Міністерство освіти і науки України

Запорізький національний університет

# І.В. Тарасюк

**ОСНОВНА ІНОЗЕМНА МОВА (ФРАНЦУЗЬКА)**

Методичні рекомендації для формування компетенції

лексико-стилістичного аналізу художнього тексту

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра

напряму підготовки

«Мова і література (французька)»

 Затверджено

 вченою радою ЗНУ

 Протокол № \_\_ від \_\_.\_\_.2017

**Запоріжжя**

**2017**

УДК: 811.133.1 (075.8)

Т 191

Тарасюк І.В. Основна іноземна мова (французька): методичні рекомендації для формування компетенції лексико-стилістичного аналізу художнього тексту для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра напряму підготовки «Мова і література (французька)» / І.В. Тарасюк. – Запоріжжя: ЗНУ, 2017. – 56 с.

У методичних рекомендаціях подано у систематизованому вигляді теоретичний матеріал дисципліни «Основна іноземна мова (французька)». Викладено основні положення аналізу художнього тексту, його складові, визначено необхідну термінологію. Основну увагу акцентовано на актуалізацію теоретичних положень за допомогою вправ, матеріалом до яких слугують уривки з творів французьких письменників ХІХ-ХХІ століть.

Методичні рекомендації спрямовані на формування лінгвістичної компетенції здобувачів, а також систематизацію їх теоретичних знань і практичних умінь при роботі з художніми текстами.

Для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра напряму підготовки «Мова і література (французька)».

Рецензент *О.Х. Люшинська,* кандидат філологічних наук, доцент

Відповідальний за випуск *І.Є. Шаргай,* завідувач кафедри романської філології і перекладу, кандидат філологічних наук, доцент

**Зміст**

# Вступ (l’introduction)..........................................................................................4

# 1. Le texte, le hors texte, le paratexte ................................................................6

# 2. La fiction.........................................................................................................17

# 3. La narration…………………………………………………………...........30

# 4. La mise en texte..............................................................................................37

# Le test de contrôle..............................................................................................47

# La littérature utilisée...................................................................…………......49

# Le vocabulaire terminologique………………………………………….........51

# ВСТУП

(L’INTRODUCTION)

«Основна іноземна мова (французька)» належить до дисциплін загально-професійної підготовки для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра напряму підготовки «Мова і література (французька)», важливою складовою якої є «Лексико-стилістичний аналіз художнього тексту». Лексико-стилістичний аналіз художнього тексту є складовою державного іспиту на філологічному відділенні.

Основна мета лексико-стилістичного аналізу тексту на четвертому курсі – практичне застосування знань, набутих на попередніх курсах з теоретичних дисциплін (лексикології, теоретичної граматики, стилістики, риторики, дискурсології, історії зарубіжної літератури), та їх поєднання з основними положеннями наратологічного аналізу тексту, дискурсивного аналізу, теорії висловлювання. Даний аспект значно розширює і структурує матеріал підручників з практики викладання французької мови у частині методики аналізу художнього тексту.

Лексико-стилістичний аналіз художнього тексту спирається на цілісний аналіз тексту, який враховує всі рівні його структури: 1) зміст художнього твору, його фабульно-композиційну складову (fiction), 2) рівень нарації, який передбачає аналіз ролі оповідача (narration), 3) лексико-семантичні, граматичні, стилістичні та риторичні засоби реалізації авторського задуму (mise en texte). Будь-який художній текст підпорядковується загальним закономірностям мовленнєвої діяльності та впливу зовнішніх факторів, які сприяють його появі, тому у першому розділі розглянуто деякі загальні закономірності побудови тексту, знання яких закладає необхідну основу для плідної роботи над текстом.

Отже аспект «Лексико-стилістичний аналіз художнього тексту»:

1) розкриває зв’язок художнього тексту з екстралінгвістичною ситуацією;

2) пояснює комунікативно-прагматичні, композиційні та лінгвостилістичні аспекти будови художнього тексту;

3) поєднує літературознавчий та лінгвістичний підходи до художнього тексту.

Методичні рекомендації охоплюють чотири рівні художнього тексту – «Le texte, le hors texte, le paratexte», «La fiction», «La narration», «La mise en texte», які необхідно враховувати при його аналізі. Уміння і навички за кожним рівнем формуються у процесі вивчення текстів всіх авторів, які вивчаються протягом навчального року.

**Кожна тема включає:**

- виклад основних теоретичних положень у формі відповіді на попередньо поставлене запитання,

- вправи для закріплення теоретичного матеріалу та формування практичних навичок з лексико-стилістичного аналізу тексту.

Матеріалом для вправ слугували автентичні тексти, відібрані з творів французьких письменників ХІХ-ХХІ століть, які за своїм змістом і авторським стилем відповідають поставленим завданням.

До змісту також включено узагальнюючий тест, список використаної літератури, список рекомендованої літератури, список інтернет видань та термінологічний словник.

За підсумками вивчення курсу студент повинен **знати:**

- комунікативно-прагматичні, композиційні та лінгвостилістичні аспекти художнього тексту;

- основну термінологію наратологічного аналізу тексту;

- рівні аналізу художнього тексту, їх типологічні критерії та функції;

- основні функції лексико-семантичних, граматичних та стилістичних засобів та їх можливі варіації у художніх текстах.

За підсумками вивчення курсу студент повинен **вміти:**

* проаналізувати художній текст з огляду на його комунікативно-прагматичні, композиційні та лінгвостилістичні аспекти;
* сформулювати тему та комунікативно-прагматичне значення художнього тексту;
* визначити типи та функції лексичних, граматичних та стилістичних засобів, які допомагають розкрити комунікативно-прагматичне значення художнього тексту;
* показати зв’язок між різними рівнями художнього тексту.

Методичні рекомендації укладено відповідно до вимог навчальної програми курсу «Основна іноземна мова (французька)» для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра напряму підготовки «Мова і література (французька)», четвертого року навчання. Учбовий план передбачає вивчення даного курсу у VІI та VIII семестрах, усні іспити після кожного семестру, в цілому 100 годин практичної та 140 годин самостійної роботи.

Навчальний матеріал засвоюється студентами під час аудиторної роботи (під контролем викладача) та самостійної роботи. Роботу над темою рекомендується організовувати у такій послідовності:

1. Ознайомлення з темою та її складовими.
2. Вивчення теоретичного матеріалу.
3. Виконання вправ за окремими питаннями теми.
4. Написання розгорнутих лексико-стилістичних коментарів до текстів, що вивчаються за підручником з використанням засвоєної термінології.

* 1. **LE TEXTE, LE HORS TEXTE, LE PARATEXTE**
	2. **Qu’est-ce que c’est le texte ?**

Suite de signes linguistiques constituant un écrit ou une œuvre. On peut le considérer comme matériau verbal autonome, mettant en quelque sorte entre parenthèses ses relations avec le monde extérieur et avec les activités de production et de réception.

* 1. **Qu’est-ce que c’est le hors texte ?**

Tout ce qui se trouve à l’extérieur du texte d’un livre. Ce sont les liens qu’un texte établit en référence à notre monde, de multiples relations qu’il entretient avec d’autres textes d’une culture. Le hors texte comprend le contexte historique et social, le mouvement littéraire et culturel, l’auteur et sa vision esthétique.

Dans les études littéraires, le hors texte est lié aux notions du paratexte et représente tout ce qui se trouve à l’extérieur de la frontière du paratexte (quatrième de couverture, titre, préface, etc.).

* 1. **Comment le texte programme-t-il sa réception ?**

Tout roman, d’une certaine manière, propose à la fois une histoire et son mode d’emploi. Une série de signaux indique selon quelles conventions le livre demande à être lu. L’ensemble de ces indications constitue ce qu’on appelle le «pacte» ou le «contrat de lecture».

* 1. **Qu’est-ce que c’est le contrat ou le pacte de lecture ?**

C’est une sorte de programme de départ: tout texte propose à son lecteur d’accepter un certain nombre de conventions et de contraintes. Préalablement au pacte de lecture, l’attente du lecteur est créée et orientée par un certain nombre d’éléments : le fait qu’il a choisi de lire un roman, le nom de l’auteur, le titre, la présentation du livre.

 Déterminer le «pacte de lecture» c’est identifier les caractéristiques de l’oeuvre que l’on a devant nous. Par exemple, un titre comme «*Madame Bovary*» indique que l’intrigue va s’organiser autour d’une figure féminine dont l’un des traits essentiels est son statut d’épouse : on est invité à lire le roman en accordant une importance par­ticulière à la situation conjugale de l’héroïne.

Des illustrations comme celles que l’on trouve sur la couverture du «*Petit Prince»* de Saint-Exupéry imposent une représentation du personnage principal et du monde où il évolue: la naï­veté du trait et le recours aux couleurs primaires tracent les contours d’un uni­vers enfantin qui reçoit la pleine adhésion de l’auteur.

Le «pacte» ou le «contrat de lecture» se noue à deux emplacements privilégiés: le paratexte et l’incipit.

* 1. **À quoi renvoie le paratexte ?**

Le paratexte renvoie à tout ce qui entoure le texte sans être le texte propre­ment dit, ***le discours d’escorte qui accompagne tout texte***.

Il joue un rôle majeur dans l’«horizon d’attente» du lecteur. Le paratexte est donc ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.

Les manifestations du paratexte sont:

* le nom d’auteur,
* le titre,
* les intertitres,
* les titres de chapitre,
* des illustrations
* la table des matières,
* les notes,
* le nom de l’éditeur,
* le titre de la col­lection,
* les préfaces,
* les postfaces.
	1. **Qu’est-ce que c’est l’incipit ?**

Ce sont les premières lignes du roman qui, précisant la nature du récit, indiquent la position de lecture à adopter.

Le pacte de lecture, proposé explicitement dans les préfaces, est noué de façon plus implicite dans les *incipit.* Lorsque le paratexte ne suffit pas, le début de roman, *en inscrivant le texte dans un genre particulier*, trace un horizon d’attente sur le fond duquel s’établit la communication avec le lecteur.

L’incipit remplit précisément trois fonctions:

- il informe (Qui ? Où ? Quand ?),

- il intéresse (suscite la curiosité du lecteur, le prend au piège du récit),

- il propose un pacte de lecture (suggère au lecteur comment il doit lire et, donc, forme ses attentes). En principe, une série de signaux indiquent, dès les premières lignes, la nature du livre.

**✍ Exercice: Précisez les types et les fonctions des incipits suivants**

**En lisant les incipits répondez aux questions:**

1. De qui s’agit-il?

2. De quoi s’agit-il?

3. Où se passe l’action ?

4. Quand se passe l’action ?

5. Quelle est la position du narrateur ?

**Texte 1.**

*Henri Guillaumet, mon camarade, je te dédie ce livre.*

La terre nous en apprend plus long sur nous que tous les livres. Parce qu’elle nous résiste. L’homme se découvre quand il se mesure avec l’obstacle. Mais, pour l’atteindre, il lui faut un outil. Il lui faut un rabot, ou une charrue. Le paysan, dans son labour, arrache peu à peu quelques secrets à la nature, et la vérité qu’il dégage est universelle. De même l’avion, l’outil des lignes aériennes, mêle l’homme à tous les vieux problèmes.

J’ai toujours, devant les yeux, l’image de ma première nuit de vol en Argentine, une nuit sombre où scintillaient seules, comme des étoiles, les rares lumières éparses dans la plaine.

Chacune signalait, dans cet océan de ténèbres, le miracle d’une conscience. Dans ce foyer, on lisait, on réfléchissait, on poursuivait des confidences. Dans cet autre, peut-être, on cherchait à sonder l’espace, on s’usait en calculs sur la nébuleuse d’Andromède. Là, on aimait. De loin en loin lui­saient ces feux dans la campagne qui réclamaient leur nourriture. Jusqu’aux plus discrets, celui du poète, de l’ins­tituteur, du charpentier. Mais parmi ces étoiles vivantes, combien de fenêtres fermées, combien d’étoiles éteintes, combien d’hommes endormis...

Il faut bien tenter de se rejoindre. Il faut bien essayer de communiquer avec quelques-uns de ces feux qui brûlent de loin en loin dans la campagne.

*A. de Saint-Exupéry «Terre des Hommes» (1939)*

**Texte 2**

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

*A. Camus «L’Étranger» (1942)*

**Texte 3**

Cette fois, l’obsession de Claude entrait en lutte: il regardait opiniâtrement le visage de cet homme, tentait de distinguer enfin quelque expression dans la pénombre où le laissait l’ampoule allumée derrière lui. Forme aussi indistincte que les feux de la côte somalie perdus dans l’intensité du clair de lune où miroitaient les salines... Un ton de voix d’une ironie insistante qui lui semblait se perdre aussi dans l’obscurité africaine, y rejoindre la légende que faisaient rôder autour de cette silhouette confuse les passagers avides de potins et de manilles, la trame de bavardages, de romans et de rêveries qui accompagne les blancs qui ont été mêlés à la vie des États indépendants d’Asie.

*A.Malraux «La Voie Royale» (1930)*

**Texte 4**

Chaque homme est seul et tous se fichent de tous et nos douleurs sont une île déserte. Ce n’est pas une raison pour ne pas se conso­ler, ce soir, dans les bruits finissants de la rue, se consoler, ce soir, avec des mots. Oh, le pauvre perdu qui, devant sa table, se console avec des mots, devant sa table et le téléphone décroché, car il a peur du dehors, et le soir, si le téléphone est décroché, il se sent tout roi et défendu contre les méchants du dehors, si vite méchants, méchants pour rien.

*A.Cohen «Le livre de ma mère» (1974)*

**Texte 5**

Le grondement du fleuve monte derrière la maison. La pluie bat les carreaux depuis le commencement du jour. Une buée d’eau ruisselle sur la vitre au coin fêlé. Le jour jaunâtre s’éteint. Il fait tiède et fade dans la chambre.

Le nouveau-né s’agite dans son berceau. Bien que le vieux ait laissé, pour entrer, ses sabots à la porte, son pas a fait craquer le plancher: l’enfant commence à geindre. La mère se penche hors de son lit, afin de le rassurer; et le grand-père allume la lampe en tâtonnant, pour que le petit n’ait pas peur de la nuit. La flamme éclaire la figure rouge du vieux Jean-Michel, sa barbe blanche et rude, son air bourru et ses yeux vifs. Il vient près du berceau. Son manteau sent le mouillé; il traîne en marchant ses gros chaussons bleus. Louisa lui fait signe de ne pas s’approcher. Elle est d’un blond presque blanc; ses traits sont tirés; sa douce ligure mouton est marquée de taches de rousseur; elle a des lèvres pâles et grosses, qui ne parviennent pas à se rejoindre et qui sourient avec timidité; elle couve l’enfant des yeux – des yeux très bleus, très vagues, où la prunelle est un point tout petit, mais infiniment tendre.

*R.Rolland «Jean-Christophe» (1904-1912)*

**Texte 6**

Un jour, j’étais âgée déjà, dans le hall d’un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s’est fait connaître et il m’a dit: «Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j’aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté.

*Marguerite Duras «L'Amant» (1984)*

**Texte 7**

Quand la caissière lui eut rendu la monnaie de sa pièce de cent sous, Georges Duroy sortit du restaurant.

Comme il portait beau par nature et par pose d'ancien sous-officier, il cambra sa taille, frisa sa moustache d'un geste militaire et familier, et jeta sur les dîneurs attardés un regard rapide et circulaire, un de ces regards de joli garçon, qui s'étendent comme des coups d'épervier.

Les femmes avaient levé la tête vers lui, trois petites ouvrières, une maîtresse de musique entre deux âges, mal peignée, négligée, coiffée d'un chapeau toujours poussiéreux et vêtue toujours d'une robe de travers, et deux bourgeoises avec leurs maris, habituées de cette gargote à prix fixe.

Lorsqu'il fut sur le trottoir, il demeura un instant immobile, se demandant ce qu'il allait faire. On était au 28 juin, et il lui restait juste en poche trois francs quarante pour finir le mois. Cela représentait deux dîners sans déjeuners, ou deux déjeuners sans dîners, au choix. Il réfléchit que les repas du matin étant de vingt-deux sous, au lieu de trente que coûtaient ceux du soir, il lui resterait, en se contentant des déjeuners, un franc vingt centimes de boni, ce qui représentait encore deux collations au pain et au saucisson, plus deux bocks sur le boulevard. C'était là sa grande dépense et son grand plaisir des nuits; et il se mit à descendre la rue Notre-Dame-de-Lorette.

Il marchait ainsi qu'au temps où il portait l'uniforme des hussards, la poitrine bombée, les jambes un peu entrouvertes comme s'il venait de descendre de cheval ; et il avançait brutalement dans la rue pleine de monde, heurtant les épaules, poussant les gens pour ne point se déranger de sa route. Il inclinait légèrement sur l'oreille son chapeau à haute forme assez défraîchi, et battait le pavé de son talon. Il avait l'air de toujours défier quelqu'un, les passants, les maisons, la ville entière, par chic de beau soldat tombé dans le civil.

Guy de Maupassant «Bel-Ami» (1885)

* 1. **Qu’est-ce que c’est l’excipit ?**

Ce sont les dernières lignes d'une œuvre. L’excipit s’oppose à l’incipit, qui désigne le commencement d'une œuvre.

* 1. **Comment l’incipit et l’excipit se correspondent-ils ?**

Dans les contes de fées, le début introduit les personnages qui causent la narration (*Il était une fois un roi et une reine*); à la fin, les héros ont terminé leur quête de bonheur et peuvent en jouir, le temps des aventures étant terminé (*Ils se marièrent et eurent beaucoup d’enfants*). Ces débuts et fins se rencontrent dans nombre de récits romanesques.

Il y a quelques possibilités de corrélation de l’incipit et de l’excipit :

* ils sont directement liés au déroulement de la fabula,
* ils sont les indications d’énonciation(s),
* ils sont distanciés par rapport aux normes.

C’est le rôle du lecteur d’y voir clair et de construire sa lecture à partir des indices qu’ils lui fournissent.

**✍ Exercice: Étudiez les excipits suivants et répondez aux questions**

1) le héros est-t-il parvenu à avoir ce qu’il avait désiré au début ?

2) la situation dans laquelle se trouvent le héros et les autres personnages a-t-elle évolué positivement ou négativement par rapport à celle dans laquelle le héros se trouvait dans l’incipit.

3) l’excipit peut-il suggérer le début (l’incipit) ?

**Texte 1**

Le mois suivant, on fêta en grandes pompes trois mariages en même temps. Oui, trois !! Celui de la princesse Rose Fleur de Violaine et de Saurorg, celui de Thomas et d’Héloïse (car c’est comme cela que le servante s’appelait) et … celui de Fleen. Avec qui, me direz-vous, puisqu’il était le dernier de sa race ? Et bien avec la dernière de sa race, Aïnoha, ravissante petite elfe qui travaillait en secret pour Saurorg depuis des années.

Et comme dans tout conte de fées qui se respecte, ils se marièrent tous et eurent beaucoup d’enfants, euh…et d’elfes !

*Un conte de fées pas ordinaire (*[*http://www.contes.biz/conte-684-Un\_conte\_de\_fees\_pas\_ordinaire.html*](http://www.contes.biz/conte-684-Un_conte_de_fees_pas_ordinaire.html)*)*

**Texte 2**

Lui parti, j’ai retrouvé le calme. J’étais épuisé et je me suis levé sur ma couchette. Je crois que j’ai dormi parce que je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu’à moi. Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrait en moi comme une marée. A ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m’était à jamais indifférent. Pour la première fois depuis bien longtemps, j’ai pensé à maman. Il m’a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d’une vie elle avait pris un «fiancé», pourquoi elle avait joué à recommencer. Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où des vies s’éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman devait s’y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n’avait le droit de pleurer sur elle. Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette grande colère m’avait purgé du mal, vidé d’espoir, devant cette nuit chargée de signes et d’étoiles, je m’ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l’éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j’ai senti que j’avais été heureux, et que je l’étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu’il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu’ils m’accueillent avec des cris de haine.

Albert Camus «L’Étranger» (1942)

* 1. **Quel est le rôle du titre ?**

C’est souvent en fonction du titre qu’on choisira de lire ou non un roman: il y a des titres qui «accrochent» et des titres qui rebutent, des titres qui surprennent et des titres qui choquent, des titres qui enchantent et des titres qui agacent.

**Les trois fonctions essentielles du titre**

***1. La fonction d’identification***: Le titre sert d’abord à désigner un livre, à le nommer (comme le nom propre désigne un individu). Si l’on excepte les cas d’homonymie, relative­ment marginaux, le titre se présente comme le nom du livre, sa carte d’iden­tité. Il est rarement nécessaire de préciser l’auteur lorsqu’on demande *La Chartreuse de Parme* ou *Eugénie Grandet* à un libraire. Le titre est un critère suffisant d’identification.

***2. La fonction descriptive***: Le titre donne également des renseignements sur le contenu et/ou sur la forme de l’ouvrage. Par exemple, «*Les Misérables»* renvoie aux différents protagonistes de l’épopée hugolienne (donc, au contenu du livre).

Selon Gérard Genette, on distingue les titres *thématiques* et les titres *rhématiques*:

**Les titres thématiques**

désignent le thème (contenu) du texte, ils peuvent être de plusieurs sortes:

* Les titres *littéraux* renvoient au sujet central. *«Les Liaisons dangereuses»* de Laclos traite du caractère destructeur des relations amoureuses; *«Guerre et Paix»* de Tolstoï est une épopée où alternent trêves et conflits.
* Les titres *métonymiques* s’attachent à un élément ou à un personnage secondaire de l’histoire. Dans *«Le Père Goriot»* de Balzac, le héros véritable du roman est, on le sait, Rastignac: c’est lui, et non le vieillard déchu mourant de l’ingratitude de ses filles, qui est, du début à la fin, au centre de l’histoire. Quant au héros des *«Trois Mousquetaires»* de Dumas, c’est précisément le qua­trième, celui qui n’est pas nommé par le titre, à savoir d’Artagnan.
* Les titres *métaphoriques* décrivent le contenu du texte de façon symbo­lique. *«Le Rouge et le Noir»* désigne les deux carrières susceptibles de répondre à l’ambition sociale de Julien Sorel: la carrière militaire (le rouge) et la car­rière ecclésiastique (le noir). *«Voyage au bout de la nuit»* de Céline renvoie à l’itinéraire intérieur du protago­niste qui, au fil de ses déplacements autour du monde, est confronté à sa propre opacité comme aux ténèbres de la société et de l’époque dans les­quelles il évolue.
* Les titres *antiphrastiques* présentent ironiquement le contenu du texte. *«La Joie de vivre»,* dont le protagoniste est obsédé par la hantise de la mort, est le titre d’un des romans les plus noirs de Zola. *«L’Enfance d’un chef»*, nouvelle de Sartre, raconte l’adolescence d’un être complexé et mal dans sa peau qui cherche à s’affirmer dans l’activisme d’extrême droite.

**Les titres rhématiques**

désignent la forme du texte, la façon dont on l’écrit.

On peut distinguer :

* les titres *génériques,* qui désignent une appartenance précise (*«Le Roman comique»* de Scarron désigne son texte à travers deux caractéristiques formelles: l’appartenance générique (roman) et le registre (comique))*,*
* les titres *paragénériques,* qui renvoient à un trait for­mel beaucoup très général (*«Le Décaméron»* de Boccace désigne également la forme de l’œuvre (le décaméron est une suite de dix journées dont chacune est constituée de dix nouvelles mais sans la ratta­cher à un modèle aussi connu que le roman). Marguerite de Navarre fera un choix similaire avec l*’«Heptaméron»* (ensemble de sept journées).

**NB !** Il y a les titres *ambigus* qui désignent l’ouvrage lui-même ou son contenu, sans qu’il soit possible de trancher. Par exemple, les *«Confessions»* de Rousseau renvoient aussi bien à la forme du texte (le livre prend la forme d’un aveu au lecteur) qu’à son contenu (les confidences d’un individu nommé Jean-Jacques Rousseau).

***3. La fonction séductive***

L’un des rôles majeurs du titre est de mettre en valeur l’ouvrage, de séduire un public. Il peut le faire aussi bien par sa forme que par son contenu :

* le jeu sur les sonorités *(Les Filles du feu* de Nerval),
* le recours à des images évoca­trices ou insolites *(Le Charme noir* de Queffélec),
* l’excès dans la longueur *(Pantagruel roy des Dipsodes restitué à son naturel avec ses faicts et prouesses espoventables* de Rabelais),
* la concision (*Désert* de Le Clézio).

Sur le plan du contenu, certains titres visent, par leur universalité, un public qui soit le plus large possible (*L’Amant* de Duras). Le titre peut également jouer sur le désir de transgres­sion et attirer l’attention en choquant le lecteur *(Juliette ou les prospérités du vice* de Sade). Les critères de séduction varient bien sûr selon les époques et le type de lectorat visé.

**✍Exercice: Précisez les types et les fonctions des titres suivants**

1. «Le Crime de Sylvestre Bonnard» (Anatole France). 2. «Jean-Christophe» (Romain Rolland). 3. «Les Copains» (Jules Romains). 4. «Le Feu» (Henri Barbusse). 5. «Les Thibault» (Roger Martin du Gard). 6. «Les enfants terribles» (Jean Cocteau). 7. «À la recherche du temps perdu» (Marcel Proust). 8. «Thérèse Desqueyroux» (François Mauriac. 9. «Terre des Hommes» (Antoine de Saint-Exupéry). 10. «L’Immoraliste» (André Gide). 11. «La Chronique des Pasquier» (Georges Duhamel). 12. «L’Âme enchantée» (Romain Rolland). 13. «La Gloire de mon père» (Marcel Pagnol). 14. «La Voie Royale» (André Malraux). 15. «À la recherche de Marcel Proust» (André Maurois). 16. «La Peste» (Albert Camus). 17 «Le Diable au Corps» (Raymond Radiguet). 18. «L’Ȋle des Pingouins» (Anatole France). 19. «Des éclairs» (Jean Echenoz). 20. «Des âmes simples» (Pierre Adrian).

* 1. **Quel est le rôle de la préface ?**

Située avant le texte qu’elle présente et commente,  la préface oriente sa réception.

* 1. **Comment sont les préfaces ?**

1. La préface *auctoriale originale* (écrite par l’auteur au moment de la pre­mière parution du livre), préface la plus fréquente, remplit deux fonctions

1. l’incitation à la lecture,
2. la programmation de la lecture.

Il s’agit d’expliquer au lecteur *pourquoi* et *comment* il doit lire.

2. Les préfaces *ultérieures* (dont la fonction est de répondre aux critiques).

3. Les préfaces *tardives* (qui proposent un bilan).

4. Les préfaces *allographes* (qui, écrites par un tiers, recommandent plus qu’elles ne valorisent et présentent plus qu’elles ne guident).

5. Les préfaces *fictionnelles* (qui, simulant les préfaces sérieuses, attribuent le texte à un auteur fictif).

Par exemple, Nabokov écrit ainsi une préface ultérieure pour *«Roi, dame, valet»*; Huysmans une préface tardive pour *«A rebours»* et Lesage une préface fictionnelle (signée par son héros) pour *«Gil Blas».*

**✍Exercice : Précisez les types et les fonctions des préfaces suivantes**

**En lisant les préfaces, répondez aux questions :**

1. Qui est le destinateur (l’énonciateur) de la préface ?

2. Qui est le destinataire de la préface ?

3. Quelles sont les fonctions de la préface ? (séduire, attirer le lecteur en vantant les thèmes et les idées véhiculées, l’intrigue ; mettre en valeur la portée morale, sociale ou philosophique du sujet, son utilité documentaire ; guider la lecture ; donner une définition générique à l’œuvre ou proposer une nouvelle forme générique ; proposer une interprétation du texte ; intégrer l’ouvrage dans le contexte de l’œuvre de l’auteur, mais aussi dans le contexte sociopolitique et historique ; présenter l’ordre du texte ; établir un contrat de fiction avec le lecteur ; commenter le titre pour se défendre de critiques à venir etc.).

**Texte 1**

[…] Le présent ouvrage appartient, je dois le reconnaître, au genre de la vieille histoire, de celle qui présente la suite des événements dont le souvenir s’est conservé, et qui indique, autant que possible, les causes et les effets ; ce qui est un art plutôt qu’une science. On prétend que cette manière de faire ne contente plus les esprits exacts et que l’antique Clio passe aujourd’hui pour une diseuse de sornettes. Et il pourra bien y avoir, à l’avenir, une histoire plus sûre, une histoire des conditions de la vie, pour nous apprendre ce que tel peuple, à telle époque, produisit et consomma dans tous les modes de son activité. Cette histoire sera, non plus un art, mais une science, et elle affectera l’exactitude qui manque à l’ancienne. Mais, pour se constituer, elle a besoin d’une multitude de statistiques qui font défaut jusqu’ici chez tous les peuples et particulièrement chez les Pingouins. Il est possible que les nations modernes fournissent un jour les éléments d’une telle histoire. En ce qui concerne l’humanité révolue, il faudra toujours se contenter, je le crains, d’un récit à l’ancienne mode. L’intérêt d’un semblable récit dépend surtout de la perspicacité et de la bonne foi du narrateur. […]

*Anatole France «L’Île des Pingouins» (1908)*

**Texte 2**

Ceux qui jugent et qui condamnent disent la peine de mort nécessaire. D’abord, – parce qu’il importe de retrancher de la communauté sociale un membre qui lui a déjà nui et qui pourrait lui nuire encore. – S’il ne s’agissait que de cela, la prison perpétuelle suffirait. À quoi bon la mort ? Vous objectez qu’on peut s’échapper d’une prison ? Faites mieux votre ronde. Si vous ne croyez pas à la solidité des barreaux de fer, comment osez-vous avoir des ménageries ?

Pas de bourreau où le geôlier suffit.

Mais, reprend-on, – il faut que la société se venge, que la société punisse. – Ni l’un, ni l’autre. Se venger est de l’individu, punir est de Dieu.

La société est entre deux. Le châtiment est au-dessus d’elle, la vengeance au-dessous. Rien de si grand et de si petit ne lui sied. Elle ne doit pas «punir pour se venger» ; elle doit corriger pour améliorer. Transformez de cette façon la formule des criminalistes, nous la comprenons et nous y adhérons.
Reste la troisième et dernière raison, la théorie de l’exemple. – Il faut faire des exemples ! il faut épouvanter par le spectacle du sort réservé aux criminels ceux qui seraient tentés de les imiter ! – Voilà bien à peu près textuellement la phrase éternelle dont tous les réquisitoires des cinq cents parquets de France ne sont que des variations plus ou moins sonores. Eh bien ! nous nions d’abord qu’il y ait exemple. Nous nions que le spectacle des supplices produise l’effet qu’on en attend. Loin d’édifier le peuple, il le démoralise, et ruine en lui toute sensibilité, partant toute vertu. Les preuves abondent, et encombreraient notre raisonnement si nous voulions en citer. Nous signalerons pourtant un fait entre mille, parce qu’il est le plus récent. Au moment où nous écrivons, il n’a que dix jours de date. Il est du 5 mars, dernier jour du carnaval. À Saint-Pol, immédiatement après l’exécution d’un incendiaire nommé Louis Camus, une troupe de masques est venue danser autour de l’échafaud encore fumant. Faites donc des exemples ! le mardi gras vous rit au nez.

*Victor Hugo «Dernier jour d’un condamné» (1832)*

**Texte 3**

«Tistou les Pouces verts» est le seul conte pour enfants que j’aie écrit, et le seul sans doute que j’écrirai jamais.

Il m’amusa, un jour, entre deux tomes des «Rois Maudits» et comme pour me détendre, de m’essayer à un genre littéraire que je n’avais point encore abordé, et fort éloigné de tous mes autres ouvrages. Je me suis aperçu, chemin faisant, que les différences portaient seulement sur la forme et l’expression, mais que les problèmes de fond restaient bien les mêmes.

Et d’abord parce qu’il n’y a pas vraiment d’enfants auxquels on doive s’adresser précisément. Il y a de futures grandes personnes, et puis aussi d’anciens enfants. Jamais, dans la vie courante, je ne prends le ton enfantin pour parler à un enfant ; je ne l’imagine pas si niais qu’il me faille niaiser pour m’en faire entendre. Quand j’étais petit, et qu ‘on usait avec moi de cette mauvaise façon, cela me vexait beaucoup, et je pensais, sans bien sûr oser l’exprimer : «Voici un Monsieur bien bête qui éprouve le besoin de s’accroupir pour faire semblant d’être de ma taille».

Le personnage de Tistou est un petit garçon de cette espèce-là, qui n’admet pas que les grandes personnes lui expliquent le monde à l’aide d’idées toutes faites. Et

comme il ouvre – c’est la vertu essentielle de l’enfance – un oeil neuf sur les êtres et les choses, il met souvent en déroute le raisonnement des grandes personnes qui ont le jugement faussé par les lunettes de l’habitude. Particulièrement, il ne comprend pas

pourquoi, puisqu’on vit plus heureux avec de bons sentiments qu’avec de mauvais, avec la liberté qu’avec la contrainte, avec la justice qu’avec l’arbitraire, avec la paix

qu’avec la guerre, disons très simplement avec le bien qu’avec le mal, les hommes ne

parviennent pas à s’accorder pour vivre dans le bien.

Pour ma part, et c’est probablement ce qui me reste d’enfance, je n’ai pas encore compris ni admis cette incapacité.

 Tout enfant est impatient d’agir dans le sens du bien commun, et il attend pour cela le miracle d’être grand. Et puis, quand il est grand, généralement, il a oublié ce qu’il voulait faire, ou bien il y a renoncé. Et rien ne se produit. Il y a seulement une grande personne de plus, sans miracle.

Tistou, lui, a la chance, et c ‘est lа où commence la féerie, de pouvoir agir étant petit. Et il agit en se servant des fleurs, qui sont, exactement comme l’enfance, promesse et espérance.

Comment ce petit homme, cette promesse d’homme, emploie-t-il les fleurs pour rappeler aux anciens enfants que nous sommes qu’ils peuvent vivre plus heureux ? C’est ce que le conte va vous apprendre.

Mais il est bien évident que Tistou n’est pas un enfant comme les autres.

Il me le prouve depuis dix ans par les amis qu’il me fait à travers le monde et qui sont de tous les âges. (1967)

*Maurice Druon «Tistou les Pouces verts» (1957)*

1. **LA FICTION**
	1. **Qu’est-ce que c’est la fiction ?**

**La fiction ou la diégèse** c’est l’histoire et le monde construit par le texte et n’existant que par ses mots, ses phrases, son organisation etc... Elle se construit progres­sivement au fil du texte et de sa lecture.

* 1. **Quelles sont les composantes de la fiction ?**
1. L’histoire
2. Les personnages.
3. L’espace.
4. Le temps.

**L’histoire**

* 1. **Comment l’histoire est-elle organisée ?**

Toute histoire est composée *d’états* et *d’actions.*

D’après Roland Barthes, on distingue

* les *fonctions cardi­nales* (ou *noyaux),* cruciales pour le déroulement de l’histoire et le devenir des personnages, et
* les *catalyses* qui «remplissent», avec un rôle secondaire, l’espace entre les premières. Les fonctions catalyses sont plus rarement conservées dans les résumés que les fonctions cardinales.

D’après Jean-Michel Adam, les actions de l’histoire s’organisent en sous-ensembles homogènes qui forment les étapes du modèle du récit ou le *schéma quinaire* (en raison de ***ses cinq grandes «étapes»***) :

**TRANSFORMATION**

 / | \

**Etat initial**  Complication **Dynamique** Résolution **Etat final**

 ou ou

Force perturbatrice Force équilibrante

* 1. **Comment se définit le récit ?**

Fondamentalement comme la *transformation* d’un *état initial* en un autre *état final.*

Cette transformation est constituée:

- d’un élément *(complication ou force perturbatrice)* qui permet d’enclencher l’histoire et de sortir d’un état qui pourrait durer;

- de l’enchaînement des actions *(dynamique)*;

- d’un autre élément *(résolution ou force équilibrante)* qui conclut le processus des actions en instaurant un nouvel état qui perdurera jusqu’à l’intervention d’une nouvelle complication.

 **NB !** **Ce dont il faut tenir compte :**

Les récits et les romans combinent plu­sieurs ***récits minimaux***, lesquels on peut analyser selon ce modèle. ***Alors ils s’enchaînent et se combinent.***

Ce schéma est ***seulement une base*** qui peut être transformée de multiples façons – euphémisations, ellipses, expansions, perturbations chronologiques... – par les choix qui régissent la narration et la mise en texte.

Ce schéma permet d’insister sur ***des étapes symétriques***:

- complication et résolution (souvent mises en valeur dans les titres des faits divers),

- état initial et état final, qui présentent souvent des éléments identiques mais inversés (héros mal­heureux ou pauvres au début / héros heureux et riches à la fin...).

L’analyse peut donc permettre, par la mise en relation entre état initial et état final, de préciser ce qui a été transformé ou non dans l’histoire, ce qui était *son enjeu (but, visée*).

Ce schéma peut – au moins en partie – rendre compte de la gêne que ressentent certains lecteurs ou spectateurs lorsque l’ordre de la fiction n’est pas respecté (flash-back, anticipations...) ou lorsque les étapes finales manquent (la fin en «queue de poisson»).

**Erreur à éviter**

Il ne faut pas chercher ce schéma dans tout récit **mais** **analyser comment** il est spécifié par chaque récit, comment et pourquoi il est manipulé.

Il faut se rappeler qu’un récit peut alterner :

- des *séquences narratives* avec leur organisation en cinq étapes,

- des *séquences descriptives* qui déploient les propriétés et les parties d’un personnage, d’un lieu ou d’un objet etc,

- des *séquences explicatives* caractérisées par la construction d’une réponse sous forme d’explications à une question implicitement ou explicitement formulée,

- des *séquences argumentatives* passant d’une thèse contestée à une autre au travers d’arguments, de réfutations, de concessions...,

- des *séquences injonctives* articu­lant des actions à faire ou à faire faire,

- des *séquences dialogales* caractérisées par un enchaînement de répliques sous forme d’assertions ou de questions-réponses.

**✍ Exercice: Précisez la séquence qui domine dans chaque texte en dégageant ses traits typiques**

**Texte 1.**

Il était une fois un prince qui voulait épouser une princesse, mais une vraie princesse. Il fit le tour de la Terre pour en trouver une mais il y avait toujours quelque chose qui clochait; des princesses, il n’en manquait pas, mais étaient-elles de vraies princesses ? C’était difficile à apprécier ; toujours une chose ou l’autre ne lui semblait pas parfaite. Il rentra chez lui tout triste, il aurait tant voulu rencontrer une véritable princesse.
Un soir, par un temps affreux, éclairs et tonnerre, cascades de pluie que c’en était effrayant, on frappa à la porte de la ville et le vieux roi lui-même alla ouvrir. C’était une princesse qui était là, dehors. Mais grands dieux ! De quoi avait-elle l’air dans cette pluie, par ce temps ! L’eau coulait de ses cheveux et de ses vêtements, entrait par la pointe de ses chaussures et ressortait par le talon… et elle prétendait être une véritable princesse !

 **«**Nous allons bien voir ça», pensait la vieille reine, mais elle ne dit rien. Elle alla dans la chambre à coucher, retira toute la literie et mit un petit pois au fond du lit ; elle prit ensuite vingt matelas qu’elle empila sur le petit pois et, par-dessus, elle mit encore vingt édredons en plumes d’eider. C’est là-dessus que la princesse devait coucher cette nuit-là. Au matin, on lui demanda comment elle avait dormi.
«Affreusement mal, répondit-elle, je n’ai presque pas fermé l’œil de la nuit. Dieu sait ce qu’il y avait dans ce lit. J’étais couchée sur quelque chose de si dur que j’en ai des bleus et des noirs sur tout le corps ! C’est terrible !»

 Alors ils reconnurent que c’était une vraie princesse puisque, à travers les vingt matelas et les vingt édredons en plumes d’eider, elle avait senti le petit pois. Une peau aussi sensible ne pouvait être que celle d’une authentique princesse.
Le prince la prit donc pour femme, sûr maintenant d’avoir trouvé une vraie princesse, et le petit pois fut exposé dans le cabinet des trésors d’art, où l’on peut encore le voir si personne ne l’a emporté. Et ceci est une vraie histoire.

*(*[*https ://www.iletaitunehistoire.com/genres/contes-*](https://www.iletaitunehistoire.com/genres/contes-)

*legendes/lire/la-princesse-au-petit-pois-biblidcon\_021)*

**Texte 2**

[...] C’est ici le pays des ravins. Les croupes de la montagne sont tailladées, échancrées partout, et dans ces replis sinueux poussent de vraies forêts de citronniers. De place en place, quand le val rapide s’arrête à une espèce de marche, les hommes ont maçonné un réservoir qui retient l’eau des orages. Ce sont de grands trous aux murailles lisses, où rien de saillant ne s’offre à la main de celui qui tomberait là. [...]

*Guy de Maupassant – Extrait de «En voyage» (1884)*

**Texte 3**

La cinquième planète était très curieuse. C’était la plus petite de toutes. Il y avait là juste assez de place pour loger un réverbère et un allumeur de réverbères. Le petit prince ne parvenait pas à s’expliquer à quoi pouvaient servir, quelque part dans le ciel, sur une planète sans maison, ni population, un réverbère et un allumeur de réverbères. Cependant il se dit en lui-même:

«Peut-être bien que cet homme est absurde. Cependant il est moins absurde que le roi, que le vaniteux, que le businessman et que le buveur. Au moins son travail a-t-il un sens. Quand il allume son réverbère, c’est comme s’il faisait naître une étoile de plus, ou une fleur. Quand il éteint son réverbère, ça endort la fleur ou l’étoile. C’est une occupation très jolie. C’est véritablement utile puisque c’est joli».

*Antoine de Saint-Exupéry «Le Petit Prince» (1943)*

**Texte 4**

Philosopher, c’est donner la raison des choses, ou du moins la chercher; car tant qu’on se borne à voir et à rapporter ce qu’on voit on n’est qu’historien. Quand on calcule et mesure les proportions des choses, leurs grandeurs, leurs valeurs, on est mathématicien; mais celui qui s’arrête à découvrir la raison qui fait que les choses sont, et qu’elles sont plutôt ainsi que d’une autre manière, c’est le philosophe proprement dit.

*Denis Diderot, article «Philosophie»,*Encyclopédie (*1751-1772)*

**Texte 5**

Il date d’une année où les oranges, du côté d’Hyères, furent belles et mûries au rouge. Dans quatre litres de vin de Cavalaire, sec, jaune, je versai un litre d’Armagnac fort honnête, et mes amis de se récrier : «Quel massacre ! Une eau de vie de si bon goût ! La sacrifier à un ratafia imbuvable !...» Au milieu des cris, je coupai, je noyai quatre oranges coupées en mames, un citron qui pendait le moment d’avant, au bout de sa branche, un bâton de vanille argenté comme un vieillard, six cent grammes de sucre de canne. Un bocal ventru, bouché de liège et de linge, se chargea de la macération, qui dura cinquante jours; je n’eus plus qu’à filtrer et mettre en bouteilles.

Si c’est bon ?  Rentrez seulement chez vous, parisiennes, à la fin d’un dur après-midi d’hiver ou de faux printemps, cinglé de pluie, de grêle, fouetté de soleil pointu, frissonnez des épaules, mouchez-vous, tâtez votre front, mirez votre langue, enfin geignez: «je ne sais pas ce que j’ai...» Je le sais, moi. Vous avez besoin d’un petit verre de vin d’oranges.

***Colette «****Prisons et Paradis» (1932)*

**Texte 6**

Le téléphone coupa court à mon lyrisme.

- Tu as une drôle de voix, dit Youri qui lui-même avait une drôle de voix.

- Une hirondelle est entrée dans ma chambre ce matin. Elle est allée crever derrière la télévision.

- Ce devait être un martinet. Il n’y a pas plus bête qu’un martinet.

- C’était une hirondelle, elle avait la queue bifide.

- Monsieur est connaisseur.

- Qu’est-ce que je fais de son cadavre ?

- Dans le métier, on nous apprend à les laisser sur place, sauf caprice du commanditaire.

- Elle est dans ma main.

- Je ne sais pas, moi. А la casserole avec des oignons. Dis, il y a des documents qui manquent. Tu as ouvert la serviette ?

- Oui. Je n’avais pas le droit ?

- Si. Tu nous as remis tout ce qu’elle contenait ?

- Oui. J’ai regardé le contenu mais c’était assommant, alors je l’ai remis à sa place.

- Tu es sûr qu’il n’y a pas quelque chose qui en aurait glissé ?

- Attends, je vais regarder sous le lit.

J’allai voir. Aucune feuille ne s’était échappée.

- Non, il n’y a rien.

- Bizarre.

- C’est grave ?

- Oui.

- Ҫa parlait de quoi ?

- T’occupe. Si tu trouves quelque chose, tu appelles.

Il raccrocha. L’espace d’un instant je songeai au journal intime.

*Amélie Nothomb «Journal d’Hirondelle» (2008)*

**Les personnages**

**Toute histoire est histoire des personnages**

Les personnages ont un rôle essentiel dans l’organisation des histoires.

Ils permettent les actions, les assument, les subissent, les relient entre elles et leur donnent sens.

**2.5. Qui sont les personnages ?**

Dans les ***œuvres de fiction***,les personnages ne sont pas des personnes réelles: ce sont des «êtres de papier». Ils ne sont rien d’autre que ce que le texte en dit – et ce que le lecteur imagine, à partir des mots...

**2.6. Qu’est-ce que c’est la carte d’identité du personnage ?**

Elle se complète à partir de différentes informations, qui caractérisent le personnage.

* Le **nom**: il possède quelquefois un pouvoir évocateur. Ainsi, chez A. France, le personnage de *Crainquebille* (= celui qui craint), chez Voltaire, le personnage de *Candide* (= le naïf); chez Molière, le personnage de *Trissotin* (= le sot, «trois fois sot»); ou chez Zola, le personnage de *Saccard* (= celui qui accumule les «sacs» d’argent).

Ce sont les exemples **des noms dits** qui peuvent évoquer des caractéristiques physiques (Le Fort, Le Roux); des caractéristiques morales (Le Bon, Le Sage); des métiers (Le Boucher); un lieu d’origine incluant un pays, une province, une ville, un village (le Picard, Le Normand); des actions (Ladébauche, Ladéroute) etc.

Dans le cas de personnages historiques, le nom, par sa célébrité, peut évoquer des traits de caractère, une histoire, parfois même une légende (ainsi le personnage de Napoléon auquel s’attachent des images de gloire militaire).

* Les **portraits,** qui peuvent être faits par le narrateur ou par d’autres personnages.
* Les **paroles** révèlent le milieu social du personnage, sa culture, ses relations avec les autres.
* Les **événements du récit** indiquent si le personnage est fort ou faible, héros ou victime, courageux ou lâche...

**2.7. Quel effet le personnage peut-il exercer sur le lecteur ?**

* Le personnage est le support de **l’identification**: le héros (dans la mythologie antique, ce terme désigne un être exceptionnel, un «demi-dieu») excite l’imagination du lecteur, qui veut vivre les mêmes aventures que lui. Le lecteur peut se reconnaître en lui, éprouver pour lui compassion, sympathie ou, au contraire, antipathie.
* Le personnage permet d’imposer ou de suggérer au lecteur certaines idées. Il porte avec lui les **valeurs idéologiques** que véhicule le texte.

→ Dans *«L’Âme enchantée»*(1933), Annette Rivière **incarne** les idées sociales et politiques de Romain Rolland: après la mort de son fils Marc de la main des fascistes, Annette s’engage dans la lutte. Le personnage conduit le lecteur à réfléchir aux grands thèmes politiques et sociaux qui occupaient l’auteur. Mais, par ses actions courageuses ou généreuses, il permet aussi toutes sortes d’**identifications morales.**

**2.8. Comment fonctionnent les personnages ?**

Les personnages sont souvent des êtres humains, mais des objets, des animaux ou des principes abstraits *(La mort, la justice, l’ambition...)*peuvent jouer ce rôle.

Ils n’ont pas d’existence autonome, ils n’existent que par les indications que donne le texte à leur sujet et par leur **fonction** dans le récit.

Selon Algirdas Julien Greimas, l’histoire racontée résulte d’un **équilibre** ou d’une **tension** entre un certain nombre de forces. Au fur et à mesure que l’histoire progresse, ces forces ou **actants** varient. Il a proposé *le* *schéma actantiel des personnages (actants qui participent à un récit/une quête))*:

1. Sur le premier axe – celui du désir, du vouloir – ***le sujet*** chercherait à s’approprier ***l’objet****.*
2. Sur le second axe – celui du pouvoir – ***l’adjuvant***et ***l’opposant***aident ou s’opposent à la réalisation de lа quête.
3. Sur le troisième axe – celui du savoir et de la communication – ***le* *destinateur***et ***le*** ***destinataire****,* déterminent l’action du sujet en le chargeant de la quête et en désignant les objets de valeur. Ils sanctionnent cette action en recon­naissant son résultat et le sujet qui l’a accompli. Dans de nom­breux contes, le roi :père charge ainsi son fils d’une quête et valide (ou non) l’issue de la quête.

**✍ Exercice: Étudiez le mode de présentation du/des personnage(s) sur le plan physique, sur le plan moral, sur le plan social.**

**Texte 1**

Jeunes, gaies, attrayantes, chacune à sa manière, elles ne tar­dèrent pas à être très entourées. Annette était en beauté. Dans le plein air et les sports, elle se montrait à son avantage. Forte, bien découplée, aimant la marche et les jeux de mouvement, elle était au tennis une brillante partenaire, l’œil sûr, le jarret souple, le poignet prompt, des ripostes comme des éclairs. Habituellement sobre de gestes, elle avait, aux instants nécessaires, une admirable fougue, des détentes foudroyantes. Sylvie, émerveillée, battait des mains, en la voyant bondir; elle était fière de sa sœur. Elle l’admirait d’autant plus qu’elle se sentait incapable de l’imiter: cette svelte Parisienne était inapte à tous les jeux sportifs; et elle comprenait médiocrement leur attrait. Il fallait se donner trop de mouvement !

*Romain Rolland «L’Âme enchantée» (1922)*

**Texte 2**

Julien prenait haleine un instant à l’ombre de ces grandes roches, et puis se remettait à monter. Bientôt par un étroit sentier à peine marqué et qui sert seulement aux gardiens des chèvres, il se trouva debout sur un roc immense et bien sûr d’être séparé de tous les hommes. Cette position physique le fit sourire, elle lui peignait la position qu’il brûlait d’atteindre au moral. L’air pur de ces montagnes élevées communiqua la sérénité et même la joie à son âme. Le maire de Verrières était bien toujours, à ses yeux, le représentant de tous les riches et de tous les insolents de la terre ; mais Julien sentait que la haine qui venait de l’agiter, malgré la violence de ses mouvements, n’avait rien de personnel. S’il eût cessé de voir M. De Rênal, en huit jours il l’eût oublié, lui, son château, ses chiens, ses enfants et toute sa famille. Je l’ai forcé, je ne sais comment, à faire le plus grand sacrifice. Quoi ! plus de cinquante écus par an ! un instant auparavant je m’étais tiré du plus grand danger. Voilà deux victoires en un jour; la seconde est sans mérite, il faudrait en deviner le comment. Mais à demain les pénibles recherches.

Julien, debout, sur son grand rocher, regardait le ciel, embrasé par un soleil d’août. Les cigales chantaient dans le champ au-dessous du rocher, quand elles se taisaient tout était silence autour de lui. Il voyait à ses pieds vingt lieues de pays. Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était aperçu par lui, de temps à autre, décrivant en silence ses cercles immenses. L’œil de Julien suivait machinalement l’oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il enviait cette force, il enviait cet isolement.

C’était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne ?

*Stendhal «Le Rouge et Le Noir» (1830)*

**Texte 3**

Les cheveux de Tistou étaient blonds et frisés au bout. Imaginez des rayons de soleil qui se fussent tous terminés par une petite boucle en touchant la terre. Tistou avait des yeux bleus grands ouverts, des joues roses et fraîches. On l’embrassait beaucoup.

*Maurice Druon «Tistou les Pouces verts» (1957)*

**Texte 4**

Quand nous fûmes assis de nouveau, maman vint avec la soupière. Maman ! Elle était petite, bien faite, un peu grasse, la peau tendue sur le visage plein, un gros chignon non pas dressé sur le sommet de la tête, comme c’était la mode en ce temps-là, mais bas, contre la nuque, et pesant comme un beau fruit. Des bandeaux noirs, si sages !

*Georges Duhamel «Chronique des Pasquier. Le Notaire du Havre» (1933)*

**L’espace**

**2.9. Comment analyser l’espace** **construit par le récit ?**

Pour préciser la façon dont l’espace participe du fonctionnement des histoires, il faut faire attention :

1. aux *catégories de lieux convoqués*:
* les lieux correspondent à notre monde ou non; sont exotiques ou non, plus ou moins riches, urbains ou ruraux, etc.;
1. au *nombre de lieux convoqués*:
* un lieu unique, plusieurs lieux, une multiplicité de lieux, etc.;
1. au *mode de construction des lieux*:
* explicite ou non; détaillé ou non; facilement identifiable et stable ou non (le lecteur a de la peine à identifier les lieux, il ne sait jamais s’il s’agit des mêmes);
1. à l’*importance fonctionnelle des lieux:*
* simple cadre, élé­ment déterminant à différents moments du déroulement de l’histoire, personnage à part entière, etc.

**2.10. Quelles sont les fonctions narratives de l’espace ?**

1. F*onder l’ancrage réaliste ou non réa­liste* de l’histoire: ils peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l’impression qu’ils reflètent le hors texte.

Ce sera le cas lorsque le texte recèle des indications précises correspondant à notre univers, soutenues si possible par des descriptions détaillées et des éléments typiques, tout cela renvoyant à un savoir culturel repérable en dehors du roman (dans la réalité, dans les guides, dans les cartes...). Les lieux participent alors, avec d’autres procédés à la construction de *l’effet de réel* (on croit à l’exis­tence de cet univers, on le «voit»).

2. *Créer la distance avec notre univers*:

- le texte manquera d’indications précises et de renvois à notre univers ou encore les lieux seront purement symbo­liques (la maison comme lieu de sécurité, la forêt comme espace de danger...) et l’on sera face à une histoire qui a une dimension universelle ou parabolique, comme **dans les fables et les contes**, même si on peut y lire des renvois indi­rects à notre monde;

- le texte mélangera références à notre univers et éléments incontrôlables, renvois à d’autres univers, lieux symboliques (de la peur, par exemple, avec souterrains ou châteaux) et l’on sera en présence **d’une histoire fantastique**;

- le texte construira un univers tout à fait imaginaire, un autre monde possible mais de façon si précise, si détaillée, si réaliste que l’on y croira aussi, comme c’est le cas dans **la science-fiction**;

- le texte, dans un va-et-vient incessant, mélangera les ren­vois à notre univers tout en restant imprécis ou en brouil­lant les repères ou en modifiant à chaque fois certains éléments et on se trouvera sans doute confronté à des romans d’avant-garde tels ceux du Nouveau Roman (voir Claude Ollier, Jean Ricardou ou Alain Robbe-Grillet).

3. D*éterminer l’orientation thématique et générique* des récits. Certains univers déterminent des genres romanesques: le roman-western, le roman de la mer, de la montagne, le passé pour les romans historiques, le futur pour la science-fiction, etc.

4. *Décrire le personnage par* *métonymie* (le lieu où il vit et la façon dont il l’habite indiquent, par voie de conséquence, qui il est).

5*. Décrire la personne par* *métaphore* (le lieu qu’il contemple renvoie par analogie à ce qu’il ressent; voir le «paysage intérieur» cher aux romantiques).

6. *Annoncer de façon indirecte la suite des événements* (les lieux et leur atmosphère prédisent en quelque sorte l’his­toire à venir comme c’est le cas avec les châteaux angoissants des romans d’épouvante).

7. *Structurer les groupes de personnages* (souvent partagés en *camps* antagonistes séparés par des frontières concrètes ou symboliques comme l’espace souterrain et l’espace du jour qui opposent mineurs et patrons dans «*Germinal»).*

8. *Marquer des étapes dans la vie et dans les actions* (comme les domiciles successifs de Gervaise dans *L’Assommoir,* qui rythment son ascension sociale puis sa déchéance).

9. *Faciliter ou entraver l’action* (les lieux permettent ou non des actions – courir, se parler; donnent forme à des actions – les bagarres prendront des formes différentes dans la rue, dans un bar, dans un pré; se constituent eux-mêmes en adjuvant ou en opposant – lorsqu’ils abritent un amour ou empêchent quelqu’un de rejoindre l’être aimé...).

**✍ Exercice: Où se déroule l’action dans les extraits suivants ? Dégagez les repères spaciaux. Comment la description de l’espace caractérise le personnage ?**

**Texte 1**

**8 mai**

Quelle journée admirable! J’ai passé toute la matinée étendu sur l’herbe, devant ma maison, sous l’énorme platane qui la couvre, l’abrite et l’ombrage tout entière.

J’aime ce pays, et j’aime y vivre parce que j’y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l’attachent à ce qu’on pense et à ce qu’on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l’air lui-même.

J’aime ma maison où j’ai grandi. De mes fenêtres, je vois la Seine qui coule, le long de mon jardin, derrière la route, presque chez moi, la grande et large Seine, qui va de Rouen au Havre, couverte de bateaux qui passent.

A gauche, là-bas, Rouen, la vaste ville aux toits bleus, sous le peuple pointu des clochers gothiques. Ils sont innombrables, frêles ou larges, dominés par la flèche de fonte de la cathédrale, et pleins de cloches qui sonnent dans l’air bleu des belles matinées, jetant jusqu’à moi leur doux et lointain bourdonnement de fer, leur chant d’airain que la brise m’apporte, tantôt plus fort et tantôt plus affaibli, suivant qu’elle s’éveille ou s’assoupit.

Comme il faisait bon ce matin. Vers onze heures, un long convoi de navires, traînés par un remorqueur, gros comme une mouche, et qui râlait de peine en vomissant une fumée épaisse, défila devant ma grille.

Après deux goélettes anglaises, dont le pavillon rouge ondoyait sur le ciel, venait un superbe trois-mâts brésilien, tout blanc, admirablement propre et luisant. Je le saluai, je ne sais pourquoi, tant ce navire me fit plaisir à voir.

*Guy de Maupassant* **«***Le Horla» (1887)*

**Texte 2**

Il arriva vers minuit au *«Carnaval»,* mordant haut sa cigarette et le chapeau melon perché sur les renflements de son crâne. Il était de fort méchante humeur. Il se laissa dépouiller de son pardessus sans un signe de remerciement. Tous les saluts du personnel: «Bonjour Monsieur Maublanc, bonjour Monsieur Lucien, bonjour Monsieur Lulu...» restèrent sans réponse. En vain, quand il pénétra dans la salle aux tonalités bleutées, le maestro prit une mine faussement joyeuse, leva son archet vers les autres musiciens et fit attaquer une valse. Muet, glacial, précédé d’un maître d’hôtel aux gestes serviles, il gagna sa table.

Il venait de perdre vingt-deux mille francs au jeu... le prix d’une voiture automobile... par la faute d’ailleurs de son demi-frère... Les La Monnerie, même morts, ne lui en faisaient jamais d’autres.

*Maurice Druon «Les Grandes familles» (1948)*

**Le temps**

**2.11. Comment analyser le temps construit par le récit ?**

Pour préciser la façon dont le temps participe du fonctionnement des histoires, il faut faire attention :

1. *aux* *catégories temporelles convoquées*:
* correspondent à celles utilisées dans notre univers ou non ; quelle est leur nature (minutes, jours, siècles...); ce à quoi elles s’appliquent (à une personne, à une famille, à une nation...);
1. au *mode de construction du temps*:
* explicite ou non; détaillé ou non; identifiable ou «brouillé»;
1. *à l’importance fonctionnelle du temps:*
* simple cadre; fac­teur d’importance à différents moments de l’histoire, personnage à part entière...

**2.12. Quelles sont les fonctions narratives du temps ?**

1. *Fonder l’ancrage réaliste ou non réaliste de l’histoire*.

Plus les indications du temps seront précises, en harmonie avec celles régissant notre univers, plus elles renverront à un savoir fonctionnant en dehors du roman, et plus elles participeront avec d’autres procédés à la construction de *l’effet de réel*.

2. *Créer un fonc­tionnement spécifique du temps,* instaurant des différences avec notre univers:

- le texte peut ainsi manquer d’indications précises ren­voyant à notre univers ou fournir des mentions qui ren­voient à un temps imaginaire («Il était une fois...») et sym­bolique;

- le texte peut mélanger des références à notre univers avec des éléments incontrôlables (la communication avec d’autres vies ou d’autres époques) comme dans le cas du fantastique;

- le texte peut construire un temps imaginaire mais d’une façon si précise que le lecteur y adhère (science-fiction);

- le texte peut encore brouiller les catégories et les repères même si celles-ci réfèrent à notre univers (voir le Nouveau Roman).

3. *Déterminer* *l’orien­tation thématique et générique* des récits. Ainsi, une durée longue caractérise souvent plus le roman d’aventures que le roman psychologique; on peut distinguer des genres roma­nesques orientés vers le passé ou le futur, vers l’enfance ou l’adolescence... Ainsi encore, certaines thématiques romanesques très prégnantes sont fondamentalement liées au temps: la vengeance, l’amnésie etc.

4. *Qualifier lieux, actions et personnages de façon directe ou indirecte* (les rides, les fissures...).

5. *Structurer et distinguer les groupes de person­nages* (morts/vivants; jeunes/vieux; adultes/enfants...).

6. *Marquer des étapes dans la vie*.

7. *Faciliter, entraver ou déterminer des actions* (voir «*Le Tour du monde en quatre-vingts jours»* de Jules Verne).

8. *Contribuer à la dramatisation des récits* (dans le cas du suspense, par exemple, avec la dilatation du temps et la multiplication des indications temporelles).

**✍ Exercice: Dégagez les repères temporels dans les extraits suivants. Quelles sont leurs fonctions ?**

 **Texte 1**

L’air était sec, froid, cassant, comme du cristal. Vers le ciel de décembre, obscur à la fois et encombré d’astres, Paris lançait son immense lueur rose. Les millions d’ampoules, les milliers de réverbères à gaz, les rampes des vitrines, les enseignes lumineuses courant autour des toits, les boulevards sillonnés par tant de lanternes de voitures, les portiques des théâtres, les lucarnes de la misère, les fenêtres du Parlement en séance tardive, les ateliers d’artistes, les verrières d’usines, les rats-de-cave des veilleurs, les reflets dans l’eau des bassins, et sur la pierre des colonnades, et dans les glaces, et sur les bagues et les plastrons blancs, tous ces feux, ces foyers, ces rayons se fondaient au-dessus de la capitale en un dôme de clarté.

La Grande Guerre était terminée depuis deux ans. Paris avait resurgi, éblouissant, au milieu de la Terre. Jamais peut-être plus qu’en cette fin de l’année 1920, n’avait été facile le mouvement des affaires et des idées ; jamais l’argent, le luxe, l’oeuvre d’art, le livre, le mets rare, le vin, la parole, l’ornement, la chimère ne s’étaient répandus à telle profusion. Les doctrinaires du monde entier hurlaient la vérité et le paradoxe dans les cafés de la Rive Gauche, et, entourés d’oisifs inspirés, d’esthètes, de révolutionnaires permanents, de révoltés temporaires, tenaient chaque nuit la plus grande, la plus étonnante foire à l’intelligence qui se soit vue dans l’histoire du monde. De tous Etats, de tous royaumes, ministres et diplomates se côtoyaient aux réceptions fleuries du quartier du Bois. La Société des Nations, à peine créée, avait choisi pour lieu de sa première assemblée le salon de l’Horloge, et c’est de là qu’elle avait assuré l’humanité d’une ère de bonheur.

Les femmes avaient raccourci leurs robes et commençaient à couper leurs cheveux. Les fortifications datant de Louis-Philippe, – cette ceinture herbue de fossés et de bastions dans laquelle Paris avait vécu à l’aise pendant quatre-vingts ans et où les enfants des rues grises venaient jouer le dimanche,— étaient brusquement devenues trop étroites ; on rasait les forts, on comblait les douves, et la ville allait déborder sur les jardins miséreux, noyer de ses hautes vagues de briques et de ciment les églises des anciens villages. La république avait élu pour premier président d’après la victoire l’un des hommes les plus élégants de France mais qui, en peu de semaines, sombrait dans la folie.

*Maurice Druon «Les Grandes familles» (1948)*

**Texte 2**

Jeudi 26 juillet, 6 heures du matin, chaussée des Tilleuls, 35 °C sous abri.

Liza, vingt-cinq ans, hoquette de chagrin devant sa vieille Opel vandalisée. Les quatre pneus sont crevés, lacérés à mort. Des pneus comme neuf, un cadeau d’Édouard quand ils se sont dit adieu au printemps dernier. «Je fais ça pour Noun, pas pour toi, mère irresponsable !» Noun, c’est leur blondinette chérie, et, sauf imprévu fâcheux, elle aura sept ans la nuit prochaine à 5 h 25 et des poussières. Elle vit chez son père, hélas, mais elles partent en vacances demain soir. La mère et la fille uniquement. Une semaine à la mer sur l’île de Sarnia, vers le ponant. La maison de rêve est louée, le passage en ferry-boat réservé pour elles deux et pour la voiture, elles dîneront d’un sorbet sur le port en arrivant.

*Yann Queffélec «Fuchsia» (2017)*

**3. LA NARRATION**

**3.1. Qu’est-ce que c’est la narration** **?**

Les grands choix techniques qui régissent l’organisation de la fiction dans le récit qui l’expose.

**3.2. Quelles sont les fonctions du narrateur ?**

**Les fonctions de base:**

1. La *fonction nar­rative* – le narrateur raconte et évoque un monde.

2. La *fonction de régie ou de contrôle* – le narrateur organise le récit dans lequel il insère et alterne narration, descriptions et paroles des person­nages. Mais, selon le mode choisi, il pourra ou non inter­venir de façon plus directe et selon des modalités complé­mentaires.

**Les fonctions complémentaires:**

1. *La fonction communicative* – le narrateur s’adresse au narrataire pour agir sur lui ou maintenir le contact.

2. *La fonction métanarrative* consiste à commenter le texte en signalant son organisation interne.

3. *La fonction testimoniale*manifeste le degré de certitude ou de distance qu’entretient le narrateur vis-а-vis de l’his­toire qu’il raconte.

4. *La fonction modalisante* manifeste les sentiments que l’histoire ou sa narration suscite chez le narrateur

5. *La fonction évaluative* manifeste le jugement que le narrateur porte sur l’histoire, les personnages ou le récit.

6. *La fonction explicative* consiste à don­ner au narrataire les informations jugées nécessaires pour comprendre ce qui va se passer.

7. *La fonction généralisante ou idéologique* manifeste le rapport au monde du narrateur. Interrompant ainsi le cours de l’histoire et située dans des passages plus généraux, plus abstraits, plus didactiques, elle prend souvent la forme de maximes autonomisables proposant des jugements sur la société, les hommes, les femmes...

**3.3. Qu’est-ce que c’est les voix narratives ? Comment les définir ?**

Les voixnarratives concernent le fait de *raconter.* Pour les définir il faut répondre à la question: qui parle et comment ?

Selon Gérard Genette, il y a deux types de narrer très différentes:

* **type homodiégétique**: l’histoire est racontée par l’un des personnages, c’est-à-dire le **nar­rateur est présent comme personnage dans l’histoire qu’il raconte** (exemple: *Gil Blas,* ou *Wuthering Heigbts)*.
* **type hétérodiégétique**: l’histoire est racontée par un narrateur étranger à cette histoire, c’est-à-dire le **narrateur est absent de l’histoire qu’il raconte** (exemple: Homère dans *L’Iliade,* ou Flaubert dans *L’Education sentimentale)*

**→ NB !** Comme il n’y a pas de textes «purs», ***il ne s’agit que de la domination relative de l’une des voix dans le texte.***

**3.4. Pourquoi est-il important de différencier les types des voix narratives ?**

Les voix narratives sont liées avec les *deux grandes formes d’organisation du message*: **le discours (**ou **l’énonciation**) et **le récit.**

Dans **le discours, l’énonciation** – en l’occurrence les marques de la narration – est présente sous les formes des pronoms qui renvoient aux partenaires de l’acte de commu­nication (*je, tu, nous, vous*...) et des indicateurs spatio-tem­porels qui se réfèrent au moment et au lieu de l’énonciation (*aujourd’hui, hier, demain, il y a deux jours, ce mois-ci, dans trois ans, ici...*). Les temps réfèrent aussi au moment de l’énonciation: présent, futur, passé composé (*ainsi qu’imparfait et plus-que-parfait*).

Dans le récit en revanche, l’énonciation est moins marquée – et, dans ses formes les plus extrêmes, on a l’impression d’un compte rendu objectif. Les pronoms renvoient plutôt aux personnages mentionnés dans l’énoncé (il[s], elle[s]...) et les indicateurs spatio-temporels se construisent par rapport à des repères posés dans l’énoncé (la veille, le lendemain, deux jours avant, ce mois-là, trois ans après, à sa gauche...). Les temps, eux aussi, s’organisent en relation avec ces repères et sans rapport direct avec renonciation, ce qui explique, pour les temps du passé, à côté de l’imparfait et du plus-que-parfait, la présence du passé simple.

**3.5. Qu’est-ce que c’est la perspective narrative ?**

La perspective narrative(ou *focalisations,* ou *visions,* ou *points de vue)* concerne:

- le fait de *percevoir.*

- la perception du monde roma­nesque par un sujet percepteur: *narrateur ou acteur.*

Comme la perception du monde romanesque se trouve filtrée par l’esprit du centre d’orientation, la perspective narrative est influen­cée par le psychisme du percepteur.

**Erreur à éviter**

Il n’existe pas dans les récits de relation mécanique entre raconter et percevoir: ***celui qui perçoit n’est pas nécessairement celui qui raconte*** et inversement.

**3.6. Quels types de perspective narrative existent ?**

A la suite de Jean Pouillon *(«Temps et Roman»,* 1946) et de Tzvetan Todorov («*Les catégories du récit littéraire*», 1966), on distingue traditionnellement **trois grands types de perspective:**

1. la «*vision par derrière»* passe par le narrateur («omnis­cient») qui en sait plus que les personnages; Gérard Genette appelle cela récit *non focalisé* ou à *focalisation zéro*: c’est le cas le plus fréquent dans le roman classique;
2. la «*vision avec»* passe par un personnage *(focalisation interne fixe* selon Gérard Genette) ou plusieurs personnages (*foca­lisation interne variable)*: dans ce cas, on ne peut norma­lement savoir que ce que sait le personnage focalisateur;
3. la «*vision du dehors» (ou focalisation externe* pour Genette), dans laquelle le lecteur a l’impression d’un récit «objectif», d’un univers filtré par aucune conscience; la vision, les pen­sées et les sentiments des personnages lui sont inconnus: on a ici la sensation d’en savoir moins qu’eux (ce cas plus rare est illustré principalement par le roman américain, notamment policier et certains auteurs du Nouveau Roman français).

**3.7. Comment le *«*dire» (la narration) et le «percevoir» (la perspective) s’articulent pour produire des effets ?**

C’est la question de *l’instance narrative.*

**L’INSTANCE NARRATIVE** articule les rapports entre les formes fondamentales du narrateur (qui parle ? Comment ?) et les trois perspectives possibles (par qui perçoit-on ? comment ?) pour présenter de façons différentes l’univers fictionnel et produire des effets sur le lecteur.

**Il existe cinq grandes combinaisons possibles** (et non pas six car il serait relativement paradoxal de combiner un narrateur en *je* et une pers­pective «neutre» sans conscience marquée).

**La première instance narrative – Narrateur hétérodiégétique et perspective passant par le narrateur**

Dans cette combinaison, le narrateur peut a priori maîtriser tout le savoir (il est «omniscient») et tout dire. Tel Dieu par rapport à sa création, il en sait plus que tous les per­sonnages, il connaît les comportements mais aussi ce que pensent et ressentent les différents acteurs, il peut sans pro­blème passer en tous lieux et il a la maîtrise du temps: le passé mais aussi – de façon certaine – l’avenir.

 Cette instance narrative est la plus classique et la plus fréquemment employ$é$e dans le roman français.

**3.8. Quelles sont les possibilités de cette instance narrative ?**

1. Elle permet de passer sans trop de difficultés à d’autres combinaisons (notamment une combinaison hétérodiégétique avec une perspective passant par le personnage).

2. Elle favorise des durées longues et une multiplicité de lieux.

3. Elle permet de continuer la narration d’une histoire même si tel ou tel personnage meurt ou est inconscient (c’est-à-dire se trouve dans l’impossibilité de percevoir). Cependant le fait de pouvoir a priori maîtriser tout le savoir et tout dire n’implique pas nécessairement de le faire. En effet, pour surprendre le lecteur, le narrateur peut retarder le moment de lui donner une information.

**La deuxième instance narrative – Narrateur hétérodiégétique et perspective passant par le personnage**

Cette combinaison implique une réduction des possibles par rapport à la précédente dans la mesure où le narrateur:

- ne peut, normalement, savoir, percevoir et dire que ce que sait et perçoit le personnage par lequel passe la perspective.

- ne sait donc pas ce qui se passe dans la tête des autres acteurs;

- ne peut pas, sans le justifier, changer de lieux;

- ne connaît pas le passé de tous les personnages;

- ne peut anticiper l’avenir de façon certaine.

Les inter­ventions du narrateur tendent aussi à se raréfier (pour ne pas introduire de distance avec la vision du personnage).

Cette combinaison peut devenir *polyscopique* si on alterne les perspectives de plusieurs personnages.

Est, en fait, très liée à la précédente dans la mesure où – outre la permanence de l’attention portée à tel personnage – on alterne les moments où le narrateur dit ce qu’il ressent ou perçoit et les moments où l’on a le sentiment de le savoir, de l’intérieur même du personnage, sans médiation. Il s’agit donc plutôt d’une impression dominante en fonction du centrage du texte sur un acteur.

Cette instance narrative est fréquente, surtout à partir des XVIII et XIXc siècles, en raison de l’attention grandissante à la psychologie des personnages. Elle donne la sen­sation d’être très proche d’un acteur (voire dans sa tête) ce qui procure de l’intérêt (et favorise l’identification) ou, à l’inverse, un «choc» lorsqu’il s’agit d’un personnage fou ou anormal. Elle permet encore de ménager des effets de surprise puisque l’on ne sait pas ce que les autres person­nages pensent ou préparent. Elle favorise enfin l’humour lorsque la perpective passe par un animal ou un enfant dont on voit nettement comment la «psychologie» modèle le monde.

**La troixième instance narrative – Narrateur hétérodiégétique et perspective «neutre»**

Cette combinaison, assez rare, restreint radicalement les possibles puisqu’elle procède comme si l’univers, les actions et les personnages, se présentaient sous nos yeux sans le filtre d’aucune conscience, de façon neutralisée, comme si le narrateur, témoin «objectif», en savait moins que les personnages et ne pouvait donc délivrer que peu d’infor­mations, sous la forme la moins marquée possible, au lec­teur.

Impossible donc, tendanciellement, de savoir ce que pensent et ressentent les personnages; retours en arrière limités; anticipations certaines interdites; absence d’interventions explicites du narrateur.

L’impression engendrée est celle d’un monde froid, voire absurde et incertain.

Cette instance narrative n’est véritablement attestée qu’au XXe siècle avec certains romanciers américains tels Heming­way ou Hammett (un des fondateurs du roman policier «noir») et certains écrivains français liés à l’école du Nou­veau Roman tel Alain Robbe-Grillet.

On a parlé à son pro­pos d’écriture «béhavioriste», en référence au courant psychologique selon lequel on ne peut analyser ce qui se passe à l’intérieur du cerveau humain, et qui préconise donc de s’en tenir à l’observation des comportements. Le lecteur se trouve donc confronté à un univers dont la subjectivité et le sens tendent à s’effacer.

**La quatrième instance narrative – Narrateur homodiégétique et perspective passant par le narrateur**

Cette combinaison est typiquement celle des autobiogra­phies, des confessions, des récits où le narrateur raconte sa propre vie *rétrospectivement.* Il possède en conséquence, un savoir plus important qu’à chacune des étapes antérieures de sa vie et il peut donc prédire, lorsqu’il parle de lui âgé de cinq, dix ou quinze ans, ce qu’il deviendra plus tard. Il peut aussi avoir réuni des connaissances sur des gens qu’il a rencontrés antérieurement et il n’hésite pas à intervenir dans son récit pour expliquer ou commenter sa vie et la façon dont il la raconte.

En revanche cette instance narrative ne permet pas de savoir de façon certaine ce qui se passe (et s’est passé) dans la tête des autres personnages et restreint le changements de lieux au trajet de vie du personnage-narrateur. Cette combinai­son peut parfois devenir polyscopique, lorsque par exemple, chacun à leur tour, un homme et une femme racontent l’histoire de leur vie de couple. Elle présente l’intérêt psy­chologique d’amener le lecteur à épouser le point de vue d’un personnage et de favoriser ainsi l’identification (ou le rejet radical si celui-ci est totalement opposé aux sentiments et aux valeurs du lecteur).

**La cinquième instance narrative – Narrateur homodiégétique et perspective passant par le personnage**

Cette dernière combinaison se différencie de la préc$é$dente par une réduction des possibles dans la mesure où le narrateur raconte ce qui lui arrive *au moment où cela lui arrive* (et non de façon rétrospective). Il narre au présent ce qui donne une impression de simultanéité entre ce qu’il perçoit et ce qu’il dit.

On a ainsi l’impression d’être «dans la peau» du personnage, au plus proche de ses sensations et de ses pensées, dès qu’elles se forment. En revanche, cela restreint potentiellernent tout ce qui instaure une distance: retours en arrière réflexifs, interventions du narrateur. Et cela tend à interdire les incursions dans l’esprit des autres personnages et les anticipations certaines. Cette instance a été surtout développée dans la seconde moitié du XXe siècle (voir Nathalie Sarraute), en relation avec un intérêt grandissant pour l’expression la plus intime de la vie psychologique.

**NB !**

Deux éléments sont sans doute à souligner en conclusion de ce point sur les instances narratives:

- il s’agit, ici encore, de *tendances:* dans la réalité des textes, bien souvent, les instances alternent, se combinent et sont difficiles à distinguer;

- elles ne sont intéressantes qu’en vertu de ce qu’elles per­mettent ou empêchent de savoir ou de dire, c’est-à-dire en fait de produire comme effet sur le lecteur.

**3.9. Comment la *narration* et *la perspective* influencent la distinction et la hiérarchisation des personnages ?**

Le personnage peut être situé dans la fiction de

1. ***«façon simple»***: on le voit dire, agir, faire de façon plus ou moins importante (voir les cri­tères précédents) ;
2. il peut aussi, constamment ou non, être ***focalisateur***: la perspective passe par lui et on a l’impression de percevoir l’univers fictionnel et les autres personnages par ses yeux ;
3. il peut encore, constamment ou non, être ***narrateur****:* c’est par «sa bouche» que l’on connaît l’histoire, c’est lui qui raconte dans le texte.

**NB !** Il est clair que l’importance et la spécificité des personnages se jouent – *au moins en partie* – par rapport à ce statut des personnages: **fictionnels, focalisateurs, narrateurs...**

**✍ Exercice : Dans les textes suivants précisez l’instance narrative en indiquant les marques de la voix et de la focalisation**

**Texte 1**

Il faisait frais, dans le bar, après l’étuve dont nous sortions, et je sentais ma chemise coller à ma peau en plaques froides. Elle aussi transpirait. Je pouvais suivre une goutte de sueur qui glissait de sa tempe le long de sa joue, puis sur son cou, et là, d’un doigt, elle l’a effacée. Elle avait le nez court et, entre ses lèvres entrouvertes, des dents très blanches. Elle s’est aperçue que je ne faisais que la regarder, elle a ri. J’ai ri moi aussi. Elle m’a assené aussitôt un coup de marteau. Elle m’a dit que j’avais l’air d’un imbécile à la regarder comme ça, que j’avais quand même le droit de parler.

*Sébastien Japrisot «L’Été meurtrier» (1981)*

**Texte 2**

Qu’ai-je donc fait ? J’ai aimé l’eau, la lumière, le soleil, les matins d’été, les ports, la douceur du soir dans les collines et une foule de détails sans le moindre intérêt comme cet olivier très rond dont je me souviens encore dans la baie de Fethiye ou un escalier bleu et blanc flanqué de deux fontaines dans un village des Pouilles dont j’ai oublié le nom. Je ne regrette ni d’être venu ni de devoir repartir vers quelque chose d’inconnu dont personne, grâce à Dieu, n’a jamais pu rien savoir. J’ai trouvé la vie très belle et assez longue à mon goût. J’ai eu de la chance. Merci. J’ai commis des fautes et des erreurs. Pardon. Pensez à moi de temps en temps. Saluez le monde pour moi quand je ne serai plus là. C’est une drôle de machine à faire verser des larmes de sang et à rendre fou de bonheur. Je me retourne encore une fois sur ce temps perdu et gagné et je me dis, je me trompe peut-être, qu’il m’a donné – comme ça, pour rien, avec beaucoup de grâce et de bonne volonté – ce qu’il y a eu de meilleur de toute éternité: la vie d’un homme parmi les autres.

*Jean d’Ormesson «Qu’ai-je donc fait ?» (2012)*

**Texte 3**

Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l’étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuivre sombre couleur d’épaisse bouteille, votre valise assez petite d’homme habitué aux longs voyages, vous l’arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu’elle soit, de l’avoir portée jusqu’ici, vous la soulevez et vous sentez vos muscles et vos tendons se dessiner non seulement dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu’aux reins. Non, ce n’est pas seulement l’heure, à peine matinale, qui est responsable de cette faiblesse inhabituelle, c’est déjà l’âge qui cherche à vous convaincre de sa domination sur votre corps, et pourtant, vous venez seulement d’atteindre les quarante-cinq ans. Vos yeux sont mal ouverts, comme voilés de fumée légère, vos paupières sensibles et mal lubrifiées, vos tempes crispées, à la peau tendue et comme raidie en plis minces, vos cheveux qui se clairsèment et grisonnent, insensiblement pour autrui mais non pour vous, pour Henriette et pour Cécile, ni même pour les enfants désormais, sont un peu hérissés et votre corps de l’intérieur de vos habits qui le gênent, le serrent et lui pèsent, et comme baigné, dans son réveil imparfait, d’une eau agitée et gazeuse pleine d’animalcules en suspension.

*Michel Butor «La Modification» (1957)*

**4. LA MISE EN TEXTE**

**4.1. Qu’est-ce que c’est la mise en texte ?**

**La mise en texte** concerne les choix de textualisation : lexique, syntaxe, rhétorique, stylistique...

**4.2. Comment la mise en texte est liée avec la fiction et la narration ?**

D’une part, **la mise en texte** concrétise ou impose des choix d’univers, de narration (homo- ou hétérodiégétique, par exemple), de perspective, etc.

Mais, d’autre part, **la mise en texte** jouit d’une certaine autonomie: au travers de lui des effets particuliers sont construits. Ils peuvent concerner les paroles des person­nages, leur évolution ou même ce que l’on appelle commu­nément le style d’un auteur.

**4.3. Quels sont les éléments de la mise en texte ?**

1. L’alternance des temps.

2. Les désignateurs des personnages.

3. Les choix lexicaux.

4. Les choix stylistiques.

**L’alternance des temps**

**4.4. Quel est le rôle de l’alternance des temps dans le texte littéraire ?**

L’alternance des temps peut avoir une valeur narrative:

**L’alternance du passé simple et de l’imparfait: le premier plan – l’arrière plan**

Le passé simple est fré­quemment employé pour les événements principaux de l’histoire, ceux qui font progresser l’action, ceux sur les­quels on fait porter l’éclairage. En termes de Harald Weinrich, les verbes au passé simple constituent en quelque sorte le premier plan, le «squelette de l’action». Ils se détachent ainsi de l’arrière-plan, constitué par les propositions comprenant un verbe à l’imparfait, qui participent de la compréhension mais ne font pas, véritablement, avancer l’histoire. On trouve essen­tiellement dans cet arrière plan des circonstances secon­daires, des descriptions, des commentaires du narrateur.

**L’alternance du passé simple et du passé composé : l’énoncé – l’énonciation**

Certains textes narratifs contiennent des éléments qui ne peuvent être compris que si l’on est au courant de la situation d’énonciation. Ces éléments, appelés indices d’énonciation, sont

- des indices de personnes qui désignent l’énonciateur et le ou les destinataires:

pronoms personnels ou déterminants possessifs de la 1re et de la 2e personne;

- des indices de lieu: *ici, chez moi. Dans votre quartier, etc.*

*-* des indices de temps: *aujourd’hui*, *demain, hier, dans trois jours,* etc.

Les temps verbaux utilisés sont le présent d’énonciation, le passé composé et

le futur qui situent les faits par rapport au moment ou ils sont dits ou écrits.

**On dit que ces textes narratifs sont ancrés dans la situation d’énonciation. On les trouve dans les lettres, les journaux intimes, les conversations orales ou les dialogues insérés dans des récits...**

**La situation d’énonciation**

La situation d’énonciation est la situation dans laquelle on se trouve au moment où l’on parle ou au moment où l’on écrit.

On définit cette situation d’énonciation en répondant aux questions:

- qui parle ? (l’énonciateur); à qui ? (le destinataire);

- où ? (le lieu de l’énonciation); quand ?(le moment de l’énonciation).

**Exemple 1:**

*(Lettre adressée à sa grand-mère par Élisabeth Lacoin, au lendemain de la victoire.)*

Le13 novembre 1918

Victoire ! On les a ! Depuis avant-hier matin 8 heures ces mots resonnent à nos oreilles [...]. Je ne connaissais pas Paris, hier j’ai fait connaissance avec lui ; nous avons quitté notre tranquillité rive gauche, nous avons passé l’eau. A travers la foule en délire de vieux et jeunes s’embrassant et se congratulant réciproquement, nous avons débouché sur la place de la Concorde ; la statue de Strasbourg portant le deuil depuis quarante-deux ans avait été dévoilée le matin devant une foule frémissante et émue, par une troupe d’officiers,

Michèle Lovric *In Lettres de Femmes* (1999)

La situation d’énonciation est la suivante: le 13 novembre 1918, à Paris, Élisabeth Lacoin écrit à sa grand-mère.

En revanche, on peut comprendre certains récits tout en ignorant qui les a écrits, ou et quand.

**Exemple 2:**

Le matin du 16 avril, le docteur Bernard Rieux sortit de son cabinet et buta sur un rat mort, au milieu du palier. Sur le moment, il écarta la bête sans y prendre garde et descendit l’escalier. Mais, arrivé dans la rue, la pensée lui vint que ce rat n’était pas à sa place et il retourna sur ses pas pour avertir le concierge. Devant la réaction du vieux M. Michel, il sentit mieux ce que sa découverte avait d’insolite, la présence de ce rat mort lui avait paru seulement bizarre tandis que pour le concierge, elle constituait un scandale.

*Albert Camus «La Peste» (1947*)

Les repères de temps et de lieu se comprennent, non pas par rapport à la situation d’énonciation mais par rapport au contexte ou par rapport à des événements historiques. C’est ainsi que *demain* devient *le lendemain, hier* devient *la veille. Ici* devient *à* cet *endroit,* etc.

Les temps utilisés sont le passé simple pour les faits de premier plan et l’imparfait pour les faits de second plan (*Il sentit mieux ce que sa découverte avait d’insolite).*

On peut cependant rencontrer le présent de narration (historique) dans ce type de texte, il donne aux faits une apparence d’actualité.

On dit que ces textes sont coupés de la **situation d’énonciation.** Ce sont les romans, les nouvelles ou les ouvrages historiques.

**NB !**Untexte narratif écrit à la 1repersonne peut être coupé de la situation d’énonciation. C’est le cas des romans ou des nouvelles où les événements vécus par le personnage qui dit *je* sont sans relation avec le moment de l’énonciation.

**Les textes mixtes**

Lorsqu’un récit comporte des dialogues, le texte est mixte:

- les parties narratives peuvent être des énoncés coupés de la situation d’énonciation.

**Par exemple:**

* les dialogues sont toujours des énoncés qui dépendent de la situation d’énonciation évoquée: «*Viens chez moi, je vais te raconter ce qui s’est passé hier».*

Un récit autobiographique rapporte des faits anciens, donc coupés de la situation d’énonciation: *je* représente alors le personnage dont est racontée la vie. Mais il arrive fréquemment que l’énonciateur évoque ce qu’il pense ou ressent au moment même où il écrit: *je* représente alors l’énonciateur. Il s’agit d’un discours ancré dans la situation d’énonciation.

**✍ Exercice: Dites si ces énoncés dépendent ou non de la situation d’énonciation. Si oui, relevez les indices.**

1. Le mois dernier, nous avons organisé, à la maison, une soirée musicale où tous nos amis ont du jouer, bien ou mal, d’un instrument. 2. Le voyageur apercut au loin un rhinoceros qui semblant paisible, mais il préféra cependant grimper sur un arbre. 3. Le passage au troisième millénaire fut l’occasion de fêtes délirames. 4. Quelqu’un a téléphoné pour toi hier soir. 5. Un sapin a été déraciné par le vent le mois dernier, dans notre jardin.

**✍ Exercice: Dans les textes écrits à la 1re personne, quelles phrases appartiennent à un récit coupé de la situation d’énonciation. А quoi les reconnaissez-vous ? Lesquelles appartiennent à un discours ancré dans la situation d’énonciatlon ? Relevez les indices d’énonciation qui justifieront votre réponse.**

**Texte 1**

**L**es cachets, le whisky, l’herbe. M’allonger. Je sais ce que je fais. Ne penser qu’à la méthode. Ne penser qu’aux gestes. Ne penser qu’à moi, ici, dans ce salon, à la bouteille, aux cachets. Juste moi. Le bouchon. Le tube. Ouvrir la bouche, poser les cachets sur ma langue, porter la bouteille à mes lèvres. Avaler. Penser à la méthode. Rien d’autre. Pas à papa, pas à maman. Surtout pas. A mon humiliation. Tout seul ici. Moi et mon humiliation. Je sais ce que je fais. Papa et maman comprendront. Peut-être. Je m’en fous de ce qu’ils comprennent ! Non ... ne pas y penser. Ne penser à personne. Aujourd’hui, c’est moi qui décide. Je ne veux plus de cette vie. Elle est une torture, une insulte. C’est moi qui décide. Et je décide de la rejeter. Je suis maître de la situation. Et si le courage me manque, si je suis tenté de me lever, de tout arrêter, je penserai à elle. A elle qui est la vie qui m’a repoussé. Pas aux autres, pas ceux qui m’aiment, mais à elle qui ne m’aime pas, ne veut pas m’aimer. Ne veut même pas essayer. Sa peau satinée, ses yeux verts, son sourire. Son sourire ! Il est une caresse que sa beauté offre ceux qui l’approchent. Il est devenu une douleur. Non tout en elle m’a perdu, m’a entraîné dans cet abîme. L’abîme de la mort contre le vide de ma vie. Quelle différence ?

***Thierry Cohen* «***J’aurais préféré vivre» (2007)*

**Texte 2**

Ainsi ...se referme l’histoire sur tes sourires et le temps d’une absence. J’entends encore tes doigts sur le piano de mon enfance. Je t’ai cherchée partout, même ailleurs. Je t’ai trouvée, où que je sois, je m’endors dans tes regards. Ta chair était ma chair. De nos moitiés, nous avions inventé des promesses; ensemble nous étions nos demains. Je sais désormais que tes rêves les plus fous s’écrivent à l’encre du coeur. J’ai vécu là où les souvenirs se forment à deux, à l’abri d’une seule confidence où tu règnes encore.Tu m’as donné ceux que je ne soupçonnais pas, un temps où chaque seconde de toi comptera dans ma vie bien plus que tout autre seconde. J’étais de tous les villages, tu as inventé un monde. Te souviendras-tu, un jour ? Je t’ai aimée comme je n’imaginais pas cela possible. Tu es entrée dans ma vie comme on entre en été. Je ne ressens rien ni colère ni regrets. Les moments que tu m’as donnés portent un nom, l’émerveillement. Ils le portent encore, ils sont faits de ton éternité. Même sans toi, je ne serai plus jamais seul, puisque tu existes quelque part.

*Marc Lévy «Vous revoir...» (2005)*

**Texte 3**

Ce colonel, c’était donc un monstre ! À présent, j’en étais assuré, pire qu’un chien, il n’imaginait pas son trépas ! Je conçus en même temps qu’il devait y en avoir beaucoup des comme lui dans notre armée, des braves, et puis tout autant sans doute dans l’armée d’en face. Qui savait combien ? Un, deux, plusieurs millions peut-être en tout ? Dès lors ma frousse devint panique. Avec des êtres semblables, cette imbécillité infernale pouvait continuer indéfiniment... Pourquoi s’arrêteraient-ils ? Jamais je n’avais senti plus implacable la sentence des hommes et des choses.

Serais-je donc le seul lâche sur la terre ? Pensais-je. Et avec quel effroi !... Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu’aux cheveux ? Avec casques, sans casques, sans chevaux, sur motos, hurlants, en autos, sifflants, tirailleurs, comploteurs, volants, à genoux, creusant, se défilant, caracolant dans les sentiers, pétaradant, enfermés sur la terre, comme dans un cabanon, pour y tout détruire, Allemagne, France et Continents, tout ce qui respire, détruire, plus enragés que les chiens, adorant leur rage (ce que les chiens ne font pas) cent mille fois plus enragés que mille chiens et tellement plus vicieux ! Nous étions jolis ! Décidément, je le concevais, je m’étais embarqué dans une croisade apocalyptique.

*Louis-Ferdinand Céline «Voyage au bout de la nuit» (1932)*

**Les désignateurs des personnages**

* 1. **. Comment sont les désignateurs des personnages ?**

1. ***Les désignateurs nominaux:*** nom, prénom, surnom, etc. (*désignent le personnage de façon plutôt globale et plutôt constante*).

2. ***Les désignateurs pronominaux***qui peuvent eux-mêmes être différenciés selon qu’ils *renvoient à des protagonistes de l’énoncé* (il[s], elle[s]) ou *à des personnages participant de l’énonciation* (je, tu, nous, vous...) ou *désignés dans le contexte* (celui-ci, celui-lа...).

3. ***Les désignateurs périphrastiques****,* composés de groupes nominaux plus ou moins étendus (*ne désignent qu’un aspect de la personne ou une caracté­ristique qui peut changer au cours du récit* (la fiancée de Pierre, le fils de la concierge; l’homme au costume noir...).

**4.6. Quel est le rôle des désignateurs des personnages dans le texte ?**

Les désignateurs qui réfèrent au même personnage et se renvoient donc l’un à l’autre au cours d’un texte, créent une ***chaîne de coréférence****.*

Lire et analyser un récit consiste pour une partie:

- à établir les relations entre les désignateurs qui appar­tiennent à la même chaîne;

- à comprendre pourquoi certains désignateurs sont choisis de préférence à d’autres.

**4.7. Comment se fait le choix des désignateurs ?**

Le choix de certains désignateurs est relativement contraint:

- soit par *la progression de l’information* (un homme... l’homme... Pierre);

- soit par *l’alternance récit-dis­cours* (*Il* prit la parole: « *Je...»)*;

- soit par *la place ou la fonction dans la phrase* (il, lui... je, me, moi...);

- soit par *l’avancée de l’histoire* (Mademoiselle X devient, après son mariage, Madame Y);

- soit encore par *le choix de la pers­pective*.

Interpréter un récit passe, en grande partie, par le repérage de ces moments où le narrateur ou un autre personnage choisit d’appeler X «notre héros» ou «ce sinistre individu», «Pierre», «Monsieur Dupont» ou «mon amour».

C’est d’ailleurs le cas aussi bien dans les romans que dans les récits courants. On sait, par exemple, à quel point choisir, dans un fait divers, de désigner un pro­tagoniste par «l’agresseur», «un homme de trente ans» ou «un individu de type maghrébin» peut impliquer des sous-entendus...

**Les effets liés aux désignateurs**

* les effets comiques (voir certains noms chez Molière ou Vol­taire),
* les effets idéologiques (voir l’exemple des faits divers),
* un guidage en lecture, guider la compréhension ou la mettre en péril («notre héros», «ce per­sonnage secondaire»),
* les effets narratifs tel celui, assez fréquent, du «faux inconnu»: on présente un personnage comme s’il s’agissait d’un nouveau venu dans l’histoire avant de révéler, en fin de passage, que c’est en fait un per­sonnage déjà connu.

**NB !** Le nom – en raison de son importance – a subi depuis le début du XXe siècle divers traitements visant à dé­stabiliser l’identité des personnages: utilisation d’une simple initiale (le personnage principal du *Procès* de Kafka s’appelle K.), d’un même nom pour divers personnages (Faulkner manie ce procédé dans «*Le Bruit et la Fureur»* ainsi que Claude Simon dans «*La Bataille de Pharsale»),* de plu­sieurs noms pour un même personnage, des noms de per­sonnages très proches *(Is, It...* dans les romans de Marie Redonnet) ou encore une désignation réduite à des pronoms...

**Les choix lexicaux**

**4.8. Comment sont organisés les mots du texte ?**

Les mots du texte créent des ensembles nommés:

1. Le *champ sémantique* désigne l’ensemble des sens qu’un terme prend dans un texte donné. Il se construit par un relevé précis des occurrences de ce terme et de leur contexte (les mots auxquels il est associé ou opposé).

**Par exemple**, le champ sémantique de termes comme «femme» ou «patron» sera sans doute dif­férent selon l’identité des auteurs, leur imagination et leur idéologie.

2. Le *champ lexical* désigne l’ensemble des mots utilisés dans un texte pour caractériser une notion, un objet, une per­sonne...

**Par exemple**: le champ lexicalde l’amour, celui de la politique, etc. On peut enfin, dans une perspective d’his­toire littéraire, analyser comment certains de ces champs se transforment en relation avec les changements sociaux et culturels.

**4.9. Pourquoi faut-il dégager les champs lexicaux ?**

L’étude précise du vocabulaire permet de fonder l’analyse des thèmes d’un roman. Cette analyse offre un éclairage complémentaire à celui du déroulement de l’histoire.

**Les figures de style**

4.10. Qu’est-ce que c’est les figures de style ?

Le mot **figures** s’emploie aujourd’hui en concurrence avec les expressions plus usuelles de «**figures de style**» ou «**figures de rhé­torique**». Ces dé­signations elles-mêmes se distinguent dans leur emploi, selon que l’on met l’accent:

- sur la fonction persuasive des figures dans le discours, il s’agit de «figures de rhétorique»,

- sur leurs qualités esthétiques, c’est le cas des «figures stylistiques».

Historiquement, les figures sont **liées** à **la rhétorique** dont elles forment l’une des cinq parties, *l’*elocutio, qui utilise le style et les orne­ments du discours pour persuader. Mais **elles débordent ce cadre,** étant abondamment re­présentées dans le champ littéraire, bien au-de­là de toute visée persuasive. Elles irriguent tous les genres, même si on les voit le plus souvent associées à la création poétique. En vérité, les figures sont à l’œuvre partout. Au XVIIIe siècle Dumarsais faisait déjà remarquer que le lan­gage populaire, par exemple, contient certai­nement plus de figures qu’aucun autre.

4.11. Comment classer les figures ?

On distingue de principales figures:

1. Les figures de mots portent sur le signifiant, jouant sur l’aspect formel (*néologisme, dériva­tion, archaïsme*...) ou sur la matière sonore du mot (*assonance, paronomase, allitération, calembour..*.).

2. Les figures de sens («tropes» dans la rhéto­rique classique) portent sur le signifié. Elles consistent le plus souvent en un transfert de sens, un sens figuré venant se substituer ou plus exactement se superposer au sens propre. Ce sont:

- figures **par** analogie (métaphore (filée), comparaison (filée), la personnification, allé­gorie),

- **figures** par substitution (méto­nymie, synecdoque, abstraction, antonomase, périphrase, anthiphrase).

3. Les figures de construction portent sur la syntaxe. Ce sont les figures de symétrie (***anti­thèse, chiasme***...), de répétition (***répétition,*** ***anaphore, anadiplose, énumération, accumulation, parallélisme***) et celles qui perturbent l’ordre grammatical de la phrase (***asyndète, ellipse, anacoluthe***...).

4. Les figures de pensée portent sur l’énoncia­tion et l’organisation du discours. Elles ras­semblent les différentes manières de présenter sa pensée. Ce sont ***l’ironie, l’antiphrase, le paradoxe; la prétérition, l’interrogation rhé­torique; l’hypotypose...***

La linguistique moderne défend une autre typologie en distinguant:

* les figures **micros**tructurales, qui affectent un élément précis du discours pouvant être facilement isolé, et
* les figures macrostructurales, qui dépassent les limites de la phrase et dépendent d’un contexte envisagé globalement.

**NB !** Cependant, de toutes les recherches sur la classification, il ressort une même exigence: **dépasser la simple approche descriptive des figures, pour prendre en compte le contexte dans lequel elles apparaissent et les effets de leur réception.**

* 1. **Comment analyser les figures de style dans le texte ?**

Il faut apprendre 1) les figures, avec 2) les moyens de la langue utilisés et avec 3) leur effet principal.

Par exemple, ***l’antithèse***

1. rapproche deux mots ou deux groupes de mots pour les opposer, à l’intérieur d’un énoncé bref (phrase, paragraphe, strophe).
2. l’opposition des termes peut s’effectuer par:
* juxtaposition: «Je vis, je meurs...» (Louise Labé),
* coordination: «Je me brûle et je me noie» (Louise Labé),
* symétrie: «Les hommes, avec des lois sages, ont toujours eu des coutumes insensées» (Voltaire).
1. permet d’exprimer avec force les contrastes ou les conflits.

**✍ Exercices: Dans chaque texte indiquez la figure stylistique, les moyens utilisés et l’effet produit**

**Texte 1**

Je suis comme un marin au retour d’un voyage, d’un pillage: son sac est bourré de richesses enfouies à la hâte, non triées, pas même dénombrées; il s’arrête un moment, il pose son bagage, il l’ouvre, il y enfonce une main prudente et avide. Il n’inventorie pas, il remue, du bout des doigts, à l’aveuglette, ses trésors; il ne les identifie pas, il les caresse, il les tâte, au hasard. Puis, il resserre les cordons du sac: il a le temps.

J’ai le temps: un long congé de maladie, pour examiner mon butin.

*Suzanne Prou «Méchamment les oiseaux» (1971)*

**Texte 2**

Le fleuve apparut à l’enfant comme un être, — inexplicable, mais combien plus puissant que tous ceux qu’il connaissait ! Christophe se pencha pour mieux voir ; il colla sa bouche et écrasa son nez sur la vitre. Où allait-*il*? Que voulait-*il*? *Il* avait l’air sûr de son chemin... Rien ne pouvait *l’*ar­rêter. A quelque heure que ce fût du jour ou de la nuit, pluie ou soleil au ciel, joie ou chagrin dans la maison, *il* continuait de passer ; et l’on sentait que tout *lui* était égal, qu’*il* n’avait jamais de peine et qu*’il* jouissait de sa force. Quelle joie d’être comme *lui,* de courir à travers les prairies, les branches de saules, les petits cailloux brillants, le sable grésillant, et de ne se soucier de rien, de n’être gêné par rien, d’être libre !...

*Romain Rolland «Jean-Christophe» (1904-1912)*

**Texte 3**

La Nation souveraine avait repris les terres de la noblesse et du clergé pour les vendre à vil prix aux bourgeois et aux paysans. Les bourgeois et les paysans jugèrent que la révolution était bonne pour y acquérir des terres et mauvaise pour les y conserver.

*Anatole France «L’Île des Pingouins» (1908)*

**Texte 4**

Elle [madame Bernin] semblait avoir à peine trente-cinq ans, alors que son mari en portait au moins soixante-cinq. Elle était assez belle, et, jusque dans cette solitude, changeait de robe trois fois par jour. Cela ne paraissait pas naturel et d’abord les châteaux pensèrent qu’elle était, non la femme de Bernin, mais sa maîtresse.

*André Maurois «Le Testament»*

**✍ Exercice: Retrouvez pour chacune de ces périphrases la ville célèbre qu’elle désigne**

1. La Ville lumière – 2. La Ville éternelle – 3. La Ville sainte – 4. La cité des Doges – 5. La cité de Calvin.

a) Venise – b) La Mecque – c) Paris – d)Genève – e) Rome.

**Ces périphrases font toutes allusion à** **la mytho­logie ou à** **l’histoire antique.**

**Que signifient-elles ?**

1. Le fondateur de Rome – 2. L’oiseau de Minerve – 3. Le fils de Pélée – 4. Le favori des Muses – 5. Le royaume de Neptune – 6. Le roi des dieux.

* 1. **Sur quoi repose l’analyse des moyens lexicaux, grammaticaux, stylistiques ?**

Tous les choix (grammaticaux, lexicaux, stylistiques) ne prennent sens qu’en relation avec leur insertion et leur organisation dans le texte, en fonction d’effets à produire.

Leur analyse repose sur trois moments complémentaires:

1. leur relevé et leur identification,
2. leur mise en rapport avec les autres composantes textuelles,
3. la construction d’hypothèses quant aux effets qu’ils per­mettent d’engendrer.

Ces effets sont multiples.

**Test de contrôle**

1. Les premières lignes du roman, c’est

1. l’excipit,
2. le paratexte,
3. la préface,
4. l’incipit

2. Le discours d’escorte qui accompagne tout texte, c’est

1. le hors texte,
2. le paratexte,
3. la préface,
4. le pacte de lecture

3. La transformation d’un état initial en un autre état final, c’est

1. la description,
2. le récit,
3. l’argumentation,
4. l’explication

4. La perspective passe par plusieurs personnages, c’est

1. focalisation interne fixe,
2. focalisation zéro,
3. focalisation interne,
4. focalisation externe variable

5. Quelle instance narrative est impossible ?

1. narrateur hétérodiégétique et perspective passant par le narrateur,
2. narrateur hétérodiégétique et perspective passant par le personnage,
3. narrateur homodiégétique et perspective passant par le narrateur,
4. narrateur homodiégétique et perspective neutre

6. Le titre du roman d’Albert Camus «L’Étranger» est

1. métonymique,
2. métaphorique,
3. générique,
4. paragénérique

7. La préface écrite par l’auteur au moment de la pre­mière parution du livre, c’est:

1. la préface fictionnelle,
2. la préface allographe,
3. la préface ultérieures,
4. la préface auctoriale originale

8. Le désignateur du personnage «l’extravagant défenseur des bonnes manières» est:

1. nominal,
2. pronominal,
3. périphrastique

9. Choisissez une phrase qui est ancré dans la situation d’énonciation:

1. Il vit le jeune visage souriant, il entendit la voix fraîche.
2. Qu’est-ce que tu veux, je n’ai pas huit bras !
3. Quelle figure est-ce: «Le vaisseau de l’État est ballotté sur une mer orageuse»?
4. la comparaison, c) la métaphore,
5. la synecdoque d) l’allégorie
6. Quelle figure est-ce: «Le bonhomme devint rouge, puis violâtre, puis noir»?
7. l’hyperbole, c) la métaphore,
8. la synecdoque d) la gradation
9. Quelle figure est-ce: «Il a toujours été maigre, ...presque aussi maigre que l’illustre gentilhomme de La Manche»?
10. la comparaison, c) la métaphore,
11. la synecdoque d) la périphrase
12. Quelle figure est-ce: «Monsieur, je viens vous avertir qu’il ne fait pas bon ici pour vous» ?
13. l’euphémisme, c) la métaphore,
14. la synecdoque d) la périphrase
15. Quelle figure est-ce: «Nature, berce-le chaudement: il a froid» ?
16. la comparaison, c) la métaphore,
17. l’apostrophe, d) la périphrase
18. Quelle figure est-ce: «Les hommes d’esprit se hâtent lentement» ?
19. la métaphore, c) l’oxymore,
20. la périphrase, d) l’anacoluthe

## LA LITTÉRATURE UTILISÉE

1. Adam J.-M. Les textes: types et prototypes / J.-M. Adam. – Paris: Nathan, 1997. – 260 p.

2. Jouve V. La poétique du roman / V. Jouve. – Paris: Arman Colin, 2001. – 190 p.

3. Joyeux M. Les figures de style / M. Joyeux. – Paris: Hatier, 1997. – 79 p.

4. Langue et littératuгe. Anthologie ХІХ-ХХ ss. – Р.: Nathan, 1992. – 542 p.

5. La littérature française de A à Z / Sous la diréction de Claude Eterstein. – Paris: Hatier, 2011. – 477 p.

6. Pagès A. Méthodes et activités littéraires / A.Pagès. – Paris: Nathan, 2001. – 384 p.

7. Reuter Y. L’analyse du récit / Y. Reuter. – Paris: Dunod, 1997. – 120 p.

8. Tomassone R. Grands repères culturels pour une langue: le français / R. Tomassone. – Paris: Hachette, 2001. – 304 p.

## LA LITTÉRATURE RECOMMANDÉE

## 1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: КомКнига, 2006. – 144 с.

2. Долинин К.А. Интерпретация текста (французский язык) / К.А. Долинин. – М.: Просвещение, 1985 - 288 с.

3. Кухаренко В.А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – Одесса: Латстар, 2002. – 289 с.

4. Adam J.-M. Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes / J.-M. Adam. – Paris: Nathan, 1999. – 206 p.

5. Adam J.-M. Les textes: types et prototypes / J.-M. Adam. – Paris: Nathan, 1997. – 220 p.

6. Fromilhague С., Sancier-Chateau А. Introduction à l'analyse stylistique / С. Fromilhague, А. Sancier-Chateau. – Paris: Dunod, 1996. – 270 р.

7. Genette G. Figures III / G. Genette. – P. : Seuil, 1972. – 288p.

8. Jeandillou J.-F. Analyse textuelle / J.-F. Jeandillou. – Paris: A. Collin, 1997. – 192 p.

9. Maingueneau D. L'analyse du discours, Introduction aux lectures de l’archive / D. Maingueneau. – Р. : Hachette, 1991. – 268 p.

10. Maingueneau D. Elеmеnts de linguistique pour lе texte littéraire / D. Maingueneau. – Р.: Bordas, 1994. – 240 р.

**Інтернет видання**

1. Adam J.-M., Heidmann U. Le texte littéraire / J.-M. Adam, U. Heidmann. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://books.google.com.ua/books?id=kyE1MY4H2c8C&printsec=frontcover&dq=le+texte+litteraire&hl=uk&sa=X&redir\_esc=y#v=onepage&q=le%20texte%20litteraire&f=false

# 2. Angelet Ch. Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires / Ch. Angelet. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://books.google.com.ua/books?id=MdGahz-LkUsC&printsec=frontcover&dq=le+texte+litteraire&hl=uk&sa=X&redir\_esc=y#v=onepage&q=le%20texte%20litteraire&f=false

# 3. Dumortier J.-L. Tout petit traité de narratologie buissonnière: à l’usage des professeurs de... / J.-L. Dumortier. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://books.google.com.ua/books?id=NEmmQuao0M0C&pg=PA8&dq=narratologie&hl=uk&sa=X&redir\_esc=y#v=onepage&q=narratologie&f=false

# 4. Ngalasso-Mwatha M. Linguistique et poétique : l’énonciation littéraire francophone / M. Ngalasso-Mwatha. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://books.google.com.ua/books?id=75FT7cl9940C&printsec=frontcover&dq=enonciation+dans+le+texte+litteraire&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwj\_ys2t0-PTAhWpB5oKHbk9ApkQ6AEIMzAC#v=onepage&q=enonciation%20dans%20le%20texte%20litteraire&f=false

# 5. Revaz F. Introduction à la narratologie: Action et narration / F. Revaz. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://books.google.com.ua/books?id=D6dFMHOko4IC&printsec=frontcover&dq=narratologie&hl=uk&sa=X&redir\_esc=y#v=onepage&q=narratologie&f=false

**Термінологічний словник**

**accumulation –** figure de style consistant à accumuler minutieusement un grand nombre de détails, de faits ou de mots, pour développer l’idée et la rendre plus frappante.

***Principaux effets:*** exprimer le pittoresque, l’accélération ou le ralentissement, l’ordre ou le désordre; aboutir au comique.Chez lesécrivains réalistes, l’accumulation vise une exploration presque photographique du réel ou une analyse psychologique fouillée

**allégorie -** figure de style consistant à exprimer une abstraction (thème, idée) par une forme concrète (initialement un personnage). Elle présente donc deux niveaux de sens: **un** **sens littéral** (lié à la présence du référent concret) qui est utilisé pour faire comprendre un autre sens, **le sens symbolique**, lié au premier par un rapport d’analogie.

***Principaux effets:*** visualiser une abstraction pour une figure signifiante; elle rend donc plus perceptibles et plus accessibles des éléments d’ordre moral et social.

**anacoluthe –** rupture de construction, écart par rapport à la syntaxe courante, à la construction grammaticale d’une phrase.

***Principaux effets:*** faute de syntaxe considérée comme grossière, l’anacoluthe devient **un effet de style** quand elle privilégie le sens par rapport à la grammaire, ou qu’elle exprime l’émotion, l’importance d’un fait, la violence...

**anaphore –** répétition, en tête de vers, de phrase ou de membre de phrase, d’un mot ou d’un groupe de mots.

***Principaux effets:*** **figure d’insistance**, l’anaphore a d’abord une **valeur rythmique**; elle permet de produire des accumulations qui mettent en évidence l’identité ou la diversité des éléments de la chose évoquée; par ses effets d’écho, l’anaphore permet également une expression plus forte de la passion.

**anthiphrase** – procédé qui laisse entendre le contraire de ce qu’on dit ou écrit.

***Principaux effets:*** peut être un procédé d’atténuation; mais с’est surtout l’une des figures de l’ironie; elle relève d’un jeu sur l’implicite, compris par le lecteur ou l’auditeur malgré les termes de l’énoncé.

**antithèse –** figure de rhétorique appelée aussi *alliance d’idées*, qui consiste à rapprocher deux propositions contraires, de façon à mettre leur opposition en valeur par un double effet de symétrie et de contraste.

***Principaux effets:*** un instrument privilégié des polémistes ; peut aussi, en soulignant un écart irrémédiable, prendre une coloration tragique.

**champ lexical –** ensemble des motsqui, dans un texte, se rapporte à une réalité. L’étude des champs lexicaux permet de dégager les thèmes d’une oeuvre, sa cohésion lexicale.

**champ sémantique** – ensemble des différentes significations d’un mot, telles qu’on les trouve dans un dictionnaire.

**chiasme** – figure consistant à disposer en miroir un minimum de quatre éléments du discours qui se correspondent deux à deux (structure AB/BA).

**chiasme grammatical** – disposition symétrique de mots de même nature grammaticale: «Joyeux (adj.) la nuit (subst.), le jour (subst.) triste (adj.) je suis» (Du Bellay).

**chiasme sémantique** – portant sur les idées: «*Ce que je sens, la langue ne refuse*/Vous découvrir, quand suis de vous absent, /Mais tout soudain que près de moi vous sent,/*Elle devient et muette et confuse*» (Du Bellay).

**chiasme phonique –** auquel se superpose un chiasme grammatical: «Fais donc, Amour, pour m’être charitable, / Brève [è] ma vie [i] ou ma nuit [i] éternelle [è]» (Du Bellay).

***Fonctions du chiasme***: rythmique (il tend à souligner la césure) ; du point de vue du sens, il permet des entrelacs logiques.

**diégèse –** l’histoire racontée, la relation des événements considérés dans leur déroulement.

**ellipse** – suppression d’un ou de plusieurs mots dans une phrase, le sens de celle-ci demeurant clair.

***Formes et fonctions de l’ellipse:***

**L’ellipse d’un mot** dans une phrase permet d’alléger celle-ci en évitant une répétition.

**L’ellipse narrative** a fondamentalement pour but d’omettre les épisodes inintéressants d’une histoire et de concentrer l’action.

**L’ellipse temporel** a pour but d’omettre une longue période de l’histoire racontée et donne l’impression que les personnages ont un destin.

**énonciation** – l’acte de produire un énoncé. Le cadre de production d’un énoncé s’appelle situation d’énonciation. Les éléments d’analyse de l’énonciation s’appellent indices d’énonciation. Les indices dont les référents ne peuvent être compris que par rapport à l’identité ou à la situation de communication des interlocuteurs au moment où ils parlent, s’appellent **déictiques.**

**euphémisme –** figure de style consistant à atténuer l’expression d’une idée jugée trop brutale, triste, désagréable ou vulgaire, en substituant au terme précis un mot ou une périphrase jugés plus acceptables.

**fiction (diégèse)** c’est l’histoire et le monde construit par le texte et n’existant que par ses mots, ses phrases, son organisation etc. Elle se construit progres­sivement au fil du texte et de sa lecture.

**focalisation (ou point de vue) –** notion qui permet de déterminer, à l’intérieur d’un récit ou d’une description, comment et par qui sont vus les éléments narrés ou décrits. On distingue trois types de focalisation: zéro, interne, externe.

**gradation –** figure par laquelleon ordonne les termes d’un énoncé selon une progression (en nombre, en taille, en intensité...) et qui permet de gagner en intensité expressive.

**hors texte**ce sont les liens qu’un texte établit en référence à notre monde, de multiples relations qu’il entretient avec d’autres textes d’une culture.

**hyperbole** – figure de style consistant à amplifier un énoncé, pour produire une impression forte. Elle est souvent constituée à l’aide de termes augmentatifs: préfixes (*hyper, super, extra*), suffixe en *-issime*, et autres formes de superlatifs («le plus joli maintien»). Elle peut l’être aussi à l’aide d’accumulation, de comparaisons.

***Fonctions de l’hyperbole:*** frapper l’imagination et la sensibilité.

**incipit**ce sont les premières lignes du roman qui, précisant la nature du récit, indiquent la position de lecture à adopter.

**ironie** – figure de style, forme d’expression consistant à dire le contraire de ce que l’on pense, ou à feindre d’approuver les opinions d’un adversaire pour mieux montrer l’ineptie ou la cruauté de ses thèses; c’est une attitude mentale qui exprime, d’une façon subtile et détournée, une désaprobation.

***Les principaux procédés stylistiques de l’ironie*** sont l’antiphrase, la litote, la périphrase, l’inversion des liens logiques, la juxtaposition de faits contradictoires, la description d’une situation radicalement contraire à la réalité, un faux éloge... On la trouve dans tous les genres.

**litote –** figure de style consistant à atténuer l’expression de la pensée pour faire entendre le plus en disant le moins.

***Principaux effets de la litote***: donner plus d’énergie et de poinds à l’affirmation positive dont elle tient la place; souvent, elle dévoile la force d’un sentiment ou d’une idée que la modestie ou la bienséance interdisent d’exprimer directement (dans la tragédie notamment).

**métaphore** – figure d’analogie consistant à désigner un objet ou une idée par un terme convenant à un autre objet ou une autre idée en raison d’une ressemblance perçue par l’esprit. **Métaphore filée** c’est une métaphore qui est développée par plusieurs termes.

***Principaux effets de la métaphore:*** à la connaissance rationnelle du monde elle substitue une connaissance symbolique; permet de mettre en valeur une qualité particulière du comparé; permet également de mieux faire comprendre une réalité abstraite en l’assimilant à une réalité concrète.

**métonymie –** figure de style consistant à remplacer un mot par un autre mot qui entretient avec le premier une relation logique.

***Principaux effets de la métonymie:*** Son effet le plus net est dans le raccourci d’expression qui peut résumer toute une situation en supprimant les articulations habituelles de la pensée.

**oxymore –** figure de style consistant à lier par une relation syntaxique étroite deux mots de sens opposés ou contradictoires.

***Formes et effets de l’oxymore:*** Comme l’antithèse, l’oxymore est une figure d’opposition, mais qui rapproche des termes de sens contraires à l’intérieur d’un même groupe de mots (nom + adjectif, nom + complément du nom, nom + adverbe...). L’oxymore résulte souvent d’un jeu sur le sens propre et le sens figuré (*exemple,* «un silence éloquent»). Par la création d’associations inattendues, l’oxymore produit un effet de surprise. Les rapprochements opérés obligent à reconsidérer nos perceptions habituelles et les idées communément admises. Dans ce dernier cas, l’oxymore est proche de paradoxe.

**paratexte –** ensemble destextes encadrant (présentant ou clôturant) une oeuvre (titre, sous-titre, intertitres, préface, épigraphe, dédicace, avertissement, notes, postface...).

**périphrase –** figure de style consistant à exprimer une notion par un groupe de plusieurs mots là où un seul suffirait («La Venise du Nord» = Bruges).

***Principaux effets:*** sert à éviter les répétitions, à mettre l’accent sur une caractéristique que le terme précis peut laisser oublier. Elle peut contribuer à créer l`emphase, ou bien, au contraire, la surprise, le comique, l’ironie. Combinée avec la métaphore, elle est utilisée dans les devinettes ou les énigmes.

**personnification –** procédé consistant à prêter à un être non humain, à un objet, ou encore à une notion, une abstraction, les sentiments, le comportement ou le discours d’un humain.

***Principaux* *effets***: elle permet d’exprimer une familiarité entre l’homme et son environnement, ou bien de traduire sa passivité, ou encore de le montrer circonscrit par des forces agissantes et conscientes. Elle peut avoir un caractère sacré: les dieux de la mythologie gréco-latine sont des personnifications d’éléments naturels ou de sentiments.

**prétérition** – paradoxe rhétorique par lequel un locuteur dit ce qu’il prétend ne pas dire.

***Principaux* *effets***: la prétérition peut permettre l’ellipse d’un raisonnement long et difficile: elle peut encore consister à répéter un énoncé qu’on prétend ne pas vouloir reprendre. Dans tous les cas, il s’agit d’une contradiction entre l’énoncé (le contenu) et l’énonciation (l’action de parler) qui semble tenir d’abord de l’atténuation mais, comme cela est souvent le cas, procure aussitôt l’effet contraire; la prétérition consiste souvent à souligner un euphémisme.

**synecdoque** – figure proche de la métonymie, avec substitution d’un mot à un autre mot, le rapport entre les deux termes étant un rapport d’inclusion.

***Principaux* *effets***: permet de raccourcir l’expression, de l’enjoliver ou de la renforcer; comme la métonymie, la synecdoque fait image, elle donne du réel une vision fragmentée.

**texte**c’est la suite de signes linguistiques constituant un écrit ou une œuvre.

Навчально-методичне видання

(французькою мовою)

## Тарасюк Інна Василівна

**ОСНОВНА ІНОЗЕМНА МОВА (ФРАНЦУЗЬКА)**

Методичні рекомендації для формування

компетенції лексико-стилістичного аналізу

художнього тексту для здобувачів ступеня вищої

освіти бакалавра напряму підготовки

«Мова і література (французька)»

Рецензент *О.Х. Люшинська*

Відповідальний за випуск *І.Є. Шаргай*

Коректор *І.В. Тарасюк*