », celui qui vit, fréquente, aime, parle.Proust affirme qu'il existe un autre « moi » en chaque artiste, un moi créateur, qui ne s'exprime que dans l'œuvre.

Ainsi, pour juger un écrivain, il ne faut pas étudier sa biographie, mais plonger dans le texte, car c'est là seulement que se révèle la vérité de son art.

Axes de lecture :

1. La remise en cause de la méthode biographique

- Comment Proust définit-il la méthode de Sainte-Beuve ?
- Pourquoi la juge-t-il « ruineuse » pour le jugement littéraire ?
- Quelle est, selon Proust, la véritable source d'une œuvre d'art ?

2. La distinction entre le « moi social » et le « moi profond »

- Qu'est-ce que le « moi social » ? Qu'est-ce que le « moi profond » ?
- Pourquoi Proust considère-t-il que seul le « moi profond » peut créer ?
- Comment cette distinction éclaire-t-elle sa conception de l'écrivain et de l'art ?

3. Les conséquences sur la critique littéraire

- Selon Proust, comment faut-il lire et juger une œuvre ?
- En quoi cette position prépare-t-elle la critique moderne (structuralisme, psychanalyse, thématique) ?
- Quelle est la part d'héritage et de rupture avec Sainte-Beuve ?

3. La critique philologique

À côté de l'approche psychologique et humaine, la critique traditionnelle accorde une grande importance à l'étude rigoureuse du texte lui-même à travers la philologie**.** La critique philologique, héritée des érudits la Renaissance et perfectionnée au XIX[e] siècle, considère la littérature comme un objet d'étude scientifique. Le mot *philologie* vient du grec *philos* (ami) et *logos* (parole) : c'est « l'amour du texte », la volonté de le comprendre dans sa forme la plus authentique[16].

La philologie : étude historique d'une langue par l'analyse critique des textes.La philologie, du grec ancien φιλολογία / philología, « amour des mots, des lettres, de la littérature », consiste en l'étude d'une langue et de sa littérature à partir de documents écrits[17]. C'est une combinaison de critique littéraire, historique et linguistique.

Le philologue s'attache avant tout à établir le texte : il compare les manuscrits, corrige les fautes des copistes, recherche la version la plus fidèle à l'original. C'est une approche de rigueur et de précision. Des savants comme Friedrich August WolfouKarl Lachmann ont élaboré des méthodes pour reconstituer les textes anciens, notamment ceux d'Homère ou des auteurs médiévaux. En France des chercheurs comme Gaston Paris ou Joseph Bédieront appliqué ces méthodes aux œuvres de la littérature française ancienne, comme *La Chanson de Roland*.

Mais la philologie ne se limite pas à la correction du texte : elle s'intéresse aussi à la langue**,** à son évolution, à la signification des mots à une époque donnée, et au contexte historique dans lequel l'œuvre a été écrite. Le critique philologue cherche ainsi à replacer le texte dans sa tradition culturelle et linguistique, pour en comprendre le sens exact.

Cette approche cependant, présente une limite : elle peut devenir trop technique et négliger la dimension esthétique ou émotionnelle de l'œuvre. Elle s'adresse surtout aux spécialistes. Pourtant, sans la philologie, la critique moderne n'aurait pas de base solide, elle assure la fiabilité du texte**,**une condition essentielle à toutes interprétations.

[16]CNRTL:ttps://www.cnrtl.fr/definition/philologie.
[17]*Ibid.*

4. La critique historique

Hippolyte Taine (1828-1893)

C'est une critique positiviste et déterministe, appelée aussi critique sociologique de la littérature. Cette méthode considère l'œuvre comme unproduit du milieu social**.** Elle ne dépend pas seulement de la personnalité de l'auteur, mais aussi des conditions économiques, politiques et culturelles de son temps.

La théorie dela « race, du milieu et du moment » esttest développée par le philosophe, historien et critique français Hippolyte Taine (1828-1893). C'est une approche déterministe qui visait à expliquer toute production humaine, en particulier la littérature et l'art, par l'influence de trois facteurs principaux.

Ces trois facteurs sont :

1. **La Race** : Taine utilise ce terme dans un sens large, se référant au patrimoine inné, aux dispositions héréditaires et aux traits de caractère partagés par un groupe de personnes ou une nation. Il s'agit des prédispositions naturelles et psychologiques qui influencent la manière dont une culture se développe.
2. **Le Milieu** : Ce facteur englobe l'environnement physique (géographie, climat) et social (contexte politique, institutions, religion, économie) dans lequel vit un peuple. Le milieu façonne et modifie les traits innés de la « race ».
3. **Le Moment** : Il s'agit du contexte historique et de l'élan temporel. C'est l'influence des œuvres et des idées antérieures, de l'état d'avancement de la civilisation à un instant donné. Le « moment » représente le poids de l'histoire et le dynamisme de l'époque.

Taine a appliqué cette théorie pour la première fois dans sa *Philosophie de l'art* (1865-1869), où il cherchait à établir une méthode scientifique pour l'histoire de l'art, en traitant les œuvres d'art comme des produits naturels soumis à des lois causales. Son approche a eu une influence majeure sur la critique littéraire et l'histoire au XIXe siècle, notamment dans le courant du naturalisme.

Cette vision influence fortement les écrivains réalistes et naturalistes**,** comme Émile Zola**,** qui dans *Le Roman expérimental,* applique à la littérature les méthodes des sciences

naturelles. Pour Zola, le romancier observe les comportements humains dans un milieu donné comme un savant observe un phénomène en laboratoire. *Germinal*[18]ou *L'Assommoir*[19]sont ainsi des études de la condition ouvrière et des effets de l'hérédité et du milieu.

La critique sociologique permet donc de comprendre la littérature comme un témoignage surla société : elle éclaire les rapports entre classes sociales, les idéologies, les inégalités, les mentalités collectives. Mais, comme les autres méthodes traditionnelles, elle a ses limites. En réduisant parfois l'écrivain à un simple produit de son époque, elle risque d'oublier la part de liberté et d'imagination qui fait la singularité de toute création artistique.

[18] Zola, Émile, *Germinal*, Paris, G. Charpentier, 1885.
[19] Zola, Émile, *L'Assommoir*, Paris, G. Charpentier**,** 1877.

Proposition d’une lecture historique

Extraits de *Germinal* (1885)

« Une seule fenêtre éclairait la chambre, et par cette fenêtre on apercevait, au loin, la grande masse confuse du Voreux et son terril, qui se perdaient dans le fond d'un ciel gris. C'était l'heure où les lampes des mineurs s'allumaient pour la descente. Lentement, l'homme se leva, reprit sa route, et l'idée lui vint de se faire embaucher.

La fosse, avec ses bâtiments tassés, prenait un air de bête vorace et méchante, accroupie là pour dévorer le monde. Pendant que l'homme la regardait, songeant à ces milliers de bouches qui mangeaient le charbon, la cage d'extraction, au sommet du chevalement, se mit en branle, avec un bruit d'enfer. Les câbles d'acier, déroulés des tambours, filaient à toute vitesse, faisant vibrer la charpente métallique. Puis, le bruit cessa brusquement, la cage venait d'arriver au fond.

Des hommes sortaient alors de l'orifice, comme des rats qui fuient, le visage noir de poussière, les yeux grands ouverts, éblouis par le grand jour. »

Extrait 2

« C’est bien ça, murmura Étienne, un tas d’hommes qui crèvent au fond, pour qu’un tas d’hommes vivent au-dessus !... »

La Maheude hocha la tête.

« Oui, c’est ça. Nous n’avons pas un sou d’avance. Le samedi, on touche, on passe chez le boulanger, puis chez l’épicier, et le dimanche soir il ne reste plus rien. Et ça recommence, recommence, toujours la même chose. On a beau se tuer, on n’arrive jamais à manger davantage. On vit de pommes de terre, le matin, à midi, le soir. Si on voulait de la viande !... Quand on trouve un peu de lapin, c’est fête. »

Le silence se fit. On entendait la soupe fumer au milieu de la table, dans la jatte de terre rouge. C’était de la soupe aux choux. Puis, la mère reprit d’une voix sourde :

« Le pis, voyez-vous, c’est quand on a les gosses. On se tue à les élever, pour qu’ils vous fassent crever de chagrin ensuite. Ah ! si j’étais riche, j’aimerais mieux mourir que d’avoir des enfants. Mais on n’est pas riche, et on en a. C’est la misère qui fait ça. On boit, on se bat, et on fait des enfants. »

Étienne écoutait, de plus en plus ému. Chez lui, dans son enfance, la misère avait été brutale, coupée de soûleries, assombrie de querelles ; mais ici, sous ces airs calmes, cette résignation religieuse de gens qui n'avaient jamais joui, elle lui semblait horrible.
« Il y a pourtant de la justice, disait-il à demi-voix. Pourquoi ceux-là auraient-ils tout et nous rien ? »
Maheu le regarda. « C'est vrai, on n'a jamais rien eu. »
Et toute la famille se mit à parler à la fois, des phrases courtes et haletantes, où montait la colère des revendications. Ils ne voulaient plus de cette injustice. Pourquoi le travail ne payait-il pas l'ouvrier ? On leur disait qu'ils étaient libres, mais c'était faux. S'ils ne creusaient pas le charbon, on les chassait. Ils étaient liés, attachés au travail, comme des forçats au bagne. »

Analyse :

Le roman *Germinal* s'inscrit dans la démarche naturaliste de Zola, qui a mené une enquête de terrain sur les conditions de vie et de travail des mineurs dans le Nord de la France au XIXe siècle. L'analyse historique se concentre ici sur la Révolution industrielle, le monde ouvrier et la lutte des classes.

Il dépeint l'apogée de l'ère industrielle en France (révolution industrielle et capitalisme) , où l'exploitation du charbon est cruciale pour l'économie.La mine représente la puissance du capitalisme industriel, une force qui domine le paysage et la vie des travailleurs.

Zola y dénonce un système économique qui enrichit la bourgeoisie (les actionnaires de la mine) au détriment de la classe ouvrière. La description de Zola correspond à la réalité sociale de la Deuxième République ou du Second Empire. Le vocabulaire utilisé est essentiel pour la critique historique de la condition ouvrière. L'imagerie animale et mécanique laisse apparaitre les conditions inhumaines du travail des mineurs.

Dans l'extrait 1, La mine apparait comme une « bête vorace et méchante » qui « dévore le monde ». Les mineurs sont déshumanisés, comparés à des « rats qui fuient ». Cette imagerie forte souligne la violence du travail industriel et l'asservissement de l'homme à la machine et au profit.

L'écriture de Zola obéit à l'esthétique naturaliste qui cherche à montrer l'influence du milieu et de l'hérédité sur l'individu, elle est au service de la thèse sociale. Les personnages ne sont pas seulement des individus, mais des produits de leur environnement misérable.

Le titre , « Germinal », renvoie à la Prémisse de la Révolte.Il a une signification historique et symbolique. « Germinal » fait référence au mois du calendrier républicain associé au printemps, à la renaissance et aussi à la révolution.

L'homme qui songe à ces milliers de « bouches qui mangeaient le charbon » est Étienne Lantier, le futur leader de la grève.

Cet incipit pose les bases de la lutte des classes à venir, ce qui constitue le cœur de l'intrigue.Le texte renferme une dimension prémonitoire et politique. Zola ne fait pas que décrire ; il annonce une révolte ouvrière, faisant de son roman un témoignage et un cri d'alarme sur les dangers sociaux de la misère.

Le deuxième extrait expose directement les revendications sociales et économiques qui ont mené aux grandes grèves de la fin du XIXe siècle, offrant une immersion dans l'histoire sociale française. Zola a effectué un travail d'enquête colossal pour écrire *Germinal* qui devient un témoignage sur les conditions de vie réelles.

Cet extrait est la synthèse de ses observations sur le quotidien des familles ouvrières. Le texte révèle une grande pertinence historique. Ainsi, les détails sur la nourriture (« pommes de terre », « soupe aux choux », le « lapin » comme « fête »), le système de paiement injuste (« amendes », « retenues », « pesée ») ; ne sont pas de la simple fiction, mais le reflet exact des pratiques industrielles de l'époque.

Onpeut utiliser des documents d'archives (règlements intérieurs de mines, budgets de familles ouvrières) pour confirmer la description de Zola et montrer la précision quasi documentaire du roman.

Par ailleurs, l'écriture de Zola reflète une forte conscience idéologique révolutionnaire. Les événements décrivent l'éveil progressif de la conscience de classe. L'arrivée d'Étienne Lantier, porteur d'idées socialistes, agit comme un déclencheur qui rompt la résignation de la famille Maheu. L'extrait marque le passage de la simple « misère » à la « colère des

revendications ». Les questions d'Étienne (« Pourquoi ceux-là auraient-ils tout et nous rien ? ») sont au centre de l'idéologie socialiste et marxiste qui se diffuse alors dans les milieux ouvriers. La prise de conscience que leur condition est le résultat d'une « injustice » systémique, et non d'une fatalité est le point de départ de la lutte des classes. Ce passage permet de découvrir l'émergence du mouvement ouvrier organisé et l'influence des idées socialistes dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Le lecteur perçoit aussi la dénonciation du capitalisme libéral. Les mineurs se disent « libres », mais Zola montre que cette liberté est un leurre dans un système capitaliste sauvage. La comparaison avec les « forçats au bagne » est frappante. La « Compagnie » anonyme et toute puissante représente le visage impersonnel du capitalisme qui exploite sans visage.

L'analyse historique peut se pencher aussi sur le code du travail de l'époque, qui laissait peu de droits aux ouvriers, et sur le libéralisme économique dominant qui prônait la non-intervention de l'État dans les affaires entre patrons et employés.

Les extraits présentés permettent de mettre l'accent sur les mécanismes de l'exploitation ouvrière, la sociologie de la misère et les prémisses de la révolte sociale qui marqueront le XXe siècle.

4. L’histoire littéraire de Gustave Lanson

La critique littéraire française a longtemps été dominée par une approche aujourd’hui qualifiée de critique traditionnelle. Avant l’apparition du structuralisme, de la psychanalyse ou des théories modernes du texte, la littérature était envisagée comme un phénomène humain, enraciné dans la vie, l’histoire et la psychologie de son auteur. Parmi ceux qui ont donné à cette tradition une forme rigoureuse et scientifique, Gustave Lanson occupe une place essentielle. Historien de la littérature, professeur influent de la Troisième République, il propose une méthode qui transforme durablement les études littéraires.

Son apport peut se résumer dans sa volonté de faire de l’analyse littéraire une discipline fondée sur des faits, sur l’histoire, et non sur de simples impressions.

I. Cadre général

Avant Lanson, la critique française est fortement marquée par la pensée de Sainte-Beuve, qui défend l’idée que l’on comprend une œuvre en comprenant d’abord l’homme qui l’a écrite. L’œuvre apparaît comme la projection directe d’une personnalité. Cette critique s’appuie sur trois piliers essentiels :

1. **La biographie**, qui éclaire les motivations et les inspirations de l’écrivain ;
2. **Le contexte historique et social**, qui conditionne ses idées, ses thèmes, ses partis pris ;
3. **La dimension morale**, qui permet de juger les œuvres à partir de valeurs esthétiques ou éthiques.

Cette tradition est essentiellement humaniste : elle voit la littérature comme un reflet de l’humain et un instrument d’éducation. Mais elle demeure souvent impressionniste, dépendante du goût du critique, de son intuition et de son style personnel.

II. Gustave Lanson : un rénovateur des études littéraires

Né en 1857, Gustave Lanson apparaît comme celui qui va donner une méthodologieclaire et rigoureuse à la critique traditionnelle. Son influence est immense : son*Histoire de la littérature française*, publiée en 1894, devient un modèle pédagogique utilisé dans toute la

France. À travers ses travaux, Lanson cherche moins à émettre des jugements de valeur qu'à comprendre scientifiquement la formation d'une œuvre.

Il ne s'agit plus pour lui d'exprimer une impression personnelle, comme chez Jules Lemaître, mais de construire une science littéraire, c'est-à-dire une discipline fondée sur l'observation, la vérification et l'analyse structurée des faits. En cela, Lanson se veut l'héritier de l'esprit scientifique du XIX^{e} siècle, tout en restant fidèle à l'humanisme français.

III. Lanson et la méthode historique

La contribution la plus importante de Lanson est sans doute ce qu'il appelle la méthode historique :

1. L'œuvre comme fait historique

Pour Lanson, une œuvre littéraire n'est pas un objet autonome créé dans le vide. Elle est :

-le produit d'une histoire personnelle,

-l'expression d'une époque,

-un document culturel révélateur des mentalités,

-le résultat de traditions et d'influences.

Ainsi, la littérature doit être étudiée comme un fait historique comparable à un événement politique ou à l'évolution d'une institution.

2. Le rôle central de l'auteur

Le texte ne peut pas être compris sans le retour à l'homme qui l'a produit. Lanson n'abandonne donc pas la biographie ; au contraire, il l'encadre. Étudier un auteur, c'est examiner :

- sa formation intellectuelle,
- son milieu social,
- son évolution morale,
- ses lectures,
- ses engagements.

Le texte littéraire devient la traduction de cette personnalité, confrontée à une époque donnée.

3. Une critique documentée

L'une des originalités de Lanson est d'exiger un travail d'archives. Il ne suffit plus de lire un texte, il faut enquêter sur les sources, les manuscrits, les lettres, les brouillons, les variantes. Le critique doit établir des faits, vérifier ce qui a influencé l'auteur, comprendre comment l'œuvre s'est formée.

Sa démarche rapproche ainsi la littérature de l'histoire et de la philologie. La critique devient une science de la documentation.

IV. Un idéal scientifique pour la littérature

1.Le travail scientifique

Lanson cherche à faire de la critique une discipline sérieuse, presque scientifique. Cela ne signifie pas qu'il nie la dimension esthétique, mais qu'il veut éviter le subjectivisme. Le critique doit se montreobjectif en justifiant ses analyses, en s'appuyant sur des preuves. Il doit toujours distinguer ce qui relève du fait et de ce qui relève du jugement.

Lanson s'oppose donc vigoureusement à la critique impressionniste, trop dépendante selon lui de la sensibilité du lecteur.

2. Le travail sur le texte

Même s'il se concentre sur l'histoire de l'œuvre, Lanson ne néglige pas l'analyse du style. Mais il veut la fonder sur l'observation de procédés concrets : choix lexicaux, rythmes, syntaxe, figures.

3. La dimension morale et éducative

Dans la France de la Troisième République, la littérature possède également une fonction civique. Pour Lanson, elle doit former l'esprit critique, éduquer au jugement et transmettre les valeurs culturelles.Cette dimension ne disparaît pas chez lui, mais elle est subordonnée à la démarche scientifique.

Pour étudier *Les Misérables*[20], par exemple, Lanson recommanderait de :

1. Examiner la vie de Victor Hugo en 1860.
2. Étudier les débats politiques du Second Empire.
3. Analyser l'engagement social, la morale.
4. Travailler sur les brouillons, variantes, manuscrits.
5. Mesurer l'impact de l'œuvre dans son époque.

La compréhension passe donc par un retour aux conditions de production.

V. Héritage, apports et limites de la méthode lansonienne

1. Apports majeurs de la méthode de Lanson :

Lanson institue la discipline moderne d'histoire littéraire.Il offre ainsi une méthode stable aux études littéraires, encore visible dans les manuels. Il accorde aussi une place importante aux conditions de production de l'œuvre.Il a le mérite de professionnaliser le métier de critique.

2. Les limites

Lanson a été critiqué par les théoriciens du XX^{e} siècle pour plusieurs raisons. On lui a reproché d'accorder trop d'importance à la biographie et au contexte, de réduire parfois l'œuvre à un simple « document historique », enfin et surtout de laisser peu d'autonomie au texte.

Ces critiques ouvriront la voie aux nouvelles approches du milieu du XX^{e} siècle (formalisme, structuralisme, analyse textuelle, nouvelle critique).

3. Une place intermédiaire dans l'histoire des idées

Lanson apparaît aujourd'hui comme une figure de transition : héritier de la critique traditionnelle, mais annonciateur de la rigueur moderne. Il incarne un moment crucial de l'histoire littéraire où la littérature cesse d'être un simple objet de goût pour devenir un objet d'étude.

La critique traditionnelle, telle que l'a représentée Gustave Lanson, repose sur l'idée que pour comprendre une œuvre littéraire, il faut comprendre l'homme, l'époque et les

[20] Victor Hugo, *Les misérables*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1862.

conditions qui l'ont produite. Loin de se contenter d'impressions individuelles, Lanson propose une méthode rigoureuse, fondée sur l'histoire, les documents et l'analyse contrôlée. Cette méthode a profondément transformé l'enseignement et l'étude de la littérature en France.

Si elle sera contestée plus tard par les théories modernes du texte, elle demeure un pilier fondamental de la tradition critique et un point de départ indispensable pour toute réflexion sur la littérature.

Lecture proposée

Analysez et commentez le texte proposé ci-dessus en montrant la place du discours critique dans la réception et la consommation de la littérature

« Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre sujet », affirmait déjà Montaigne. Et l'auteur des *Essais* de poursuivre : « Nous ne faisons que nous entregloser. Tout fourmille de commentaires ; d'auteurs, il est e grand cherté. » Quatre siècles plus tard, le propos n'a rien perdu de sa pertinence. Les violents débats menés, à partir des années 60, autour de ce qu'on appelle « nouvelle critique », avaient certes pour motifs immédiats des questions de méthode ; mais, en profondeur, ils posaient la question épineuse du rôle de la critique dans les modes de consommation littéraire. Rôle nécessaire selon les uns, néfaste selon les autres.

On ne peut nier qu'un certain terrorisme méthodologique et idéologique a fortement conditionné, depuis quelques décennies, l'enseignement de la littérature et de la création littéraire elle-même. Un Julien Gracq, dans « La littérature à l'estomac », a entrepris de dénoncer cette déviation qui accorde plus de poids à la parole du critique qu'à l'oeuvre de l'écrivain. Et, dans ses *Lettrines,* il s'interrogeait : « Que dire à ces gens, qui croyant posséder une clé, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre œuvre e forme de serrure ? » Le danger du discours critique est en effet toujours d'appauvrir l'œuvre sur laquelle il porte, au nom d'une cohérence factice ou d'un dogmatisme méthodologique. Céline trouvait « honteux » et « humiliant » le spectacle du « lettré, dépiaut[ant] narquoisement un texte, un ouvrage. » (*Bagatelles pour un massacre*). Bien avant lui, Montesquieu assimilait les critiques aux « mauvais généraux d'armée qui, ne pouvant investir un pays, en corrompent les eaux. »

La critique serait-elle donc mortelle à la littérature ? Elle lui est tout aussi bien indispensable, et son inconfort vient de ce paradoxe qui la constitue : l'œuvre littéraire a besoin d'un discours qui la commente et l'éclaire ; elle l'appelle même, puisqu'elle appartient à l'univers du langage ; mais il arrive toujours un moment où l'acte critique arrive à se suffire à lui-même et à reléguer l'œuvre au rang de simple prétexte.

Cette légitimité, et ses dangers, caractérisent toutes les activités qui, de près ou de loin, participent du commentaire des textes : le compte-rendu journalistique, l'exposé universitaire, l'explication de texte pratiqués dans les classes, la réflexion du « poéticien » et

même l'échange de vues entre deux lecteurs … Dans toutes ces situations, la littérature est l'objet de discours, d'évaluation et de jugement.

C'est la critique universitaire qui s'est le plus interrogée sur les modalités d'une telle appréciation. Entre un Baudelaire, pour qui la critique ne pouvait être que passionnée, et les commentateurs actuels généralement soucieux de pondération, ce sont les sciences humaines qui ont bouleversé les conditions du discours tenu sur la littérature. Les développements de l'histoire, de la sociologie, de la psychanalyse, ont constitué le sujet humain en objet d'analyse, et le texte littéraire en lieu de savoir autant qu'un moyen de jouissance esthétique et la critique a donc tendu à devenir une science, mobilisant des procédures codées d'analyse et un bagage conceptuel précis.

On est généralement convaincu, aujourd'hui, des dangers d'une critique uniquement soucieuse du scientisme pour qu'elle soit seulement possible, ne faudrait-il pas d'abord que le texte littéraire soit assimilé à un pur objet ? Or, un texte est toujours lu par quelqu'un : son existence dépend du regard d'un lecteur, et des conditions toujours variables de sa réception. Mais une telle évidence ne conduit nullement à un repli frileux sur le subjectivisme de l'appréciation personnelle : qui pourrait faire fi des moyens nouveaux de compréhension que l'on doit à l'histoire, à la sociologie, à la psychanalyse, ou à la linguistique ? »

Extrait de l'avant-propos de *Introduction aux méthodes critiques de l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1998 (Rédigé par Daniel Bergez)

Commentaire du texte

Le texte de Daniel Bergez propose une réflexion sur la critique littéraire, en s'interrogeant sur son rôle, son utilité et ses limites.Dès le début, l'auteur cite Montaigne pour montrer que le commentaire des œuvres existe depuis longtemps et qu'il est même très répandu. Cela permet de poser une première question importante : la critique est-elle vraiment utile ou prend-elle trop de place par rapport aux œuvres elles-mêmes ? Cette question est reprise dans le contexte des années 1960, avec les débats autour de la « nouvelle critique », qui ont mis en avant des problèmes de méthode mais aussi la place du critique dans la lecture des textes.

Ensuite, le texte présente plusieurs critiques de la critique littéraire. Des écrivains comme Julien Gracq ou Céline reprochent aux critiques de déformer les œuvres en leur imposant des interprétations trop rigides. Selon eux, certaines méthodes d'analyse peuvent appauvrir le texte au lieu de l'éclairer. l'idée est que le critique peut parfois donner plus d'importance à son propre discours qu'à l'œuvre elle-même.

Cependant, Bergez ne rejette pas la critique. Il montre qu'elle est aussi nécessaire. Il souligne un paradoxe : la littérature a besoin d'être expliquée et commentée, mais en même temps, ce commentaire peut devenir trop envahissant et faire oublier l'œuvre. La critique est donc à la fois utile et problématique.Dans un autre moment du texte, l'auteur explique que la critique a évolué avec les sciences humaines comme l'histoire, la sociologie ou la psychanalyse. Ces disciplines ont apporté des outils plus rigoureux pour analyser les textes. La critique est ainsi devenue plus scientifique, avec des méthodes précises. Mais cela pose aussi un problème, si l'on considère le texte uniquement comme un objet d'étude, on risque d'oublier sa dimension esthétique et le plaisir de la lecture.

Enfin, Bergez insiste sur le rôle du lecteur. Un texte n'existe vraiment que s'il est lu et interprété. Cela signifie que la lecture comporte toujours une part de subjectivité. Mais cela ne veut pas dire que toutes les interprétations se valent. Il reste important d'utiliser des outils d'analyse sérieux pour mieux comprendre les œuvres.

Ainsi, ce texte montre que la critique littéraire est une activité complexe : elle est nécessaire pour comprendre les œuvres, mais elle doit éviter de devenir trop rigide ou de prendre le dessus sur la littérature elle-même.

II. Les herméneutiques :

1. La critique psychanalytique

Introduction

Dès ses débuts, la psychanalyse s'est construite en dialogue étroit avec la littérature, au point que Freud[21] reconnaissait volontiers que les poètes et écrivains avaient souvent su explorer les profondeurs psychiques avant les théoriciens. La critique psychanalytique, telle qu'elle se développe au XXe siècle, prend acte de cette proximité constitutive : elle considère la littérature comme l'un des terrains privilégiés où s'expriment les forces inconscientes, les désirs refoulés, les fantasmes fondateurs et les conflits intimes qui structurent l'êtrehumain. Lire un texte littéraire à partir de la psychanalyse, ce n'est donc pas lui appliquer de l'extérieur une grille explicative ; c'est reconnaître que la création artistique est elle-même, dans ses structures profondes, marquée par les mouvements du psychisme.

I La méthode d'analyse de l'inconscient selon Freud

La démarche psychanalytique s'organise autour del' idée de l'existence de l'inconscient. Il ne s'agit pas d'un simple arrière-plan obscur de la conscience, mais d'un véritable système, doté de mécanismes, de logiques et de modes d'expression propres. Freud découvre dans le rêve un modèle privilégié de ce fonctionnement. Le rêve, loin d'être un chaos sans signification, met en scène des désirs refoulés dans une forme déguisée. Pour cela, il utilise des procédés tels que la condensation, le déplacement ou la figuration symbolique. Très tôt, Freud comprend que ces procédés, qu'il observe dans les rêves, se retrouvent également dans les œuvres littéraires. L'écriture, comme le rêve, travaille des images, transforme des pulsions en récits, condense des significations contradictoires, et crée des figures qui dépassent la simple intention consciente de l'auteur. Ainsi, une œuvre littéraire peut être lue comme un rêve écrit : un espace où des forces inconscientes se manifestent sous des formes esthétiques.

---

[21]Sigmund Freud (1856-1939) estle fondateur de la psychanalyse. Il est Médecin et neurologue de formation. Parmi ses œuvres : L'Interprétation des rêves ,*Die Traumdeutung*, 1900.

Cette idée ouvre une réflexion nouvelle sur le rôle de l'auteur. La psychanalyse ne prétend pas révéler la « psychologie » de l'auteur réel à partir de ses œuvres, ce qui serait une erreur méthodologique. Ce qu'elle met au jour, c'est le travail d'un « auteur psychanalytique », c'est-à-dire d'une fonction créatrice qui dépasse le sujet conscient. L'écrivain, au moment où il écrit, est travaillé par des images, des désirs, des peurs, des scénarios intimes dont il n'a pas la maîtrise totale. Le texte devient alors le lieu où s'expriment non pas les intentions explicites de l'auteur, mais les tensions psychiques qui le traversent. L'œuvre apparaît comme un compromis entre des forces contraires, comme une formation de l'inconscient, comparable au rêve, au lapsus ou au symptôme.

Le corpus freudien fonde également deux notions essentielles pour la critique littéraire : le complexe d'Œdipe et l'inquiétante étrangeté. La lecture que Freud propose d'Œdipe Roi ou d'Hamlet inaugure une manière nouvelle de comprendre les récits mythiques et dramatiques : la tragédie devient le théâtre où se rejouent les conflits fondamentaux du sujet humain. De même, dans son essai sur l'inquiétante étrangeté, Freud identifie dans la littérature fantastique l'expression du « retour du refoulé ». Le double, l'automate, le fantôme ou la répétition inexpliquée sont alors interprétés comme l'irruption dans le champ du familier de ce qui aurait dû rester caché. Ce texte a eu une influence considérable sur la lecture du fantastique, mais aussi sur la manière d'aborder les zones d'opacité, d'ambiguïté et de trouble dans toute œuvre littéraire.

Définitions des principaux concepts de la psychanalyse élaborés par Sigmund Freud

1. L'inconscient

Instance psychique fondamentale, l'inconscient désigne l'ensemble des contenus (désirs, souvenirs, pulsions) refoulés hors du champ de la conscience, mais qui continuent d'influencer les pensées et les comportements. Il s'exprime indirectement à travers les rêves, les lapsus et les actes manqués.

2. Le refoulement

Mécanisme de défense central par lequel le sujet rejette dans l'inconscient des représentations jugées inacceptables (souvent de nature sexuelle ou agressive). Le refoulement est à l'origine de nombreux symptômes névrotiques.

3. Les instances psychiques : Ça, Moi, Surmoi

- **Le Ça** : réservoir des pulsions, régi par le principe de plaisir, totalement inconscient.
- **Le Moi** : instance médiatrice entre les exigences du Ça, les contraintes du réel et les interdits du Surmoi ; il obéit au principe de réalité.
- **Le Surmoi** : héritier des interdits parentaux et sociaux, il représente la conscience morale.

4. La pulsion

Force dynamique interne poussant le sujet à agir pour satisfaire un besoin. Freud distingue principalement les pulsions de vie (Éros) et les pulsions de mort (Thanatos).

5. Le principe de plaisir et le principe de réalité

- **Principe de plaisir** : tendance du psychisme à rechercher la satisfaction immédiate et à éviter le déplaisir.
- **Principe de réalité** : capacité à différer la satisfaction en fonction des contraintes du monde extérieur.

6. Le complexe d'Œdipe

Concept central désignant l'ensemble des désirs inconscients de l'enfant envers le parent du sexe opposé et la rivalité avec le parent du même sexe. Sa résolution est déterminante dans la structuration de la personnalité.

7. La libido

Énergie psychique associée aux pulsions sexuelles au sens large. Elle investit des objets (personnes, idées) et oriente le développement affectif du sujet.

8. Le transfert

Processus par lequel le patient projette sur l'analyste des sentiments, désirs ou conflits inconscients initialement liés à des figures importantes de son passé (souvent parentales).

09. Les mécanismes de défense

Stratégies inconscientes du Moi pour réduire l'angoisse. Parmi les plus connus :

- déni
- projection
- rationalisation
- sublimation
- déplacement

11. Le rêve et son interprétation

Freud considère le rêve comme « la voie royale vers l'inconscient ». Il distingue :

- **contenu manifeste** (ce qui est raconté)
- **contenu latent** (signification cachée liée aux désirs refoulés)

II La psychanalyse selon Jung

Après Freud, la critique psychanalytique s'enrichit de nouveaux apports. L'un des plus déterminants est celui de Jung, qui déplace la question de l'inconscient vers une dimension collective. Pour Jung, les grandes œuvres littéraires ne se contentent pas d'exprimer les conflits individuels ; elles mettent en scène des archétypes universels, des figures symboliques communes à toutes les cultures. Le héros, la mère, l'ombre, le sage, le serpent, l'eau, le voyage initiatique : autant de motifs qui, selon Jung, appartiennent à l'humanité entière. La littérature devient alors le lieu de surgissement de cet inconscient collectif, dont les œuvres proposent des variations culturelles. Cette perspective a profondément marqué l'analyse des mythes, des contes et des récits initiatiques, et a ouvert la critique psychanalytique à une dimension anthropologique et comparatiste.

III Lacan : le sujet du langage

Lacan[22], dans la seconde moitié du XXe siècle, renouvelle radicalement l'approche psychanalytique de la littérature. Son affirmation selon laquelle « l'inconscient est structuré comme un langage[23] » oriente la critique vers une attention plus fine à la matérialité du texte : jeux de signifiants, glissements sémantiques, ruptures, contradictions internes. Lacan montre que la métaphore et la métonymie, procédés décrits par les linguistes, sont au cœur du fonctionnement inconscient. En conséquence, la littérature devient un terrain privilégié pour observer comment le désir se tisse dans le langage, comment le sens se dérobe, comment le texte laisse apparaître ses fissures et ses failles.

Cette perspective invite à lire les œuvres non comme des messages à décoder, mais comme des machines à produire du sens, des espaces où le sujet est mis en jeu, divisé, traversé par le discours.

Psychanalyse, langage et lecture

La rencontre entre littérature et psychanalyse ne se limite pas à l'idée que les textes mettent en scène des désirs ou des conflits psychiques. Le véritable terrain de dialogue entre ces deux domaines se situe dans la question du langage. La psychanalyse, depuis Freud mais surtout depuis Lacan, considère le langage non comme un simple instrument d'expression, mais comme le lieu même où se constitue le sujet. De ce point de vue, lire un texte littéraire, c'est toujours entrer dans un réseau de mots, de signifiants, de métaphores, qui ne se contentent pas de représenter une histoire : ils forment la texture même du désir, ils mettent en œuvre une logique qui déborde et parfois contredit l'intention consciente du narrateur ou de l'auteur. Ainsi, la critique psychanalytique s'intéresse moins à ce que le texte dit qu'à la manière dont le texte parle, dont il organise son propre espace signifiant, dont il laisse surgir des zones de sens involontaires ou dérobées.

Cette attention au langage transforme profondément notre manière d'aborder les œuvres. On ne lit plus seulement les personnages comme des êtres qui désirent, ni les images comme des symboles interprétables, mais le texte entier comme une dynamique psychique. Le langage n'est pas un miroir transparent du monde : c'est un médium chargé, traversé de pulsions, de tensions, d'ambivalences. Les mots eux-mêmes ne sont pas neutres ; ils portent des héritages culturels, sexuels, historiques ; ils véhiculent des imaginaires inconscients. Une scène

[22] Jacques Lacan ,*Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 493-528.
[23] *Ibid.*

narrative peut alors fonctionner comme un symptôme : non parce qu'elle révélerait une vérité cachée à déchiffrer, mais parce qu'elle manifeste des contradictions, des nœuds, des insistances qui témoignent d'une lutte interne entre différentes forces psychiques.

La psychanalyse nous apprend également que le sujet n'est jamais unifié. Le « je » qui parle dans le texte n'est pas l'auteur réel, mais une instance instable, traversée par des forces multiples. Lacan insiste sur la division du sujet, sur ce décalage entre le Moi socialement constitué, l'image que le sujet se donne, et le Je, lieu du désir et du manque. La littérature exploite cette division de manière particulièrement riche : elle démultiplie les voix, joue sur la polyphonie, sur l'ironie, sur les discours rapportés, sur les monologues intérieurs, révélant ainsi que le langage est toujours traversé d'un écart. Le roman moderne, de Proust à Woolf, en passant par Joyce ou Faulkner, met en scène un sujet qui se cherche, qui se perd, qui s'efface parfois dans la prolifération des sensations, des souvenirs, des associations. Ce sujet éclaté est un terrain privilégié pour la psychanalyse : il montre à quel point l'identité est fragile, instable, construite à même le langage.

La question de la mémoire joue ici un rôle essentiel. Freud a montré que la mémoire n'est jamais une archive fidèle, mais qu'elle se reconstruit selon les besoins du présent, qu'elle se déforme, qu'elle se lacune. De nombreuses œuvres littéraires exploitent cette dimension : elles mettent en scène des narrateurs amnésiques, des souvenirs fragmentaires, des retours compulsifs du passé. On pense à Modiano, à Sebald, ou encore à Duras, dont les récits semblent hantés par des absences, des blancs, des silences qui sont autant de manifestations du travail psychique. La littérature n'est pas un simple lieu où l'on raconte le passé ; elle est un espace où la mémoire se réélabore, où le trauma se répète sous des formes symboliques, où le récit tente de combler une perte qui ne le peut jamais totalement. La psychanalyse, dans ce contexte, n'apporte pas une explication, mais un éclairage sur la manière dont le texte organise ces retours du refoulé.

IV La lecture inventive selon Pierre Bayard :

La lecture psychanalytique engage également une réflexion sur la place du lecteur. Loin d'être un observateur neutre, celui-ci est lui-même un sujet traversé par le langage et par le désir. Lire un texte, c'est réactiver en soi des affects, des souvenirs, des interprétations

latentes. Pierre Bayard[24] a insisté sur le caractère fondamentalement fantasmatique de la lecture : le lecteur projette, imagine, déplace ; il reconstruit l'œuvre selon son propre inconscient. L'acte de lire devient alors un acte d'interprétation où se jouent des processus psychiques personnels.Bayard souligne que « Toute lecture est d'abord une confrontation entre deux bibliothèques, celle du livre et celle du lecteur[25]. » La critique psychanalytique doit tenir compte de cette dimension : ce n'est pas seulement le texte qui parle, mais aussi le lecteur. L'interprétation n'est pas une découverte d'un sens déjà-là, mais une construction, une rencontre entre deux inconscients : celui du texte et celui du lecteur. Cela ne signifie pas que tout soit arbitraire ; une bonne lecture psychanalytique est une lecture qui argumente, qui articule, qui montre comment le texte lui-même ouvre des pistes, comment il résiste ou se prête à certaines interprétations.

V Les limites de la critique psychanalytique

Dans cette perspective, une question cruciale apparaît : jusqu'où peut-on aller dans l'interprétation psychanalytique ? La psychanalyse a souvent été critiquée pour sa tendance à surinterpréter, à réduire des œuvres complexes à quelques symboles ou scénarios. Il est vrai que certaines lectures psychanalytiques du début du XXe siècle se sont aventurées dans des analyses parfois caricaturales, ramenant une œuvre entière à une problématique sexuelle ou familiale. Cependant, la psychanalyse contemporaine est devenue plus attentive à la complexité du symbolique et à la pluralité des significations. Elle ne cherche plus à imposer une explication unique, mais à comprendre comment un texte devient un lieu d'échos, d'ambivalences, de conflits. Loin d'aplatir le sens, elle l'enrichit.

Ainsi, la psychanalyse invite le lecteur à regarder ce qui, dans une œuvre, ne se laisse pas facilement expliquer : un motif qui revient sans raison apparente, un personnage dont les gestes semblent disproportionnés, une métaphore insistante, une répétition obsédante, une scène qui ne s'intègre pas parfaitement dans l'intrigue. Ces éléments, loin d'être des défauts, sont les indices d'un travail psychique. Ils indiquent que l'œuvre est traversée par une dynamique inconsciente, que le récit est structuré par des forces plus profondes que l'histoire qu'il raconte. La critique psychanalytique, en s'attachant à ces points de résistance, met au jour une autre logique du texte, une logique pulsionnelle, imaginaire, symbolique.

---

[24]Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, 2007.
[25]*Ibid.*,p.44.

Au-delà du contenu, la forme elle-même devient un terrain d'analyse. Le rythme d'un texte, ses silences, ses ruptures, sa syntaxe parfois heurtée, son usage de la métaphore ou de l'ellipse, tout cela peut être lu comme l'expression d'un mouvement psychique. Certaines œuvres montrent une écriture fluide, expansive, débordante : elles semblent vouloir tout dire, tout montrer, saturer le texte d'images. D'autres, au contraire, rétractées, minimalistes, lacunaires, témoignent d'un rapport difficile à l'expression, d'une lutte contre l'irreprésentable. L'écriture, dans ce sens, devient elle-même un symptôme ou une sublimation.

Conclusion

Ainsi, la psychanalyse nous apprend à lire la littérature non comme un simple discours mais comme un processus vivant, conflictuel, ambivalent. Elle nous invite à considérer l'œuvre non comme un objet clos, mais comme un organisme symbolique où circulent des forces, où s'affrontent des désirs, où se joue la scène même du sujet humain. Elle nous montre que la lecture n'est jamais purement intellectuelle : elle est aussi affective, fantasmatique, corporelle.La critique psychanalytique, loin de se réduire à une méthode parmi d'autres, propose une véritable poétique : une manière de comprendre comment la littérature transforme, reconfigure et met en scène l'inconscient.

2. La méthode psychocritique de Mauron

La méthode psychocritique de Mauron repose sur une démarche rigoureuse en plusieurs étapes. La première consiste à superposer les œuvres d'un même auteur afin d'y repérer des métaphores obsédantes, c'est-à-dire des images récurrentes qui traversent l'ensemble du corpus. Ces images, loin d'être de simples ornements stylistiques, constituent selon Mauron des indices privilégiés de l'activité de l'inconscient. Il écrit à ce propos :« Toute répétition insistante est significative ; elle signale une obsession, donc un noyau inconscient[26]. »

La deuxième étape consiste à organiser ces métaphores en réseaux symboliques, révélant une logique interne de l'imaginaire. Ces réseaux permettent ensuite de dégager ce que Mauron nomme le mythe personnel de l'auteur, défini comme un scénario fantasmatique inconscient qui se rejoue de texte en texte sous des formes variées. Le mythe personnel n'est pas un récit explicite, mais une structure latente qui informe l'ensemble de l'œuvre. Il peut, par exemple, prendre la forme d'un conflit œdipien, d'une quête de la figure maternelle, ou d'une oscillation entre désir de fusion et angoisse de séparation.

L'interprétation de ce mythe personnel mobilise les concepts fondamentaux de la psychanalyse freudienne, tels que le refoulement, la sublimation ou les pulsions de vie et de mort. Freud souligne en effet, dans *Le Malaise dans la civilisation* (1930), que l'art constitue l'une des voies privilégiées de la sublimation :« L'art offre des satisfactions substitutives aux désirs refoulés, satisfactions qui sont à la fois intenses et socialement valorisées[27].»

La psychocritique peut également dialoguer avec d'autres courants psychanalytiques. Carl Gustav Jung, par exemple, introduit la notion d'inconscient collectif et d'archétypes[28], qui permet d'élargir l'analyse psychocritique à des structures symboliques transindividuelles. Dans *L'Homme et ses symboles*, Jung affirme que « le symbole est la meilleure expression possible d'un contenu inconscient encore inconnu[29]». Cette perspective permet de comprendre pourquoi certains motifs littéraires reviennent chez des auteurs différents, tout en étant investis de significations singulières.

---

[26] Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963.
[27] *Ibid.*
[28] Gustav Jung, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont ,*1964.*
[29] *Ibid.*

De son côté, Jacques Lacan renouvelle la lecture psychanalytique de la littérature en insistant sur la dimension langagière de l'inconscient. Sa célèbre formule « l'inconscient est structuré comme un langage » invite à considérer le texte littéraire comme un espace où se manifestent les jeux du signifiant. Dans cette optique, la psychocritique peut être enrichie par une attention accrue aux procédés d'écriture, aux glissements sémantiques et aux équivoques du langage.

Malgré ses apports indéniables, la psychocritique a fait l'objet de critiques. Roland Barthes, dans *Sur Racine*[30], met en garde contre toute tentative d'assigner un sens définitif aux œuvres à partir d'un schéma psychologique unique. De même, Lucien Goldmann reproche à la psychocritique de négliger les déterminations sociales de la création littéraire[31]. Ces critiques soulignent la nécessité d'articuler la psychocritique à d'autres approches, afin d'éviter toute lecture univoque.

En conclusion, la psychocritique apparaît comme une méthode féconde pour appréhender la littérature dans sa profondeur symbolique. En mettant au jour les structures inconscientes qui organisent l'imaginaire d'un auteur, elle permet de comprendre l'unité et la cohérence d'une œuvre au-delà de sa diversité formelle. Comme le souligne Charles Mauron, « l'œuvre littéraire est à la fois masque et aveu[32] » : elle dissimule l'inconscient tout en le révélant, faisant de la lecture psychocritique une entreprise d'interprétation à la fois rigoureuse et ouverte.

Références essentielles

Freud, Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, PUF, 1900.

Freud, Sigmund, *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Gallimard, 1907.

Freud, Sigmund, *Le Malaise dans la civilisation*, PUF, 1930.

Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, 1963.

Jung, Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964.

Lacan, Jacques, *Écrits*, Seuil, 1966.

[30]Barthes, Roland, *Sur Racine*, Seuil, 1963.

[31]Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris ,Gallimard**,** 1964**.**
[32]Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963.

Lecture proposée :

Gradiva,lecture psychanalytique en référence à Freud

- **Résumé détaillé de *Gradiva* de Wilhelm Jensen**

Gradiva, Fantaisie pompéienne, 1903.
Traduction française, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique »

Norbert Hanold est un jeune archéologue allemand, entièrement voué à ses recherches scientifiques. Sa vie est marquée par une grande solitude affective, il se tient à distance des relations humaines et manifeste une indifférence presque ostentatoire à l'égard des femmes. Son rapport au monde est dominé par le savoir rationnel, par l'étude du passé et par l'observation d'objets inanimés, ce qui contribue à le couper de toute expérience vivante du désir.

Un jour, lors de ses travaux, Norbert découvre un bas-relief antique représentant une jeune femme marchant d'un pas singulier, le pied légèrement relevé. Cette posture le fascine de manière inexpliquée. Il se procure une reproduction du relief et la place dans son bureau, où il la contemple longuement. Il baptise cette figure « Gradiva », nom qu'il forge à partir du verbe latin *gradior* (« marcher »), en référence à la démarche particulière de la jeune femme. Peu à peu, cette image prend une place centrale dans sa vie psychique.

Norbert se met à élaborer autour de Gradiva toute une fiction. Il imagine qu'elle a vécu à Pompéi et qu'elle est morte lors de l'éruption du Vésuve en l'an 79. Cette hypothèse n'est pas fondée sur des preuves scientifiques, mais Norbert la considère comme une quasi-certitude. La Gradiva devient pour lui une présence presque réelle, bien qu'elle ne soit qu'une figure de pierre. Cette fixation marque le début d'un glissement progressif hors de la réalité.

Une nuit, Norbert fait un rêve particulièrement marquant. Il se voit à Pompéi au moment de l'éruption. Il aperçoit Gradiva marchant paisiblement dans les rues, indifférente au danger. Il tente de l'avertir, mais elle ne l'entend pas et disparaît sous les cendres volcaniques. Norbert se réveille profondément troublé par ce rêve, qui renforce sa conviction que Gradiva a réellement existé et qu'il entretient avec elle un lien singulier.

Obsédé par cette figure, Norbert décide de se rendre à Pompéi. Il espère y retrouver des traces de Gradiva et, plus confusément, la rencontrer. Sur place, il erre parmi les ruines, dans un état proche du somnambulisme, observant les lieux comme s'ils étaient encore habités par les morts. Il se sent étrangement à l'aise dans cette ville figée, où le passé semble plus présent que le monde vivant.

C'est à Pompéi que Norbert aperçoit une jeune femme dont la démarche correspond exactement à celle de la Gradiva du bas-relief. Convaincu qu'il s'agit de la jeune Pompéienne revenue d'entre les morts, il l'aborde et lui parle comme si elle appartenait à une autre époque. La jeune femme ne le contredit pas immédiatement. Elle accepte le nom de Gradiva et dialogue avec lui dans le cadre de cette fiction, tout en introduisant subtilement des éléments de réalité.

Peu à peu, le lecteur découvre que cette femme est en réalité Zoé Bertgang, une jeune Allemande que Norbert a connue dans son enfance. Zoé était sa voisine et son amie de jeux, et elle nourrissait pour lui un attachement affectif profond. Norbert, en revanche, a refoulé ce souvenir et oublié Zoé, comme il a refoulé toute expérience amoureuse. Zoé a reconnu Norbert dès leur rencontre à Pompéi et a compris qu'il était prisonnier d'un délire.

Plutôt que de le confronter brutalement à la réalité, Zoé choisit de jouer le jeu de son illusion. Elle s'adresse à lui en se glissant dans le rôle de la Gradiva, tout en orientant progressivement la conversation vers le présent et vers leur histoire commune. Elle évoque leurs souvenirs d'enfance, leur proximité passée, et met en évidence les émotions que Norbert a refoulées.

À mesure que les échanges se poursuivent, Norbert commence à douter de ses certitudes. Les souvenirs de son enfance refont surface, et il reconnaît peu à peu Zoé comme une personne réelle. Le délire se dissipe progressivement, sans rupture brutale. Norbert prend conscience que la Gradiva n'était qu'une création de son esprit, née de son désir refoulé.

Le récit s'achève sur la reconnaissance mutuelle de leur amour. Norbert retrouve un rapport vivant au monde et aux autres, quittant l'univers figé des ruines et des images pour entrer dans une relation réelle. Le délire, ayant accompli sa fonction, disparaît au profit d'un désir désormais assumé.

Contextualisation du texte

Gradiva (1903) de Wilhelm Jensen est une nouvelle qui a suscité un intérêt majeur en psychanalyse grâce à l'étude que lui consacre Sigmund Freud dans *Le délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen* (1907). Freud y montre que la littérature anticipe souvent les découvertes psychanalytiques, notamment dans la représentation de l'inconscient, du refoulement et du désir.

L'œuvre raconte l'histoire de Norbert Hanold, jeune archéologue, fasciné par un bas-relief représentant une femme marchant d'un pas singulier, qu'il baptise « Gradiva ». Cette fascination se transforme en délire, jusqu'à sa rencontre à Pompéi avec Zoé Bertgang, femme réelle et amour d'enfance refoulé.

La Gradiva comme objet de désir et formation du symptôme

Du point de vue psychanalytique, Gradiva est un objet de substitution. Norbert détourne son désir inconscient pour Zoé vers un objet esthétique et antique, socialement acceptable.

- Le refoulement du désir amoureux est central : Norbert nie toute vie affective et sexuelle consciente.
- L'archéologie symbolise le travail de l'inconscient : fouiller le passé, exhumer des traces enfouies.
- Le bas-relief agit comme un fétiche, permettant au désir de s'exprimer sans être reconnu comme tel.

Le symptôme (la fascination délirante) est donc un compromis entre le désir refoulé et la défense psychique.

Le délire comme retour du refoulé

Freud interprète le délire de Norbert non comme une simple pathologie, mais comme une tentative de guérison.

- Le délire reconstruit une histoire : Gradiva serait une jeune Pompéienne morte lors de l'éruption du Vésuve.
- Cette fiction permet le retour déguisé du souvenir refoulé de Zoé.

- Le rêve et le délire fonctionnent selon les mêmes mécanismes : condensation, déplacement, symbolisation.

Ainsi, le délire est une production de l'inconscient visant à rétablir un lien avec le désir perdu.

Zoé Bertgang, une figure de l'analyste

Zoé joue un rôle fondamental dans la résolution du conflit psychique.

- Elle entre dans le délire sans le contredire frontalement, exactement comme un analyste face au patient.
- Elle adopte une position d'interprétation progressive, guidant Norbert vers la réalité.
- Elle permet la levée du refoulement par la reconnaissance de l'amour infantile.

Zoé incarne une figure thérapeutique, favorisant la réintégration du désir dans la conscience.

Guérison et sublimation du désir

La « guérison » de Norbert ne passe pas par la suppression du désir, mais par sa réintégration consciente.

-Le passage de l'objet antique à la femme réelle marque la sortie du fétichisme.

-L'amour devient possible lorsque le désir cesse d'être refoulé.

-Freud montre ici que la psychanalyse ne détruit pas l'imaginaire, mais le réoriente vers la vie.

Conclusion

À travers *Gradiva*, Freud met en évidence :

- le rôle du refoulement dans la formation des symptômes,
- la parenté entre rêve,délire et création artistique,
- la fonction thérapeutique du retour du désir.

Gradiva apparaît ainsi comme une allégoriedu travail analytique, une fouille du passé permettant de transformer un symptôme en amour conscient.

Une analyse de *Gradiva* dans une perspective lacanienne

Dans une lecture inspirée de Jacques Lacan, *Gradiva* peut être compris comme l'histoire d'un personnage en difficulté face au désir et à la relation aux autres. Norbert Hanold apparaît comme un individu coupé du monde affectif ; il privilégie le savoir scientifique et

semble incapable d'entretenir une relation amoureuse normale. Son rejet du désir ne correspond pas seulement à une inhibition, mais à une difficulté plus profonde àa s'inscrire dans une relation symbolique avec autrui.

Dans ce contexte, le désir ne peut pas s'exprimer directement et se fixe sur une image. La Gradiva, statue silencieuse et idéalisée, appartient au domaine de l'imaginaire. Elle ne parle pas, ne répond pas, ne manifeste aucun désir. C'est précisément ce qui attire Norbert, il peut ainsi éviter toute confrontation avec une personne réelle. Le détail du pas de la Gradiva devient un élément central de son fantasme. Il ne s'agit plus d'une femme réelle, mais d'une image partielle sur laquelle il projette son désir.

Le délire de Norbert peut alors être interprété comme une tentative de compenser un déséquilibre psychique. Incapable d'organiser son désir dans un cadre symbolique stable, il voit surgir une réalité déformée sous forme d'hallucinations. La ville de Pompéi, à la fois détruite et conservée, représente ce retour du passé enfoui. Ce qui n'a pas été reconnu ou symbolisé réapparaît sous forme d'images troublantes. La Gradiva devient ainsi une apparition plutôt qu'un souvenir conscient.

Le personnage de Zoé Bertgang joue un rôle essentiel dans cette évolution. Contrairement à la statue, elle parle, répond et interagit. Elle ne rejette pas le délire de Norbert, mais entre progressivement dans son univers pour l'aider à en sortir. Par le dialogue, elle introduit du sens et permet à Norbert de transformer son rapport au désir. Ce processus rappelle celui d'une analyse psychanalytique, où le sujet est amené à comprendre ses propres mécanismes plutôt qu'à les nier.

La fin du récit ne correspond pas à une normalisation complète, mais à un changement important. Norbert abandonne l'image figée de la Gradiva pour reconnaître Zoé comme une personne réelle. Son désir n'est plus bloqué dans un fantasme, mais s'inscrit dans une relation vivante, marquée par le langage et l'altérité. Le passage de la statue à Zoé montre que le désir ne peut exister pleinement que dans une relation symbolique avec autrui.

Texte 2

Franz Kafka, *La Métamorphose*, incipit, 1915.

En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte. Il était sur le dos, un dos aussi dur qu'une carapace, et, en relevant un peu la tête, il vit, bombé, brun, cloisonné par des arceaux plus rigides, son abdomen sur le haut duquel la couverture, prête à glisser tout à fait, ne tenait plus qu'à peine. Ses nombreuses pattes, lamentablement grêles par comparaison avec la corpulence qu'il avait par ailleurs, grouillaient désespérément sous ses yeux.
« Qu'est-ce qui m'est arrivé ? » pensa-t-il. Ce n'était pas un rêve. Sa chambre, une vraie chambre humaine, juste un peu trop petite, était là tranquille entre les quatre murs qu'il connaissait bien. Au-dessus de la table où était déballée une collection d'échantillons de tissus – Samsa était représentant de commerce – on voyait accrochée l'image qu'il avait récemment découpée dans un magazine et mise dans un joli cadre doré. Elle représentait une dame munie d'une toque et d'un boa tous les deux en fourrure et qui, assise bien droite, tendait vers le spectateur un lourd manchon de fourrure où tout son avant-bras avait disparu.

Le regard de Gregor se tourna ensuite vers la fenêtre, et le temps maussade – on entendait les gouttes de pluie frapper le rebord en zinc – le rendit tout mélancolique. « Et si je me rendormais un peu et oubliais toutes ces sottises ? » se dit-il ; mais c'était absolument irréalisable, car il avait l'habitude de dormir sur le côté droit et, dans l'état où il était à présent, il était incapable de se mettre dans cette position.

Quelque énergie qu'il mît à se jeter sur le côté droit, il tanguait et retombait à chaque fois sur le dos. Il dut bien essayer cent fois, fermant les yeux pour ne pas s'imposer le spectacle de ses pattes en train de gigoter, et il ne renonça que lorsqu'il commença à sentir sur le flanc une petite douleur sourde qu'il n'avait jamais éprouvée.

« Ah, mon Dieu », songea-t-il, « quel métier fatigant j'ai choisi ! Jour après jour en tournée. Les affaires vous énervent bien plus qu'au siège même de la firme, et par-dessus le marché je dois subir le tracas des déplacements, le souci des correspondances ferroviaires, les repas irréguliers et mauvais, et des contacts humains qui changent sans cesse, ne durent jamais, ne deviennent jamais cordiaux. Que le diable emporte tout cela ! » Il sentit une légère démangeaison au sommet de son abdomen ; se traîna lentement sur le dos en se rapprochant

du montant du lit afin de pouvoir mieux redresser la tête ; trouva l'endroit qui le démangeait et qui était tout couvert de petits points blancs dont il ne sut que penser ; et il voulut palper l'endroit avec une patte, mais il la retira aussitôt, car à ce contact il fut tout parcouru de frissons glacés. Il glissa et reprit sa position antérieure. « À force de se lever tôt », pensa-t-il, « on devient complètement stupide. L'être humain a besoin deson sommeil. D'autres représentants vivent comme des femmes de harem. Quand, par exemple, moi je rentre à l'hôtel dans le courant de la matinée pour transcrire les commandes que j'ai obtenues, ces messieurs n'en sont encore qu'à prendre leur petit déjeuner. Je devrais essayer ça avec mon patron ; je serais viré immédiatement. Qui sait, du reste, si ce ne serait pas une très bonne chose pour moi. Si je ne me retenais pas à cause de mes parents, il y a longtemps que j'aurais donné ma démission, je me serais présenté devant le patron et je lui aurais dit ma façon de penser du fond du cœur. De quoi le faire tomber de son comptoir ! Il faut dire que ce ne sont pas des manières, de s'asseoir sur le comptoir et de parler de là-haut à l'employé, qui de plus est obligé d'approcher tout près, parce que le patron est sourd. Enfin, je n'ai pas encore abandonné tout espoir ; une fois que j'aurai réuni l'argent nécessaire pour rembourser la dette de mes parents envers lui – j'estime que cela prendra encore de cinq à six ans –, je ferai absolument la chose. Alors, je trancherai dans le vif. Mais enfin, pour le moment, il faut que je me lève, car mon train part à cinq heures. »

Eléments pour une lecture psychanalytique

Le début de *La Métamorphose* présente dès les premières lignes les thèmes principaux du récit : la perte d'identité, les tensions familiales et une difficulté à communiquer. Ce passage peut être lu d'un point de vue psychanalytique, car il ressemble à une scène de rêve où l'inconscient apparaît sous la forme d'un corps étrange. La transformation de Gregor est donnée immédiatement comme un fait accompli, comme si des éléments cachés de son esprit devenaient soudain visibles. La mention de « rêves agités » laisse entendre que cette transformation prolonge quelque chose de refoulé qui passe du rêve à la réalité.

Selon une approche inspirée de Sigmund Freud, le rêve exprime des désirs inconscients de manière indirecte. Ici, la situation est différente, ce qui devrait rester caché apparaît directement. Le corps de Gregor devient ainsi le signe d'un malaise déjà présent en lui. L'insecte peut représenter une forme d'oppression intérieure : Gregor est entièrement soumis à sa famille et n'a pas de place pour lui-même. Son corps (la carapace, les segments, l'immobilité) reflète une vie rigide et enfermée.

Le texte souligne aussi que Gregor ne réagit pas avec émotion à sa transformation. Il observe son corps comme s'il ne lui appartenait pas. Cette distance peut faire penser à un phénomène de dépersonnalisation, où le sujet se sent séparé de lui-même. Dans une perspective liée à Jacques Lacan, on peut parler d'une rupture de l'image de soi ; Gregor ne parvient plus à se reconnaître.

Cette perte d'identité est liée à sa situation familiale. Dès le début, son corps exprime son rôle de soutien pour sa famille. Le poids des responsabilité et la culpabilité prennent une forme concrète. Certains détails, comme son ventre trop grand, peuvent symboliser un excès d'émotions liées à la dette et à la dépendance.

Un autre élément important est la couverture qui ne tient plus en place et ne protège plus son corps. Cela peut signifier que ce était caché ne l'est plus, les mécanismes de défense disparaissent et laissent apparaître ce qui était refoulé.

La position de Gregor, allongé sur le dos, montre aussi son impuissance. Il ne peut ni bouger ni se défendre, ce qui rappelle une position infantile. Cela peut être interprété comme une forme de régression face à une situation trop difficile.

Enfin, la question du langage apparaît dès le début. Gregor ne peut plus parler normalement, ce qui annonce qu'il va peu à peu perdre sa place parmi les autres. Dans une lecture inspirée de Jacques Lacan, cette perte du langage correspond à une rupture avec le monde social, qui passe par la parole.

Ainsi, dès l'incipit, le texte montre une dégradation progressive. Gregor passe d'une vie organisée à une forme d'isolement. La métamorphose peut être vue comme une « naissance inversée », où le corps devient le signe d'un effondrement intérieur et d'une culpabilité difficile à exprimer.

L'angoisse du corps et la culpabilité dans *La Métamorphose*

Dans *La Métamorphose*, la transformation de Gregor Samsa en insecte ne doit pas être comprise seulement comme un événement fantastique. Elle peut être interprétée comme l'expression d'un conflit intérieur profond. La métamorphose rend visible une culpabilité diffuse que Gregor porte en lui. Il se sent redevable envers sa famille, sur le plan économique mais aussi affectif, et ce sentiment se traduit par une dégradation de son corps.

L’insecte représente alors une figure d’exclusion, quelque chose que la famille rejette sans pouvoir immédiatement s’en débarrasser. Le corps monstrueux peut être associé à ce que Sigmund Freud appelle la pulsion de mort, c’est-à-dire une tendance du sujet vers la destruction et la disparition.

Le texte montre également que la perte du langage accompagne celle du corps. Gregor ne parvient plus à parler correctement et sa voix devient incompréhensible. Cette difficulté n’est pas seulement un élément du récit, mais le signe d’un effondrement de son identité. Ne plus pouvoir se faire comprendre signifie être coupé des autres et perdre sa place de sujet.

La réaction de la famille est également importante. Elle finit par rejeter Gregor avec violence, comme si elle expulsait quelque chose qu’elle avait longtemps toléré. Ce rejet peut être compris comme le retour d’un refoulé ; la famille élimine ce qui devient insupportable. La mort de Gregor apparaît alors non comme un simple dénouement, mais comme une libération pour la famille. Elle met fin à une situation de tension et révèle une forme de dureté cachée dans les relation familiales.

3. La critique marxiste

Objectif du cours :

Comprendre comment la littérature reflète, légitime, interroge ou conteste l'ordre social, analyser les liens entre forme littéraire, idéologie et économie.

Introduction

La critique marxiste constitue l'un des courants majeurs de la théorie littéraire moderne. Elle repose sur une hypothèse centrale : la littérature est une pratique sociale historiquement située, inséparable des conditions matérielles, économiques et idéologiques dans lesquelles elle est produite, diffusée et reçue.
Contrairement aux approches formalistes ou purement esthétiques, la critique marxiste ne considère jamais l'œuvre comme autonome. Elle cherche au contraire à comprendre ce que fait la littérature dans une société donnée, à quels intérêts elle répond, quelles visions du monde elle véhicule ou met en crise.

Il ne s'agit toutefois pas de réduire l'œuvre à un simple reflet de l'économie. La critique marxiste moderne s'est précisément construite contre toute lecture mécaniste, en insistant sur la médiation complexe entre structure sociale, idéologie et forme littéraire.

I. Fondements philosophiques

Marx et Engels n'ont pas élaboré de théorie littéraire systématique. Néanmoins, leurs analyses de la société capitaliste ont profondément influencé la pensée de la culture.

1. Matérialisme historique et superstructure

Selon le matérialisme historique, l'histoire des sociétés humaines est déterminée par les modes de production, c'est-à-dire par la manière dont les hommes organisent la production des biens matériels. La structure économique (ou infrastructure) conditionne l'ensemble des institutions sociales et culturelles (la superstructure), parmi lesquelles figurent le droit, la politique, la religion, mais aussi la littérature[33].

[33] Marx, Karl, *Contribution à la critique de l'économie politique*, préface, 1859, Berlin, Franz Duncker.

Cependant, cette détermination n'est ni immédiate ni univoque. Engels précise que la superstructure possède une autonomie relative, la littérature peut agir sur les consciences, influer sur les représentations collectives et parfois anticiper des transformations sociales[34].

2. Idéologie et littérature

L'idéologie désigne l'ensemble des représentations, valeurs et discours qui donnent l'illusion d'un ordre social naturel et immuable. La littérature peut fonctionner comme un vecteur idéologique, en légitimant la domination d'une classe sociale, mais elle peut également devenir un lieu de dévoilement des contradictions du système.

Ainsi, une œuvre n'est pas idéologique seulement par son contenu explicite ; elle l'est aussi par : ses choix formels, ses silences, la manière dont elle organise le point de vue narratif.

II. La littérature comme production sociale

La critique marxiste s'intéresse à la littérature comme fait social total. Cela implique d'analyser non seulement le texte, mais aussi tout ce qui entoure sa production.

1. La position sociale de l'écrivain

L'écrivain n'est jamais un sujet abstrait. Il occupe une place précise dans le champ social : classe d'origine, niveau d'éducation, rapport au marché, dépendance ou résistance aux institutions (édition, mécénat, censure).Ces éléments influencent la vision du monde présente dans l'œuvre, même lorsque l'auteur se pense comme « neutre » ou « universel »[35].

2. Conditions matérielles de production et de réception

La critique marxiste analyse également :

- le système éditorial,
- la marchandisation de la littérature,
- la constitution d'un public lecteur,
- la circulation des œuvres.

---

[34] Engels, Friedrich, Lettre à Joseph Bloch**, 21** septembre 1890, dans *Lettres sur le matérialisme historique*, Paris, Éditions sociales, 1973.

[35]Voir Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992.

Une œuvre ne produit pas les mêmes effets selon qu'elle est destinée à une élitebourgeoise, à un public populaire ou à un lectorat militant.

III. Les grandes figures de la critique marxiste

1. Georg Lukács, réalisme et totalité sociale

Lukács est l'un des premiers théoriciens à proposer une véritable esthétique marxiste. Il défend le réalisme comme forme privilégiée du roman, capable de représenter la totalité sociale, c'est-à-dire les rapports structurels entre individus, classes et institutions[36].

Pour Lukács, les grands romanciers du XIX^{e} siècle (Balzac, Tolstoï) parviennent à montrer la dynamique des classes sociales, les contradictions internes du capitalisme, la manière dont les destins individuels sont façonnés par l'histoire.Il critique en revanche l'avant-garde moderniste, qu'il accuse de fragmenter la réalité et de perdre toute intelligibilité sociale.

2. Antonio Gramsci : hégémonie culturelle et intellectuels

Gramsci renouvelle profondément la pensée marxiste de la culture en introduisant le concept d'hégémonie.La domination d'une classe ne repose pas seulement sur la contrainte économique ou politique, mais aussi sur le consentement culturel.La littérature joue un rôle central dans ce processus :

- elle diffuse des normes,
- elle façonne le « sens commun »,
- elle peut aussi produire des formes de contre-hégémonie.

Gramsci accorde une attention particulière aux intellectuels, qu'il ne considère pas comme extérieurs à la lutte des classes, mais comme des acteurs pleinement engagés dans celle-ci.

3. Louis Althusser : idéologie et effet de distanciation

Althusser rompt avec une conception expressive de la littérature. Selon lui, l'œuvre ne reflète pas directement l'idéologie dominante ; elle la meten scène, la déplace et parfois la fissure. La littérature produit ainsi un effet de connaissance;elle permet

[36] Lukács, György, *Le Roman historique*, Paris, Payot, 1965 (édition française).*Essais sur le réalisme*, Paris, Maspero, 1963.

au lecteur de percevoir les contradictions idéologiques qu'il vit habituellement de manière inconsciente.

Cette conception ouvre la voie à une analyse fine des formes narratives, du point de vue, de la construction des personnages.

4. Walter Benjamin ou la politique de la forme

Benjamin propose une approche plus fragmentaire, attentive aux mutations techniques et médiatiques[37]. Il s'interroge sur :

- la reproductibilité technique de l'art,
- la disparition de l'aura,
- les nouvelles formes de réception collective.

Pour Benjamin, la question décisive n'est pas seulement ce que dit une œuvre, mais ce qu'elle fait politiquement, et à qui elle s'adresse.

IV. Méthodes d'analyse marxiste des textes

Une lecture marxiste peut s'appuyer sur plusieurs niveaux :

1. **Analyse thématique**
   Travail, aliénation, domination, pauvreté, rapports de classe.
2. **Analyse formelle**
   Choix du réalisme ou de la fragmentation, organisation du récit, construction des personnages.
3. **Analyse idéologique**
   Valeurs implicites, naturalisation des hiérarchies, représentation de la violence sociale.
4. **Analyse des silences**
   Ce que le texte ne dit pas, les groupes absents, les conflits évacués.

Il est essentiel de souligner qu'une œuvre n'est pas politiquement progressiste par son sujet seul : c'est la manière dont elle rend intelligibles les rapports sociaux qui est décisive.

---

[37] Benjamin, Walter, « L'œuvred'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 1935-1939, dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.

V. Critique et renouvellements contemporains

La critique marxiste a été accusée de réductionnisme, de déterminisme économique, d'aveuglement aux questions de genre, de race et de colonialité.Ces critiques ont donné lieu à des renouvellements importants :

- marxisme culturel (Fredric Jameson),
- féminisme matérialiste,
- études postcoloniales marxistes,
- critique du capitalisme tardif et de la mondialisation.

Aujourd'hui, la critique marxiste demeure un outil central pour analyser : la marchandisation de la culture, les industries culturelles, la littérature à l'ère du néolibéralisme.

Conclusion

La critique marxiste ne constitue pas une méthode unique, mais un horizon théorique commun : penser la littérature comme une pratique historique, traversée par des conflits sociaux et idéologiques. Elle rappelle que les œuvres littéraires ne sont jamais innocentes, elles participent, consciemment ou non, à la lutte pour la représentation du monde social.

Lecture proposée

La pension Vauquer

« La pension bourgeoise tenue par Mme Vauquer se trouve dans la rue Neuve-Sainte-Geneviève, entre le quartier Latin et le faubourg Saint-Marceau. Cette maison, d'une apparence mesquine, respire la misère et la résignation. Rien n'y flatte le regard ; tout y annonce une économie étroite et nécessaire.

Les murs, jadis blanchis, ont pris une teinte jaunâtre ; les meubles, lourds et sans élégance, portent les marques d'un long usage. La salle à manger est garnie de tables épaisses et grasses, couvertes d'une toile râpée ; les chaises, anciennement peintes en vert, ont perdu leur couleur. Une odeur particulière, mélange de renfermé et de cuisine médiocre, s'y est comme incrustée. Les pensionnaires vivent là dans une familiarité contrainte. Gens de peu, ils se croisent sans véritable sympathie, unis seulement par la nécessité d'un logement à bon marché. Chacun observe l'autre avec une attention soupçonneuse ; la misère rend économe, et l'économie engendre la défiance.

Les conversations sont pauvres, les plaisirs rares, les espérances limitées. Les jours s'y ressemblent tous, monotones et lents. Dans cette maison, toute ambition paraît morte ; la vie s'y use comme les meubles, sans éclat et sans renouvellement. Les êtres semblent s'y résigner à une existence étroite, réglée par le calcul et la privation. »

Balzac, *Le Père Goriot*, 1835.

Analyser le texte en mobilisant les outils de la critique marxiste pour montrer comment le texte met en scène des rapports sociaux et idéologiques.

Application de la critique marxiste

1. Le décor comme réalité matérielle déterminante

Dès l'ouverture, Balzac ancre son récit dans une description minutieuse des conditions matérielles à travers l'état du mobilier, les odeurs, les couleurs, l'usure des objets.

Dans une perspective marxiste, ces éléments ne sont pas décoratifs, ils constituent la base matérielle qui conditionne la vie sociale et psychologique des personnages.Le texte illustre le principe matérialiste selon lequel l'existence sociale détermine la conscience.

2. La pension Vauquer, une micro-société de classes dominées

La pension accueille des individus situés à la marge de la bourgeoisie triomphante,sans capital économique,sans véritable mobilité sociale.Ils ne sont ni misérables au sens absolu,

ni intégrés à la classe dominante.La pension fonctionne comme un espace intermédiaire, révélateur de l'échec social, de la stagnation et de la reproduction des positions de classe.

La société capitaliste produit ainsi des zones d'enfermement social, invisibles mais durables.

3. Idéologie de la résignation et intériorisation de la domination

Le terme « résignation » est central dans l'extrait. Les pensionnaires ne se révoltent pas,ne formulent pas de critique collective,vivent leur condition comme une fatalité.

La domination n'est pas seulement économique, elle estaussi idéologique. L'idéologie bourgeoise transforme une situation historique (la pauvreté) en état naturel,destin individuel,échec personnel.

Les causes structurelles (rapports de production, inégalités) disparaissent derrière une vision morale ou psychologique.

IV. Rapports humains et logique économique

Balzac insiste sur la méfiance, le calcul, la surveillance mutuelle.La formule « unis seulement par la nécessité » est révélatrice. Les relations sont utilitaires,la solidarité est absente,chacun est renvoyé à sa survie individuelle.

Dans une lecture marxiste, l'économie capitaliste dissout les liens humains,même la pauvreté ne produit pas de conscience collective,elle isole au lieu d'unir.

Le texte montre l'échec de toute communauté authentique dans un cadre dominé par l'argent.

5. Réification et déshumanisation (Lukács)

Les pensionnaires sont décrits de manière collective,sans individualité marquée,comme des existences répétitives.

Les comparaisons implicites entre l'usure des meubles et l'usure des vies humaines relèvent de la réification, les êtres humains sont assimilés à des objets soumis au temps et à l'usage.

La société capitaliste transforme les individus en existences fonctionnelles, dépourvues de valeur intrinsèque.

VI. Une critique sociale sans discours militant

Balzac n'énonce jamais explicitement une thèse politique.Pourtant, la précision réaliste :rend visible la violence sociale,dévoile les effets concrets de l'inégalité,met en crise le discours bourgeois du progrès.

La critique marxiste valorise la capacité de la littérature à révéler les contradictions sociales, parfois malgré l'auteur lui-même.

Conclusion

À travers la description de la pension Vauquer, Balzac donne à voir les effets silencieux mais profonds des rapports de classe dans la société bourgeoise du XIX^{e} siècle. Une lecture marxiste permet de montrer que l'espace romanesque, les relations humaines et la psychologie des personnages sont étroitement déterminées par les conditions matérielles d'existence. Le texte met ainsi en lumière une domination à la fois économique et idéologique, qui enferme les individus dans la résignation et la répétition, tout en naturalisant leur exclusion sociale.

4. La sociologie de la littérature

Objectifs du cours

Ce cours vise à :

- introduire les principaux outils théoriques de la sociologie de la littérature ;
- analyser la littérature comme fait social**,** inscrit dans des institutions, des pratiques et des rapports de pouvoir ;
- comprendre les relations entre œuvres, auteurs, publics et champs culturels **;**
- articuler approche sociologique et analyse littéraire, sans réduire le texte à son contexte.

Introduction

La sociologie de la littérature est un courant majeur des études littéraires qui envisage l'œuvre non plus comme un objet isolé, purement esthétique ou uniquement issu du génie individuel de l'auteur, mais comme un fait social. Elle interroge les conditions sociales de production, de diffusion et de réception des œuvres littéraires, ainsi que les rapports entre littérature, pouvoir, institutions et idéologies.

Contrairement aux approches formalistes ou strictement textuelles, la sociologie de la littérature ne se demande pas seulement comment un texte est écrit, mais aussi pourquoi, par qui, pour qui et dans quelles conditions historiques et sociales.

I. Définition et objectifs de la sociologie de la littérature

1. La littérature comme fait social

La sociologie de la littérature part du principe que toute œuvre est produite dans une société donnée, par un auteur socialement situé, à destination d'un public déterminé, et au sein d'institutions telles que l'école, l'édition, la critique ou les médias. La littérature apparaît ainsi comme un phénomène inscrit dans des structures sociales, qu'elle peut refléter, transformer ou contester[38].

[38] Voir Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992.

2. Objectifs de la sociologie de la littérature

La sociologie de la littérature vise à comprendre les conditions sociales de production des œuvres, à analyser les rapports entre littérature et idéologie, à étudier les institutions littéraires, à expliquer la réception des textes par différents publics et à interroger les hiérarchies culturelles entre littérature légitime et littérature populaire.

II. Origines et fondements théoriques

1. Les racines sociologiques

La sociologie de la littérature s'inscrit dans la tradition de la sociologie classique. Émile Durkheim considère les faits culturels comme des faits sociaux. Max Weber insiste sur l'importance du sens, des valeurs et des contextes historiques[39]. Karl Marx met en évidence le rôle des conditions matérielles de production et des idéologies. Dans cette perspective, la littérature est liée aux rapports de classe et aux structures économiques[40].

2. Les premières approches littéraires

Dès le début du XIXe siècle, Madame de Staël, dans *De la littérature*[41], établit un lien entre littérature et institutions sociales. Hippolyte Taine[42] développe une approche déterministe fondée sur la triade race, milieu, moment, affirmant que toute œuvre est le produit de son contexte.

III. Les grands courants de la sociologie de la littérature

1. Le marxisme littéraire

Le marxisme littéraire analyse la littérature comme un produit des rapports économiques et comme un lieu d'expression ou de contestation de l'idéologie dominante. Il s'appuie sur des concepts tels que l'infrastructure et la superstructure, l'idéologie et la lutte des classes.

Georg Lukács défend le réalisme comme forme privilégiée permettant de révéler les structures sociales. Lucien Goldmann développe la sociologie génétique et introduit la

---

[39] Weber, Max, *Économie et société*, Paris, Plon, 1971 (édition française de référence).
[40] Karl Max *Contribution à la critique de l'économie politique*, préface, 1859, Berlin, Franz Duncker.
[41] Germaine Staël de, *De la littérature*, 1800.
[42] Hippolyte Taine, *op.cit.*

notion de vision du monde, selon laquelle l'œuvre exprime la conscience possible d'un groupe social plutôt que celle d'un individu isolé.

2. La sociologie du champ littéraire

Pierre Bourdieu conçoit la littérature comme un champ, c'est-à-dire un espace social relativement autonome, structuré par des rapports de forces et des luttes symboliques. Les agents du champ littéraire, tels que les écrivains, éditeurs, critiques ou universitaires, y occupent des positions déterminées[43].

Bourdieu mobilise plusieurs concepts clés : le champ, l'habitus, qui désigne les dispositions intériorisées des individus, et les différentes formes de capital, économique, culturel et symbolique. Le champ littéraire est traversé par une tension constante entre autonomie, correspondant à l'idéal de l'art pour l'art, et hétéronomie, liée aux contraintes du marché et du pouvoir politique[44].

3. La sociologie des institutions littéraires

Cette approche s'intéresse au rôle joué par les maisons d'édition, la critique littéraire, l'école, l'université et les prix littéraires dans la reconnaissance des œuvres. Elle montre que la valeur littéraire n'est pas uniquement esthétique, mais aussi socialement construite à travers des mécanismes de légitimation.

4. La sociologie de la réception

La sociologie de la réception met l'accent sur le rôle du lecteur, considéré comme un acteur social. Hans Robert Jauss introduit la notion d'horizon d'attente, qui désigne l'ensemble des normes et des attentes qu'un public projette sur une œuvre à un moment donné. Wolfgang Iser souligne la part active du lecteur dans la construction du sens[45].

Les pratiques de lecture varient selon les milieux sociaux, le niveau d'éducation et le capital culturel, ce qui explique la diversité des interprétations et des usages de la littérature.

---

[43] Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992, p.65.
[44] *Ibid*.
[45] Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (trad. française de *LiteraturgeschichtealsProvokation*, 1970).

IV. Littérature, pouvoir et idéologie

La littérature peut contribuer à la reproduction de l'ordre social en légitimant des normes, des hiérarchies et des rapports de domination liés à la classe, au genre ou à la race. Elle peut également jouer un rôle critique et subversif en dénonçant les injustices, en donnant la parole aux groupes dominés et en contestant les discours dominants. C'est le cas notamment des littératures féministes, postcoloniales ou engagées.

V. Apports et limites de la sociologie de la littérature

La sociologie de la littérature permet de décloisonner l'analyse littéraire, de mettre en lumière les mécanismes de légitimation culturelle, d'accorder une attention aux conditions matérielles de création et de proposer une compréhension globale du fait littéraire.

Elle fait toutefois l'objet de critiques récurrentes. Tout d'abord, on lui reproche une tendance à la simplification excessive, dans la mesure où l'analyse sociologique peut réduire les œuvres littéraires à de simples reflets de structures socio-politiques, au détriment de leur complexité formelle, symbolique et esthétique. Une telle réduction risque d'appauvrir la compréhension de la richesse artistique propre à la littérature.

Par ailleurs, cette approche est parfois accusée de négliger l'intention de l'auteur. En se concentrant principalement sur les effets sociaux et culturels des textes, la sociologie de la littérature peut reléguer au second plan la vision personnelle de l'écrivain, ses choix conscients et son projet esthétique, pourtant essentiels à l'interprétation d'une œuvre.

On souligne également le manque de preuves empiriques sur lequel repose souvent cette démarche. L'analyse s'appuie en grande partie sur des cadres théoriques et des interprétations sociologiques qui demeurent parfois subjectives, ce qui peut affaiblir la rigueur scientifique des conclusions avancées.

Enfin, la sociologie de la littérature se heurte à la difficulté de saisir pleinement l'ensemble des composantes, des nuances et des subtilités du contexte socio-historique dans lequel les œuvres ont été produites. La complexité des sociétés et la multiplicité des facteurs historiques rendent délicate toute tentative de reconstitution exhaustive du cadre social ayant influencé la création littéraire.

Conclusion

La sociologie de la littérature invite à considérer l'œuvre littéraire comme le produit d'un ensemble complexe de relations sociales, historiques et institutionnelles. Sans nier la dimension esthétique de la littérature, elle la replace dans un réseau de contraintes et de possibilités sociales. Lire une œuvre revient alors aussi à lire la société qui l'a produite.

Bibliographie essentielle

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (trad. française de *LiteraturgeschichtealsProvokation*, 1970).

Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature,Découverte, 2014.*

Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman, Gallimard, 1964.*

Jérôme Meizoz, *Postures littéraires,*Slatkine Érudition, 2007.

Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature,PUF, 1958.*

Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Seuil, 1992.*

Extrait : *Madame Bovary*, I^e^ partie, chapitre VIII

(Le bal au château de la Vaubyessard)

« On avait servi le dîner. Les hommes, en habit noir, les femmes en robes claires, mangeaient debout, autour des tables ; les domestiques circulaient, les plats à la main. Emma mangeait peu. Elle n'avait jamais vu tant de choses à la fois. Les candélabres, les fleurs, les glaces, l'or des plateaux, le murmure des conversations, tout se confondait dans une sorte d'ivresse où son esprit se perdait.

Elle admirait surtout les convives, leurs manières, leur aisance. Elle observait leurs gestes, leurs sourires, la façon dont ils tenaient leurs fourchettes. Elle remarquait qu'ils ne se penchaient point sur leurs assiettes, mais portaient la tête en arrière, comme s'ils eussent mangé sans effort. Les femmes, surtout, lui semblaient belles ; leurs robes, leurs épaules nues, leurs bras blancs la ravissaient.

Après le dîner, on passa dans le salon. La musique commença. Les violons grinçaient doucement. On dansa. Emma se sentit entraînée dans une atmosphère de luxe ; elle respirait ce monde inconnu, qui lui semblait le vrai. Chaque chose, jusqu'aux moindres détails, avait pour elle une signification mystérieuse.

Elle dansa avec un vicomte. Il était élégant, avait de longues moustaches, parlait d'une voix calme, et regardait les femmes avec un sourire distrait. Quand il lui parlait, elle l'écoutait avec un frémissement ; elle se sentait pénétrer par cette distinction qu'elle avait rêvée dans les romans.

Le lendemain, en partant, Emma regarda encore une fois le château. Elle en emporta le souvenir comme une chose à elle, comme un trésor intime. Ce bal devait rester pour elle le point de départ d'une longue rêverie, la base de sa vie future. »

L'analyse de l'extrait de *Madame Bovary*doitmontrerer comment le texte met en scène une expérience sociale et comment les choix d'écriture de Flaubert permettent une lecture sociologique de l'œuvre.

Analyse de l'extrait de Flaubert à la lumière de la sociologie de la littérature

I. Pourquoi cet extrait est central sociologiquement

Cet extrait permet de montrer comment un texte littéraire met en scène l'intériorisation des hiérarchies sociales, sans discours explicite ni thèse. Flaubert ne décrit pas la société de l'extérieur, il la fait passer dans la conscience d'Emma**.**C'est exactement ce que la sociologie de la littérature appelle une médiation formelle entre société et texte.

II. La scène comme représentation des hiérarchies sociales

1. Le bal, un espace social codé

Le bal n'est pas un simple décor :

- il est un lieu de distinction sociale**,**
- un espace réservé à une élite.

Les détails matériels (candélabres, glaces, or, musique) ne sont pas décoratifs, ils produisent un effet de légitimité sociale**.**

Sociologiquement, le château fonctionne comme :

- un lieu de capital symbolique**,**
- un espace où s'incarnent les classes dominantes.

2. Emma comme spectatrice dominée

Emma :

- « observe »,
- « admire »,
- « remarque ».

Elle ne participe pas pleinement : elle regarde**.**

Cela révèle sa position :

- elle n'appartient pas à ce monde,
- elle le désire sans le maîtriser.

Application de la théorie de Bourdieu :

Emma n’a pas l’habitusde ce milieu. Elle perçoit la distinction comme quelque chose de naturel, presque magique.

III. Le style comme forme de domination symbolique

1. Le style indirect libre

Flaubert utilise lestyle indirect libre **:**

- pas de jugement explicite,
- la fascination d’Emma passe directement dans la phrase.

Exemple :

« elle se sentait pénétrer par cette distinction »

Ce n’est pas Flaubert qui parle,
c’estla conscience socialement façonnée d’Emma**.**

2. Critique sans moralisation

Flaubert :

- ne condamne pas Emma,
- ne la ridiculise pas ouvertement,
- ne la défend pas non plus.

C’est une posture esthétique typique de la littérature autonome **:**

- pas de leçon,
- pas de thèse,
- pas de morale explicite.

Sociologiquement, la critique de la domination passe par la forme, pas par le discours.

IV. Littérature et imaginaire social

1. Les romans comme médiation

Emma reconnaît ce monde :

- parce qu’elle l’a déjà lu**,**
- parce qu’elle l’a rêvé.

La littérature alimente ses désirs.

Paradoxe fondamental :

la littérature façonne les attentes sociales…
et en montre en même temps les illusions.

2. Le bal comme moment fondateur

Dernière phrase clé :« le point de départ d'une longue rêverie »

Sociologiquement :

- cet événement structure durablement son rapport au monde,
- il fixe une norme inaccessible.

Le texte montre comment :

- un événement social
- produit une trajectoire individuelle.

V. Pourquoi ce texte est idéal pédagogiquement

- Analyse littéraire **(**style, focalisation)
- Analyse sociologique(classes, distinction)
- Analyse historique (XIX^{e} siècle)
- Sans réduction du texte à un message social

Il montre exactement ce que fait la sociologie de la littérature :
penser la société à travers la forme littéraire**.**

1. Flaubert et l'autonomisation de la littérature au XIX^{e} siècle

a) Qu'est-ce que « l'autonomisation » ?

Dire que la littérature s'autonomise, cela veut dire :

qu'elle cherche à obéir à ses propres règles,
et non plus :

- à la morale,
- à la politique,
- au marché,
- ou au goût immédiat du public.

Avant le XIX^{e} siècle, l'écrivain est souvent :

- moraliste,
- engagé,

- pédagogue,
- ou dépendant d'un mécène.

Au XIX^{e} siècle apparaît une nouvelle idée, la littérature vaut pour elle-même.

b) Pourquoi Flaubert est central ?

Flaubert incarne cette idée mieux que quiconque.

Ses principes :

- refus d'écrire pour plaire au public,
- refus de la littérature « utile »,
- obsession du style (« le mot juste »),
- travail lent, exigeant, non rentable.

Phrase célèbre :

« L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers : présent partout, visible nulle part. »

Cela signifie quel'auteur ne prêche pas, ne moralise pas, il écrit.

c) Le procès de *Madame Bovary* (1857)

Point clé pour comprendre l'autonomie :

- Le roman est accusé d'immoralité.
- Flaubert est jugé.
- Il est finalement acquitté.

Conséquence symbolique majeure :
la littérature commence à être jugée comme art,
et non seulement comme discours moral.

C'est un moment fondateur de l'autonomie littéraire.

d) Ce que Flaubert refuse

Il rejette :

- le roman à thèse,
- le roman moralisateur,
- le roman-feuilleton,
- la littérature écrite pour vendre.

Il écrit contre le marché et contre la morale bourgeoise.

5. La sociocritique

Introduction

La sociocritique est une approche théorique qui se propose d'analyser la manière dont le social est inscrit dans le texte littéraire. Elle ne considère pas l'œuvre comme un simple reflet de la société, ni comme une entité totalement autonome refermée sur ses structures internes. Elle étudie plutôt les modalités selon lesquelles les discours sociaux, les formations idéologiques et les tensions historiques traversent le texte, s'y transforment et s'y recomposent.

Née dans les années 1960-1970, dans le contexte du structuralisme et du renouveau des pensées marxistes, la sociocritique cherche à penser ensemble textualité et historicité. Elle repose sur l'idée que le texte littéraire constitue un lieu privilégié d'observation des conflits symboliques d'une époque. L'œuvre ne reflète pas la société ; elle la travaille.

Ce cours propose une présentation des fondements théoriques, des concepts majeurs, de la méthode et des enjeux contemporains de la sociocritique.

I. Genèse et contexte théorique

La sociocritique émerge dans un moment de profond renouvellement des sciences humaines. Le structuralisme affirme l'autonomie des systèmes de signes. Le marxisme althussérien met l'accent sur les appareils idéologiques et la matérialité des idéologies. La linguistique et la sémiotique développent des outils d'analyse du discours. Dans ce contexte, la sociocritique cherche à articuler ces acquis sans réduire la littérature à un simple document social.

Le terme « sociocritique » est introduit par Claude Duchet à la fin des années 1960[46]. D'autres chercheurs comme Edmond Cros et Pierre Zima contribuent à en préciser les concepts et la méthode. L'influence de Mikhaïl Bakhtine est également déterminante, notamment pour la réflexion sur l'hétérogénéité discursive et la pluralité des voix dans le roman.

La sociocritique se distingue de la sociologie de la littérature. Là où cette dernière s'intéresse aux conditions de production, aux institutions, aux publics et aux trajectoires

[46] Claude Duchet, n°1, revue *Littérature*.1971, P.5-14.

d'auteurs, la sociocritique centre son analyse sur le texte lui-même. Elle ne quitte pas l'œuvre pour aller vers le contexte ; elle cherche le contexte dans l'œuvre.

II. Principes fondamentaux

Le premier principe de la sociocritique est le refus de la théorie du reflet. Un texte littéraire ne reproduit pas mécaniquement la réalité sociale. Il la sélectionne, la reconfigure, la symbolise et parfois la contredit. La littérature opère un travail formel qui transforme les matériaux sociaux.

Le second principe est celui de la socialité du texte. Le social ne se situe pas uniquement dans les thèmes abordés. Il est présent dans les formes narratives, les choix lexicaux, les structures syntaxiques, les genres mobilisés, les dispositifs énonciatifs. Autrement dit, la dimension sociale d'un texte ne se limite pas à ce qu'il dit, mais concerne la manière dont il le dit.

Le troisième principe est l'idée d'hétérogénéité discursive. Un texte est traversé par des discours multiples : discours juridiques, religieux, scientifiques, moraux, politiques, économiques. Ces discours ne coexistent pas pacifiquement ; ils entrent en tension. La sociocritique s'attache à analyser ces conflits internes.

Enfin, la sociocritique considère que le texte est un lieu de contradiction. Il peut mettre en scène des valeurs dominantes tout en les fragilisant. Il peut reproduire une idéologie tout en laissant apparaître ses fissures. L'analyse sociocritique porte une attention particulière à ces zones d'instabilité.

III. Concepts majeurs

La notion d'idéologie occupe une place centrale. L'idéologie n'est pas conçue comme une simple illusion ou comme un mensonge collectif. Elle correspond à un ensemble de représentations, de valeurs et de schèmes interprétatifs à travers lesquels une société se pense elle-même. Le texte littéraire est un espace où ces représentations se manifestent et se transforment[47].

[47] Voir Marx, Karl et Engels, Friedrich, *L'Idéologie allemande*, 1845-1846, Paris, Éditions sociales (éd. posthume).

Le concept d'idéologème, développé notamment par Edmond Cros, désigne une unité minimale de signification idéologique. Il peut s'agir d'un motif, d'un thème récurrent ou d'une formule condensant une vision du monde. Cros définit l'idéologème comme un micro-systèmesémiotico-idéologique sous-jacent à une unité significative du discours, *à travers lequel* les formations idéologiques structurent le sens au-delà du simple contenu narratif. [48]

Par exemple, les notions de progrès, de mérite, de décadence ou de nature peuvent fonctionner comme des idéologèmes. Ils structurent les représentations et orientent la lecture du monde fictionnel.

L'interdiscursivité est un autre concept essentiel. Elle renvoie à la présence, dans le texte, de discours provenant de différents champs sociaux. Un roman peut intégrer des discours médicaux, économiques ou juridiques. Ces discours ne sont pas seulement cités ; ils sont transformés par leur insertion dans la fiction. La sociocritique analyse les effets produits par ces déplacements[49].

La formation sociale constitue également une notion importante. Elle désigne l'ensemble des structures économiques, politiques et idéologiques caractérisant une société donnée. L'analyse sociocritique met en relation les tensions internes du texte avec les contradictions de la formation sociale dont il est issu, sans réduire l'un à l'autre[50].

IV. Méthodologie de l'analyse sociocritique

L'analyse sociocritique ne suit pas un protocole unique et rigide, mais elle repose sur plusieurs opérations fondamentales.

La première consiste à repérer les réseaux lexicaux et sémantiques dominants. Certains champs lexicaux peuvent révéler l'importance d'un imaginaire social particulier, par exemple celui de l'argent, de la dette, de la pureté ou de la hiérarchie.

---

[48]Voir Edmond Cros, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, 206 p.
[49] Voir Claude Duchet ,*Sociocritique*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1979.
[50]*Ibid.*

La deuxième étape est l'identification des discours en présence. Il s'agit de déterminer quels types de discours circulent dans le texte et comment ils sont distribués entre les personnages ou les instances narratives.

La troisième étape porte sur l'analyse des contradictions internes. Il convient d'examiner les tensions entre différentes valeurs, les incohérences apparentes, les ruptures de ton ou les ambiguïtés idéologiques.

La quatrième étape consiste à mettre en relation ces observations textuelles avec les structures sociales et idéologiques de l'époque. Cette mise en relation ne doit pas être mécanique ; elle doit montrer comment le texte retravaille symboliquement des conflits sociaux.

La sociocritique demeure attentive aux formes. Elle analyse la narration, la focalisation, la temporalité, la construction des personnages et les dispositifs rhétoriques. Le social est inséparable du formel.

Prenons l'exemple du roman réaliste *Le Père Goriot* de Balzac[51], il met en scène des personnages engagés dans une lutte pour l'ascension sociale. Le discours de l'argent traverse l'ensemble du récit. Les relations humaines y sont fréquemment médiatisées par des échanges économiques.

Une lecture sociocritique ne se contente pas d'affirmer que Balzac décrit la société de son temps. Elle analyse comment la structure narrative organise un espace conflictuel où se confrontent différentes conceptions de la réussite, de la famille et de la valeur individuelle. La pension Vauquer peut être interprétée comme un microcosme social où se cristallisent les tensions de la société postrévolutionnaire.

L'intérêt ne réside pas seulement dans le contenu social du roman, mais dans la manière dont la narration met en forme ces tensions. Les trajectoires des personnages, les descriptions des lieux et les commentaires du narrateur participent à la construction d'un imaginaire social spécifique.

VI. Rapports avec d'autres approches

[51] Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Werdet, 1835.

La sociocritique entretient des liens étroits avec le marxisme, mais elle s'en distingue par son attention aux médiations symboliques. Elle ne réduit pas le texte à une superstructure dépendante d'une infrastructure économique.

Elle partage avec le structuralisme le souci de la rigueur formelle, mais elle refuse l'idée d'une autonomie complète du texte. Elle considère que les structures textuelles sont historiquement situées.

Elle dialogue également avec l'analyse du discours et les théories de l'énonciation, notamment dans l'étude de l'hétérogénéité discursive. Enfin, elle trouve des prolongements dans les études culturelles et les approches postcoloniales, qui interrogent la circulation des discours et des rapports de pouvoir dans les textes.

VII. Limites et enjeux critiques

La sociocritique a parfois été critiquée pour le flou de certaines de ses notions et pour le risque de surinterprétation idéologique. Il est possible, en effet, de projeter sur un texte des schémas explicatifs extérieurs sans respecter sa spécificité formelle.

Une autre difficulté tient à l'équilibre entre texte et contexte. L'analyse doit éviter deux écueils : l'immanentisme absolu et le déterminisme sociologique. La force de la sociocritique réside précisément dans sa capacité à maintenir cette tension.

Aujourd'hui, la sociocritique demeure pertinente dans un contexte marqué par la mondialisation des échanges culturels et par la multiplication des discours médiatiques. Elle permet d'interroger la manière dont les œuvres littéraires participent à la production et à la contestation des représentations sociales.

Conclusion

La sociocritique propose une lecture du texte littéraire comme espace de transformation du social. Elle considère l'œuvre non comme un simple reflet, mais comme un lieu de médiation symbolique où se jouent des conflits idéologiques.Lorsque Claude Duchet définit la sociocritique comme « la lecture du social dans le texte », il ne propose pas un simple slogan méthodologique. Il indique que le texte littéraire est traversé par des discours, des

valeurs et des conflits idéologiques que l'analyse doit mettre au jour sans quitter le terrain de la textualité.

En articulant analyse formelle et attention aux formations sociales, elle offre une méthode exigeante qui permet de saisir la complexité des textes. Lire sociocritiquement, c'est reconnaître que la littérature n'est ni extérieure à l'histoire ni dissoute en elle, mais qu'elle constitue un mode spécifique de connaissance et de mise en forme du monde social.

Références bibliographiques :

Duchet Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

Duchet Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », Littérature, n°1, 1971.

Cros Edmond, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Zima Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Althusser Louis, *Pour Marx, Paris, Maspero*, 1965.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

Bourdieu Pierre, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.

Lecture proposée

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, deuxième partie, chapitre VIII
Scène du comice agricole à Yonville

…Cependant Rodolphe, avec M^me^ Bovary, était monté au premier étage de la mairie, dans la *salle des délibérations,* et comme elle était vide, il avait déclaré que l'on y serait bien pour jouir du spectacle plus à son aise. Il prit trois tabourets autour de la table ovale, sous le buste du monarque, et, les ayant approchés de l'une des fenêtres, ils s'assirent l'un près de l'autre.

Il y eut une agitation sur l'estrade, de longs chuchotements, des pourparlers. Enfin, M. le Conseiller se leva. On savait maintenant qu'il s'appelait Lieuvain, et l'on se répétait son nom de l'un à l'autre, dans la foule. Quand il eut donc collationné quelques feuilles et appliqué dessus son œil pour y mieux voir, il commença :

« Messieurs,

« Qu'il me soit permis d'abord (avant de vous entretenir de l'objet de cette réunion d'aujourd'hui, et ce sentiment, j'en suis sûr, sera partagé par vous tous), qu'il me soit permis, dis-je, de rendre justice à l'administration supérieure, au gouvernement, au monarque, Messieurs, à notre souverain, à ce roi bien-aimé à qui aucune branche de la prospérité publique ou particulière n'est indifférente, et qui dirige à la fois d'une main si ferme et si sage le char de l'État parmi les périls incessants d'une mer orageuse, sachant d'ailleurs faire respecter la paix comme la guerre, l'industrie, le commerce, l'agriculture et les beaux-arts. »

— Je devrais, dit Rodolphe, me reculer un peu.

— Pourquoi ? dit Emma.

Mais, à ce moment, la voix du Conseiller s'éleva d'un ton extraordinaire. Il déclamait :

« Le temps n'est plus, Messieurs, où la discorde civile ensanglantait nos places publiques, où le propriétaire, le négociant, l'ouvrier lui-même, en s'endormant le soir d'un sommeil paisible, tremblaient de se voir réveillés tout à coup au bruit des tocsins incendiaires, où les maximes les plus subversives sapaient audacieusement les bases… »

— C'est qu'on pourrait, reprit Rodolphe, m'apercevoir d'en bas ; puis j'en aurais pour quinze jours à donner des excuses, et, avec ma mauvaise réputation…

— Oh ! vous vous calomniez, dit Emma.

— Non, non, elle est exécrable, je vous jure.

« Mais, Messieurs, poursuivait le Conseiller, que si, écartant de mon souvenir ces sombres tableaux, je reporte mes yeux sur la situation actuelle de notre belle patrie, qu'y vois-je ? Partout fleurissent le commerce et les arts ; partout des voies nouvelles de communication,

comme autant d'artères nouvelles dans le corps de l'État, y établissent des rapports nouveaux ; nos grands centres manufacturiers ont repris leur activité ; la religion, plus affermie, sourit à tous les cœurs ; nos ports sont pleins, la confiance renaît, et enfin la France respire !… »

— Du reste, ajouta Rodolphe, peut-être, au point de vue du monde, a-t-on raison ?

— Comment cela ? fit-elle.

— Eh quoi ! dit-il, ne savez-vous pas qu'il y a des âmes sans cesse tourmentées ? Il leur faut tour à tour le rêve et l'action, les passions les plus pures, les jouissances les plus furieuses, et l'on se jette ainsi dans toutes sortes de fantaisies, de folies.

Alors elle le regarda comme on contemple un voyageur qui a passé par des pays extraordinaires, et elle reprit :

— Nous n'avons pas même cette distraction, nous autres pauvres femmes !

— Triste distraction, car on n'y trouve pas le bonheur.

— Mais le trouve-t-on jamais ? demanda-t-elle.

— Oui, il se rencontre un jour, répondit-il.

« Et c'est là ce que vous avez compris, disait le Conseiller. Vous, agriculteurs et ouvriers des campagnes ! vous, pionniers pacifiques d'une œuvre toute de civilisation ! vous, hommes de progrès et de moralité ! vous avez compris, dis-je, que les orages politiques sont encore plus redoutables vraiment que les désordres de l'atmosphère… »

— Il se rencontre un jour, répéta Rodolphe, un jour, tout à coup, et quand on en désespérait. Alors des horizons s'entr'ouvrent, c'est comme une voix qui crie : « Le voilà ! » Vous sentez le besoin de faire à cette personne la confidence de votre vie, de lui donner tout, de lui sacrifier tout ! On ne s'explique pas, on se devine. On s'est entrevu dans ses rêves. (Et il la regardait.) Enfin, il est là, ce trésor que l'on a tant cherché, là, devant vous ; il brille, il étincelle. Cependant on en doute encore, on n'ose y croire ; on en reste ébloui, comme si l'on sortait des ténèbres à la lumière.

Et, en achevant ces mots, Rodolphe ajouta la pantomime à sa phrase. Il se passa la main sur le visage, tel qu'un homme pris d'étourdissement ; puis il la laissa retomber sur celle d'Emma. Elle retira la sienne. Mais le Conseiller lisait toujours :

« Et qui s'en étonnerait, Messieurs ? Celui-là seul qui serait assez aveugle, assez plongé (je ne crains pas de le dire), assez plongé dans les préjugés d'un autre âge pour méconnaître encore l'esprit des populations agricoles. Où trouver, en effet, plus de patriotisme que dans les campagnes, plus de dévouement à la cause publique, plus d'intelligence en un mot ? Et je n'entends pas, Messieurs, cette intelligence superficielle, vain ornement des esprits oisifs, mais plus de cette intelligence profonde et modérée, qui s'applique par-dessus toute chose à poursuivre des buts utiles, contribuant ainsi au bien de chacun, à l'amélioration commune et au soutien des États, fruit du respect des lois et de la pratique des devoirs… »

— Ah ! encore, dit Rodolphe. Toujours les devoirs, je suis assommé de ces mots-là. Ils sont un tas de vieilles ganaches en gilet de flanelle, et de bigotes à chaufferette et à chapelet, qui continuellement nous chantent aux oreilles : « Le devoir ! le devoir ! » Eh ! parbleu ! le devoir, c'est de sentir ce qui est grand, de chérir ce qui est beau, et non pas d'accepter toutes les conventions de la société, avec les ignominies qu'elle nous impose.

— Cependant…, cependant…, objectait M^me^ Bovary.

— Eh non ! pourquoi déclamer contre les passions ? Ne sont-elles pas la seule belle chose qu'il y ait sur la terre, la source de l'héroïsme, de l'enthousiasme, de la poésie, de la musique, des arts, de tout enfin !

— Mais il faut bien, dit Emma, suivre un peu l'opinion du monde et obéir à sa morale.

— Ah ! c'est qu'il y en a deux, répliqua-t-il. La petite, la convenue, celle des hommes, celle qui varie sans cesse et qui braille si fort, s'agite en bas, terre à terre, comme ce rassemblement d'imbéciles que vous voyez. Mais l'autre, l'éternelle, elle est tout autour et au-dessus, comme le paysage qui nous environne et le ciel bleu qui nous éclaire. […]

Rodolphe s'était rapproché d'Emma, et il disait d'une voix basse, en parlant vite :

— Est-ce que cette conjuration du monde ne vous révolte pas ? Est-il un seul sentiment qu'il ne condamne ? Les instincts les plus nobles, les sympathies les plus pures sont persécutés, calomniés, et, s'il se rencontre enfin deux pauvres âmes, tout est organisé pour qu'elles ne puissent se joindre. Elles essayeront cependant, elles battront des ailes, elles s'appelleront. Oh ! n'importe, tôt ou tard, dans six mois, dix ans, elles se réuniront, s'aimeront, parce que la fatalité l'exige et qu'elles sont nées l'une pour l'autre[…].

Elle retira ses gants, elle s'essuya les mains ; puis, avec son mouchoir, elle s'éventait la figure, tandis qu'à travers le battement de ses tempes elle entendait la rumeur de la foule et la voix du Conseiller qui psalmodiait ses phrases.

Il disait :

« Continuez ! persévérez ! n'écoutez ni les suggestions de la routine, ni les conseils trop hâtifs d'un empirisme téméraire ! Appliquez-vous surtout à l'amélioration du sol, aux bons engrais, au développement des races chevalines, bovines, ovines et porcines ! Que ces comices soient pour vous comme des arènes pacifiques où le vainqueur, en en sortant, tendra la main au vaincu et fraternisera avec lui, dans l'espoir d'un succès meilleur ! Et vous, vénérables serviteurs, humbles domestiques, dont aucun gouvernement jusqu'à ce jour n'avait pris en considération les pénibles labeurs, venez recevoir la récompense de vos vertus silencieuses, et soyez convaincus que l'État, désormais, a les yeux fixés sur vous, qu'il vous encourage, qu'il vous protège, qu'il fera droit à vos justes réclamations et allégera, autant qu'il est en lui, le fardeau de vos pénibles sacrifices ! »

M. Lieuvain se rassit alors ; M. Derozerays se leva, commençant un autre discours. Le sien, peut-être, ne fut point aussi fleuri que celui du Conseiller ; mais il se recommandait par un caractère de style plus positif, c'est-à-dire par des connaissances plus spéciales et des considérations plus relevées. Ainsi, l'éloge du gouvernement y tenait moins de place ; la religion et l'agriculture en occupaient davantage. On y voyait le rapport de l'une et de

l'autre, et comment elles avaient concouru toujours à la civilisation. Rodolphe, avec M^me^ Bovary, causait rêves, pressentiments, magnétisme. Remontant au berceau des sociétés, l'orateur vous dépeignait ces temps farouches où les hommes vivaient de glands, au fond des bois. Puis ils avaient quitté la dépouille des bêtes, endossé le drap, creusé des sillons, planté la vigne. Était-ce un bien, et n'y avait-il pas dans cette découverte plus d'inconvénients que d'avantages ? M. Derozerays se posait ce problème. Du magnétisme, peu à peu, Rodolphe en était venu aux affinités, et, tandis que M. le président citait Cincinnatus à sa charrue, Dioclétien plantant ses choux, et les empereurs de la Chine inaugurant l'année par des semailles, le jeune homme expliquait à la jeune femme que ces attractions irrésistibles tiraient leur cause de quelque existence antérieure.

— Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus ? quel hasard l'a voulu ? C'est qu'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre.

Et il saisit sa main ; elle ne la retira pas.

« Ensemble de bonnes cultures ! » cria le président. […]

« Catherine-Nicaise-Élisabeth Leroux, de Sassetot-la-Guerrière, pour cinquante-quatre ans de service dans la même ferme, une médaille d'argent — du prix de vingt-cinq francs ! »

« Où est-elle, Catherine Leroux ? » répéta le Conseiller.

Elle ne se présentait pas, et l'on entendait des voix qui chuchotaient :

— Vas-y !

— Non.

— À gauche !

— N'aie pas peur !

— Ah ! qu'elle est bête !

— Enfin y est-elle ? s'écria Tuvache.

— Oui !…la voilà !

— Qu'elle approche donc !

Alors on vit s'avancer sur l'estrade une petite vieille femme de maintien craintif, et qui paraissait se ratatiner dans ses pauvres vêtements[...]. C'était la première fois qu'elle se voyait au milieu d'une compagnie si nombreuse ; et, intérieurement effarouchée par les drapeaux, par les tambours, par les messieurs en habit noir et par la croix d'honneur du Conseiller, elle demeurait tout immobile, ne sachant s'il fallait s'avancer ou s'enfuir, ni pourquoi la foule la poussait et pourquoi les examinateurs lui souriaient. Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude.

— Approchez, vénérable Catherine-Nicaise-Élisabeth Leroux ! dit M. le Conseiller, qui avait pris des mains du président la liste des lauréats.

Et tour à tour examinant la feuille de papier, puis la vieille femme, il répétait d'un ton paternel :

— Approchez, approchez !

— Êtes-vous sourde ? dit Tuvache, en bondissant sur son fauteuil.

Et il se mit à lui crier dans l'oreille :

— Cinquante-quatre ans de service ! Une médaille d'argent ! Vingt-cinq francs ! C'est pour vous.

Puis, quand elle eut sa médaille, elle la considéra. Alors un sourire de béatitude se répandit sur sa figure, et on l'entendit qui marmottait en s'en allant :

— Je la donnerai au curé de chez nous, pour qu'il me dise des messes.

— Quel fanatisme ! exclama le pharmacien, en se penchant vers le notaire.

Analyse :

Dans les éditions de poche (Folio, GF, Livre de Poche), cette scène correspond généralement à :

- l'arrivée à la fête
- l'installation à la mairie
- le discours du conseiller de préfecture
- la scène de séduction entre Rodolphe et Emma
- la remise des prix agricoles

Le passage clé est celui où le discours officiel du conseiller alterne avec les paroles galantes de Rodolphe à Emma.

Problématique :

Comment Flaubert organise-t-il la confrontation des discours pour révéler leur dimension idéologique ?

Les approches de Duchetet deCros appliquées au passage :

1. Claude Duchet : « la lecture du social dans le texte »

Claude Duchet définit la sociocritique comme « la lecture du social dans le texte ».La scène du comice illustre parfaitement cette formule.Le social ne se réduit pas ici au décor rural. Il s'inscrit :

- dans la hiérarchisation spatiale

- dans la rhétorique politique
- dans la langue administrative
- dans la circulation de clichés romantiques
- dans le montage narratif lui-même

Le texte n'est pas un miroir de la société de 1850 ; il en est une mise en tension symbolique.

La construction alternée du passage montre que les discours officiels et les discours intimes relèvent d'un même système de représentations. Le texte révèle la dimension codifiée, sociale, de ce qui se présente comme naturel ou spontané.

C'est précisément ce que Duchet entend par socialité du texte : le social est une structure interne.

2. Edmond Cros : idéologème et formation discursive

Edmond Cros développe la notion d'idéologème, unité minimale de signification idéologique inscrite dans le texte.Dans la scène du comice, on peut identifier plusieurs idéologèmes :

- le progrès comme valeur indiscutable
- le travail comme vertu suprême
- la fidélité comme idéal moral
- la passion comme fatalité sublime

Ces idéologèmes ne sont pas simplement thématiques. Ils organisent les discours.

Le discours du conseiller actualise l'idéologème du progrès productiviste.
Le discours de Rodolphe actualise l'idéologème romantique de la passion irrésistible.

Mais Flaubert les place dans un dispositif qui les met en crise. Leur juxtaposition révèle leur caractère conventionnel.

Selon Cros, le texte littéraire est le lieu où se rencontrent différentes formations discursives issues d'une formation sociale donnée.

La scène du comice met précisément en présence :

- la formation discursive administrative
- la formation discursive bourgeoise
- la formation discursive romantique

Le texte ne tranche pas explicitement ; il expose leur co-présence et leur tension.

3. L'intérêt de ce passage

Cette scène démontre que :

- le social traverse même le discours amoureux
- la subjectivité est structurée par des discours collectifs

- la critique passe par la forme et non par le commentaire
- la littérature est un lieu de dévoilement des mécanismes idéologiques

En ce sens, Flaubert n'illustre pas une théorie sociologique ; il produit, par la mise en forme narrative, une analyse implicite des discours sociaux de son temps.

Ce texte permet d'observer :

- l'hétérogénéité discursive (discours politique / discours amoureux)
- la circulation des clichés idéologiques
- la rhétorique bourgeoise
- l'idéologème du progrès
- l'ironie structurelle
- la mise en scène du pouvoir symbolique

Résumé du passage

Pendant la fête agricole de Yonville, un représentant officiel prononce un discours célébrant :

- le progrès
- la morale
- le travail
- l'ordre social
- la fécondité
- la prospérité rurale

Au même moment, Rodolphe séduit Emma en lui tenant un discours sentimental et fataliste sur :

- la fatalité des passions
- la supériorité des âmes sensibles
- la médiocrité du mariage bourgeois
- l'authenticité du sentiment

Les deux discours sont montés en parallèle par Flaubert, dans une alternance presque mécanique.

La remise d'un prix à une vieille servante agricole pour cinquante-quatre ans de service intervient au moment même où Rodolphe évoque l'amour absolu.

Le contraste produit un effet d'ironie cinglante.

Axes sociocritiques :

I. L'hétérogénéité discursive

Le texte met en présence :

- discours administratif

- discours moral
- discours productiviste
- discours sentimental
- discours romantique

Ces discours s'opposent-ils réellement ou partagent-ils une même structure idéologique ?

On peut montrer que les deux discours reposent sur des formules toutes faites.

II. L'idéologème du progrès

Le discours officiel célèbre l'amélioration des cultures, la prospérité, l'ordre social et enfin la continuité. On peut analyser à travers :

- le lexique du progrès
- la rhétorique de l'évidence
- la syntaxe emphatique
- les généralisations abstraites

Le progrès apparaît comme valeur indiscutable.

III. Le discours amoureux comme discours social

Rodolphe semble parler le langage de la passion authentique.Mais son discours est saturé de clichés romantiques.On peut montrer que :

- il recycle un imaginaire sentimental
- il instrumentalise un discours culturel disponible
- l'amour devient lui aussi un langage social codifié

La sociocritique révèle que même l'intime est socialement structuré.

IV. L'ironie flaubertienne

Le montage alterné crée un effet de décalage. L'ironie naît de la simultanéité, du contraste entre grandeur affichée et trivialité et de la mise en parallèle mécanique. Le texte ne critique pas frontalement ; il laisse apparaître la vacuité des discours.

Conclusion de l'analyse

Le social ne réside pas seulement dans le thème rural mais il circule dans les formes rhétoriques. Il traverse les discours intimes et structure la narration elle-même. C'est ce que Duchet appelle « la lecture du social dans le texte ».

6. La critique thématique

I. Définition et principes généraux

La critique thématique est une méthode d'analyse littéraire qui vise à dégager, dans une œuvre ou un ensemble d'œuvres**,** les structures imaginaires profondes qui organisent la représentation du monde.Elle repose sur un postulat fondamental selon lequelune œuvre littéraire possède une cohérence interne fondée sur la récurrence de thèmes, d'images et de motifs qui expriment une vision du monde singulière.

Le thème n'est pas ici un simple « sujet » (l'amour, la mort, la nature), mais une configuration symbolique insistante, un noyau dynamique qui structure l'imaginaire.

IV. Fondements philosophiques

La critique thématique est fortement influencée par la phénoménologie, notamment celle de Edmund Husserl[52] et de Maurice Merleau-Ponty[53].La phénoménologie propose de « revenir aux choses mêmes[54]».Autrement dit, décrire les phénomènes tels qu'ils apparaissent à la conscience. Transposée en littérature, cette perspective signifie :

- lire l'œuvre comme une expérience vécue
- saisir la manière dont un monde se constitue dans et par l'écriture
- suspendre les explications biographiques ou sociologiques immédiates

La critique thématique est donc une herméneutique de l'expérience imaginaire.
L'herméneutique est la théorie, l'art et la méthode d'interprétation et de compréhension des textes, des signes, des symboles ou des actions, visant à en dégage le sens véritable, souvent au-delà du littéral. En d'autres termes, cela consiste à dévoiler le sens caché[55].

III. Les grands représentants

1. Gaston Bachelard : poétique de l'imagination matérielle

[52]EdmundHusserl, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*. Paris, Gallimard, 1950 (trad. française)..*Méditations cartésiennes***,** Paris, Vrin, 1947. (trad. française).
[53] Maurice, Merleau-Ponty,.*Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.*Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964 (posthume).
[54] Edmund Husserl, *ibid.*
[55] Voir Hans-Georg, Gadamer, *Vérité et méthode*. Paris, Seuil, 1976.Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*. Paris, Seuil, 1969.

Bachelard fonde ce qu'il appelle une « poétique de l'imagination matérielle ». Dans *La Poétique de l'espace*, il écrit : « L'image poétique n'est pas un écho du passé. Elle est plutôt l'inverse : par l'explosion d'une image, le passé lointain résonne d'échos[56] ». Pour lui l'imagination n'est pas une faculté secondaire mais est une puissance ontologique qui s'enracine dans la matière (feu, eau, air, terre).

Chaque écrivain est traversé par unedominante élémentaire qui organise son univers. Ainsi chez un poète de la fluidité, on trouve un imaginaire aquatique ; chezun écrivain de laverticalité, un imaginaire aérien et chez un auteur de la violence transformatrice, on reconnait un imaginaire igné (feu).

Bachelard s'inspire de la phénoménologie d'Edmund Husserl pour analyser la manière dont les images poétiques se donnent à la conscience du lecteur**.**La critique thématique devientainsi une étude des motifs visibles et de leur impact psychique**.**

2. Georges Poulet : la conscience critique

Membre de l'École de Genève, Poulet cherche à saisir la structure de la conscience qui se déploie dans l'œuvre. Dans *Études sur le temps humain*, il affirme : « Lire, c'est coïncider avec une conscience[57]. » La critique devient immersion dans une subjectivité. Le thème est alors une modalité d'organisation du temps, de l'espace ou de l'être.

3. Jean-Pierre Richard : les réseaux sensoriels

Richard développe une micro-lecture attentive aux textures, aux sensations, aux motifs récurrents. Il parle de « constellations d'images » et de « réseaux thématiques ».Pour lui, le thème se manifeste par une insistance sensible, perceptible dans les détails[58].

4. Jean Starobinski

Starobinski associe analyse thématique, histoire des idées et psychanalyse.Son étude de Rousseau montre comment un thème (transparence/opacité) structure l'ensemble d'une œuvre[59].

---

[56]Gastand Bachelard, *La Poétique de l'espace*,Paris, Presses Universitaires de France, 1957,p.05.
[57]Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1950, p.56.
[58]Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*. Paris, Seuil, 1954.
[59]Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*. Paris, Gallimard, 1971.

IV. Le concept de thème : définitions théoriques

Le thème peut être défini comme :

- unprincipe organisateur récurrent
- une figure insistante
- une structure symbolique

Selon Jean-Pierre Richard, le thème est :« Une unité signifiante qui se répète et se transforme à travers l'œuvre[60]. »Le thème n'est donc pas statique ; il se module, se déplace, se métamorphose.

V. Méthodologie de la critique thématique

1. Lecture intégrale et attentive
2. Repérage des motifs récurrents
3. Constitution de réseaux d'images
4. Identification d'une dominante imaginaire
5. Interprétation globale (vision du monde)

Il ne s'agit pas d'un relevé mécanique, mais d'une intuition structurée.

Prenons l'exemple de Charles Baudelaire.On peut repérer :verticalité (ciel, élévation), chute (spleen, lourdeur), pourriture, éclat.Ces motifs s'organisent autour d'une tension entre idéal et déchéance.La critique thématique montrera que cette tension constitue l'armature imaginaire des *Fleurs du Mal*[61]. 3

VII. Apports et fécondité

La critique thématique restitue la cohérence d'un univers, respecte la singularité de l'auteur et éclaire les structures affectives profondes. Elle valorise la dimension sensible et existentielle de la littérature.

VIII. Limites et critiques

[60] *Op.cit.*
[61] Charles Baudelaire, *LesFleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

Le structuralisme, notamment avec Roland Barthes, critique l'idée d'une conscience unifiée derrière l'œuvre.Barthes affirme dans « La mort de l'auteur » :« L'écriture est ce neutre, ce composé, ce oblique où fuit notre sujet[62] ». La critique thématique est alors accusée d'essentialisme, d'idéalisme et de subjectivisme.

IX. Conclusion théorique

La critique thématique est une tentative de penser l'unité imaginaire d'une œuvre sans la réduire à un contexte ou à une structure formelle.Elle suppose que la littérature est une expérience, un monde et une vision. Elle demeure aujourd'hui précieuse dans les études sur l'imaginaire, la poétique, l'esthétique et l'herméneutique.

Références bibiographiques

G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*. Gallimard,1938.
G. Bachelard, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière,* Corti, 1942.
Bachelard G.,*L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, 1943.
Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté,* Corti, 1948.
Bachelard G.,*La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, 1957.
Poulet, G., *Études sur le temps humain* (Vol. 1), Plon,1949.
Gadamer Hans-Georg ,*Vérité et méthode*. Paris, Seuil, 1976. Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*. Paris, Seuil, 1969.
Husserl Edmund ,*Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*. Paris, Gallimard, 1950 (trad. française)..*Méditations cartésiennes***,** Paris, Vrin, 1947. (trad. française).
Merleau-Ponty Maurice ,.*Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.*Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964 (posthume).
Poulet,G.,*Études sur le temps humain* (Vol. 2), Plon, 1952.
Richard, J.-P., *Littérature et sensation,* Seuil, 1954.
Richard, J.-P., *Poésie et profondeur*. Seuil,1955.
Starobinski, J., *La transparence et l'obstacle*, Plon, 1957.
Starobinski, J.,*L'œil vivant*. Gallimard, 1961.

[62]*Op.cit.*

Lecture proposée

Texte 1 : Gaston Bachelar, *La Psychanalyse du feu*.

Consigne de lecture : À la lecture de cet extrait, déterminez et expliquez sur quels complexes se fonde l'attachement de l'auteur aux images du feu.

On estime si forte la concentration substantielle de l'alcool dans les chairs que l'on ose parler d'*incendie spontané* de sorte que l'ivrogne n'a même pas besoin d'une allumette pours'enflammer. En 1766, l'abbé Poncelet, un émule de Buffon, dit encore : « La chaleur, comme principe de vie, commence et maintient le jeu de l'organisation animal, mais lorsqu'elle est portée jusqu'ai degré de feu, elle cause d'étranges ravages. N'a-t-on pas vu des ivrognes, dont les corps étaient surabondamment imprégnés d'esprits ardents, par la boisson habituelle et excessive de liqueurs fortes, qui ont tout à coup pris feu d'eux-mêmes et ont été consumés par des incendies spontanés ? » Ainsi l'incendie par l'alcoolisme n'est qu'un cas particulier d'une concentration anormale de calorique.

Certains auteurs vont jusqu'à parler de déflagration. Un distillateur ingénieux, auteur d'une Chimie de Goût et de l'Odorat, signale en ces termes les dangers de l'alcool : « L'alcooln'épargne ni muscle, ni nerf, ni lymphe, ni sang, qu'il allume au point de faire périr pardéflagration surprenante et momentanée, ceux qui osent porter l'excès jusqu'à sa dernièrepériode. » Au XIXe siècle, ces incendies spontanés, terribles punition de l'alcoolisme, cessentpresque complètement. Ils deviennent peu à peu métaphoriques et donnent lieu à des plaisanteries faciles sur les mines allumées des ivrognes, sur le nez rubicond qu'une allumette enflammerait. Ces plaisanteries sont d'ailleurs immédiatement comprises, ce qui prouve que la pensée préscientifique traîne longtemps dans le langage. Elle traîne aussi dans la littérature. Balzac a la prudence d'en citer la référence par la bouche d'une mégère. Dans *Le cousin Pons* Mme Cibot, la belle écaillère, dit encore, en son langage incorrect : « C'te femme, pour lors, n'a pas réussi, rapport à son homme qui buvait tout et qui est mort d'une *imbustion* spontanée. »

Émile Zola, dans un de ses livres les plus « savant », dans *Le Docteur Pascal,* relate tout au long une combustion humaine spontanée : « Par le trou de l'étoffe, large déjà comme une pièce de cent sous, on voyait la cuisse nue, une cuisse rouge, d'où sortait une petite flamme bleue. D'abord Félicité crut que c'était du linge, le caleçon, la chemise qui brûlait. Mais le doute n'était pas permis, elle voyait bien la chair à nu, et la petite flamme bleue s'en échappait, légère, dansante telle qu'une flamme errante, à la surface d'un vase d'alcool enflammé. Elle n'était guère plus haute qu'une flamme de veilleuse, d'une douceur muette, si instable, que le moindre frisson de l'air la déplaçait. » De toute évidence, ce que Zola transporte dans le règne des faits, c'est sa rêverie devant son bol de punch, son complexe de Hoffmann. Alors s'étalent, dans toute leur ingénuité, les intuitions substantialistes que nous avons caractérisées dans les pages précédentes : « Félicité comprit que l'oncle s'allumait là,

comme une éponge imbibée d'eau-de-vie. Lui-même en était saturé depuis des ans, de la plus forte, de la plus inflammable. Il flamberait sans doute tout à l'heure des pieds à la tête. »
Comme on le voit, la chair vivante n'a garde de perdre les verres de trois-six absorbés dansles années précédentes. On imagine plus agréablement que l'assimilation alimentaire est uneconcentration soigneuse, une capitalisation avaricieuse de la substance choyée…

Le lendemain, quand le docteur Pascal vient voir l'oncle Macquart, il ne trouve plus, comme dans les récits préscientifiques que nous avons relatés, qu'une poignée de cendre fine, devant la chaise à peine noircie. Zola force la note : « Rien ne restait de lui, pas un os, pas une dent, pas un ongle, rien que ce tas de poussière grise, que le courant d'air de la porte menaçait de balayer. » Et finalement voici apparaître le secret désir de l'apothéose par le feu ; Zola entend l'appel du bûcher intime ; il laisse deviner dans son inconscient de romancier les indices très clairs de complexe d'Empédocle : l'oncle Macquart était donc mort « royalement, comme le prince des ivrognes, flambant de lui-même, se consumant dans le bûcher embrasé de son propre corps… s'allumer soi-même comme un feu de Saint-Jean ! »
Où Zola a-t-il vu des feux de la Saint-Jean qui s'allumaient d'eux-mêmes, comme des passions ardentes ?
Comment mieux avouer que le sens des métaphores objectives est inversé que c'est dans l'inconscient le plus intime qu'on trouve l'inspiration des flammes ardentes qui peuvent, dudedans, consumer un corps vivant ?

Un tel récit, imaginé de toutes pièces, est particulièrement grave sous la plume d'un écrivain *naturaliste* qui disait modestement : « Je ne suis qu'un savant. » Il donne à penser que Zola a construit son image de la science avec ses rêveries les plus naïves et que ses théories de l'hérédité obéissent à la simple intuition d'un passé qui s'inscrit dans une matière sous une forme sans doute aussi pauvrement substantialiste, aussi platement réaliste que la *concentration* d'un alcool dans une chair, du feu dans un coeur en fièvre.

Ainsi conteurs, médecin, physiciens, romanciers, tous rêveurs, partent des mêmes images et vont aux mêmes pensées. Le complexe de Hoffmann les noue sur une image première, sur un souvenir d'enfance. Suivant leur tempérament, obéissant à leur « fantôme » personnel, ils enrichissent le côté subjectif ou le côté objectif de l'objet contemplé. Des flammes qui sortent du brûlot, ils font des hommes de feu ou des jets substantiels. Dans tous les cas, ils *valorisent* ; ils apportent toutes leurs passions pour expliquer un trait de flamme, ils donnent leur coeur entier pour « communier » avec un spectacle qui les émerveille et qui, pas conséquent, les trompe.

Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu.* Paris, Gallimard, *1949.* pp. 107-109.

Dans cet extrait, Gaston Bachelard montre que les représentations du feu ne sont pas seulement scientifiques, mais aussi imaginaires et psychologiques. Il critique les croyances selon lesquelles l'alcool pourrait provoquer une combustion spontanée du corps humain.

Problématique du texte:
Pourquoi les hommes expliquent-ils le feu à partir d'images imaginaires plutôt que par la science ?

Pour répondre à cette question, Bachelard montre que ces représentations reposent sur des complexes psychologiques, notamment le complexe de Hoffmann et le complexe d'Empédocle.

1 Le complexe de Hoffmann

I. La croyance préscientifique de la combustion spontanée (début « concentration anormale de calorique »)

Au début du texte, Bachelard évoque une ancienne croyance : celle selon laquelle les ivrognes pourraient s'enflammer spontanément à cause de l'alcool dans leur corps.

Il cite par exemple un savant du XVIII^{e} siècle qui affirme que les personnes ayant trop bu peuvent prendre feu d'elles-mêmes**.**

Cette idée repose sur une conception ancienne de la chaleur appelée **«** calorique »**,** que l'on pensait être une substance contenue dans les corps**.**

Bachelard montre ici que cette croyance est préscientifique: elle mélange observation et imagination.

Le feu est alors imaginé comme une substance accumulée dans le corps**.**

II. La persistance de ces images dans la littérature et le langage (passage sur les plaisanteries et les écrivains)

Dans la deuxième partie, Bachelard explique que ces croyances ne disparaissent pas complètement.

Même quand la science progresse, ces images continuent d'exister dans le langage courant et dans la littérature

Il donne des exemples chez Honoré de Balzac et Émile Zola.

Dans Le Docteur Pascal, Zola décrit un personnage dont le corps brûle avec une petite flamme bleue, comme de l'alcool.

Pour Bachelard, cette description ne repose pas sur des faits scientifiques mais sur une rêverie imaginaire.

C’est ce qu’il appelle le complexe de Hoffmann :
l’association entre l’alcool, le feu et l’imagination.

III. Le feu comme désir inconscient de se consumer (« complexe d’Empédocle »)

Dans la troisième partie, Bachelard montre que ces images révèlent aussi un désir inconscient.

Il explique que le feu peut être imaginé comme une apothéose, une manière spectaculaire de mourir.

C’est ce qu’il appelle le complexe d’Empédocle, en référence au philosophe grec Empédocle, qui selon la légende se serait jeté dans le volcan Mont Etna.

Dans le texte, la mort du personnage devient presque glorieuse, comme s’il se consumait dans un bûcher intérieur.

Ainsi, le feu est associé à :

- la passion
- la transformation
- la grandeur tragique

IV. Conclusion de Bachelard : le feu révèle l’imagination humaine

Dans la dernière partie, Bachelard conclut que savants, médecins et écrivains partagent souvent les mêmes images imaginaires.Ils projettent leurs passions et leurs souvenirs sur le phénomène du feu.Ainsi, le feu devient un objet de rêverie qui peut tromper la pensée scientifique.

Le philosophe montre donc que pour comprendre la science, il faut aussi analyser les images et les illusions de l’imagination.

Conclusion

Dans ce texte, Gaston Bachelard montre que la fascination pour le feu provient de complexes psychologiques et imaginaires.Les croyances sur la combustion spontanée reposent notamment sur :

- le complexe de Hoffmann (alcool et feu)
- le complexe d’Empédocle (désir de se consumer dans le feu).

Le texte révèle ainsi que l’imagination influence fortement la manière dont les hommes interprètent les phénomènes naturels.

Texte 2

Un Oued, pour la mémoire

Résumé du roman

Les paysages convoqués dans *Un Oued, pour la mémoire* de Fatima Bakhaï cachent dans leur ombre les vestiges d'un passé et les résonances d'un épisode de l'histoire de l'Algérie. Débutant en 1908 et s'achevant avec l'indépendance, le périple de la mémoire se concentre sur deux personnages peu communs, un oued et un immeuble. La construction de l'immeuble a eu lieu en 1908, au début de la colonisation, son effondrement survient juste après l'indépendance.
Le mythe, récit des origines, convoqué par Bakhaï, raconte que l'aïeul Djaffar l'Andalou est le fondateur de la ville d'Oran où coulait autrefois un oued. Mille ans après, « peut-être plus, peut-être moins » selon le vieil autochtone dépossédé de ses terres et de son héritage (Bakhaï 17), l'oued a été enfoui sous un immeuble bâti par Angèle Boissier, « fille de l'assistance publique » (Bakhaï 08), ancienne détenue dans un pénitencier et épouse d'un colon alsacien « parlant difficilement le français » (Bakhaï 10). Mais l'oued est toujours vivant et cent an après l'existence de l'immeuble qui « avait eu ses heures de gloire » (Bakhaï 07), il bouleverse le paysage de la ville et de la mémoire. L'immeuble s'effondre et la vieille Aïcha, détentrice et protectrice de la mémoire, à qui l'immeuble et le secret de l'oued reviennent de droit, peut mourir « en paix » et Mounia, sa petite fille ayant choisi la voie de la littérature, en devient à son tour la dépositaire.

Quelques extraits :

« L'immeuble de la rue en pente était d'abord né dans le cœur d'Angèle. Elle le rêvait cossu et chaleureux, avec de hautes fenêtres et des balcons graciles, des corniches ouvragées, des anges en pierre joufflus, des gouttières déversant leurs eaux par des gueules de lion ou peut-être de tigres, des rosaces des mascarons, enfin tous ces petits détails qui ne trompent pas, sur la qualité du propriétaire . »

« L'immeuble règne tout de haut la rue en pente ». Il domine, il se dresse majestueusement sur tout ce qui l'environne et offre une vue sur la mer.
Il avait eu ses heures de gloire, le vieil immeuble de la rue en pente. Personne, non, personne ne comprit jamais pourquoi Aïcha s'entêta à vouloir racheter l'immeuble de la rue en pente .»

« Notre famille, ma petite Aïcha, est sur cette terre depuis si longtemps qu'il est difficile même pour un vieil homme comme moi de s'imaginer ce que ce temps peut représenter. Peut-être ya-t-il eu quarante grands-pères entre toi et celui qui, le premier, s'installa ici. »

« Lorsque j'étais enfant, je restais des heures à regarder mon père enfoncer la pioche dans les séguias profondes et l'eau libérée s'écoulait sans bruit jusqu'aux plants les plus reculés, nous avions deux moulins, pour l'huile et pour les grains, juste là vois-tu, là où s'élève aujourd'hui cette façade aux masques hideux, et je rêvais du jour où je pourrais moi-même actionner les meules et faire tourner la grande roue. »

« — Et l'oued? demandait-elle?

— Ah l'oued! Il a bondi longtemps des sources jusqu'à la mer et pendant des siècles, il a abreuvé champs et jardins et fait tourner
les moulins. Il était si généreux et son eau était si douce que dédaignant leurs puits, les gens venaient de loin pour y remplir leurs outres […] il n'y a pas si longtemps quand les roumis sont arrivés, il était encore là, mon grand-père s'y baignait encore, moi, je n'en ai connu que les galets humides, mais il suffisait de creuser un peu pour le retrouver, tapis sous la roche, et de puits en puits, en se penchant bien, on pouvait l'entendre poursuivre son chemin.
il est toujours là, sous nos pieds. Il se cache. C'est peut-être mieux ainsi. Que ferait-il seul, sans les jardins, sans les champs, sans les vergers, sans les moulins! »

« Grand-père! Ses paniers? Ses couffins et ses tamis! Qui se faisait tout petit pour ne pas gêner les autres, qui jeûnait plus de fois que ne l'exigeait sa foi pour n'avoir pas à affronter le regard sévère de la mère lorsqu'elle partageait le pain! Mais grand-père qu'elle seule connaissait, celui qui ne se lassait pas de raconter Djaffar l'Andalou, celui qui devenait soudain grand et fort lorsqu'il décrivait ses moulins, son oued et ses jardins sur le talus face à l'immeuble de la rue en pente. »

« Grand-père! Pense-t-elle en poussant le battant, grand-père ! L'immeuble de la rue en pente ne nous est plus interdit! »

« C'est l'oued, l'oued des lionceaux et de Djaffar, l'oued des moulins et des jardins, un oued comme elle n'en a jamais vu, un oued fier et libre, capricieux puis raisonnable, fougueux, puis nonchalant, il bouillonne entre les rocs brillants, s'éclate en écume poudreuse puis offre dans des vasques tranquilles son eau limpide et douce. »

« L'oued est là, pense-t-elle, on l'a étouffé, on l'a enseveli, mais il est là, je le sens, il lutte sous nos pieds pour rejaillir, il tremble d'impatience et l'écho de son acharnement se grave sur le mur. »

« — Tu ne te sens pas bien grand-mère? s'inquiéta Mounia.
— Non, je vais très bien. Ce sont les murs qui ont mal

Son vieil immeuble avait fait son temps. Il devait céder la place […] on avait eu tort de le bâtir sur l'oued de Djaffar, des lionceaux, des jardins et des moulins. Les lionceaux avaient disparu, les moulins ne seraient plus, le vieil immeuble allait les rejoindre, mais l'oued
toujours en garderait le souvenir »

« L'immeuble avait appelé cette nuit. Elle n'avait pas compris. […] l'oued devra agir seul, il ne saurait tarder. Il a tant fait déjà pour revoir la lumière! »

« L'oued a tenu ses promesses. Une nuit, c'était une nuit de printemps, le vieil immeuble s'était penché sur cette rue dans un statut étrange et puis il a semblé s'agenouiller dans un craquement sourd… »

Fatima Bakhaï, *Un Oued, pour la mémoire,* Paris,L'Harmattan, 1995.

Application de l'approche thématique selon Gaston Bachelard

I. La dominante imaginaire : la rêverie de l'eau

Chez Bachelard, toute œuvre poétique s'organise autour d'une matière privilégiée. Ici, l'élément structurant est l'eau, plus précisément l'oued.

L'oued n'est pas un simple élément du paysage, il est aussi principe de vie, mémoire enfouie, force cosmique[63].

1. L'eau comme mémoire profonde

Bachelard montre dans *L'Eau et les rêves* que l'eau est la matière de la mémoire fluide, du passé qui ne meurt pas.

Dans le texte :

- l'oued est « enfoui »
- il est « toujours là »
- il « lutte sous nos pieds pour rejaillir »

Nous sommes dans une imagination de la profondeur :

L'eau cachée devient symbole d'une mémoire refoulée (ici, celle de l'Algérie précoloniale).

L'oued circule sous la roche comme le passé circule sous l'histoire officielle.

II. Dialectique des éléments : Eau vs Pierre

Bachelard insiste sur les conflits d'éléments. Ici, le texte met en scène une opposition structurante :

Eau (Algérie)	**Pierre (colonisation française)**
Oued	Immeuble
Mouvement	Fixité
Nature	Construction coloniale
Mémoire vivante	Pouvoir figé
Souplesse	Verticalité dominatrice

1. L'immeuble : imaginaire de la verticalité

L'immeuble :

[63] *Cf.* Leila Kerboubi, « Le paysage pour dire la mémoire tourmentée dans Un Oued, pour la mémoire de Fatima Bakhaï », *Aleph*, Vol. 10 (2) mars 2023.[En ligne] : https://aleph.edinum.org/7525.

- « règne »
- « domine »
- « se dresse majestueusement »

Nous sommes dans une poétique de la hauteur, mais artificielle.
Chez Bachelard, la verticalité est souvent associée à l'orgueil.

L'immeuble est une construction de volonté, née dans « le cœur d'Angèle ».
Il relève d'une rêverie de possession, de maîtrise, de domination.L'immeuble renvoie au système colonial qui cherche à régner par la domination et l'oppression.

2. L'oued : imaginaire du mouvement

À l'inverse, l'oued :

- « bondit »
- « bouillonne »
- « s'éclate »
- « rejaillit »

L'eau est animée, presque animale.
Elle possède une psychologie fluide.

Chez Bachelard, l'eau est l'élément féminin, maternel, enveloppant.
Elle nourrit :

- champs
- jardins
- moulins

Elle est principe de fécondité.

L'oued nourrit jardins champs et moulins, le texte peint un tableau de couleurs qui renvoient à cette Algérie prospère d'avant la colonisation.

III. L'imagination matérielle : l'eau comme être vivant

Bachelard parle d'animation de la matière. Ici, l'oued :

- « se cache »
- « lutte »
- « tient ses promesses »
- « agit seul »

Il devient un personnage mythique.

Ce n'est plus un décor, mais une force cosmique dotée d'intention.
Nous sommes dans une mythologie élémentaire.

L'eau possède :

- patience (elle attend sous la pierre)
- mémoire
- justice (elle provoque l'effondrement)

IV. La profondeur et l'enfouissement

L'un des schèmes bachelardiens majeurs est la dialectique dedans / dehors.

L'oued est :

- sous les pieds
- sous la roche
- sous l'immeuble

Il appartient au régime nocturne de l'imaginaire (profondeur, obscurité, latence).

Mais la nuit prépare la renaissance :

« il a tant fait déjà pour revoir la lumière »

Nous sommes dans une dynamique de résurgence.

V. La chute : poétique de la destruction purificatrice

La scène finale est essentielle :

L'immeuble « s'agenouille » dans un « craquement sourd ».

Chez Bachelard, chaque élément a sa revanche.

La pierre (élément dur, sec, vertical) est vaincue par l'eau (souple mais persistante).

La chute devient :

- purification
- restitution de l'ordre naturel
- victoire de la mémoire

L'eau efface l'orgueil de la construction coloniale.L'oued est témoin d'une époque et gardien de la mémoire, il veillera à restaurer l'équilibre, la terre reviendra aux algériens et l'agresseur se trouvera humilié.

VI. L'eau et la transmission féminine

Il est significatif que la mémoire passe par :

- Aïcha
- Mounia

Chez Bachelard, l'eau est souvent associée à la maternité, à la continuité douce.

La transmission littéraire de Mounia prolonge le mouvement de l'oued qui coule : symbole de la continuité et de la transmission:

L'écriture devient une forme de résurgence.

Conclusion

Dans *Un Oued, pour la mémoire,* l'oued n'est pas un simple motif réaliste :

Il est une matière rêvée, au sens de Bachelard.

Il incarne :

- la mémoire algérienne enfouie
- la continuité des origines
- la résistance silencieuse
- la force patiente du vivant

L'immeuble, construction coloniale verticale et orgueilleuse, ne peut résister à la persévérance souterraine de l'eau.Ainsi, l'analyse thématique révèle que le roman repose sur une cosmologie élémentaire où l'eau, principe de vie et de mémoire, triomphe de la pierre.

3. Analyse textuelle

1. Le structuralisme

1. Objectifs du cours

À la fin de ce cours, les étudiants devront être capables de :

- Comprendre les principes fondamentaux du structuralisme.
- Identifier les principaux théoriciens structuralistes.
- Analyser un texte littéraire selon une approche structurale.
- Comprendre l'influence du structuralisme sur la critique littéraire du XX^{e} siècle.

Introduction

Le structuralisme constitue l'un des courants majeurs de la pensée critique du XX^{e} siècle. Développé principalement dans les années 1950 et 1960, il propose une nouvelle manière d'analyser les phénomènes culturels en mettant l'acent sur les structures qui organisent les systèmes de signification. Dans le domaine de la théorie littéraire, le structuralisme marque une rupture avec les approches traditionnelles centrées sur l'auteur, l'histoire littéraire ou la psychologie des personnages.

En effet, l'approche structuraliste considère que le texte littéraire doit être étudié comme un système de relations internes, dont les règles de fonctionnement peuvent être analysées de manière rigoureuse. L'objectif de la critique structurale est ainsi de mettre au jour les structures formelles et symboliques qui organisent le récit et produisent le sens.Dans cette perspective, la littérature est envisagée comme une forme particulière de langage, soumise à des règles et à des systèmes comparables à ceux étudiés par la linguistique.

I. Les fondements linguistiques du structuralisme

Le structuralisme trouve son origine dans les travaux du linguiste suisse Ferdinand de Saussure, dont les cours ont été publiés en 1916 sous le titre *Cours de linguistique générale*.Saussure propose une conception novatrice du langage en définissant la langue comme un système de signes. Selon lui, chaque signe linguistique se compose de deux faces

indissociables : le signifiant, qui correspond à l'image acoustique ou à la forme matérielle du mot, et le signifié, qui correspond au concept auquel renvoie ce mot[64].

L'une des thèses centrales de Saussure est le principe d'arbitrarité du signe. Il n'existe aucune relation naturelle entre le signifiant et le signifié ; leur association repose sur une convention sociale[65]. Par ailleurs, la valeur d'un signe linguistique ne dépend pas de sa signification intrinsèque, mais de sa position dans le système de la langue. En d'autres termes, un mot acquiert sa valeur par différence avec les autres mots du système linguistique[66].

Cette conception relationnelle du langage constitue le fondement théorique du structuralisme. Elle implique que les phénomènes culturels peuvent être étudiés comme des systèmes structurés, dans lesquels les éléments prennent sens à partir des relations qu'ils entretiennent entre eux.

II. L'extension du structuralisme aux sciences humaines

Les principes élaborés par Saussure ont rapidement été étendus à d'autres disciplines des sciences humaines. L'une des figures majeures de cette extension est l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss.

Dans des ouvrages tels que *Anthropologie structurale*, Lévi-Strauss applique la méthode structurale à l'étude des mythes, des systèmes de parenté et des structures sociales. Selon lui, les mythes ne doivent pas être interprétés uniquement à partir de leur contenu narratif, mais à partir des relations structurales qui organisent leurs éléments[67].

L'analyse structurale des mythes révèle l'existence d'oppositions binairesfondamentales qui structurent la pensée humaine. Parmi ces oppositions figurent notamment[68] :

- nature / culture
- cru / cuit

[64] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Chap « Nature du signe linguistique », Paris , Payot, 1916, pp.97-100.
[65] *Ibid*., p.100.
[66] *Ibid*., p.156.
[67] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958.
[68] Selon lui, Les mythes ne doivent pas être interprétés selon leur contenu narratif, mais selon les relationsoppositivesqui structurent leur logique interne. Lévi-Strauss Claude, *Mythologiques I : Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964, pp.9-20.

- vie / mort

Ces oppositions constituent les unités fondamentales de la pensée symbolique et organisent de nombreux récits mythologiques à travers différentes cultures.

L'approche de Lévi-Strauss montre ainsi que les productions culturelles peuvent être analysées comme des systèmes symboliques structurés, obéissant à des logiques profondes souvent inconscientes.

2. Le structuralisme et la théorie littéraire

Dans le domaine littéraire, le structuralisme se développe principalement dans les années 1960, dans le contexte de l'essor de la sémiologie et de la narratologie. Plusieurs critiques et théoriciens cherchent alors à élaborer une science du récit, capable d'identifier les structures formelles communes aux différents textes littéraires.

Parmi les figures importantes de cette orientation figurent notamment Roland Barthes, Gérard Genette et Algirdas Julien Greimas.

L'approche structuraliste se caractérise par une transformation profonde de l'objet de la critique littéraire. Alors que la critique traditionnelle s'intéressait principalement à l'auteur ou au contexte historique de l'œuvre, le structuralisme privilégie l'analyse de l'organisation interne du texte.

Dans cette perspective, le texte littéraire est envisagé comme un système de signes, dont les structures peuvent être étudiées à l'aide de méthodes inspirées de la linguistique[69].

Cette orientation apparaît notamment dans l'essai célèbre de Roland Barthes intitulé « La mort de l'auteur »[70]. Dans ce texte, Barthes remet en question le rôle traditionnellement attribué à l'auteur dans l'interprétation des œuvres. Selon lui, le sens d'un texte ne doit pas être recherché dans l'intention de l'auteur, mais dans la structure du langage et dans l'activité interprétative du lecteur.

[69]Voir Roland Barthes,« Introduction à l'analyse structurale des récits » In : *Communications,* 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 1-27.
[70] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op.cit.*

3. La narratologie structurale

Le structuralisme a également contribué à l'émergence de la narratologie, discipline consacrée à l'étude des structures du récit. L'objectif de la narratologie est d'identifier les principes formels qui organisent les récits, indépendamment des contenus particuliers.

Dans cette perspective, Algirdas Julien Greimas a proposé un modèle d'analyse appelé schéma actantiel, qui vise à dégager les fonctions fondamentales présentes dans toute structure narrative[71].

Selon ce modèle, tout récit met en jeu six actants fondamentaux :

- le**sujet**, qui accomplit l'action principale ;
- l'**objet**, que le sujet cherche à atteindre ;
- le**destinateur**, qui motive la quête ;
- le**destinataire**, qui bénéficie de l'action ;
- l'**adjuvant**, qui aide le sujet ;
- l'**opposant**, qui s'oppose à la réalisation de la quête.

Ce schéma permet de mettre en évidence la structure profonde des récits, indépendamment de leur contenu spécifique. Ainsi, des récits appartenant à des genres très différents peuvent partager une organisation narrative similaire.

V. Les codes narratifs chez Roland Barthes

L'une des contributions les plus importantes du structuralisme à la théorie du récit est l'analyse des codes narratifs proposée par Roland Barthes dans son ouvrage S/Z[72].

Dans cette étude consacrée à la nouvelle *Sarrasine* de Balzac, Barthes cherche à montrer que le texte littéraire est traversé par plusieurs réseaux de signification, qu'il appelle des codes.

Il distingue cinq codes principaux :

---

[71] Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1966.
[72] Roland Barthes S/Z, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

1. le code herméneutique, qui concerne les énigmes du récit et les mécanismes du suspense ;
2. le code proaïrétique, qui correspond à la logique des actions et à la progression narrative ;
3. le code sémique, qui regroupe les traits de signification associés aux personnages, aux lieux ou aux objets ;
4. le code symbolique, qui organise les oppositions profondes du texte ;
5. le code culturel, qui renvoie aux savoirs et aux références partagés par une culture donnée.

Selon Barthes, le texte littéraire doit être envisagé comme un tissu de codes. Le sens d'une œuvre n'est pas unique ni stable, il résulte de l'interaction entre plusieurs systèmes de signification qui se croisent à l'intérieur du texte[73].

VI La théorie du discours narratif chez Gérard Genette

Gérard Genette[74], élabore une théorie systématique du discours narratif visant à analyser les modalités selon lesquelles une histoire est racontée, indépendamment de son contenu diégétique. Dans cette perspective, il propose une distinction fondamentale entre l'histoire (histoire racontée) et le récit (discours narratif), ce qui permet d'étudier les procédés de transformation et de structuration du matériau narratif.

L'analyse genettienne repose notamment sur trois grandes catégories : le temps, le mode etla voix, qui organisent l'ensemble des relations entre récit et narration.

1. Le temps narratif

La catégorie du temps concerne les rapports entre la temporalité de l'histoire et celle du récit. Genette y distingue trois sous-dimensions essentielles :

[73] *Ibid.*
[74] Genette, Gérard. *Figures I*. Paris, Seuil, 1966.
Genette, Gérard. *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.
Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil, 1983.

- **L'ordre narratif** : il correspond à la disposition des événements dans le récit par rapport à leur succession chronologique réelle. Les ruptures de cet ordre prennent la forme d'anachronies, parmi lesquelles :

    lesanalepse (flash-back), qui consistent en un retour en arrière dans le récit ;

    lesprolepses (anticipations), qui annoncent ou projettent des événements futurs.

- **La durée** : elle désigne les variations de rythme entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Genette identifie plusieurs procédés :

    la**scène**, où le temps du récit correspond approximativement au temps de l'histoire (dialogues, actions détaillées) ;

    le**sommaire**, qui condense une longue durée en quelques lignes ;

    l'**ellipse**, qui consiste à omettre une portion du temps de l'histoire.

- **La fréquence** : elle analyse la relation entre le nombre de fois où un événement se produit dans l'histoire et le nombre de fois où il est raconté dans le récit. On distingue notamment :

    le récit singulatif (raconter une fois ce qui s'est produit une fois) ;

    le récit itératif (raconter une seule fois ce qui s'est produit plusieurs fois) ;

    le récit répétitif (raconter plusieurs fois le même événement).

2. Le mode narratif

Le mode concerne la distance et la perspective du récit, c'est-à-dire la manière dont l'information narrative est régulée. Genette analyse notamment la focalisation :

- **focalisation zéro** (narrateur omniscient),
- **focalisation interne** (restriction du récit au point de vue d'un personnage),
- **focalisation externe** (description objective sans accès à la conscience des personnages).

3. La voix narrative

La voix renvoie à la instance énonciative, c'est-à-dire à celui qui raconte et à sa position dans le récit. Genette distingue :

- leniveau narratif (intra-, extra- ou métadiégétique),
- le statut du narrateur (homodiégétique ou hétérodiégétique),
- ainsi que les relations entre narrateur et histoire racontée.

L'ensemble de ces catégories permet à Genette de proposer une véritable grammaire du récit, en mettant en évidence les mécanismes formels qui structurent la narration. Cette approche a exercé une influence majeure sur la narratologie contemporaine, en offrant des outils d'analyse précis et opératoire pour l'étude des textes littéraires.

VI. Apports et limites du structuralisme

Le structuralisme a profondément renouvelé les méthodes de la critique littéraire. Il a notamment permis de développer des outils d'analyse systématiques et d'accorder une attention particulière aux structures formelles du texte.Cependant, cette approche a également suscité des critiques. Certains penseurs ont reproché au structuralisme de privilégier les structures abstraites au détriment de la dimension historique, sociale ou politique des œuvres.

À partir des années 1970, plusieurs théoriciens associés au post-structuralisme vont remettre en question certaines hypothèses structuralistes. Parmi eux figurent notamment Jacques Derrida et Michel foucault.Ces penseurs insistent sur l'instabilité du sens, la pluralité des interprétations et le rôle des discours dans la production du savoir.

Conclusion

Le structuralisme représente une étape décisive dans l'histoire de la théorie littéraire contemporaine. En s'inspirant de la linguistique de Ferdinand de Saussure, il a introduit une méthode d'analyse fondée sur l'étude des structures et des systèmes de relations qui organisent les phénomènes culturels.

Cette approche a contribué à transformer la critique littéraire en proposant une analyse rigoureuse des mécanismes du récit et des systèmes de signification présents dans les textes. Malgré les critiques qui lui ont été adressées, le structuralisme demeure une référence incontournable dans l'étude des œuvres littéraires et dans l'histoire des sciences humaines.

Bibliographie du cours

1. Textes fondateurs du structuralisme

- Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916.

2. Structuralisme et théorie littéraire

- Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Figures I*. Paris, Seuil, 1966.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.
- Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil, 1983.
- Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Paris, Mouton, 1969.

3. Sémiologie et théorie du langage

- Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, Paris, Seuil, 1964.

4. Ouvrages critiques et synthèses sur le structuralisme

- François Dosse, *Histoire du structuralisme*, Paris, La Découverte,Tome 1 : *Le champ du signe, 1945-1966*, 1991. Tome 2 : *Le chant du cygne, 1967 à nos jours*, 1992.
- Jean Piaget, *Le Structuralisme*, Paris, PUF, 1968.

Lecture proposée

« Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances. Il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés. Le récit commence avec l'histoire même de l'humanité : il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit. Toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposée : le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie.

Une telle universalité du récit doit-elle faire conclure à son insignifiance ? Est-il si général que nous n'avons rien à en dire, sinon à décrire modestement quelques-unes de ses variétés, fort particulières, comme le fait parfois l'histoire littéraire ? Mais ces variétés même, comment les maîtriser, comment fonder notre profit à les distinguer, à les reconnaître ? Comment opposer le roman à la nouvelle, le conte au mythe, le drame à la tragédie (on l'a fait mille fois) sans se référer à un modèle commun ? Ce modèle est impliqué par toute parole sur la plus particulière, la plus historique des formes narratives. Il est donc légitime que, loin d'abdiquer toute ambition à parler du récit, sous prétexte qu'il s'agit d'un fait universel, on se soit périodiquement soucié de la forme narrative (dès Aristote) ; et il est normal que cette forme, le structuralisme naissant en fasse l'une de ses premières préoccupations : ne s'agit-il pas toujours pour lui de maîtriser l'infini des paroles, en parvenant à décrire la « langue » dont elles sont issues et à partir de laquelle on peut les engendrer? Devant l'infini des récits, la multiplicité des points de vue auxquels on peut en parler (historique, psychologique, sociologique, ethnologique, esthétique, etc.), l'analyste se trouve à peu près dans la même situation que Saussure, placé devant l'hétéroclite du langage et cherchant à dégager de l'anarchie apparente des messages un principe de classement et un foyer de description. Pour en rester à la période actuelle, les Formalistes russes, Propp, Lévi-Strauss nous ont appris à cerner le dilemme suivant : ou bien le récit est un simple radotage d'événements, auquel cas on ne peut en parler qu'en s'en remettant à l'art, au talent ou au génie du conteur (de l'auteur) — toutes formes mythiques du hasard — , ou bien il possède en commun avec d'autres récits une structure accessible à l'analyse, quelque patience qu'il faille mettre à l'énoncer; car il y a un abîme entre l'aléatoire le plus complexe et la combinatoire la plus simple, et nul ne peut combiner (produire) un récit, sans se référer à un système implicite d'unités et de règles. Où donc chercher la structure du récit ?

Dans les récits, sans doute. Tous les récits ? Beaucoup de commentateurs, qui admettent l'idée d'une structure narrative, ne peuvent cependant se résigner à dégager l'analyse littéraire du modèle des sciences expérimentales : ils demandent intrépidement que l'on

applique à la narration une méthode purement inductive et que l'on commence par étudier tous les récits d'un genre, d'une époque, d'une société, pour ensuite passer à l'esquisse d'un modèle général. Cette vue de bon sens est utopique. La linguistique elle-même, qui n'a que quelque trois mille langues à étreindre, n'y arrive pas ; sagement, elle s'est faite déductive et c'est d'ailleurs de ce jour-là qu'elle s'est vraiment constituée et a progressé à pas de géants, parvenant même à prévoir des faits qui n'avaient pas encore été découverts. Que dire alors de l'analyse narrative, placée devant des millions de récits ? Elle est par force condamnée à une procédure déductive ; elle est obligée de concevoir d'abord un modèle hypothétique de description (que les linguistes américains appellent une « théorie »), et de descendre ensuite peu à peu, à partir de ce modèle, vers les espèces qui, à la fois, y participent et s'en écartent : c'est seulement au niveau de ces conformités et de ces écarts qu'elle retrouvera, munie alors d'un instrument unique de description, la pluralité des récits, leur diversité historique, géographique, culturelle. Pour décrire et classer l'infinité des récits, il faut donc une « théorie » (au sens pragmatique que l'on vient de dire), et c'est à la chercher, à l'esquisser qu'il faut d'abord travailler. L'élaboration de cette théorie peut être grandement facilitée si l'on se soumet dès l'abord à un modèle qui lui fournisse ses premiers termes et ses premiers principes. Dans l'état actuel de la recherche, il est raisonnable de donner comme modèle fondateur à l'analyse structurale du récit, la linguistique elle-même. »

Barthes Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » In : *Communications,* 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 1-27.

Consignes de lecture

1. Identifier la thèse centrale de Barthes concernant le statut du récit et son universalité.
2. Repérer le problème méthodologique posé par la multiplicité des récits (difficulté de leur classification scientifique).
3. Montrer comment Barthes fonde une nouvelle approche scientifique du récit en s’appuyant sur la linguistique.
4. Identifier la rupture épistémologique avec les approches traditionnelles de la littérature.

1. Statut théorique du récit (universalité et pluralité)

Roland Barthes part d'un constat fondamental que le récit est un phénomène universel et transhistorique. Présent dans toutes les sociétés et sous des formes très diverses, il traverse les cultures, les genres et les supports (langage, image, geste.

Conséquence théorique :

- le récit ne peut être défini par ses contenus particuliers
- il doit être appréhendé comme une forme générale
- il relève d'une logique structurale et non descriptive

2. Problème méthodologique : l'impossibilité de l'induction

Barthes critique les approches empiriques qui consiste à accumuler les récits pour en dégager une loi générale.Il montre que :

- l'infinité des récits rend impossible une approche exhaustive
- l'induction (partir des cas particuliers) est inefficace scientifiquement
- une telle méthode empêche la constitution d'un savoir rigoureux

Conclusion : il faut renverser la méthode classique des sciences humaines.

3. Passage à une méthode déductive

Barthes propose une démarche inspirée de la linguistique structurale :

- ✓ construire d'abord un modèle théorique abstrait
- ✓ appliquer ensuite ce modèle aux récits concrets

Ce déplacement méthodologique est essentiel :

- ✓ du particulier vers le général
- ✓ de l'observation vers la modélisation

Le récit devient objet de science par abstraction.

4. Modèle linguistique et analogie structurale

Le texte repose sur une analogie centrale avec la linguistique de Ferdinand de Saussure :

- ✓ la langue est un système de signes régis par des règles
- ✓ le récit peut être pensé comme un système analogue

Conséquence :

- chaque récit est une combinaison d'unités et de règles
- ces unités ne prennent sens que dans leurs relations internes

Ainsi, Barthes fonde une sémiotique du récit.

5. Définition implicite de la structure

La structure narrative est définie comme :

- ✓ un système d'unités combinatoires
- ✓ gouverné par des règles de transformation
- ✓ indépendant des contenus particuliers

Le sens ne réside pas dans les événements eux-mêmes, mais dans leur organisation relationnelle.

6. Héritage scientifique

Barthes s'inscrit dans une filiation théorique :

- ✓ les Formalistes russes (notamment Propp)
- ✓ Claude Lévi-Strauss (analyse structurale des mythes)
- ✓ la linguistique saussurienne

Ces approches convergent vers une même idée :

- ➢ les phénomènes culturels sont intelligibles comme systèmes structurés.

7. Rupture avec les approches traditionnelles

Le texte marque une rupture avec :

- ✓ l'histoire littéraire descriptive
- ✓ l'analyse biographique ou psychologique
- ✓ la critique impressionniste

Barthes remplace l'auteur et l'histoire par la structure.

8. Vision du récit et de la littérature

Le récit n'est plus

- ➢ une suite d'événements racontés
- ➢ ni une expression individuelle

Il devient :

- ➢ unobjet scientifique
- ➢ un système formalisable
- ➢ une combinatoire de fonctions et d'unités

Conclusion

Ce texte établit les fondements de la narratologie structurale en tant que nouvelle science du récit, relevant d'une approche formelle du discours narratif. Toutefois, il annonce également, de manière implicite, les orientations critiques ultérieures telles que l'intertextualité, la théorie de la réception et la remise en question du sujet-auteur.

La théorie de Barthes repose ainsi sur une idée centrale : le récit ne doit pas être appréhendé comme une simple succession d'événements, mais comme une structure formelle organisée, analogue à celle de la langue. Dès lors, la narratologie se définit comme une science des relations internes qui régissent le discours narratif.

5. Lecteur et critique

1. Théorie de la réception

1. Contexte d'emergence

La théorie de la réception, développée à partir des années 1960 en Allemagne dans le cadre de l'École de Constance, constitue un courant majeur des études littéraires contemporaines. Contrairement aux approches classiques centrées sur le texte ou sur l'auteur, cette théorie place le lecteur au cœur de la construction du sens. Le texte n'est plus considéré comme porteur d'un message fixe, mais comme un potentiel de signification, dont la réalisation dépend de l'acte de lecture et du contexte culturel et social dans lequel il s'inscrit. Cette perspective renouvelle profondément la compréhension de la littérature, en soulignant que l'œuvre littéraire n'existe véritablement que dans la rencontre avec son public : « L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi, mais un événement qui ne se réalise que dans la réception du lecteur[75] ».

2. Approche critique et enjeux

Hans Robert Jauss, figure centrale de cette approche, développe dans *Esthétique de la réception* (1970) le concept fondamental d*'horizon d'attente*, qui désigne l'ensemble des anticipations esthétiques, culturelles et morales qu'un lecteur ou un public apporte à un texte. Selon Jauss, la lecture ne peut être envisagée indépendamment de ces attentes, un texte est interprété et jugé en fonction des cadres normatifs et des conventions du moment[76]. Il explique : « La qualité esthétique d'une œuvre littéraire ne peut être mesurée que sur la base de la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle qui apparaît[77]».Ainsi, la réception d'une œuvre est dynamique, évolutive et étroitement liée à l'histoire littéraire et sociale. Le roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert illustre parfaitement cette idée. Lors de sa publication en 1857, il provoqua un scandale moral et fut poursuivi pour atteinte aux bonnes mœurs, aujourd'hui, ce même roman est analysé sous l'angle psychologique et sociologique, montrant comment le sens et l'impact d'un texte varient selon l'époque et le public.

Wolfgang Iser complète cette perspective en introduisant la notion de *lecteur implicite*, que le texte semble anticiper et guider. Dans son ouvrage*L'acte de lecture : une théorie de la*

---

[75]Hans RobertJauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p 52-59.
[76]*Ibid.*
[77]*Ibid,*48.

réponse esthétique (1978), Iser souligne que les textes littéraires sont conçus avec des *espaces vides* ou lacunes, que le lecteur doit combler pour produire le sens[78]. La lecture devient ainsi un processus actif et créatif, où le lecteur ne se contente pas de recevoir le texte mais participe à sa construction. *L'actualisation du texte,* concept central chez Iser,et qui renvoie au processus par lequel le lecteur transforme un texte potentiel en objet esthétique effectif, montre que deux lectures d'une une même œuvre peuvent produire des interprétation s radicalement différentes, selon le bagage culturel, les connaissances et l'expérience personnelle du lecteur[79]. Les textes modernes et expérimentaux, tels que ceux de James Joyce ou Virginia Woolf, offrent de multiples points d'entrée et nécessitent une implication active du lecteur, ce qui illustre parfaitement l'actualité de la théorie de la réception.

Cette approche permet également d'articuler la réception avec d'autres courants de la critique littéraire. L'intertextualité, telle que théorisée par Julia Kristeva, complète la réception en montrant que le lecteur perçoit les relations entre textes et construit le sens par comparaison et références. La psychocritique de Charles Mauron, qui met en évidence les métaphores obsédantes et les mythes personnels, peut être enrichie par la réception, car elle permet de considérer également le rôle des codes sociaux et culturels dans l'interprétation des œuvres. À l'inverse, Lucien Goldmann a critiqué ces approches centrées sur l'individu en soulignant que les déterminations sociales de la création littéraire sont souvent négligées ; la théorie de la réception permet de combiner l'analyse textuelle et la prise en compte des conditions sociales, en considérant la lecture comme un processus historiquement situé.

La réception n'est pas seulement un phénomène individuel, elle est également collective. Les effets produits par un texte dépendent de l'ensemble des réactions critiques, et des discussions autour de l'œuvre. En ce sens, la théorie de la réception éclaire la manière dont une œuvre peut évoluer au fil du temps et acquérir différentes significations selon les publics. L'interaction entre texte et lecteur devient ainsi une dimension centrale de l'étude littéraire, où le sens n'est jamais figé et l'interprétation toujours renouvelée.

Cette perspective a des applications qui dépassent le cadre de la littérature classique et moderne. Elle permet d'analyser les médias contemporains, les films, les séries et même la culture populaire, où le succès et la signification d'une œuvre dépendent largement de la

[78]Wolfgang Iser,*L'Acte de lecture,* Paris, Éditions Mardaga (trad. française), 1985, p. 36.
[79]*Ibid*., p.40.

réception et de l'interprétation des publics. Dans tous les cas, la théorie de la réception montre que la littérature n'est pas un objet autonome mais un processus vivant, constamment reconstruit par ceux qui la lisent.

3. Conclusion

En conclusion, la théorie de la réception transforme radicalement l'approche critique des textes littéraires en mettant l'accent sur l'acte de lecture, l'horizon d'attente, le lecteur implicite et l'actualisation du texte. Elle offre un cadre analytique pour comprendre la variabilité et la richesse de l'expérience de lecture et montre que le sens d'une œuvre émerge de l'interaction dynamique entre texte, lecteur et contexte social. Cette approche s'inscrit dans un dialogue fécond avec d'autres théories littéraires comme l' intertextualité, le structuralisme, la psychocritique, etc., elle demeure un outil incontournable pour l'analyse des œuvres à la fois classiques et contemporaines.

Références bibliographiques

Eco, Umberto. *Lector in fabula : la coopération interprétative dans le texte narratif*. Paris : Seuil, 1979.

Fabbri, Patrizia. *Théorie de la réception et pratiques littéraires*. Paris : L'Harmattan, 2005.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

Iser, Wolfgang. *Le lecteur implicite*. Traduction française de *Der implizite Leser*. Paris : Éditions du Seuil, 1976.

Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture : théorie de la réponse esthétique*. Traduction française de *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.

Jauss, Hans Robert. *Esthétique de la réception*. Traduction française de *Ästhetik der Rezeption*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

Kristeva, Julia. *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.

Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris : José Corti, 1963.

Lecture proposée

Objectif de lecture :

- Comprendre un concept théorique complexe
- Savoir distinguer plusieurs niveaux d'analyse
- Relier théorie et pratique de lecture

L'horizon d'attente

Jauss affirme « avoir introduit dans l'interprétation historico-littéraire le concept *d'horizon d'attente*[80] », qui trouve son origine chez Husserl. Avant Jauss, Hans-Georg Gadamer avait eu recours au concept d' « horizon » pour décrire les processus herméneutiques de la « fusion des horizons » *(Horizontverschmelzung)* et du « changement d'horizon » *(Horizontwandel).* Vodicka avait parlé d' « horizons d'intérêts et de connaissances ».

Jauss ne définit pas le concept de manière univoque. Il distingue F « horizon d'attente historique et social » de F « horizon d'attente littéraire » ; ailleurs, il oppose F « horizon d'attente impliqué par le texte » à F « horizon d'attente du lecteur » ; ailleurs encore, il donne une définition restrictive de l'*Erwartungshorizont,* comme « système de relations objectivable des attentes qui résultent pour chaque œuvre au moment historique de sa parution des présupposés du genre, de la forme et de la thématique d'œuvres connues auparavant et de l'opposition entre langue poétique et langue pratique[81] ».

Dans le *Bilan intermédiaire,* Jauss reconnaît la nécessité de clarifier le terme et propose de distinguer (conformément à l'antithèse *effet/réception)* l'horizon « littéraire impliqué par l'œuvre nouvelle » et l'horizon « social prescrit par un certain environnement » et « conditionné par l'appartenance sociale et la biographie[82] ». Le concept a pour fonction de faire le départ entre une lecture individuelle et subjective et la *réception* proprement dite. « Poser la question de la subjectivité de l'interprétation et du goût de différents lecteurs n'a de sens que dans la mesure où on a établi quel horizon transsubjectif de compréhension

---

[80] *LaP, p.* 200.

[81] *Ibid., p.* 174.

[82] *RZW, p.* 336.

détermine l'effet du texte[83] ». Mais ce « horizon transsubjectif » de la réception se dessine dans l'œuvre même : « Une œuvre littéraire, même lorsqu'elle vient de paraître, ne se présente pas comme une nouveauté absolue dans un désert d'information, mais prédispose son public par des indications, des signaux manifestes ou cachés, des caractéristiques familières, à une forme de réception particulière[84]. L'horizon « social » est dès lors délaissé : « Je ne contesterai pas qu'en introduisant le concept d'horizon d'attente, je suis resté encore tributaire de ses origines intralittéraires, et que le canon de normes esthétiques (le code) que l'on peut ainsi reconstruire pour un certain public littéraire pourrait et devrait être subdivisé sociologiquement, selon les niveaux d'attente des différents groupes, couches ou classes, et rapporté aux intérêts et aux besoins de la situation historique et économique qui les détermine.[85] »

Ce reniement paradoxal d'objectifs théoriques néanmoins affirmés s'appuie ici encore sur une caution herméneutique : « Mon questionnement, écrit Jauss, est orienté vers un objectif herméneutique plus modeste. »

> Isabelle Kalinowski, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception
> De « L'histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature » (1967) à « Expérience esthétique et herméneutique littéraire (1982) »8 | 1997, Théorie de la littérature, p. 151-172 :
> https://doi.org/10.4000/rgi.649.

Vous analyserez l'article proposé en mettant en évidence sa problématique, ses concepts fondamentaux et sa démarche argumentative.

[83] *LaP, p.* 176.
[84] *Ibid., p.* 175
[85] Postface à l'étude sur Iphigénie, *AELH, p.* 750.

1. Idée générale du texte

L'article analyse le concept d'horizon d'attente développé par Hans Robert Jauss et montre qu'il s'agit d'une notion complexe, instable et évolutive, au cœur de l'esthétique de la réception.

Problématique : comment une œuvre est reçue par un public donné, à un moment donné ?

2. Origine du concept

Kalinowski rappelle quele concept « horizon d'attente » est hérité et transformé, non totalement original. Jauss crée ce concept à partir des travaux deEdmund Husserl etidée d'horizon en phénoménologie. Il développe deux concepts : « fusion des horizons » deHans-Georg Gadameret« horizon d'intérêts et de connaissances »de Vodicka.

3. Une notion non univoque

Le point central du texte : Jauss donne plusieurs définitions de l'horizon d'attente.Il distingue notamment :

- ✓ horizonhistorique et social
- ✓ horizonlittéraire
- ✓ horizondu texte vs du lecteur

Puis il propose une définition plus précise : l'horizon d'attente est l'ensemble des attentes du public fondées sur :

- ✓ le genre
- ✓ les œuvres antérieures
- ✓ les codes littéraires

L'auteur der l'article arrive à la conclusion : le concept est fluctuant et difficile à stabiliser.

4. Fonction du concept

Le concept sert à résoudre un problème majeur :comment éviter une lecture purement subjective ? Jauss propose un horizon transsubjectif (collectif, partagé) qui permet d'expliquer la réception d'une œuvre. Il développe l'idée que la lecture n'est ni totalement individuelle, ni totalement libre, elle est conditionnée par des attentes collectives.

5. Rôle du texte lui-même

Un point qui semble important du texte :l'horizon d'attente n'est pas seulement extérieur (social) il est aussi inscrit dans l'œuvre :

- ➢ l'œuvre donne des indices

- elle guide la lecture
- elle prépare son public

Donc la réception est orientée par le texte lui-même.

6. Tension théorique (point critique)

Kalinowski souligne une contradiction chez Jauss , d'un côté il veut intégrer le social, de l'autre, il revient à une approche littéraire et herméneutique Il reconnaît lui-même que son approche reste surtout intralittéraire. Cela constitue une limite de sa théorie.

7. Le « repli herméneutique »

À la fin du texte Jauss adopte une position plus modeste :il se concentre sur la compréhension des œuvres, plutôt que sur une analyse sociale complète,c'est ce que Kalinowski appelle un repli herméneutique

8. Conclusion

Le texte montre que

- l'horizon d'attente est un concept central pour comprendre la lecture
- il permet de penser la réception comme un phénomène historique et collectif
- mais il reste théoriquement instable et partiellement contradictoire

Résumé de l'article

L'horizon d'attente est l'ensemble des attentes qui orientent la lecture d'une œuvre.Il dépend du contexte historique, des normes littéraires, des connaissances du public. Mais chez Jauss : le concept est multiple, et oscille entre sociologie et herméneutique

2. L'intertextualité

L'intertextualité constitue aujourd'hui un concept fondamental de la critique littéraire moderne. Introduite par Julia Kristeva dans les années 1960, cette notion désigne l'ensemble des relations qu'un texte entretient avec d'autres textes. Elle remet profondément en question l'idée traditionnelle d'une œuvre autonome et originale, en montrant que tout texte s'inscrit dans un réseau de références, d'échos et de transformations.

I. Les fondements théoriques de l'intertextualité

Le concept d'intertextualité s'enracine dans les travaux du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, qui développe la notion de dialogisme[86]. Selon lui, tout discours est traversé par d'autres discours : il n'existe pas de parole totalement isolée, mais seulement des paroles en interaction[87]. Cette idée sera reprise et reformulée par Julia Kristeva, qui introduit le terme d'intertextualité pour désigner ce phénomène de circulation des textes : « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte[88]. »

Dans cette perspective, le texte n'est plus considéré comme une entité close, mais comme un espace de croisement où se rencontrent plusieurs voix. Cette conception est renforcée par Roland Barthes, qui affirme que « le texte est un tissu de citations, , issues des mille foyers de la culture[89] ». Par cette formule, il souligne que toute œuvre est constituée d'éléments empruntés à la culture, à la tradition et à d'autres textes antérieurs.

Ainsi, l'intertextualité s'inscrit dans une remise en cause de l'autorité de l'auteur et de l'idée d'originalité absolue. Selon J. Kristeva : « Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [….] Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double[90].»

---

[86] La notion de dialogisme**,** élaborée par Mikhaïl Bakhtine, constitue un principe fondamental de sa théorie du langage et de la littérature. Elle repose sur l'idée que tout discours est intrinsèquement relationnel . Ainsi aucun énoncé ne se suffit à lui-même, mais se construit toujours en interaction avec d'autres énoncés.Le langage n'est jamais neutre ni isolé : il est traversé par des voix multiples.

[87]Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

[88]J.Kristeva, *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969,p.85.

[89] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », op.cit.

[90]*Ibid*., p.84-85.

Kristeva explique que le sens d'un texte ne dépend plus uniquement de l'intention de son auteur, mais aussi de la capacité du lecteur à reconnaître les multiples références qui le traversent.

II. Les principes de l'intertextualité

L'intertextualité repose sur plusieurs principes essentiels. Tout d'abord, elle implique que tout texte est relationnel : il ne peut être compris indépendamment des autres textes auxquels il renvoie, explicitement ou implicitement. Ces relations peuvent prendre différentes formes, telles que la citation, l'allusion, la parodie, le pastiche ou encore la réécriture.

Ensuite, l'intertextualité suppose une activité interprétative du lecteur. En effet, c'est le lecteur qui identifie les références et établit les liens entre les textes. La compréhension d'une œuvre dépend donc en partie de la culture et des connaissances du lecteur.

L'un des principaux apports de Michael Riffaterre réside, d'une part, dans sa mise en évidence du rôle actif du lecteur dans la perception de l'intertextualité[91], et d'autre part, dans la distinction qu'il établit entre intertextualitéet intertexte**.** Selon lui « l'intertexte varie selon le lecteur : les passages que celui-ci réunit dans sa mémoire, les rapprochements qu'il fait, lui sont dictés par l'accident d'une culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte[92]. Cette définition souligne que le lecteur joue un rôle central et bénéficie d'une grande liberté d'interprétation dans la mise en relation des textes.

Enfin, l'intertextualité introduit l'idée de transformation. Un texte ne se contente pas de reproduire un autre texte : il le modifie, le détourneou le réinterprète. Ainsi, chaque œuvre nouvelle participe à une dynamique de renouvellement de la tradition littéraire.

III. Les formes et manifestations de l'intertextualité

Les relations intertextuelles peuvent se manifester de manière explicite ou implicite. La citation constitue la forme la plus visible : elle consiste à reprendre un passage d'un autre texte en le signalant clairement. L'allusion, en revanche, est plus discrète et nécessite une certaine culture pour être reconnue.

---

[91]Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
[92]*Ibid*., *La trace de l'intertexte*, La Pensée, 1980, p. 4.

D’autres formes, comme la parodie et le pastiche, impliquent une transformation du texte source. La parodie vise souvent à produire un effet critique ou comique, tandis que le pastiche imite le style d’un auteur sans intention nécessairement satirique. La réécriture, quant à elle, consiste à reprendre une œuvre ou un mythe pour en proposer une nouvelle version.

IV. L’influence de l’intertextualité dans la littérature

L’intertextualité joue un rôle majeur dans la création littéraire. Elle permet aux auteurs de s’inscrire dans une tradition, de dialoguer avec leurs prédécesseurs et de renouveler des thèmes anciens. De nombreuses œuvres modernes et contemporaines reposent sur des jeux de références et de réécritures, qui enrichissent leur signification.

Par ailleurs, l’intertextualité modifie profondément la manière de lire les textes. Elle invite le lecteur à adopter une lecture active, fondée sur la reconnaissance des échos et des correspondances entre les œuvres. Elle contribue ainsi à faire de la lecture une expérience dynamique et ouverte.

Enfin, l’intertextualité dépasse le cadre strict de la littérature. Elle se manifeste également dans d’autres domaines culturels, tels que le cinéma, la musique ou les médias, où les œuvres dialoguent constamment entre elles.

V. Conclusion

En définitive, l’intertextualité apparaît comme un principe essentiel de la théorie littéraire contemporaine. En mettant en évidence les relations entre les textes, elle remet en question les notions d’originalité et d’autonomie de l’œuvre, tout en soulignant le rôle actif du lecteur dans la construction du sens. Fondée sur les travaux de Bakhtine, Kristeva et Barthes, elle offre une nouvelle manière de concevoir la littérature comme un réseau vivant de significations, en perpétuelle transformation.

Références bibliographiques

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

Bakhtine Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.

Bakhtine Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970.

Barthes Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984.

Kristeva Julia, *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.

Riffaterre Michael, *La Production du texte*, Seuil, 1979.

Riffaterre Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, 1980.

Lecture proposée

Gérard Genette, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil. [pp. 7-14]

L'objet de ce travail est ce que j'appelais ailleurs[93]1, « faute de mieux », laparatextualité. J'ai, depuis, trouvé mieux - ou pire - on en jugera. Et mobilisé« paratextualité » pour désigner tout autre chose. L'ensemble de cet imprudent programme estdonc à reprendre.

Reprenons donc. L'objet de la poétique, disais-je à peu près, n'est pas le texte,considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais l'architexte, ou sil'on préfère l'architextualité du texte-(comme on dit, et c'est un peu la même chose, « lalittérarité de la littérature»), c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes- types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. - dont relève chaque textesingulier.Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la transtextualité, outranscendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par « tout ce qui lemet en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres texte ». La transtextualité dépasse donc et inclut l'architextualité, et quelques autres types de relations transtextuelles, dont une seulenous occupera directement ici, mais dont il me faut d'abord, ne serait-ce que pour cerner etbaliser le champ, établir une (nouvelle) liste, qui risque fort, à son tour, de n'être ni exhaustiveni définitive. L'inconvénient de la « recherche », c'est qu'à force de chercher, il arrive qu'ontrouve... ce qu'on ne cherchait pas.

Il me semble aujourd'hui (13 octobre 1981) percevoir cinq types de relationstranstextuelles, que j'énumérerai dans un ordre approximativement croissant d'abstraction,d'implicitation et de globalité. Le premier a été, voici quelques années, exploré par Juli Kristeva, sous le nom d'intertextualité, et cette nomination nous fournit évidemment notreparadigme terminologique. Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, parune relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plussouvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et laplus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sansréférence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chezLautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous formeencore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont lapleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre. [. . .]

[93] *Introduction à l'architexte,* Seuil, 1979, p. 87.

Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plusdistante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretientavec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres;préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales,terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types designaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage(variable), et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et lemoins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il levoudrait et le prétend. Je ne veux pas entamer ou déflorer ici l'étude, peut-être à venir, de cechamp de relations, que nous aurons d'ailleurs maintes occasions de rencontrer, et qui est sansdoute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de sonaction sur le lecteur - lieu en particulier de ce que l'on nomme volontiers, depuis les études dePhilippe Lejeune sur l'autobiographie, le contrat (ou pacte) générique. [...]

Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est larelation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont ilparle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer: c'estainsi que Hegel, dans La Phénoménologie de l'esprit, évoque, allusivement et commesilencieusement, Le Neveu de Rameau. C'est, par excellence, la relation critique. On a,naturellement, beaucoup étudié (méta-métatexte) certains métatextes critiques, et l'histoire dela critique comme genre; mais je ne suis pas sûr que l'on ait considéré avec toute l'attentionqu'il mérite le fait même et le statut de la relation métatextuelle. Cela pourrait venir. Lecinquième type (je sais), le plus abstrait et le plus implicite, est l'architextualité, définie plushaut. Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mentionpatatextuelle (titulaire, comme dans Poésies, Essais, Le Roman de la Rose, etc., ou, le plussouvent, infratitulaire: l'indication Roman, Récit, Poèmes, etc., qui accompagne le titre sur lacouverture), de pure appartenance taxinomique. Quand elle est muette, ce peut être par refusde souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance. [...]

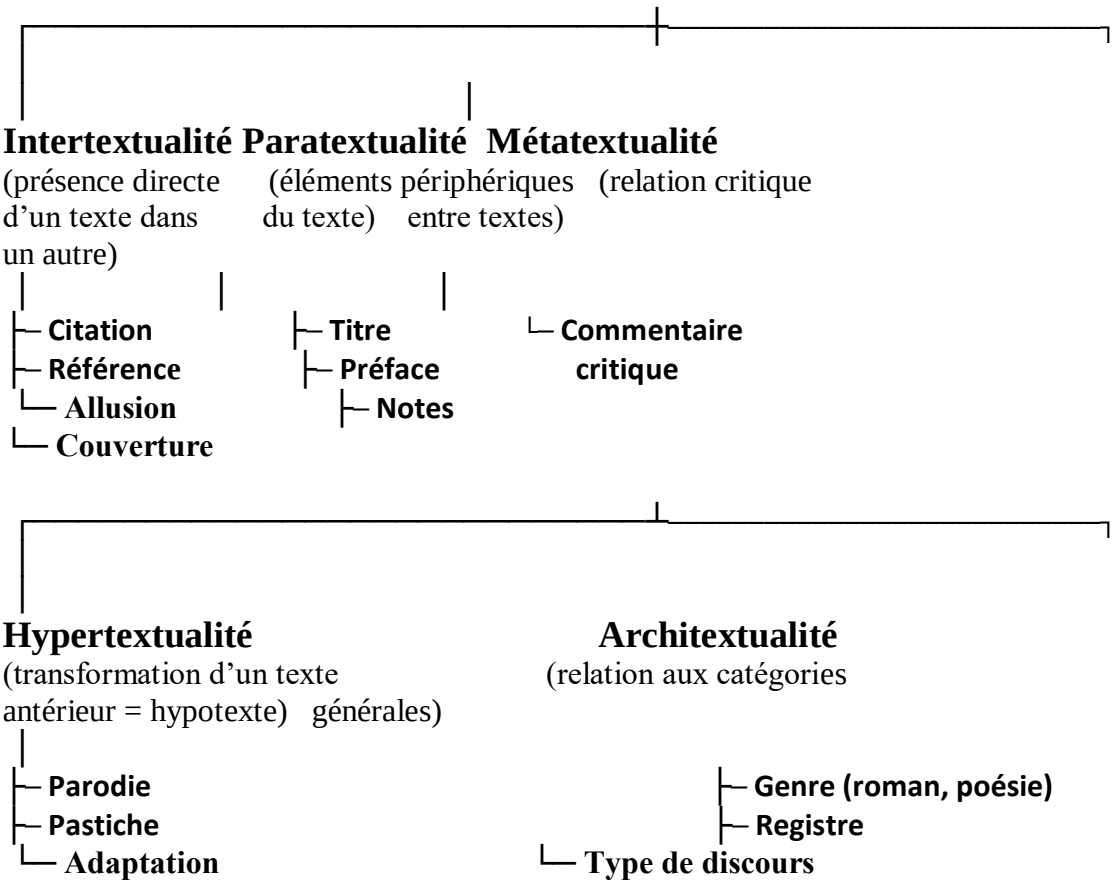
J’ai délibérément différé la mention du quatrième type de transtextualité parce quec'est lui et lui seul qui nous occupera directement ici. C'est donc lui que je rebaptise désormaishypertextualité. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte)à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'unemanière qui n'est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore se greffe et à ladétermination négative, cette définition est toute provisoire. Pour le prendre

autrement,posons une notion générale de texte au second degré (je renonce à chercher, pour un usageaussi transitoire, un préfixe qui subsumerait à la fois l'hyper- et le méta-) ou texte dérivé d'unautre texte préexistant. Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, oùun métatexte (disons telle page de la Poétique d'Aristote) « parle » d'un texte (Œdipe roi).Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependantexister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai,provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moinsmanifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. L'Énéide et Ulysse sont sansdoute, à des degrés et certainement à des titres divers, deux (parmi d'autres) hypertextes d'unmême hypotexte : l'Odyssée, bien sûr. Comme on le voit par ces exemples, l'hypertexte estplus couramment que le métatexte considéré comme une œuvre «proprementlittéraire» - pourcette raison simple, entre autres, que, généralement dérivé d'une œuvre de fiction (narrative oudramatique), il reste œuvre de fiction, et à ce titre tombe pour ainsi dire automatiquement, auxyeux du public, dans le champ de la littérature; mais cette détermination ne lui est pasessentielle, et nous lui trouverons sans doute quelques exceptions. [...]

J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformationsimple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte :nous dirons imitation [...] Il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupement réciproques. Leurs relations sont aucontraire nombreuses et souvent décisives. Par exemple, l'architexcualité générique seconstitue presque toujours historiquement par voie d'imitation (Virgile imite Homère,Gusman imite Lazarillo) et donc d'hypertextualité.

Résumez le texte sous forme d'un schéma mettant en évidence la typologie de l'intertextualité selon Gérard Genette.

Transtextualité
(ensemble des relations entre les textes)



Conclusion générale

En guise de conclusion, ce parcours à travers les grandes orientations de la critique littéraire, de la tradition incarnée par Charles-Augustin Sainte-Beuve jusqu'aux approches théoriques les plus contemporaines, met en lumière la richesse et la complexité d'un champ en constante évolution. Loin d'être un simple ensemble de méthodes figées, la critique littéraire apparaît comme une pratique vivante, étroitement liée aux transformations intellectuelles, culturelles et historiques qui façonnent notre manière de lire et de penser les œuvres

De la critique biographique et historique aux approches formalistes, structuralistes, puis poststructuralistes, en passant par les lectures psychanalytiques, sociologiques ou encore déconstructivistes, chaque courant a contribué à renouveler les outils d'analyse et à déplacer le regard porté sur le texte. Ces théories n'annulent pas celles qui les précèdent : elles les interrogent, les prolongent ou les contestent, participant ainsi à un dialogue continu qui constitue la dynamique même de la réflexion littéraire.

Il importe dès lors, pour l'étudiant de master LGC, de ne pas envisager ces approches comme des doctrines exclusives, mais comme autant de perspectives complémentaires, chacune éclairant différemment les lectures d'une œuvre. La maîtrise de ces cadres théoriques ne vise pas seulement l'acquisition d'un savoir théorique, mais le développement d'une posture critique autonome, capable de mobiliser les concepts en fonction des problématiques rencontrées.

À l'heure où les études littéraires s'ouvrent à l'interdisciplinarité et aux enjeux contemporains, qu'ils soient culturels, politiques ou médiatiques, la théorie littéraire conserve toute sa pertinence. Elle demeure un outil essentiel pour penser la littérature dans sa pluralité, interroger ses formes, ses fonctions et ses effets, et pour comprendre les conditions mêmes de sa réception.

Ainsi, cette initiation aux théories de la critique littéraire constitue moins un aboutissement qu'un point de départ : celui d'une réflexion personnelle, rigoureuse et créative. Il appartient désormais à chaque étudiant de s'approprier ces outils, de les mettre à l'épreuve des textes, et de contribuer, à son tour, à faire vivre la pensée critique dans toute sa diversité.

Bibliographie

ACHOUR, C., REZZOUG, S., *Convergences critiques*, OPU, Alger, 1995.
ACHOUR, C., BEKKAT, A., *Clefs pour la lecture des récits. Convergences critiques II*, Algérie, éd. Tell, 2002.
ADAM, J.-M., REVAZ, F., *L'analyse des récits*, Paris, éd. Seuil, 1996.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.
BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942.
BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1943.
BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
BARTHES, Roland, *Éléments de sémiologie*, Paris, Seuil, 1964.
BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BUTOR, Michel, *Vers une littérature du signe*, France, éd. Complexe, 1975.BALADIER, L., *Le récit : panorama et repères*, Paris, éd. S. T. H., 1991.

BERGEZ, D., et al., *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan/VUEF, coll. Lettres sup., 2002.
BERCHOUD, M., *Le style et ses pièges*, Paris, Archipoche, 2011.

CROS, E., *Propositions pour une sociocritique*, France, éd. C.E.R.S., 1982.

DOSSE, François, *Histoire du structuralisme*, Paris, La Découverte, 1992.

DEPRETTO, C., *L'héritage de Bakhtine*, France, éd. P.U.B., 1997.

DURVYE, C., *Les réécritures*, Paris, Ellipses, coll. Réseau, 2001.

ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1958.
FABBRI, Patrizia, *Théorie de la réception et pratiques littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2005.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. Points, 2004.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976.
GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

GLAUDES, P., Reuter, Y., *Le personnage*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1998.

HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes*, Paris, Vrin, 1947.
HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1950.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

JAUSS, Hans Robert, *Esthétique de la réception*, Paris, Seuil, 1970.
KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
KUPISZ, K., et al., *Le portrait littéraire*, France, Presses universitaires de Lyon, 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

LUKACS, G., *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1989.
LORENT, A., Bessière, J., *Littérature comparée. Théorie et pratique*, Paris, Honoré Champion, 1999.
MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MAUREL, A., *La critique*, Paris, Hachette Livre, 1994.
MIRAUX, J.-P., *Le personnage de roman*, Paris, Nathan, 1997.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, vol. 1, Paris, Plon, 1949.
POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, vol. 2, Paris, Plon, 1952.

PIAGET, Jean, *Le structuralisme*, Paris, P.U.F., 1968.

PATILLION, M., *Précis d'analyse littéraire. Les structures de la fiction*, Paris, Nathan, 1995.

RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.
RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.

RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
RIFFATERRE, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, 1980.

RAVOUX RALLO, E., *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999.
REUTER, Y., *L'analyse du récit*, Paris, Nathan/HER, 2000.

RABAU, S., *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. GF Corpus, 2002

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916.
STAROBINSKI, Jean, *La transparence et l'obstacle*, Paris, Plon, 1957.
STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

TODOROV, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, Paris, Mouton, 1969.
TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

VAN ROSSUM-GUYON, F., *Critique du roman*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1970.
ECO, Umberto, *Lector in fabula : la coopération interprétative dans le texte narratif*, Paris, Seuil, 1979.
ISER, Wolfgang, *Le lecteur implicite*, Paris, Seuil, 1976.
ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de la réponse esthétique*, Paris, Seuil, 1980.

Table des matières

Présentation du module 2
Connaissances préalables et objectifs 2
Théorie littéraire, critique littéraire, histoire littéraire : quelle différence ? 5
I .La théorie littéraire ou la conceptualisation de la littérarité 5
II. La critique littéraire ou l'art de la lecture interprétative 6
III. L'histoire littéraire : inscrire les textes dans le temps 7
I. .....La critique traditionnelle 8
I .La critique biographique de Sainte-Beuve 12
III. Les limites de la méthode biographique 14
Lecture proposée : 16
Sainte-Beuve, *Causerie du lundi* (sur Jean de La Fontaine), 15 janvier 1855. 16
Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Préface (écrit vers 1908, publié en1954) 16
3. La critique philologique 21
4..... L'histoire littéraire de Gustave Lanson 28
lecture proposée 31
1. ..... La critique psychanalytique 36
..... 36
Psychanalyse, langage et lecture 40
IV La lecture inventive selon Pierre Bayard : 41
Lecture proposée 45
Gradiva de Wilhelm Jensen 46

Franz Kafka, *La Métamorphose*, incipit, 1915. 51
I. La théorie marxiste 55
1. Matérialisme historique et superstructure 55
2. Idéologie et littérature 56
II. La littérature comme production sociale 56
1. La position sociale de l'écrivain 56
2. Conditions matérielles de production et de réception 56
III. Les grandes figures de la critique marxiste 57
1. Georg Lukács, réalisme et totalité sociale 57
2. Antonio Gramsci : hégémonie culturelle et intellectuels 57
3. Louis Althusser : idéologie et effet de distanciation 57
4. Walter Benjamin ou la politique de la forme 58

IV. Méthodes d'analyse marxiste des textes 58
V. Critique et renouvellements contemporains 59
Conclusion 59
Lecture proposée 60
4. La sociologie de la littérature 63
Objectifs du cours 63
..... 67
Extrait : *Madame Bovary*, Ie partie, chapitre VIII 68
6. La critique thématique 87
I. Définition et principes généraux 87
IV. Fondements philosophiques 87
III. Les grands représentants 87
1. Gaston Bachelard : poétique de l'imagination matérielle 87
2. Georges Poulet : la conscience critique 88
3. Jean-Pierre Richard : les réseaux sensoriels 88
4. Jean Starobinski 88
IV. Le concept de thème : définitions théoriques 89
V. Méthodologie de la critique thématique 89
VII. Apports et fécondité 89
VIII. Limites et critiques 89
IX. Conclusion théorique 90
1 Lecture proposéé 93
..... 93
3. Analyse textuelle 101
1. Le structuralisme 101
I. Les fondements linguistiques du structuralisme 101
II. L'extension du structuralisme aux sciences humaines 102
2. ..... Le structuralisme et la théorie littéraire 103
3. ..... La narratologie structurale 104
V. Les codes narratifs chez Roland Barthes 104
1. Le temps narratif 105
2. Le mode narratif 106
3. La voix narrative 107
VI. Apports et limites du structuralisme 107
1. Textes fondateurs du structuralisme 108
2. Structuralisme et théorie littéraire 108

3. Sémiologie et théorie du langage 108
4. Ouvrages critiques et synthèses sur le structuralisme 108
Lecture proposée 110
1. Théorie de la réception 114
1. Contexte d'emergence 114
Lecture proposée 117
Objectif de lecture : 117
Lecture proposée L'horizon d'attente 117
Isabelle Kalinowski, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception 118
2. ..... L'intertextualité 120
I. Les fondements théoriques de l'intertextualité 121
II. Les principes de l'intertextualité 122
III. Les formes et manifestations de l'intertextualité 122
IV. L'influence de l'intertextualité dans la littérature 123
Conclusion générale 123
Bibliographie 130