

Remerciements

Au terme de cette étude, je tiens à remercier ma Directrice de Recherche, le Docteur Benachour Nedjma, sa rigueur et son exigence vis-à-vis du travail m'ont encouragée à mener à bien cette recherche.

Qu'elle trouve ici l'expression de ma profonde reconnaissance, pour sa disponibilité, sa patience et ses judicieux conseils.

Je remercie encore mes professeurs et enseignants de graduation et de post-graduation. Qu'ils reçoivent à travers ce mémoire l'expression de mes sincères remerciements.

Ma gratitude ira également au Docteur Kamel Abdou pour son aide morale et son encouragement qui n'a jamais fait défaut.

Et je tiens aussi à remercier toute ma famille qui m'a aidée, encouragée et soutenue. J'espère être à la hauteur de leur espérance.

A tous ceux qui m'ont aidée et encouragée.

A ma mère Hassina et ma sœur Nadia

A mon mari Younès

A toute ma famille et ma belle famille

République Algérienne Démocratique et populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Ecole Doctorale De Français

Pôle Est

Antenne Université Mentouri-Constantine

N°-d'ordre :

N°-de série :

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de : **MAGISTER**

Filière : **Sciences des textes littéraires**

La Goutte D'Or

de Michel Tournier :

L'ECRITURE EN QUESTIONS

Présenté par : **Ahlem Laabani**

Sous la direction du Docteur : **Nedjma Benachour**, Maître de conférences

Université Mentouri Constantine

Devant le jury composé de :

Président : **Dr. Logbi Farida**, Maître de conférences

Université Mentouri Constantine

Rapporteur : **Dr. Benachour Nedjma**, Maître de conférences

Université Mentouri Constantine

Examineur : **Pr. Ali-Khoudja Djamel**,

Université Mentouri Constantine

2007 / 2008

Sommaire

Introduction.....03

Première partie : Présentation de l’auteur et du corpus.

1- Michel Tournier : philosophe et /ou romancier.....09

2- Un roman, des récits.....11

3- Un texte en écriture(s)16

Deuxième partie : Aspects méthodologiques et théoriques.

Chapitre n°1 : Récit et Narration.....20

1- Le récit.21

1-1- L’énoncé et l’énonciation.....22

1-2- Auteur / Narrateur.....23

2-La narration.24

2-1- Modes narratifs.....25

2-2- La perspective narrative.....26

3- La fiction.....28

3-1- Les personnages.....28

3-2- L’espace.....30

3-3- Le temps.....31

Chapitre n°2 : Hétérogénéité et digression dans le discours.33

1- Hétérogénéité discursive.34

2- Digression narrative.35

2-1- L'historique.....	35
2-2-Essai de définition.	37
2-3- Classification de la digression.	40
3- L'intertextualité	44

Troisième partie : Analyse textuelle.

1- Chapitre n°1 : Structures discursives dans La Goutte d'Or.....	49
1- Les récits seconds.....	51
2- Les deux savoirs : Philosophique / Scientifique.....	54
3- La biographie d'Oum Kalsoum.....	57
4- De la poésie (Leitmotiv).....	58
5- Analyse intertextuelle.....	60
2- Chapitre n°2 : Entre référentiel et symbolisme.....	65
1- L'image.....	66
2- La femme.....	71
3- L'identité.....	73
4- Les lieux.....	75
5- Le bijou.....	77

Conclusion	79
-------------------------	-----------

Bibliographie	82
----------------------------	-----------

Résumé en français.....	86
Résumé en arabe	87
Résumé en anglais.....	

Introduction

« *Les belles œuvres sont filles de leurs formes* »

Paul Valéry

Le roman était l'écriture d'une aventure mais au fil du temps et des expériences, il est devenu l'aventure d'une écriture. En ce sens que l'œuvre littéraire consiste en la manière de raconter l'histoire. L'écrivain a une langue et un style auxquels s'ajoute la fonction d'écriture : rapport entre la création et la société.

L'écriture est née « *d'une confrontation de l'écrivain et de la société* »¹. Elle peut être le reflet de la réalité sociale, reflet fragmenté et c'est au critique que revient de le constituer en appliquant, en calquant les différentes théories du discours afin de retrouver l'histoire. Car, l'auteur bien évidemment, en façonnant un style, en agençant une langue pour écrire son œuvre diffuse cette réalité sociale mais il laisse des indices à partir desquels le lecteur parvient à la percevoir. En effet, « *L'œuvre littéraire est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages (...) mais l'œuvre est en même temps discours, il existe un narrateur qui relate l'histoire ; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit . A ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur les a fait connaître.* »² .

Et c'est donc l'écriture dans son rapport à la création et à la société qui en est le véritable enjeu comme le souligne Derrida. L'histoire n'est plus en premier plan, elle cède sa place à l'écriture.

¹ - Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p.16

² - http://www.limag.refer.org/Thèses/DEA_Ghellal.PDF

C'est dans la même optique que Michel Tournier travaille ses textes. *La Goutte d'Or* donne lieu à une écriture non pas fragmentée mais une écriture qui reçoit des fragments de discours.

Un discours d'un savoir précis, qui s'insère dans l'histoire du roman. Ces savoirs occupent parfois des chapitres d'autres fois ils occupent la narration elle-même. Ce sont ces interactions digressives et hétérogènes qui ont motivé notre choix.

Effectivement, notre travail porte sur cet éparpillement du savoir. En plus d'écrire un roman, Tournier essaie de faire passer dans ce roman d'autres réalités, d'autres histoires en se subtilisant au discours pour faire la transition.

Cette transition appelle à la digression. Digression vers un « autre genre », d'autres types de discours. Nous nous interrogeons sur ce choix d'écriture, traduit-il une idéologie d'écriture ?

Le roman se situe entre deux rives : l'Algérie et la France. L'auteur place le récit en Algérie puis l'émigre en France. Emigre-t-il aussi le discours ? Tient-il une écriture émigrante ?

La Goutte d'Or est le choc d'un monde où l'image est condamnée (l'Islam qui refuse toute représentation) avec une société où l'image (photo, cinéma, télévision) est omniprésente. Ce choc a-t-il entraîné un dysfonctionnement et donc à une digression ?

Le roman confronte la culture des origines (la culture arabo-musulmane) avec la culture de l'autre (occidentale), s'inscrivant dans une pluralité de genres,

se refusant à tout inventaire. L'hétérogénéité culturelle conduit-elle à une hétérogénéité discursive ?

Des fragments de discours de divers savoirs scientifique, philosophique, historique s'entremêlent à la narration pour donner une matière hétérogène.

La fragmentation présuppose un éclatement. Eclatement narratif ? Eclatement culturel ? ou un éclatement universel ?

Ces digressions participent-elles à la composante de l'œuvre ? Sont-elles conformes au dire littéraire ?

Pour comprendre cette présence hétérogène, cette multiplicité discursive, nous croyons juste de faire appel aux travaux sur la digression de Randa Sabry et Aude Déruelle pour essayer de comprendre le choix de l'auteur.

Par ailleurs, nous ne pouvons nous passer des concepts de narratologie développés par Gérard Genette pour comprendre les choix narratifs de Michel Tournier.

Les références culturelles et religieuses nécessitent des lectures pour les prendre en compte.

Notre analyse s'étendra sur trois parties :

Dans la première partie, nous présenterons l'auteur et le résumé de l'histoire pour nous imprégner du sujet. Nous verrons par la suite les caractéristiques générales de l'écriture de Tournier.

Dans une deuxième partie, nous aborderons les concepts narratologiques selon Gérard Genette ainsi que les procédés digressionnistes en présentant une classification afin de rendre compte de l'hétérogénéité de l'écriture.

Enfin, dans la troisième partie, nous essayerons de d'étudier ces digressions discursives pour voir s'il s'agit de stratégies ou d'esthétiques du discours. Si ces digressions servent le récit ou l'embellissent ?

Notre modeste recherche visera le discours dans un premier temps, la littérature par la suite pour comprendre comment l'auteur use de son érudition au service de son roman.

Première partie

Présentation de l'auteur et du corpus

1- Michel Tournier : philosophe et /ou romancier

Il voulait être philosophe, il est devenu romancier. Né en 1924 à Paris, de mère bourguignonne et de père gascon, universitaires et germanistes. Les parents envoient chaque année leurs quatre enfants en vacances à Fribourg-en-Brisgau dans un foyer d'étudiants catholiques où ils peuvent pratiquer la langue. Il se passionne pour la musique. A seize ans, il découvre la philosophie au lycée Pasteur de Neuilly, à travers les oeuvres de Gaston Bachelard ce qui déclenche en lui une vocation. Il s'y est lancé à pieds joints. Il s'est surtout intéressé aux philosophes allemands. Il a eu pour maître Maurice de Gandillac et pour condisciple Roger Nimier. Ainsi, il poursuit des études de philosophie à la Sorbonne après le baccalauréat. En 1946, il se rend en Allemagne, à l'université de Tübingen où il rencontre Gilles Deleuze, pour apprendre la philosophie allemande. A son retour, il souhaite enseigner la philosophie au lycée, mais échoue à l'agrégation. L'auteur décide alors de mettre entre parenthèses son orientation philosophique.

Mais avant de se lancer dans l'écriture, il sera journaliste à Radio France où il anime l'émission « l'Heure de la culture française ». En 1955, il travaille dans la publicité pour Europe 1 et collabore également à des journaux comme Le Monde et Le Figaro. De 1956 à 1968, il travaille chez Plon à des traductions de l'allemand au français.

Il conserve tout de même la philosophie comme base de sa vie mais veut y joindre quelque chose qui lui permettrait de mieux l'exploiter. Et c'est alors qu'il s'intéresse à la littérature. Il signe son premier roman en 1967, soit *Vendredi ou les limbes du Pacifique* qui reçoit un succès unanime (Grand prix du roman de l'Académie française) et en 1970 *Le Roi des Aulnes* qui lui vaut le prix Goncourt (il s'est vendu à 4 millions d'exemplaires). C'est le début d'une

carrière littéraire. Deux ans plus tard, il entre à cette même Académie et fait partie du comité de lecture des éditions Gallimard.

Michel Tournier aime exploiter, à travers ses œuvres, les grands mythes de l'humanité : celui de Robinson Crusoë dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, celui des Rois Mages dans *Gaspard, Melchior et Balthazar*, celui de l'ogre dans *Le Roi des Aulnes* ou alors celui de gémellité dans *Les Météores*.

Michel Tournier pense qu'une œuvre est réussie lorsqu'elle rencontre le succès auprès des enfants et des adultes. C'est pourquoi il réécrit son premier roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (en le simplifiant) sous le titre de *Vendredi ou la vie sauvage*. Il s'est vendu à 7 millions d'exemplaires et a été traduit en une quarantaine de langues. Il devient un classique scolaire.

Pour écrire ses romans, Michel Tournier part à leur rencontre à travers le monde. Il aime voyager afin de mieux connaître les régions et les endroits qui lui servent de toile de fond, il veut avoir une expérience tactile. Pour écrire *Les Météores* par exemple, il a fait le tour du monde ; pour *La Goutte d'Or* aussi, il a fait le chemin jusqu'à Sidi Bel-Abbès en Algérie, et a visité trois fois le Sahara afin d'avoir un effet de réalisme. Plus que cela, il fait l'expérience des choses et des endroits (un adepte d'Emile Zola et du naturalisme).

Michel Tournier écrit à la main avec un Mont-Blanc qu'il trempe dans l'encre. L'odeur de l'encre l'inspire et crée en lui le besoin d'écriture.

Pour son travail, il s'agit avant tout d'une expérience de lecture à partir de laquelle il exploite certains thèmes. Il déclare à ce sujet :

« *Il y a un grand bonheur dans la vie, c'est la lecture. Si*

vous lisez, vous êtes plus heureux et, où que vous alliez, vous avez un livre dans votre poche qui vous permettra de vous évader. »¹

L'auteur s'intéresse à l'art aussi, sous toutes ses formes : peinture, musique, photographie, publicité, cinéma... ; à l'histoire ; aux religions. Son œuvre est aussi diversifiée.

Considéré comme un « Monstre » de la littérature française, son oeuvre est lue par tous les publics, dans tous les pays, il a écrit plusieurs romans, des contes et nouvelles des essais... En France son œuvre est étudiée dans les classes du secondaire.

Michel Tournier vit dans la Vallée de Chevreuse à 40 Kilomètres au Sud-Ouest de Paris dans un presbytère.

2- Un roman, des récits.

Dans ce roman, il s'agit de trois récits imbriqués : celui d'Idriss qui veut partir en France, celui d'un bijou (la goutte d'or) et enfin celui d'une photographie volée.

Dans *La Goutte d'Or*, Michel Tournier évoque l'histoire d'Idriss, un jeune adolescent berbère algérien qui quitte son oasis et son Sahara natal pour partir en France, à Paris, à la recherche d'une photographie de lui prise par une touriste parisienne.

¹ - http://www.gallimard-jeunesse.fr/medias/20/Michel_Tournier.html

Dans le monde mythique des oasiens il ne faut pas laisser s'échapper cette partie de lui-même ravie par une photo car cela représenterait une diminution de sa personne, de son âme pouvant mener à la maladie ou même à la mort :

«C'est un peu de toi qui est parti, renchérit la mère. Si après ça tu es malade, comment te soigner ? »
(p.25)

Selon la mère, l'œil photographique est comme le « mauvais œil », l'affronter revient à tenter le diable.

Or, par l'intermédiaire d'une identité sans cesse remise en question et finalement de par sa perte, c'est bien la mort qui guette Idriss à chaque pas et à chaque étape de son voyage. Cela commence avec son ami nomade Ibrahim qui mourut devant lui au fond d'un puits suite à une chute.

Tout le monde met Idriss en garde contre les pouvoirs maléfiques de l'image et la nécessité de récupérer sa photographie :

«L'image est redoutée par ces berbères musulmans. Ils lui prêtent un pouvoir maléfique : ils pensent qu'elle matérialise en quelque sorte le mauvais œil. » (p.17)

Alors, Idriss décide d'effectuer le voyage. Un voyage initiatique qui passera par une série d'épreuves qu'il devra surmonter pour acquérir le droit du retour. Même s'il bénéficie d'une *Baraka* protectrice frisant le surnaturel, chaque nouvelle épreuve maîtrisée, au lieu de le rapprocher du statut identitaire, l'amenise et le mène à la perte de toute identité.

De Tabelbala, son oasis natale, jusqu'à la capitale française, il est confronté à différentes « images » du désert qui sont toutes de fausses images. Des images construites pour ou par la culture occidentale. Il découvre d'abord dans le musée saharien de Beni-Abbès, le « *Sahara empaillé* » (p.95). Par la suite, chez l'artiste photographe à Bechar, qui propose comme décor de studio un « *fond de dunes dorées et de palmes verdoyantes* », incarne la représentation picturale fautive et artificielle qui vient se substituer à la réalité, nous sommes alors face à des clichés. Le photographe prétend faire œuvre artistique en recréant la réalité et non en la reproduisant, comme il pourrait le faire en travaillant avec un décor naturel. Puis à Marseille, des messages publicitaires sur « *un paradis d'une oasis saharienne* » (p121) montre une oasis méconnaissable, une image de rêve qui n'a aucun rapport avec la réalité dans laquelle vivait le jeune berger du Sahara :

«Un massif de palmes et de fleurs exorbitantes entourait une piscine en forme de haricot. Des filles blondes en minuscule bikini minaudaient autour du bassin turquoise, et buvaient dans des hauts verres avec des pailles coudées. Deux gazelles apprivoisées inclinaient leur tête élégante vers, une vaste corbeille emplie d'orange, de pamplemousse et d'ananas. »(p.122)

Enfin, à Paris lors d'un tournage d'un film publicitaire pour la marque de soda « *Palmeraie* » qu'il fera, les photographies et prises de vues le dépersonnalisent de plus en plus.

Dans *La Goutte d'Or*, le titre du roman même joue sur une polysémie : il désigne le nom d'une rue et d'un quartier parisien -Barbès- où vit une importante communauté d'émigrés surtout arabes et maghrébins. Mais

La Goutte d'Or c'est aussi un bijou qu'Idriss a d'abord vu autour du cou d'une danseuse noire, Zett Zobeida, lors d'une fête de mariage ; « *C'est le signe pur, la forme absolue* »(p.35), l'antithèse et l'antidote contre la jeune femme blonde qui a pris sa photo. Et c'est au lever du jour que le jeune adolescent ramasse le bijou qui traînait entre ses orteils. Pour lui, c'est en quelque sorte un objet magique qui représente un nouveau jour, un nouveau départ et une nouvelle naissance.

Sur le car-ferry Oran-Marseille, Idriss fait la rencontre d'un orfèvre qui lui apprend la signification de la *Bulla aurea*¹ : signe de liberté et témoin du passage à l'âge adulte mais qu'on porte aussi pour une naissance libre. Dès son arrivée à Marseille, Idriss va connaître sa première expérience sexuelle et perdre en même temps sa goutte d'or, et par la même occasion sa liberté. Alors, il ne lui reste plus que d'aller à Paris chercher et retrouver sa photo.

A Paris les choses ne s'arrangent guère, Idriss est de plus en plus dépossédé de son identité, étouffé par l'occidentalisme parisien. D'abord, des images envahissantes (affiches publicitaires, télévisions, cinéma...), c'est le monde médiatique auquel il prend partie en faisant du cinéma et de la publicité. Ensuite, ses valeurs identitaires qu'il perd jour après jour et donc une partie de lui-même. Enfin, il est le modèle d'un mannequin d'une fabrication de ces poupées de cire figées qu'on expose dans les vitrines de magasins. Il est exhibé devant les voyeurs. Le directeur de la décoration de la chaîne de magasins Tati, le roi des vitrines, souhaite utiliser le moulage de son corps (son image en trois dimensions), cette exhibition en fait un objet regardé, un objet de curiosité :

«Il se voyait multiplié par cent, par mille, réduit à une infinité de poupées de cire figées dans des poses

¹ - Bulle d'or

ridicules sous les yeux de la foule massée devant les vitrines de Tati » (p.212)

Seulement une possibilité vient s'offrir à Idriss servant d'antidote à sa perte : la calligraphie ou l'écriture contre l'image creuse et bruyante. La calligraphie va déjouer l'œil de l'image, elle détourne le regard et libère l'emprisonnement de la photo et de la fascination morbide qu'elle inspire à travers l'écriture, le signe. La calligraphie est donc une libération, un art d'une profonde sagesse. L'image est maléfique, le signe est l'antidote. C'est la revanche du signe sur l'image, le contraire de la représentation. La calligraphie supprime la transparence de la vitrine.

La calligraphie est l'art de la belle écriture qui s'apparente au dessin ou à la peinture. Elle embellit le texte et lui ajoute une certaine valeur interprétative. Cet art prit de plus en plus d'ampleur dans le monde arabo-musulman. Il se révéla prestigieux et devint emblématique de cette civilisation.

La théorie dit que l'Islam interdisant toute représentation de Dieu, des prophètes et des êtres vivants. C'est le développement de la calligraphie qui a permis de contourner ce précepte par une stylisation des écritures. La calligraphie a puisé sa grandeur chez un peuple qui glorifie le verbe. Le mot concrétise l'image dans une sorte de matérialité éphémère alliant musicalité déclamatoire et sens.

Dans *La Goutte d'Or*, il y a aussi l'histoire du Maghrébin Idriss qui a quitté sa patrie à la recherche du travail et de la fortune en France. Le roman met en lumière les torts de la société française en donnant la parole aux immigrés. Ainsi, les Maghrébins du foyer des travailleurs où s'installe Idriss, au début de son séjour à Paris, dénoncent leur exploitation :

«Les Français, commentait Achour, faut pas croire qu'ils nous aiment. Ils nous aiment à leur façon. Mais à condition qu'on reste par terre. Faut qu'on soit humbles, minables. (...)Les Français sont charitables avec les pauvres Arabes, surtout les Français de gauche. Et ça leur fait tellement plaisir de se sentir charitables ! » (p.142)

Et revendiquent :

«Tous ces Français, faudrait quand même qu'ils le reconnaissent. La France, c'est nous les bougnoules qui l'avons faite. 3000 Kilomètres d'autoroutes, la tour Montparnasse ; le CNIT, le métro de Marseille, et bientôt l'aéroport de Roissy, et plus tard le RER, c'est nous, c'est nous, c'est toujours nous. » (p.142)

Les thèmes du déracinement des émigrés, de leurs luttes identitaires au cœur de l'exil sont au centre du sujet. La dernière image du roman c'est celle d'un Idriss sur la place Vendôme, quartier huppé et riche de Paris, avec un marteau piqueur, objet-signes du travailleur maghrébin.

3- Un texte en écriture(s) :

Pour Kristéva et Barthes, le texte est productivité, il est le produit d'un travail sur la langue, sur d'autres textes et sur la réalité sociale, c'est l'espace hétérogène de rencontre et d'échange de différents savoirs où plusieurs voix et réalités s'expriment :

« Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent la production du texte et son lecteur : le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé)il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. Il déconstruit la langue de communication, de présentation ou d'expression (là où le sujet individuel ou collectif peut avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime) et reconstruit une autre langue. »¹

Dans ce roman, l'auteur convoquant divers savoirs fait appel à différents discours. Il insère dans l'histoire du roman deux contes : Celui de Barberousse au début du roman *Barberousse ou le portrait du Roi* traitant toujours la question de l'image et de la représentation, Barberousse prisonnier de son apparence, de sa rousseur. Le deuxième est celui de *La légende de la Reine Blonde* dont la beauté était ensorcelante, et envenimait la vie des hommes qui la voyaient. Après la mort de la reine, ce pouvoir maléfique se perpétue par le biais d'un portrait fait par un peintre de l'époque. L'artiste se pend comprenant qu'il ne pourrait jamais plus peindre d'autres toiles. Parmi les admirateurs du tableau, certains, des amis, se sont entretués ; un marchand perd tous ses biens. Le portrait continue de séduire jusqu'à la désespérance tous ceux qui tombent sous son charme de génération en génération.

En plus de ces deux récits enchâssés dans le Récit (global), l'auteur fait appel à différents savoirs : sur la fabrication de mannequins, un savoir

¹ - Roland Barthes, *La théorie du texte*, Encyclopédie universalis.

scientifique précis. Sur la vie de la chanteuse Egyptienne Oum Kalsoum (sa naissance, ses débuts, sa famille, son parcours). Enfin, sur la calligraphie, l'auteur détient un savoir des plus philosophiques sur cet art. Rappelons que Michel Tournier a écrit la préface du livre du maître calligraphe Hassan Massoudy : *Calligraphie*.

L'écriture de *La Goutte d'Or* a impliqué un choix délibéré de la part de l'auteur : une certaine représentation verbale de l'histoire. Le texte se compose donc de récits enchâssés à la narration et de discours non pas littéraire mais au service de l'écriture littéraire.

Le texte représente pour l'auteur le chef lieu de toutes les rencontres. Rencontres des personnages, des disciplines, des cultures :

« Mon propos n'est pas d'innover dans la forme, mais de faire passer dans une forme aussi traditionnelle, préservée et rassurante que possible une matière ne possédant aucune de ces qualités. »

Deuxième partie

Aspects méthodologiques et théoriques

Chapitre n°1

Récit et narration

1-Le récit :

Le mot récit désigne chez Gérard Genette :

« *L'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assure la relation d'un événement ou d'une série d'événements* ». ¹

Il le distingue de l'histoire qui est une suite d'événements et d'actions racontés par le narrateur, les faits censés être passés, le référent du récit.

Le récit est donc le discours narratif, le texte narratif.

Pour Roland Barthes, les récits sont innombrables et commencent avec l'histoire de l'humanité. Il universalise donc le récit.

On peut compter trois types de récits :

- ***Un récit autodiégétique*** : Dans ce type de récit ; le narrateur est le personnage principal, il est « *le héros du récit* ».
- ***Un récit homodiégétique*** : Le narrateur est un personnage du récit. Son histoire est racontée à la première personne.
- ***Un récit hétérodiégétique*** : L'histoire est racontée à la troisième personne, le narrateur est extérieur à l'histoire, il raconte les actions des personnages. C'est le narrateur du récit cadre.

¹ - Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p71,

Dans un même roman, on peut avoir la présence de plusieurs récits. Un ou plusieurs personnages racontent une ou plusieurs autres histoires et deviennent dans ce cas narrateur de l'histoire (un personnage trouve un manuscrit et le lit). Ce sont des récits emboîtés ou enchâssés. Les relations entre le récit premier (enchâssant) ou le récit cadre et le récit second (enchâssé) peuvent être des relations de brouillage ou d'éclaircissement de l'histoire, d'explication, de commentaire.

1-1- L'énoncé et l'énonciation :

Un énoncé est un produit fini est clos alors que l'énonciation est l'acte de communication qui a produit l'énoncé.

Le sens d'un énoncé ne peut être complètement compris qu'en fonction de la situation d'énonciation et cela pour la plus part du temps. Tout énoncé garde des « *traces* », des signes de son énonciation.

Dans toute communication aussi bien orale qu'écrite, on trouve à la fois un énoncé et une énonciation.

L'énoncé est le résultat linguistique, le « *dit* » (parole prononcée ou texte écrit). Alors que l'énonciation est l'acte linguistique (le dire) qui met en fonctionnement la langue.

La situation d'énonciation est la situation dans laquelle a été produit un texte, elle permet de déterminer qui parle ? à qui ? et dans quelles circonstances ?

La distinction entre énoncé et énonciation permet chez Todorov de comprendre l'influence qu'a le contexte d'énonciation sur le sens de l'énoncé.

Énoncé : Segment de discours résultant de l'acte de la parole.

Énonciation : Renvoie au contexte d'énonciation.

L'énonciation utilise principalement des embrayeurs qui sont les points perceptibles de la présence du locuteur « *je* », « *tu* », « *ici* », « *maintenant* »...

L'énoncé est l'objet produit par le locuteur ayant émis une phrase et l'énonciation, entendue comme l'action qui consiste à produire un énoncé, c'est-à-dire à donner à une phrase une réalisation concrète.

1-2-Auteur / Narrateur :

L'auteur est :

«La personne réelle qui vit ou a vécu en un temps et en des lieux donnés, a pensé telle ou telle chose, peut faire l'objet d'une enquête biographique, inscrit généralement son nom sur la couverture du livre que nous lisons. »¹

Et donc l'auteur est une personne ayant un état civil.

Le narrateur est l'être fictif qui n'a pas de vie en dehors du texte. C'est une figure construite par le récit, une voix de papier.

Le narrateur apparaît de différentes façons dans le récit, il est l'organisation du récit, il choisit la progression narrative, les modes du discours, la progression temporelle, le rythme du récit.

¹- J.P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot,1985, p.29

« (...) *Qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est* »¹

Il est évident qu'un événement ne peut pas se raconter de lui-même et qu'il a besoin d'une médiation narrative pour nous être présenté.

Le narrataire, quant à lui, différent du narrateur et de l'auteur, est « *l'interlocuteur intra textuel* »²

Ce n'est pas le lecteur. Il est le « *tu* » auquel le « *je* » du récit s'adresse. Construit par la fiction, il a un statut dépendant de celui du narrateur.

Il est intradiégétique lorsqu'il est incarné par un personnage du récit et extradiégétique quand il n'est pas lié à l'histoire relatée.

2-La narration :

S'il donne l'impression de la linéarité et l'illusion d'être la reproduction fidèle du réel, le roman n'est en fait qu'un tissu consciemment aménagé par un auteur dans un but précis. C'est en combinant les éléments fonctionnels du récit que l'auteur traduit ses options esthétiques.

Les choix narratifs ne sont jamais gratuits : ils témoignent d'options esthétiques et parfois idéologiques. La manière d'enchaîner les faits dans un récit rend compte, de manière délibérée ou non, des questionnements, des

¹- R.Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits, poétique du récit*, Paris, Le Seuil,1981, p.40

²-Chaulet-Achour Christiane, Amina Bekket, *Clefs pour la lecture des récits :Convergences critiques II*, Ed.Tell,2002 , p.65

convictions et des croyances de l'auteur. Acte de création, la narration est intimement liée à la réflexion sur la destinée humaine et sur le sens de la vie.

Les romanciers contemporains ont tendance à mettre en questions les principes traditionnels de la narration. Ils n'utilisent plus le récit pour relater une histoire mais pour subvertir le genre et en mettant au premier plan non pas l'histoire elle-même, mais l'écriture (l'élaboration esthétique et idéologique).

L'approche narratologique est une approche interne qui considère le texte en lui-même comme un ensemble clos de signes linguistiques. Néanmoins, tout texte s'inscrit dans un univers donné et y réfère.

La narration est un choix de techniques d'écriture et une organisation de l'histoire racontée (L'histoire étant une suite d'actions qui sont racontées par le narrateur, ce sont les faits censés être passés, le référent du récit.).

2-1- Les modes narratifs :

Le narrateur est l'organisateur du récit, il dispose de trois modalités d'intégration du discours dans l'histoire.

-Le discours direct :

Le narrateur rapporte les paroles au style direct. Il y a rupture dans le récit, cette rupture est marquée par des signes typographiques spécifiques, généralement par les guillemets ou par l'italique. Les paroles d'un personnage sont citées par le narrateur ou par une autre personne.

-Le discours indirect :

Dans le discours indirect les marques spécifiques du discours disparaissent.

La parole n'est plus rapportée exactement cependant elle est rapportée de façon plus au moins fidèle en ajoutant un verbe pour l'introduire suivi d'une conjonction.

Dans ce type de discours la voix du narrateur peut se mêler à celle du personnage sans pouvoir les distinguer.

- Le discours indirect libre :

Il conserve les mêmes formes grammaticales du discours direct mais en supprimant les signes typographiques ou de subordination. C'est le discours de la fiction, le narrateur pénètre dans la conscience du personnage et s'en fait l'interprète.

Le monologue ou discours immédiat est à distinguer du discours indirect libre. Gérard Genette le précise :

« Dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors confondues ; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se substitue à lui. »¹

¹- Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p194

2-2- La perspective narrative :

Le narrateur peut adopter un point de vue que Gérard Genette nomme focalisation :

« *Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de « Champ », c'est-à-dire en fait, une sélection de l'information narrative (...)* »¹

Et distingue trois types de focalisation :

- *Focalisation zéro (point de vue omniscient) :*

Le narrateur en sait plus que les personnages, rien ne lui échappe, il connaît les pensées, les faits et les gestes de tout le monde dans l'histoire, il sait tout de leur passé ou de leur avenir. Il domine le récit.

- *Focalisation interne :*

Le narrateur découvre les événements en même temps que le personnage. Il en sait autant que lui. Le narrateur est souvent un des personnages impliqués de l'action. Le lecteur ne possède que les informations que le narrateur connaît ou qu'il veut bien lui donner.

- *Focalisation externe :*

Le narrateur en sait moins que les personnages. Ils suit les faits et les décrit de l'extérieur, il ne donne aucune information sur l'âme, les pensées des personnages et leurs motivations. Il y a une réduction du champ de vision.

¹- Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p49

Ce type de narration donne au lecteur une très forte impression d'objectivité, le narrateur laisse le lecteur libre d'interpréter lui-même les actions des personnages.

3- La fiction :

La fiction est l'ensemble des actions effectuées par les personnages dans un univers spatio-temporel.

Tout récit est composé d'une multitude d'actions.

3-1- Le personnage :

Le personnage est une ;

*« « Figure » de la narration, issu de l'expérience
imaginaire ou réelle de l'auteur, et de l'agencement
« mimétique » de ses actions, le personnage vient vers le
lecteur comme une proposition de sens à achever »¹*

Les personnages ont un rôle important dans l'organisation des histoires. Ils peuvent représenter aussi bien un social, un caractère, une force mythique qu'une idée.

Greimas propose un modèle de schémas actantiel dans lequel il regroupe tous les personnages nécessaires à toute intrigue. Il isole six actants participant à tout récit : le sujet, l'objet, l'adjuvant, l'opposant, le destinataire et le destinateur.

- Le sujet cherche l'objet.

¹ - François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Le livre de poche, 1972, (ed R-A Corrêa, 1933), p.17

- L'opposant est l'obstacle à la réalisation de la quête de l'objet.
- L'adjuvant aide le sujet à acquérir l'objet.
- Le destinataire charge le sujet de la quête.
- Le destinataire reçoit l'objet, il est le bénéficiaire.

Il peut arriver qu'un personnage remplisse plus d'une fonction actantielle.

Il peut être caractérisé, le plus souvent par :

- L'âge qui peut être donné ou déduit d'après certains détails.
- Le nom : Le personnage peut être nommé ou surnommé comme il peut ne pas l'être du tout.
- L'antériorité : Donner un passé au personnage ce qui va lui donner de l'épaisseur.
- Les traits physiques et particularités.
- Les traits moraux et psychologiques.
- Le statut social, économique, professionnel.
- La compétence linguistique et culturelle.

Cette caractérisation fait porter au personnage « une teinte émotionnelle » comme le précise Tomachevski.

Les personnages sont hiérarchisés :

- *Le héros* : Philippe Hamon le considère comme un personnage qui subit un phénomène d'emphase ; il est différent des autres personnage par sa qualification, sa distribution, son autonomie et sa fonctionnalité. Il est l'objet d'une prédésignation.

- *Les personnages référentiels* : Ce sont les personnages qui renvoient à l'extratexte, à la réalité.

-*Les personnages autoréférentiels* : Ce sont ceux qui appartiennent à l'univers de la fiction. On peut retrouver :

Des personnages *extradiégétiques* : personnages qui n'apparaissent pas dans la fiction.

Et des personnages *intradiégétiques* : ce sont les agents de la diégèse, ils n'ont pas la même importance.

3-2- L'espace : *La fiction est située.*

J.Y Tadié le définit :

« *Dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation.* »¹

J.P Goldenstein, lui, propose trois grandes questions pour le cerner :

« *Où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il représenté ? Pourquoi a-t-il été choisi ainsi, de préférence à tout autre ?* »²

Pour Yves Reuter :

« *Les lieux du roman peuvent « ancrer » le récit dans le réel* »³

Mais les romans ne sont pas des manuels de géographie et lorsqu'ils évoquent des lieux réels et connus, ils font la description selon ce qui leur convient, en embellissant ou en noircissant.

¹ - J.Y Tadié, *Le récit poétique*, P.U.F, Ecriture 1979

² - J.P Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1983. p89

³ -Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991. p54

Henri Mitterrand écrit :

« *L'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action.* »¹

Les lieux signifient aussi des étapes de la vie, l'ascension ou la dégradation sociale ; des racines ou des souvenirs.

3-3- Le temps :

En plus des personnages et de l'espace, la fiction a une temporalité. Il y a deux séries temporelles :

- *Le temps fictif de l'histoire racontée.*

- *Le temps de sa narration, le rythme que choisit l'auteur pour raconter.*

Yves Reuter met en rapport ces deux temporalités sur quatre points :

- Le moment de la narration de l'histoire racontée par rapport au moment où elle est censée s'être déroulée. Cela relève quatre possibilités :

- *Une narration ultérieure* : Le narrateur signale qu'il raconte ce qui s'est passé auparavant, dans un passé plus ou moins éloigné.

- *Une narration antérieure* : à valeur prédictive, sous forme de rêves ou de prophéties, elle anticipe la suite des événements.

- *Une narration simultanée* : donne illusion de s'écrire au moment de la narration.

- *Une narration intercalée* : La narration s'insère dans les pauses de l'action.

-La vitesse qui concerne la durée fictive des événements (en années, mois, jours...) et la durée de la narration (en chapitres, pages, lignes...)

¹ - H. Mitterrand, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980. p201

- La fréquence et le nombre de reproduction des événements fictionnels dans la narration, là aussi, il y a trois possibilités :

- *Le mode singulatif* consiste à raconter une fois ce qui s'est passé une fois, ou bien plusieurs fois ce qui s'est passé plusieurs fois.

- *Le mode répétitif* : Le texte raconte plusieurs fois ce qui s'est passé une seule fois dans la fiction.

- *Le mode intératif* : par contre c'est raconter une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois.

- L'ordre :

Selon Gérard Genette :

« Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou des segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice direct. (...) Lorsqu'un segment narratif commence par une indication telle que : « trois mois plus tôt, etc », il faut tenir compte à la fois de ce que cette scène vient après dans le récit, et de ce qu'elle est censée être venue avant dans la diégèse (...). Le repérage et la mesure de ces anachronies narratives (...) postulent implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire. »¹

¹ - Gérard Genette in Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, PUF, 1980. p82

Chapitre n°2

Hétérogénéité et digression dans le discours

1-Hétérogénéité discursive :

Le roman est le lieu de rencontre par excellence des divers genres littéraires et de plusieurs types de discours. C'est un genre potéiforme qui prend des aspects très variés car il est structuré de façon complexe : son organisation, ses visées et les diverses séquences qu'il intègre. Selon Bakhtine, tout énoncé se trouve toujours au centre d'un croisement d'autres énoncés qui le construisent.

Lukacs, lui, met l'accent sur l'importance de la relation entre le texte, le contexte de sa production et l'évolution sociale, et déclare :

« La problématique de la forme romanesque est le reflet d'un monde disloqué »¹

La disposition dans le texte des savoirs est un des facteurs principaux qui détermine enjeux et intérêts. Parfois même, le récit n'est là que pour illustrer, faire passer des savoirs.

Il est évident que les romans ne font pas que raconter une histoire, au travers de cette histoire, ils informent, expliquent et argumentent.

Certains romans expliquent lorsqu'ils abordent des domaines supposés peu connus du lectorat, aussi lorsque une fiction, un univers sont construits, ils n'hésitent dans les explications. Le texte est donc un univers de savoir.

Le problème qui se pose alors est de savoir comment les intégrer dans le texte : dans le discours du narrateur ? Dans les dialogues entre les personnages ? Dans les descriptions ?

¹ - G. Lukacs, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968. p.12

Les savoirs ont une fonction de gestion des implicites du récit. Pour Gérard Genette :

« Le récit en dit toujours moins qu'il n'en sait, mais en fait souvent savoir plus qu'il n'en dit »¹

Yves Reuter déclare que l'intégration des savoirs dépend fortement de la narration et de la perspective. Une narration hétérodiégétique passant par la perspective du narrateur, justifie l'omniscience du narrateur qui peut donner au lecteur un maximum d'informations.

C'est aussi le cas de la métalepse lorsque le narrateur émerge brutalement dans la fiction et / ou invite le lecteur à en faire de même.

La métalepse peut servir à guider ou intéresser le lecteur, à le divertir, à brouiller les frontières du réel ou à rompre le vraisemblable et à interroger les codes de la représentation.

Cela détermine donc la circulation des savoirs entre narrateur et narrataire et entre auteur et lecteur.

2- Digressions narratives :

2-1- L'historique :

Dès les débuts de la rhétorique à l'antiquité grecque, la digression est apparue comme partie intégrante du discours. Le discours était alors divisé en cinq parties :

- 1- Le prélude qui prédispose favorablement l'auteur et ce que complète le sommaire de la question à traiter.

¹ - Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972. p213

- 2- La narration ou relation des faits.
- 3- L'argumentation polémique qui développe les preuves.
- 4- La digression : exposé étranger ou latéral à la question.
- 5- La conclusion.

Cependant, c'est dans la rhétorique latine qu'on trouve la notion de digression plus élaborée. Deux rhétoriciens, Cicéron et Quintilien, ont refusé d'attribuer à la digression un placement fixe et obligé qui peut entraîner le remplissage. Ils suggèrent son essaimage à travers le discours. Ainsi, la digression n'est plus une partie canonique ou facultative, ni libre exercice ou une figure, elle est un procédé qui peut se greffer :

« Sur tout élément et se surajoute ainsi à l'articulation naturelle du discours. »¹

Pour justifier ce *surajout*, il y a trois conditions : la pertinence, l'éclat (au discours) et l'assouplissement des articulations. Quant à son emplacement et à son contenu, ils restent insaisissables. Mais on attribut à la digression quelques fonctions : D'abord pathétique (c'est le moyen le plus efficace pour agir sur le pathos en s'écartant du sujet principal), une fonction stratégique et enfin une fonction ornementales (par la richesse de la matière).

A l'âge classique, la digression n'est plus pensée dans le contexte d'une stratégie oratoire et dans un rapport à un axe argumentatif, mais dans le cadre d'une production littéraire. Elle est définie par le dictionnaire universel de Furetière (1690) :

« Discours qui s'écarte, et qui sort du principal sujet pour en traiter un autre, qui y doit avoir quelques rapports. »

¹- Randa Sabry, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris, Ed, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992. p.29

2-2-Essai de définition :

Selon Aude Déruelle :

« La digression se définit(...)comme une séquence textuelle programmant un effet de longueur à la lecture, signalée par la présence d'un métadiscours (plus au moins développé) jouant le rôle d'une cheville démarcatrice qui souligne l'écart par rapport à la trame narrative »¹

« Le mot même « digression » est associé à une pause du narrateur non plus ironique et critique mais sérieuse et empreinte de dignité »²

Difficile à classer, la digression a été souvent considérée comme une déviation superflue. C'est un phénomène d'hétérogénéité et de la déconstruction qui porte atteinte à la continuité du texte.

La digression est toujours problématique dans la mesure où elle enfreint les lois du discours.

« Protéiforme, elle sert à désigner indifféremment toutes sortes de discours entant qu'ils sont subordonnés à un acte principal dont ils menacent cependant l'ordonnance et la prééminence hiérarchique :les épisodes,les récits enchâssés, les descriptions et les conversations prolongées des personnages, les traits d'esprit et les

¹ -Aude Déruelle, *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*, Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot éditeur, 2004. p.12

² -Idem. p.40

réflexions personnelles de l'auteur. »¹

En plus d'être en position décalée, toutes les digressions ont un point commun, c'est d'introduire dans un genre dominant, un fragment de genre mineur.

« La digression est de tous les genres, mais elle a ceci de particulier, dans un texte, qu'elle y représente toujours l'autre genre. »²

La présence d'un autre genre dans le texte peut être signalée par l'auteur ou décelée par le lecteur.

Par l'auteur à travers :

- La préface qui tient un discours d'information générale sur l'organisation du texte, sur le choix de la forme et de la présentation. Elle indique une appréciation globale de la composition du texte et il arrive parfois qu'elle ajoute des indications ciblées sur certains fragments précis.
- Dans le corps même du texte, l'auteur s'arrête un moment et transgresse le récit en formulant un « *à propos* »
- Dans la dédicace.

Ou *Par le lecteur*, elle est facilement repérable.

Selon Chklovski, la digression aurait trois rôles :

- 1- Introduire dans le roman une matière nouvelle.
- 2- Ralentir l'action, la freiner.
- 3- Créer un contraste.

¹ - Randa Sabry, *Stratégies discursives : Digression, transition, suspens*, Paris, Ed, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992. p.59

² - Idem, p236

La digression suspend la progression du temps de l'histoire, la fait stagner, mais fait progresser la connaissance que le lecteur a des faits et des personnages. En effet, la digression peut apprendre au lecteur le passé ou l'avenir des personnages.

Aude Déruelle distingue deux types de fonctions pour la digression :

- *Une fonctionnalité diégétique* : celle qui concerne l'organisation et la compréhension du récit.
- *Une fonctionnalité dite esthétique* : elle renvoie à la conception que l'auteur a du roman.

Randa Sabry rejoint cette idée et propose d'analyser la digression en termes de stratégies discursives ; cette forme de perte de contrôle ne serait qu'une feinte et même l'indice d'une écriture profondément maîtrisée. La digression est la mise en scène d'une frontière textuelle, elle n'est pas un simple débord mais la représentation du débord.

Et *«Nombres de digression ne comportent pas de marques inaugurales. Tout s'y passe comme si le digresseur ne se rendait compte qu'après coup qu'il a dévié de son chemin.»¹*

Mais *« La marque terminale mime le mouvement d'une découverte : découverte d'une limite extrême, d'un « plus rien à ajouter » qui amène le développement discursif en cours à reconsidérer sans statut et à se reconnaître*

¹ - Randa Sabry, *Stratégies discursives : Digression, transition, suspens*, Paris, Ed, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992. p.224

soudain, en l'absence de toute possibilité de prolongement, comme un embranchement hors sujet. Et par un « revenons à notre histoire » (ou « à notre thème », etc.), à s'inscrire du même coup comme hors sujet »¹

2-3- Classification de la digression :

Randa Sabry propose une classification de la digression en croisant les modes d'amplification (expansion, insertion, intervention) avec les genres narratif, descriptif, discursif et dialogique.

1- *L'épisode* : Division d'un roman centrée autour d'un événement délimitable.

2- *Le récit second* :

Ce sont les histoires, les anecdotes, les nouvelles ou autobiographies, racontées ou lues par un personnage à destination d'autres personnages, et ceci à l'intérieur d'un récit premier.

Le récit qui enchâsse et le récit enchâssé tissent des relations que Genette ramène à six fonctions :²

1- Explicative : Le récit second rapporte « *les causes ou les antécédents de la situation diégétique où il intervient* »³

2- Prédicative : Les conséquences ultérieures de la situation diégétique qui sont révélées : par un rêve prémonitoire, un oracle, une vision prophétique, un

¹ - Randa Sabry, *Stratégies discursives : Digression, transition, suspens*, Paris, Ed, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992. p.224, 225

² - Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983. p.62-63

³ - Idem

personnage entrevoit et nous fait entrevoir l'avenir de l'histoire (une séquence future du récit premier).

3- Thématique : Avec le récit en abyme.

4- Persuasive : Le récit second a valeur d'exemple.

5- Distractive et obstructive : Dans les deux cas, aucune relation n'est perceptible, on raconte simplement pour passer le temps ou repousser une échéance.

3- *L'anecdote narrative ou auctoriale* : Dont la forme la plus connue est « *la réflexion* ».

4- *L'exkursus descriptif* :

Toute narration comporte de la description diffuse. Les trois moments forts de cette pratique sont : le roman grec, le roman baroque et le roman réaliste du XIX^{ème} siècle illustré par Balzac qui dans un développement documentaire placé en introduction du drame rapporte tout ce qu'un œil curieux et observateur, contemporain de l'histoire pourrait remarquer.

5- *La description insérée* :

Soit un personnage du roman se voit confier une description ; soit sous forme d'une scène dialoguée : un échange de savoir entre un questionneur mal informé et un émetteur compétent.

6- *La description critique* : C'est une description travaillée par le commentaire de l'auteur.

7- La considération sur... :

Amplification à partir d'une idée, d'un paradoxe ou d'un constat. Elle exige un investissement théorique beaucoup plus massif et de la connaissance.

«A la différence de la réflexion qui se retourne sur ce qui vient d'être énoncé dans le récit, pour le généraliser, le discuter ou le mettre en doute dans sa lettre et son contenu, la considération extrapole, se tourne vers un autre pôle, se détache du récit pour s'épanouir de façon autonome. »¹

8- Le discours inséré :

Cette catégorie regroupe l'ensemble des performances discursives, orales, écrites ou tacites. Leur production et / ou réception appartiennent à la sphère des personnages : lettres, poèmes, essais, ou encore morceaux d'éloquence, tirades tournant à la leçon, à la considération, à la réflexion.

Le discours peut être divisé en deux classes :

Les exercices de style : C'est l'auteur qui montre sa virtuosité à manier d'autres genres mineurs (lettres, articles journalistiques, sonnets...), leur intérêt est linguistique, stylistique et générique.

Les tirades idéologiques : tournent autour d'une « idée ». On attribut à « l'auteur les opinions défendues par tel de ses « porte-parole » dans l'œuvre. »²

Beaucoup de discours insérés combinent les deux traits.

¹ - Randa Sabry, *Stratégies discursives : Digression, transition, suspens*, Paris, Ed, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992.p.248

² - Idem, p.250

9- La réflexion auctoriale ou narrative :

La réflexion n'appelle en général aucune transition introductive. Elle s'accommode à la brièveté et s'inscrit en deux formes :

- Une réflexion personnelle, subjective (réflexion du héros-narrateur)
- Une réflexion neutre, objective (qui efface les marques de l'énonciateur)

La réflexion connaît deux options :

- Le commentaire idéologique qui a pour référent le monde des valeurs et de la réalité extérieure. Il s'appuie sur une idée, un fait, une action, le caractère d'un personnage pour le généraliser, en faire une loi psychologique, une maxime.
- Le commentaire métadiscursif dont le référent est le texte et tout ce qui s'y rapporte. Il existe plusieurs types de réflexivité :
 - Scripturale : commentaire sur le texte entrain de s'écrire.
 - Linguistique : éclaircissement sur l'emploi de certains mots.
 - Textuelle : du signe topographique au texte lui-même.
 - Discursive : mise à nu ou mise en scène appuyée de certains procédés (correction, ellipse, suspens...)
 - Paratextuelle ou bibliographique (remarque concernant le texte en tant que livre, sa réception par le public, les composants de son paratexte...).

10- La conversation sur... :

Ce sont : « Les scènes de débat où deux ou plusieurs personnages
prêtent leur voix à un échange d'opinions sur un sujet
précis »¹

Ce qui présente une grande variété de sous-genres :

- La controverse avec arguments.

¹ - Randa Sabry, *Stratégies discursives : Digression, transition, suspens*, Paris, Ed, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992. p.252

- La dispute tournant à la querelle.
- Le commentaire à deux voix...

11- *Le débat auteur – lecteur (ou critique) :*

Il existe des digressions plus encombrantes, mais celle-ci est la plus brutale. L'altérité de celle-ci, c'est de donner la parole à l'Autre (lecteur ou critique) qui sera bientôt le maître du texte et de faire irruption sans transition à la différence des autres catégories.

3- L'intertextualité :

C'est vers la fin des années 1960 que cette notion fit son apparition dans le champ de la critique française. Cette notion témoigne de la présence d'autres textes, dans un texte.

Selon Nathalie Piegay-Gros,

« L'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive in praesentia (c'est le cas de la citation) »¹

Le concept d'intertextualité est lié au dialogisme selon Mikhaïl Bakhtine.

Les différentes approches de l'intertextualité sont celles de Julia Kristéva, Mikhaïl Riffaterre, Roland Barthes et Gérard Genette.

- 1- **Julia Kristéva** : Elle a introduit cette notion en France dans son ouvrage *sémiotiké*, sous l'influence des analyses bakhtiniennes sur la notion de polyphonie et de dialogisme.

¹ - Nathalie Piegay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996

Pour Bakhtine :

*« Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurivocal. L'analyse y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes ».*¹

Kristéva rejoint cette idée et affirme que *« l'intertextualité est la transposition d'un ou plusieurs systèmes de signes en un autre »*. C'est une véritable dynamique textuelle.

2- **Mikhaïl Riffaterre** : Pour Riffaterre

*« L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première ».*²

Donc pour ce critique, c'est au lecteur à percevoir la présence d'autres textes dans le texte étudié grâce à la mémoire et l'érudition.

3- **Roland Barthes** : Pour lui

« Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux (...) L'intertexte est un champ général

¹ - Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978. p.87

² - Cf. Nedjma Benachour, *L'intertextualité*, Imprimerie université Mentouri, Janvier 2005, p.8

de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets ».¹

Aussi, l'intertextualité relève de la subjectivité.

4- **Gérard Genette** : Genette, lui, propose un autre terme, la transtextualité pour « *Tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes* ».²

La transtextualité regroupe alors cinq types de relations :

- L'architextualité est la relation qu'un texte entretient avec la catégorie générale à laquelle il se rapporte.
- La paratextualité qui constitue le lien entre le texte et le paratexte (ce qui l'entoure : préface, titre, épilogue, post-scriptum...).
- La métatextualité qui tient une relation de commentaire.
- L'intertextualité :

« Je définis l'intertextualité pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus latérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec les guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous forme moins explicite et moins canonique, c'est du plagiat (...) ».³

¹ Cf. Nedjma Benachour, *L'intertextualité*, Imprimerie université Mentouri, Janvier 2005, p.6

² - Gérard Genette, *Palimpsestes- La littérature au second*, Paris Le Seuil, 1982. p.7

³ - Cf. Nedjma Benachour, *L'intertextualité*, Imprimerie université Mentouri, Janvier 2005, p.7

- L'hypertextualité : relation de dérivation qui relie deux textes : l'hypertexte et l'hypotexte dont il découle.

Genette distingue deux catégories à travers cette typologie :

1- L'intertextualité avec la coprésence à travers la citation, la référence, le plagiat, l'allusion.

2- L'hypertextualité avec la dérivation à travers la parodie et le pastiche.

-*La coprésence* : Regroupe :

-La citation qui est la forme la plus représentative et explicite de l'intertextualité, « *La citation apparaît comme une figure emblématique de l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité et la fragmentation* »¹

La citation est introduite par des codes graphiques : les guillemets, les caractères italiques. Elle est facilement repérable, mais elle peut avoir des significations profondes.

-La référence, forme explicite par absence, elle revoie le lecteur à un texte sans le citer littéralement.

-Le plagiat en citant un texte sans aucune indication au propriétaire.

-L'allusion qui n'est pas aussi explicite que la citation mais qui peut faire appel à d'autres domaines que la littérature.

- *La dérivation* avec :

-La parodie qui est une transformation pour atteindre le burlesque.

- Le pastiche qui est une imitation du texte 1 qui suppose de la part de l'auteur du texte 2 une parfaite maîtrise du style de l'auteur du texte 1.

¹ - Nathalie Piegay-Gros in Nedjema Benachour, *L'intertextualité*, Imprimerie Université Mentouri, Janvier 2005, p.14, 15

Troisième partie

Analyse textuelle

Chapitre n°1

Structures discursives dans La Goutte d'Or

Dans le roman « *La Goutte d'Or* », il y a trois histoires qui constituent le Récit cadre. *Idriss* qui part avec sa *goutte d'or* chercher sa *photographie*. A l'intérieur de ce Récit cadre, s'insère deux autres récits enchâssés : celui de *Barberousse ou le portrait du roi* et *La Reine blonde*. Le premier évoque un personnage historique (Le corsaire turc Kheir ed Din) situé au début du roman et le deuxième la légende d'une reine blonde qui est à la fin du roman. Les deux récits ont un chapitre chacun et tous les deux sont narrés par un des personnages du Récit cadre : Le conteur noir pour Barberousse et le maître calligraphe pour la reine blonde ; devant un public dont le héros Idriss.

Ce procédé d'enchâssement appelle celui de la digression. Digression du Récit cadre vers un récit second où le récit qui enchâsse et le récit enchâssé tissent des relations que nous ne manquerons pas de préciser.

Le roman introduit aussi divers savoirs : scientifique concernant la fabrication des mannequins avec de la « Glypto » que l'auteur ne manque pas d'expliquer la recette de fabrication dans l'usine, ensuite viennent les étapes de confection avec des précisions concernant les mesures, le degré de température ; jusqu'à la fin du travail.

En second lieu, un savoir philosophique sur l'art de la calligraphie avec un extrait du livre du maître calligraphe Hassan Massoudy. Pourquoi ce rappel ? En fait, cet art libère de l'emprise de l'image. Toute une philosophie sur l'image et le visuel se construit alors et que l'auteur intègre de façon naturelle au récit.

Un troisième mode d'insertion attire notre attention, c'est la biographie d'Oum Kalsoum avec des précisions monographiques (dates, lieux, enjeux politiques et historiques...)

En outre, une série de vers qui relève plutôt de la tradition orale que l'écriture accompagne le texte du début à la fin comme un refrain, un leitmotiv.

C'est donc cette hétérogénéité et déconstruction discursives qui nous ont le plus interpellé. Les enjeux narratifs qu'elles impliquent vis-à-vis du récit lui-même et de la littérature.

1- Les récits seconds :

Dans le roman *La Goutte d'Or*, il y a deux récits seconds à l'intérieur du récit cadre : Celui de *Barberousse ou le portrait du roi et la Reine blonde*. La transition s'effectuant par l'intermédiaire du personnage du conteur. Ces deux récits tissent avec le récit cadre des relations.

Effectivement les deux récits enchâssés apportent des explications au récit cadre dans la mesure où les deux récits expliquent ce pouvoir maléfique de l'image et de la représentation.

Dans *Barberousse ou le portrait du roi*, le fait d'avoir fait son portrait, Keir ed Din a été détrôné par Moulay Hassan, son portrait a causé sa défaite. Mais Keir ed Din a réussi à déjouer la mort, grâce à la tapisserie.

Dans le deuxième récit, *La Reine blonde*, l'image, la séduction provoquent des tueries, une reine blonde dont l'apparence même a fait des ravages autour d'elle. Même après sa mort, son portrait perpétue ce pouvoir maléfique jusqu'à ce que ce pouvoir soit déjoué grâce à la calligraphie qui nous apprend une lecture révolutionnaire de l'image. La calligraphie rend le même service que la tapisserie en supprimant la transparence de la vitrine et en déjouant la mort à travers le signe.

La calligraphie arabe veut donner l'illusion de l'image par l'écriture. Pour les musulmans, l'écriture a un caractère sacré. Elle est l'élément décoratif essentiel des mosquées et autres monuments. La lettre devient alors le principal élément de décor.

Idriss va perdre sa place en tant qu'individu, qu'être humain (sa liberté) pour être une chose dans une boîte transparente (mannequin dans une vitrine). Et c'est la calligraphie qui va le sauver.

Barberousse a perdu son trône suite à la confection de son portrait. Par la tapisserie, il a pu déjouer la mort et c'est par la calligraphie que le pouvoir maléfique du portrait de la reine blonde a été détourné. Idriss va alors cheminer vers la guérison contre le pouvoir néfaste de l'image.

La thématique est relationnelle entre le récit cadre et les deux autres enchâssés. Dans *La Goutte d'Or*, la photographie est l'élément perturbateur du récit, elle est aussi l'objet de la quête d'Idriss. Présente partout dans tout le récit, elle constitue à elle- seule une histoire. Elle est maléfique, obsédante, néfaste, dangereuse. Elle attire le mauvais œil, le malheur.

Le premier récit enchâssé, le titre annonce cette même thématique *Barberousse ou le portrait du roi*, on comprend dès lors qu'il va y avoir un portrait, une image, une représentation. L'intrigue même de ce récit est centrée sur le portrait de Barberousse, va-t-il accepter de le faire ? Accepterait-il de dévoiler sa rousseur ? (Il portait tout le temps un turban et une housse pour cacher sa rousseur). Il retrouve dans le palais de Moulay Hassan son portraitiste officiel qui le convainc à faire son portrait. Mais c'est Kerstine qui va le terminer en tapisserie d'un paysage d'automne dont le roux est la couleur dominante.

Le deuxième récit enchâssé comme le premier tourne autour d'apparence et de portrait, celui de cette reine blonde qui séduit jusqu'à l'aliénation celui qui la regarde ou regarde son portrait. Son image est pernicieuse, ensorceleuse, dotée d'un pouvoir maléfique. Elle rend stérile tous ceux qui la regardent : le peintre qui a fait son portrait ne peut plus peindre autre chose ; le voyageur Abder a perdu tous ses biens et le père de Riad Antar, un pêcheur, ne voulait plus aller travailler et préférait regarder le portrait.

L'image est renforcée par une charge chromatique : le blanc et le roux sont présents dans les deux parties.

Le Récit cadre : Idriss rencontre plusieurs femmes blondes, celle qui lui a volé sa photo, la prostituée de Marseille, celle de la bande dessinée, celle dans le bar. Elles lui sont toutes néfastes.

Le portrait de Barberousse est fait par une artiste blonde ; la reine quant à elle, est blonde : La femme blonde représente donc l'autre, l'altérité, l'étrangère.

Les deux récits enchâssés se situent dans un même espace, le Sahara. Le récit cadre, pendant la première partie, se déroule au Sahara. Le héros est originaire du Sahara. Ainsi, nous sommes toujours dans le même paysage.

Les deux récits enchâssés ont valeur d'exemple pour le récit cadre. Barberousse qui cachait son apparence, sa rousseur, une fois dévoilées grâce au portrait a été détrôné. Toute représentation est maléfique et expression de malheur. La calligraphie, avec sa sagesse et son signe, a réussi à libérer le père de Riad du pouvoir ensorceleur du portrait.

La fonction distractive est dans le fait que l'auteur a intercalé ces deux récits sous forme de conte. Un conte est toujours bon à entendre, pas trop long

pour être ennuyeux, ni faire oublier le récit cadre. C'est une bouffée d'air frais au début et à la fin du roman.

La fonction destructive est automatiquement présente parce que la narration est stoppée durant un chapitre pour reprendre après ce chapitre.

Nous pouvons alors dire que les deux récits enchâssés constituent donc un pont, une passerelle entre introduction et développement de l'intrigue principale et une autre entre le développement et la conclusion pour clore l'histoire du roman. Peut-être ces ponts ou ces passerelles représentent les ponts qui ont projeté Idriss dans le monde de l'image puis de le sauver, de le délivrer de ce même monde médiatique, représenté par la France.

Se servant de pratiques discursives diffuses, Michel Tournier rend son histoire, elle-même, diffuse. La technique de la digression lui sert à illustrer un arrière-plan à la fois esthétique et philosophique.

L'aspect ludique et divertissant de la digression ne doit pas masquer ses implications philosophiques.

2-Les deux savoirs : philosophique / scientifique :

C'est dans le même sillage d'une philosophie d'écriture que Michel Tournier investit une densité de savoirs épars dans son œuvre. Cette érudition nous conduit vers une écriture labyrinthique. L'auteur se sert du récit pour insérer son savoir scientifique ou philosophique. Pour parler de la fabrication de mannequins l'auteur prévoit tout un chapitre. Le récit accueille ce savoir fragmenté en paragraphes que l'auteur camoufle dans une narration plus ou moins ordinaire.

L'auteur commence tout d'abord sa digression par un historique sur les laboratoires de la société Glypoplastique.

« Le célèbre anatomiste (Docteur Charles-Louis Auzoux) de Saint-Aubin y avait plus d'un siècle auparavant créé une étrange manufacture qui répandant dans toutes les facultés de médecine de France et du monde des écorchées de cire entièrement démontables, (...). Au lendemain de la guerre la Glypto avait modernisé ces techniques et étendu leur champ d'application. » (p.213).

L'histoire de ces laboratoires continue encore pour se fondre ensuite avec la narration. Mais aussitôt, l'explication sur le moulage reprend le dessus.

« Dans une cuve électriquement chauffée, 700 litres d'alginate – une substance glaireuse formée au contact de l'eau par le mucilage certaine algues brunes – étaient maintenus à la température de 25 degrés. Une vanne communiquant par une ouverture du plancher avec le rez-de-chaussée, permettait de les déverser dans la cellule de moulage. Deux autres cuves étaient prêtes à l'usage. Dans l'une 60 litres (l'équivalent en poids d'Idriss résine de polyester additionnée à 50% d'eau, étaient maintenus en émulsion par un mixeur don le ronronnement emplissait la pièce. L'autre contenait les 80 litres de catalyseur qui serait ajouté au dernier moment à l'alginate pour le faire durcir (...) » (p.215)

Son propos n'est pas d'innover dans la forme mais de faire passer dans une forme autre chose (des savoirs ?)

Et c'est dans la même optique que l'auteur introduit son pouvoir sur la calligraphie : soit la préparation de l'encre :

« Il fallait additionner à un demi-litre d'eau cinq grammes de sel, deux cent cinquante grammes de gomme arabique, trente grammes de noix de galle grillées puis moulues, quarante grammes de sulfate de fer et trente grammes de miel. Laisser deux heures sur un feu doux en remuant de temps en temps, puis ajouter vingt grammes de noir de fumée et laisser tamis très fin. » (p.232)

Ou alors sur la technique de tailler le roseau :

«La longueur du calame est d'un empan ; soit, les doigts étant écartés, la distance qui sépare l'extrémité du pouce de celle du petit doigt. (...)Le bec est incisé non en son centre, mais aux quatre cinquième de sa largeur.»(p.232)

L'auteur en rajoute encore en insérant un texte du maître calligraphe Hassan Massoudy sur la technique de l'écriture de la calligraphie :

« La calligraphie est libération », elle « est l'algèbre de l'âme tracée par l'organe le plus spiritualisé du corps, sa main droite.(...) Le signe est esprit, l'image est matière. » (p.235). « C'est l'opium de l'Occident ».

3- La biographie d'Oum Kalsoum :

Michel Tournier culmine encore plus dans la digression en insérant la biographie *d'Oum Kalsoum* ainsi que des événements historiques liés à son époque. Le choix de cette chanteuse n'est pas fortuit. D'abord, parce qu'elle est une chanteuse arabe, « *L'Etoile de l'Orient* ». Ensuite, elle est originaire elle-même du Rif (petite Provence égyptienne) : on est dans le même tableau, même paysage de ruralité. Et enfin, parce qu'elle aussi évitait les photographes.

« Toute sa vie elle aura dès lors à lutter contre les photographes » (p.223, 224)

C'est la même culture, les mêmes croyances arabo-musulmanes : l'image est maléfique, redoutée :

« Un drame éclate pourtant le jour où la première fois sa photo paraît dans un journal.(...) C'est un déshonneur ineffaçable » (p.223)

« *Le Rossignol du Delta* » chantait dès l'âge de huit ans, pendant les fêtes de mariages et on la payait de quelques gâteaux. C'est la première chanteuse qui a eu l'audace de refuser l'arabe littéraire et de chanter en dialecte égyptien. Notons que par ce refus, elle affirme son identité en chantant avec son dialecte.

«Elle se veut l'épouse de tout le peuple arabe, une sorte de madone, une vestale de la nation qui vit son air comme une mission à la fois sentimentale et patriotique (...) Elle est l'âme de l'Egypte et de tout le monde arabe. » (p.224.225)

Quand la chanteuse donne un concert à l'Olympia à Paris, elle dit à *un aveugle* : « *C'est pour toi que je chante.* »

L'auteur se servant de la biographie d'*Oum Kalsoum* continue à alimenter son récit cadre : choix d'une chanteuse orientale qui vient d'une petite Provence. Elle lutte contre les photographies (représentations). Elle a réussi à déjouer le pouvoir maléfique de l'image par le son de sa voix. Enfin, elle chante à Paris pour un aveugle.

L'auteur ne se contente pas d'évoquer la vie de la chanteuse Oum Kalsoum, mais rajoute des événements liés à l'histoire :

- La première défaite de l'armée égyptienne contre Israël en 1948.
- La chute du roi Farouk en 1958.
- La nationalisation du canal de Suez.
- La triple agression franco-anglo- israélienne en 1956.
- La guerre des Six Jours en 1967.
- La mort du Bikbachi le 28 Septembre 1970.
- L'indépendance de l'Egypte le 22 Juillet 1952.

L'auteur glisse tous ces événements ça et là dans la narration en relatant la biographie d'Oum Kalsoum.

4- De la poésie :

La libellule vibre sur l'eau

Le criquet grince sur la pierre

La libellule vibre et ne chante parole

Le criquet grince et ne chante mot

Mais l'aile de la libellule est un libelle

*Mais l'aile du criquet est un écrit
Et ce libelle déjoue la ruse de la mort
Et cet écrit dévoile le secret de la mort*

Cette litanie se répète plusieurs fois dans tout le roman créant ainsi un caractère leitmotiv.

Quand Idriss entend pour la première fois ces vers, c'était lors du mariage berbère auquel il a assisté. Zett Zobeida, la femme noire, dansait sur cet air. Cette litanie était à la fois obsédante et énigmatique. Obsédante parce qu'elle va se répéter plusieurs fois dans le roman (dans la tête d'Idriss) ; énigmatique parce qu'il s'agit de libellule et de criquet qui libellent.

Le héros se remémore ces vers qui sont inséparables des images (souvenirs) de Zett Zobeida avec sa danse du ventre. Ces vers resurgissent à des moments nostalgiques pour le héros :

A la page 56 : Quand Idriss retrouve la goutte d'or (le bijou) entre ses orteils après la fête de mariage à laquelle il a assisté.

A la page 110 : En voyant la mer pour la première fois à Oran, avant de prendre le car-ferry pour Marseille, quitter son pays, son oasis, ses racines... Zett Zobeida.

La libellule vibre sur l'eau

Le criquet grince sur la pierre

Et « *Un sanglot sec vint mourir dans sa gorge* » (p.109)

A la page 130 : Dans le train pour Paris.

A chaque départ, Idriss repense à Zett Zobeida, en se remémorant la litanie.

A la page 179 : En compagnie du vieux chameau du spot publicitaire, errant dans les rues de Paris pendant la nuit.

Cette litanie parle de libellule et de criquet mais aussi d'écrit, de libelle, de l'eau (la mer), de l'aile (voyage), de secret, de ruse, de chant, de parole, de mot et de mort. Elle reflète l'œuvre.

C'est en quelque sorte le résumé du roman. Ces quelques vers anticipent la fiction.

5- Analyse intertextuelle :

Nous avons noté dans le roman de Michel Tournier une forme de co-présence visible dans la citation exprimée par précisément les caractères italiques, ainsi que certaines allusions plus qu'évidentes comme nous allons le voir plus bas.

Les citations s'accumulent quand Idriss arrive à Paris. Elles sont en relation étroite avec l'accumulation des images d'Idriss. Il tourne dans un film et fait un spot publicitaire sur la fameuse boisson « *palmeraie* ». Et c'est à ce moment là que le texte connaît une forte co-présence avec d'autres textes : poésie, chansons, prose. Ces textes sont le reflet de la société française : Paul Valéry, Flaubert, Charles Péguy, Voltaire, Saint-Exupéry, Renaud, Béranger.

C'est par le cinéaste Mage que ces énoncés sont introduits dans le roman. Ce personnage sert le roman de deux manières :

- 1- C'est lui qui entraîne Idriss dans une accumulation d'images de lui-même.
- 2- C'est lui également qui entraîne une accumulation de textes dans le roman.

En rentrant chez lui avec Idriss, après le tournage du film, dans la rue Chartres, Mage cite l'hénaurmité de Flaubert et introduit un vers de Charles Péguy en remplaçant *la cathédrale* par *ma cathédrale* :

Beauceron je suis, Chartres est ma cathédrale ! (p.161)

Il enchaîne avec Voltaire, « *qui regardant le ciel disait* » :

L'univers m'embarrasse et je ne puis songer.

Que cette horloge existe et n'ait pas d'horloger. (p.162)

Par la suite, dans sa maison, il demande à Idriss :

- S'il vous plait, dessine-moi un chameau.

Cette phrase interpelle le lecteur et le renvoie par allusion¹ à Saint-Exupéry.

Suite à cela, Mage commence à lire un passage du texte intégral du *Petit Prince* :

« J'ai ainsi vécu seul, sans personne avec qui parler véritablement, jusqu'à une panne dans le désert du Sahara, il y a six ans. Quelque chose s'était cassé dans mon moteur. Et comme je n'avais avec moi ni mécanicien, ni passagers, je me préparai à essayer de réussir, tout seul, une réparation difficile. C'était pour moi une question de vie ou de mort. J'avais à peine de l'eau à boire pour huit jours. Le premier soir je me suis donc endormi sur le sable à mille milles de toute terre habitée. J'étais bien plus isolé qu'un naufragé sur un radeau au milieu de l'Océan. Alors vous imaginez ma

¹ -une autre forme de la co-présence

*surprise au lever du jour, quand une drôle de petite voix
m'a réveillé. Elle disait : » (p.164)*

Le choix de cette œuvre n'est pas fortuit. L'histoire du *Petit Prince* se passe en plein désert (lieu des origines d'Idriss et le premier espace du roman). Le petit prince demande à l'étranger un dessin, une représentation : il est question d'image. D'ailleurs, après que Mage ait cité *Le Petit Prince*,

*« Idriss se lève pour tenter de secouer la fantasmagorie
qui une fois de plus menace de l'emprisonner, comme
dans le filet d'images ». (p.164)*

Pendant le tournage de *Palmeraie*, Mage cite encore Paul Valéry, c'est le mot *Palme*¹ qui interpelle le cinéaste car il est le titre d'un de ses poèmes :

*De sa grâce redoutable.
Voilant à peine l'éclat,
Un ange met sur ma table
Le pain tendre, le lait plat.
Il me fait de la paupière
Le signe d'une prière
Qui parle à ma vision :
-Calme, calme, reste calme !
Connais le poids d'une palme
Portant sa profusion ! (p.172)*

Idriss ne comprend pas cette poésie, compte tenu de son français rudimentaire. Ce qui n'empêche pas Mage de l'insérer dans son discours : ceci

¹ -Extrait intégral du recueil de poèmes de Paul Valéry intitulé *Charmes* paru en 1922

permet d'affirmer que Idriss est dans un univers d'incompréhension où les chocs culminent. Nous sommes dans un parfait exemple de parodie : il décontextualise les vers du poème de Paul Valéry pour les ajouter à un contexte autre du vulgaire, du non sérieux : de la littérature savante on passe à un spot publicitaire. Le personnage lui-même l'avoue : « *Saint Valéry pardonne-nous notre ignominie* » (p.172)

En cherchant dans l'annuaire de téléphone, Mage trouve le mot abat-jour plusieurs fois répété, ce qui l'amène à citer Paul Géraudy¹.

*Baisse un peu l'abat-jour, veux-tu ?
C'est dans l'ombre que les cœurs causent,
Et l'on voit beaucoup les yeux
Quand on voit un peu moins les choses...*

Toutes ces citations sont introduites dans le roman par le personnage Mage, le roi de l'image (il est cinéaste) mais aussi roi des images du discours. Il y a une accumulation de photos faites d'Idriss à l'image d'une autre accumulation, celle des citations.

L'auteur, non content de citer les vers de poésie et pousse jusqu'à la chanson, en citant des textes de chanson de Béranger et Renaud, celui d'Oum Kalsoum.

Ces citations sont soit des vers de poésie, soit des chansons. L'antidote de l'image est en fait l'écriture ou le son, la musique qui détourne l'œil et attire plutôt l'oreille.

¹ -Pseudonyme de Paul le Fèvre (1885-1983), poète et dramaturge français

Cette intertextualité sert le roman à deux niveaux : le niveau textuel (discursif) et le niveau sémantique.

Nous avons aussi repéré d'autres formes de co-présence, ce sont les cartes de visite qui sont transcrites intégralement, les messages publicitaires qu'Idriss a vu en bas d'une affiche, les vers de poésie écrits sur le portrait de la reine blonde et enfin le texte de Hassan Massoudy sur la calligraphie.

Chapitre n°2

Entre référentiel et symbolisme

1-L'image :

Nous avons montré précédemment que dans *La Goutte d'Or*, il y a trois récits : celui d'Idriss, celui d'un bijou et enfin celui d'une image « *Cette photo a toute une histoire* » (p63). Et c'est pourquoi l'image est présente et présentée sous toutes ses formes dans tout le roman.

Le concept de l'image est transposé dans deux mondes différents. Le premier est le monde musulman et le deuxième est le monde occidental.

En effet,

« L'image est redoutée par ces berbères musulmans. Ils lui prêtent un pouvoir maléfique ; ils pensent qu'elle matérialise en quelque sorte le mauvais œil. » (p.17)

Les références à l'œil, « *au mauvais œil* » ou à l'œil protecteur sont multiples dans le roman : la toute première est celle faite à « *l'œil unique* » d'Ibrahim l'ami nomade d'Idriss. Lala Ramirez connue pour son mauvais œil. La mère d'Idriss qui a :

« Une grosse natte dorsale passant dans une coquille d'un cône qui symbolise un œil protecteur » (p.29)

Par ailleurs, l'œil photographique est associé au mauvais œil ; la non possession de sa photographie peut même provoquer le destin, au point d'entraîner la mort, tel fut le sort des deux amis de l'oncle Mogadem.

Tout ce qui reste donc à Idriss, c'est d'aller à Paris en France récupérer sa photographie volée par une touriste.

Arrivé dans la capitale française, le jeune adolescent se retrouve dans un monde tout à fait différent du sien, un monde dans lequel l'image est partout, présente à tout coin de rue. Entre affiches publicitaires, télévision, cinéma ; nous sommes dans le monde médiatique avec ses différentes représentations. Idriss va être encore plus dépossédé de lui-même.

Une attentive analyse nous permet de constater que la vraie problématique est celle de la représentation. Il faut être discret dans son apparence pour « *ne pas être blessé par le mauvais œil* ».

« Les mères de Tabelbala négligent volontairement leurs bébés et les maintiennent dans un certain état de saleté pour qu'ils n'excitent pas l'admiration à un âge particulièrement vulnérable. » (p.27)

« Toute image avantageuse et grosse de menace. Que dire alors de l'œil photographique et de l'imprudence de celui qui s'offre complaisamment à lui ! » (p.28)

Idriss quitte son oasis pour tenter de retrouver sa photographie, une autre image de lui-même. Il entreprend son voyage de Tabelbala à Béni Abbès, ensuite à Béchar, puis à Oran pour arriver à Marseille et enfin à Paris. Au cours de son voyage, Idriss est assailli par une accumulation de nouvelles « *images* ».

D'abord à Béni Abbès, devant « *une mer de sable (...) figée, immobile* » (p.83) comme la photo. « *Après l'hôtel Rym, c'était une autre image* » (p.85), « *une scène formée à laquelle il n'avait pas accès* » (p.85). Quand il va visiter le musée, au milieu de ces vitrines :

« Tous ces objets, d'une propreté irréaliste, figés dans leur essence éternelle, intangibles, momifiés » (p.88)

Il est toujours question d'image et de représentation.

Idriss *« avait l'impression qu'on l'arrachait de lui-même »* on *« l'observait de l'extérieur »* (p.89). Idriss est à ce moment face à un reflet et non à son image, *« il s'écartait de la vitrine, il vit apparaître un reflet »*. (p.90)

A Béchar, chez un photographe, il retrouve un *« décor peint représentant le Sahara »* (p.95). Le photographe lui répète que *« chaque chose est transcendée par sa représentation en image »* (p.96). Sur la route jusqu'à Oran, il est pris pour quelqu'un d'autre, sa propre image lui joue des tours, Lala Ramirez le prend pour son fils Ismaïl mort.

« L'image est toujours rétrospective. C'est un miroir tourné vers le passé. Il n'y a plus pure image que le profile funéraire. » (p.234)

Arrivé à Marseille, les images affluent, mais toutes sortes d'images : de paysages, de jeunes femmes. C'est le choc pour Idriss.

A Paris, il tourne dans un film, par la suite on lui propose de figurer dans un film publicitaire pour une marque de Soda. Il est pris *« dans un filet d'images »* (p.64) :

On le fait *« mouler pour fabriquer des mannequins africains. C'est pour les vitrines »*. Idriss passe de la photo à la vitrine (son image en trois dimensions). La vitrine :

« Forme un lieu clos, à la fois totalement étalé au regard mais inaccessible aux mains, impénétrable et sans secret, un monde que l'on ne touche qu'avec les yeux et cependant réel, nullement illusoire comme celui de la photographie ou de la télévision » (p.187)

Idriss, le héros change de statut : du sujet regardant en chose regardée.

Dans le roman, l'auteur renforce encore plus l'idée de l'image et de la représentation en intercalant les deux récits, celui de « *Barberousse ou le portrait du roi* » et celui de « *la légende de la Reine Blonde* ».

Le premier récit est situé, dans le roman, avant le départ d'Idriss pour la France donc au moment où le héros est pris en photo (photo dont il est dépossédé) et que tout le monde le met en garde contre son pouvoir néfaste et destructeur, le deuxième récit se trouve à la fin du roman pour donner l'antidote de l'image.

Kheir ed Dîn Barberousse, un ancien pirate levantin :

« Ne montrait jamais ni son crâne que couvrait un turban, ni son menton qu'habillait une housse de soie verte retenue par deux cordons à ses oreilles » (p.41)

Il est toujours question d'image et de portrait.

Le sultan Barberousse voulait qu'on fasse de lui un portrait officiel car « *il découvre la force de l'image* » (p.42). Mais le peintre chargé de le représenter (en noir et blanc) ne parvenait qu'à exprimer la haine et la violence

de ce secret¹ inviolé. Déçu par son œuvre, il fait appel alors à une jeune femme scandinave Kerstine qui en fait une tapisserie d'un paysage d'automne mais :

« au spectateur placé assez loin et plus attentif à l'ensemble qu'aux détails. Il paraissait que toute cette symphonie en roux majeur n'était en vérité qu'un portrait dont tous les tons caressaient l'œil » (p.52)

Dans le deuxième récit enchâssé, le pouvoir de l'image, de la séduction conduit aux tueries, à la mort. Le portrait d'une femme blonde a un mauvais charme sur tout ceux qui le regardent et ce pouvoir néfaste se perpétue à travers le temps. Pour s'en défaire, la solution est la calligraphie. A travers le signe, l'écriture ; le pouvoir maléfique de l'image est déjoué, il ne s'exerce plus.

Avec ce roman, l'auteur, en fait, oppose l'image, la représentation au signe, à l'écriture. Le signe est l'antidote de l'image. L'histoire du roman se passe dans deux mondes différents et la conception de l'image est différente dans ces deux mondes. Le héros est Algérien, berbère musulman.

L'Islam interdit toute représentation sauf celle de l'écrit, du signe, on ne peut pas représenter Dieu et le prophète, par contre on peut écrire des sourates afin de les représenter par l'écriture.

En racontant l'histoire d'Oum Kalsoum, l'auteur renforce son idée et affirme qu'elle est arrivée à se déjouer du monde médiatique dans lequel elle vivait grâce au son de sa voix. Elle attire l'oreille et non l'œil.

¹ -La rousseur qui est comme une tare physique.

2-La femme :

Les femmes sont très présentes dans le roman, Tournier joue sur leur physique pour leur attribuer une connotation. La femme blonde représente l'autre, le monde occidental. La femme noire (ou brune) l'identité, l'ancrage, le monde oriental.

Les femmes blondes incarnent dans le roman la froideur de l'image. Elles sont destructrices d'une certaine manière. La toute première est celle avec l'appareil photo. Elle sort de la Land Rover, prend la photo, donne l'itinéraire à Idriss et déclenche la machine. La deuxième est Kerstine, la scandinave qui a fait le portrait du Sultan Barberousse. La troisième est la prostituée de Marseille qui a possédé et dépossédé Idriss (après une relation physique avec elle, a volé sa goutte d'or). Elle lui a pris sa liberté, sa pureté, son innocence. La quatrième est celle rencontrée dans le café. Enfin, la cinquième, la reine blonde, qui a provoqué des tueries autour d'elle à cause de son image, de son apparence et dont le portrait a perpétué ce pouvoir maléfique. Il est resté objet d'envoûtement de ténèbres pendant longtemps jusqu'à ce que ce pouvoir soit anéanti par la calligraphie.

La femme blonde a donc servi le récit, en ce sens qu'elle a été l'élément modificateur (l'arrivée de la touriste parisienne) et le dénouement de l'histoire (la reine blonde)

En contre partie, les deux autres femmes présentes dans le récit sont Zett Zobeida et Oum Kalsoum. Elles aussi participent au récit de manière différente certes, mais chacune d'elles a une signification plausible.

La première Zett Zobeida (la danseuse noire) représente l'anti-thèse de l'image sur plusieurs points :

Image	Anti-thèse
Femme blonde	Femme noire
Photo	Danse
Figée	Mouvement
Nord	Sud
Paris	Sahara
Discours	Discours muet
Monde médiatique	Monde sans image (pas de représentation)

Zett Zobeida est aussi la mémoire : par ses origines, ses mouvements, son bijou (la goutte d'or) et les vers de poésie sur lesquels elle dansait, elle interpelle les souvenirs, le passé, la nostalgie. Elle est toujours dans la mémoire d'Idriss. Elle est son ange gardien, gardienne des valeurs et des origines. Elle est sa bouée de sauvetage. Elle dégage de la chaleur par ses mouvements harmonieux, par la couleur de sa peau, par la magie des moments passés à la regarder.

Oum Kalsoum quant à elle, n'est pas un personnage participant aux actions du récit, mais par l'évocation de sa biographie, elle complète le processus déjà mis en route par Zett Zobeida. De part le son de sa voix, elle a réussi à déjouer le pouvoir maléfique de l'image, des photographies, des regards indiscrets qu'elle suscitait. Elle incarne « *le signe sonore qui alerte l'oreille* » (p.222). Le choix de l'auteur concernant la chanteuse n'est pas anodin ; « *L'Etoile de l'Orient* » continue dans sa sémantique à alimenter la même idée de la femme et des origines.

3- L'identité :

L'identité est un thème central dans l'œuvre de Tournier. Elle est présentée sous différentes formes : la naissance, le désert, le Sahara, le chameau et le chant.

La naissance détermine l'identité, une naissance en des lieux donnés, en une période. La naissance est un facteur identitaire véhiculant la liberté. En effet, la goutte d'or est bijou qui signifie une naissance libre chez les Romains. Dans *La Goutte d'Or*, les naissances se multiplient et portent un caractère significatif par rapport à l'histoire du récit.

La première naissance évoquée dans le roman est celle de la chamelle d'Ibrahim : « *J'ai une chamelle qui va mettre bas au puits Hassi el Hora* » (Hora en arabe veut dire libre) (p.19). Mais cette naissance va entraîner la mort d'Ibrahim.

A la naissance d'Idriss, on a fait appel « *à la petite communauté des descendants d'esclaves noirs de l'oasis* » (p.29) parce que avant lui, il y avait eu deux enfants morts-nés.

Puis une autre naissance a eu lieu quand Zett Zobeida, la femme noire, dansait lors du mariage auquel Idriss assistait : « *Au milieu de cette statue voilée, seul dansait ce ventre, animé d'une vie autonome et intensément expressive* » (p.35). « *Et la naissance eut lieu* » (p.34). C'est la naissance de la goutte d'or, « *Le signe pur* » (la pureté des nouveaux-nés).

Vers la fin du roman, c'est une autre naissance pour Idriss lorsqu'il se faisait mouler à la fabrication de mannequins.

«*On croirait assister à la naissance d'un enfant* » (p.219)

Car

« *La masse d'alginat laissait émerger le corps nu en produisant de terribles bruits de pet, de succion et de déglutition* » (p.219)

Pour Idriss, cette re-naissance est une nouvelle chance offerte à la vie.

Le désert, le Sahara a une charge symbolique pour l'identité, l'enracinement, le lieu des origines. Avec le chameau et le désert le tableau est complet. Le chameau est d'abord sculpté par Idriss pour « *jouer au nomade chaamba* » et devenir en France objet culturel.

Dès l'ouverture du roman, le désert apparaît comme origine identitaire du héros et du texte. Les éléments descriptifs se multiplient : les dunes, le sable, le chott el Ksob, l'erg Er-Raqui, les bergers et leurs troupeaux, ainsi que les particularités de la vie africaine. La perception de l'écoulement du temps, l'angoisse de la solitude, l'importance de la superstition.

Le désert dans tout le roman est positif : il est source d'harmonie, lieu des origines et des traditions pour le héros¹.

Dans le roman, le chant a ainsi un caractère identitaire. Il permet à Idriss de garder son authenticité originelle à travers quelques vers à caractère leitmotiv, qui ressortent plusieurs fois dans le récit : lorsqu'il quitte l'Algérie pour aller en France, après son premier rapport sexuel et enfin en se promenant à Paris avec un chameau. Les vers chantés lors d'un mariage auquel Idriss a

¹ -Comme dans beaucoup de romans algériens : ceux de Rachid Boudjedra, de Mohammed Dib...

assisté avant de partir en France. Idriss s'y accroche pour apaiser son âme de la vague de nostalgie qu'il éprouvait chaque fois qu' « *il songeait aux regs de Tabelbala, aux sables de Béni Abbès* » (p.178)

« Oui l'éloignement venait enfin de rassembler dans sa mémoire sa mère et son troupeau, sa maison et la palmeraie, la place du marché où stationnait le car de Salah Brahim, le visage de ses frères, de ses cousines. (...) Il se sentait perdu, abandonné, rejeté (...) » (p.109)

La musique et le chant viennent le consoler et renforcer, par la même occasion, son identité, son appartenance.

4- Les lieux :

Les lieux sont très significatifs dans le roman. Ils constituent l'ancrage de l'histoire racontée. Le titre du roman évoque chez le lecteur un quartier du même nom qui se trouve à Paris et qui compte une forte communauté d'émigrés, surtout Maghrébins.

Le roman raconte l'histoire d'Idriss, un jeune berbère algérien qui part en France à la recherche d'une photographie de lui prise par une touriste parisienne. Le roman donc se situe entre deux rives : L'orient / l'occident.

L'Algérie / La France.

Le Sud / Le Nord.

La structure du récit, elle-même est partagée en deux parts égales. La première partie se déroule en Algérie, la deuxième en France.

En Algérie, c'est le désert qui domine, lieu des origines et des traditions, il incarne la chaleur, le calme et la sérénité.

En France, le lieu est la ville où tout se passe très vite. La ville est houleuse, froide, distante.

En arrivant à Paris, Idriss va habiter le foyer sonacotra des travailleurs émigrés. Ce lieu évoque l'émigration et les conditions de vie des travailleurs émigrés. Ce qui permet de noter le côté engageant de Michel Tournier envers les démunis.

L'histoire se termine sur la place Vendôme, quartier chic à Paris où Idriss travaillait avec son marteau piqueur. Cette superposition de deux réalités opposées accentue le contraste entre Idriss (ce qu'il est) et le lieu où il se trouve. Nous le retrouvons aussi à la page 180 :

« Il était clair d'ailleurs que les passants affectaient de plus en plus de ne pas le remarquer à mesure qu'il quittait les zones populaires pour aborder les quartiers chics. Dès la gare Saint-Lazare, mais plus encore place de la Madeleine et rue Royale, plus personne ne parut voir son étrange équipage (son chameau) dans la foule pressée du petit matin. » (p.180)

A chaque fois qu'il avance dans un quartier chic, les gens ne le remarquent plus.

5-Le bijou :

La Goutte d'Or n'est pas seulement un quartier à Paris ou une goutte d'eau pour les sahariens (l'eau est comme l'or pour eux), c'est aussi un bijou aux courbes parfaites, « *d'un éclat et d'un profil admirables. On ne peut concevoir un objet d'une plus simple et plus concise perfection.* » (p.35). « *La bulle dorée ne veut rien dire qu'elle-même. C'est le signe pur, la forme absolue.* » (p.35). Elle est « *l'émanation d'un monde sans image, l'antithèse et peut être l'antidote de la femme platinée à l'appareil photo (...).*» (p.35)

Idriss voit la goutte d'or pour la première fois autour du cou de la danseuse noire Zett Zobeida lors de la fête de mariage à laquelle il a assisté. Après avoir été photographié son image, la représentation de lui-même envolée, la goutte d'or semble être l'antidote de l'asservissement par l'image, l'antithèse parfaite à ce qu'il lui est arrivé. Il la retrouve le lendemain entre ses orteils « *puis il enfonce la goutte d'or dans sa poche et il s'enfuit* ». Il va en France, à Paris.

Sur le car-ferry qui partait d'Oran à Marseille, Idriss va apprendre de l'orfèvre que la *bullia auréa*¹ est un « *insigne romain* » qui subsiste encore dans certaines tribus sahariennes.

« Les enfants romains de naissance libre portaient cette goutte d'or. (...) Lorsqu'ils échangeaient la robe prétexte contre la toge virile, ils abandonnaient également la bullia auréa en offrande aux lares domestiques. » (p.118)

Arrivé à Marseille, Idriss perd sa goutte d'or et sa virginité en même temps avec une prostituée blonde. Et c'est à la fin du roman que le héros la retrouve à Paris,

¹ - Bulle d'or

la place Vendôme, dans une vitrine exposée seule, elle « *brillait solitaire sur fond de velours noir* » (p.256) (Le cou de Zett Zobeida).

La goutte d'or évoque aussi chez Idriss ses origines, son pays, son oasis et le Sahara « *La goutte d'or apparut, chaude et douce* » (p.110), elle rappelle le sable chaud et léger. Aussi, elle est « *un symbole de liberté, mais son métal est devenu funeste* » (p.120). « *L'or, excessivement précieux, excite la cupidité et provoque le vol, la violence, le crime.* » (p.120)

A la fin du roman, Idriss va danser avec son marteau-piqueur, il ne s'arrêtait pas.

Conclusion

Nous avons vu que *La Goutte d'Or* de Michel Tournier est plus qu'un roman de dépaysement, d'exotisme oriental. De par sa structure narrative et le fonctionnement interne de ces mêmes structures, l'auteur réalise une œuvre diverse, multiple.

Dans *La Goutte d'or* le titre même joue sur une polysémie : il désigne le nom d'une rue et d'un quartier parisien – Barbès – où vit une importante communauté d'émigrés surtout arabes et maghrébins.

C'est donc l'histoire aussi du maghrébin Idriss qui a quitté sa patrie à la recherche du travail et de la fortune en France. Le roman met en lumière les torts de la société française en donnant la parole aux émigrés du foyer sonacotra pour dénoncer leur exploitation ; et les sentiments de déracinement et de l'exile.

Faire passer dans le roman un discours à la fois fragmenté et savant relève de la stratégie discursive. Stratégie qui sert également l'histoire du roman. Il ne s'agit pas seulement d'une digression du discours mais la digression réside aussi dans le cadre de la culture, de l'identité, des traditions. Transposer la culture arabe dans la culture occidentale, c'est donc, faire aussi une digression culturelle et identitaire. Le choc des deux cultures passe d'abord par le discours.

Effectivement, ce roman se situe au croisement entre langage, culture et littérature. Tournier réussit son coup : rassembler dans le roman toute une philosophie du discours et des savoirs, de la narration au second degré afin de les « *placer* », les structurer dans le récit pour le servir au lieu de l'encombrer.

A travers la répartition des différentes formes du discours, l'auteur universalise le roman qui ne va plus obéir à un genre précis mais à la littérature car la littérature par définition est compatible avec tout.

De par *La Goutte d'Or*, Tournier nous lègue un héritage de savoir mais aussi de culture. L'interaction entre arabe et français permet à l'auteur d'introduire au sein du discours des savoirs autres en les faisant émigrer eux aussi dans un discours régit par des lois, par une poétique et par une rhétorique rigoureuse.

Différents textes émigrent, effectivement dans le récit telle l'action du héros qui émigre en France. Tournier a appliqué au discours du roman le même choc qu'a eu le héros en cohabitant dans une société autre que la sienne, en rencontrant des croyances, des cultures hétérogènes. C'est cette même hétérogénéité dont l'auteur se sert et l'applique au discours.

L'hétérogénéité et la digression discursives appliquées au discours sont le résultat d'une hétérogénéité et d'une digression culturelle, ethnique et morale ce qui me permet de penser que Michel Tournier tend plutôt vers une universalité du genre romanesque à travers une universalité sociale.

Etant philosophe de formation, l'auteur part vers une philosophie du discours romanesque, puisque le genre romanesque est le genre de tous les genres. Tend-t-il vers une universalité du roman ? Ou prouverai-t-il l'universalité du roman ?

Bibliographie

Références bibliographiques :

Œuvre analysée :

Tournier Michel, *La Goutte d'Or*, Paris, Gallimard, 1985.

Autres œuvres de Tournier :

Romans :

- *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967
- *Le Roi de Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970
- *Vendredi ou la Vie sauvage*, Paris, Gallimard, 1971
- *Les Météores*, Gallimard, 1975
- *Gaspard, Melchior et Balthazar*, Paris, Gallimard, 1980
- *Les Rois Mages*, Paris, Gallimard (Folio junior)
- *Gilles et Jeanne*, Paris, Gallimard, 1983
- *Eléazar ou la Source et le Buisson*, Paris, Gallimard, 1996

Contes et Nouvelles :

- *Le coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978
- *La Fugue du Petit Poucet*, 1979
- *Le Médiocroche Amoureux*, Paris, Gallimard, 1989

Essais :

- *Le vent Paraclèt*, Paris, Gallimard, 1978
- *Le Vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981
- *Le Pied de la lettre*, Paris, Mercure de France, 1994
- *Le Miroir des idées*, Paris, Mercure de France, 1994
- *Célébrations*, Paris, Mercure de France, 1999
- *Le tabor et le Sinai*, Folio
- *Le Crépuscule des Masques. Photos et Photographes*, Hoëbeke

- *Des clefs et des serrures. Photographie*, Hachette
- *Journal Extime*, Paris, La Musardine, 2002

Ouvrages théoriques :

- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1984.
- Barthes Roland, *Théorie du texte*, Article in Encyclopédie universelle, 1973
- Barthes Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits, poétique du récit*, Paris, le Seuil, 1981.
- Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
- Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Bourdieu Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 2001.
- Chaulet-Achour Christiane, Bekkat Amina, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, Ed.Tell, 2002.
- Dällenbach Lucien, *Le Récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- Déruelle Aude, *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*. Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot Editeur, 2004
- Duchet Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- Ducrot Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- Eco Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985.
- Escarpit Robert, *Le littéraire et le social, Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970.
- Genette Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- Genette Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

- Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.
- Goldenstein Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1985.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1985.
- Kristéva Julia, *Simiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, Coll. Points, 1978.
- Luckàs Georges, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968.
- Macherey Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.
- Mauriac François, *Le romancier et ses personnages*, Le livre de poche, 1972 (Ed. R-A Corrêa, 1933).
- Mitterrand Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980
- Piegay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996
- Reuter Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.
- Rey Pierre-Louis, *Le roman*, Paris, Hachette supérieure, 1992.
- Riffaterre Michaël, *La production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979.
- Sabry Randa, *Stratégies discursives : Digression, transition, suspens*, Paris, Ed. Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992.
- Tadié Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, PUF. Ecriture, 1979
- Todorov Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

Articles critiques :

- Barthes Roland, *Texte*, in Encyclopedia Universalis, Vol.15, Paris, 1973.
- Parmentier Marie, *La digression sans détour*, Acta Fabula, Printemps 2005.

Thèses et Mémoires consultés :

- Saidi Said, *De la digression dans le pendule de Foucault d'Umberto Eco*. Mémoire de Magister, Université Mentouri de Constantine, 2005.

Résumé :

Il devient de plus en plus difficile de classer le roman dans une catégorie de genre. Potéiforme, il tend vers des digressions d'autres genres que le texte. Ces digressions peuvent être signalées par l'auteur ou décelées par le lecteur.

La digression alimente l'histoire du roman de savoirs, de descriptions, de commentaires qui viennent couper la trame narrative pour aller vers une autre forme d'écriture. Oui, car l'écriture est l'enjeu principal de tout écrivain ; l'histoire racontée passe derrière la créativité littéraire. Les écrivains témoignent des réalités socioéconomiques dans lesquelles ils vivent par une forme. Cette forme reflète leurs visions et les jugements qu'ils portent sur cette réalité par un regard extérieur ou intérieur.

L'écriture est le moyen dont dispose l'écrivain afin de traduire cette réalité. C'est pourquoi l'intérêt que porte la critique sur *le travail de l'oeuvre* est des plus justifié.

ملخص:

لقد أصبح من الصعوبة بمكان تصنيف الرواية في نوع أدبي معين. فبتعدد أشكالها اتجهت الرواية إلى الاستطراد نحو أنواع أخرى مخالفة للنص. هذه الاستطرادات يمكن الإشارة إليها من قبل المؤلف أو اكتشافها من طرف القارئ.

إن الاستطراد يثري قصة الرواية بالمعارف، الوصف، التعليقات التي أدت إلى قطع عملية السرد من أجل التوجه إلى أشكال أخرى من الكتابة.

إن الكتابة هي الاهتمام الأكبر لكل كاتب، فالرواية المسرودة تأتي بعد الإبداع الأدبي. فالكاتب يعتمدون على الوقائع السيوسيو اقتصادية التي يعيشون فيها بطريقة تعكس آرائهم و أحكامهم على كل الوقائع بنظرة داخلية أو خارجية.

تبقى الكتابة الوسيلة الوحيدة لدى الكاتب لترجمة الواقعة. لهذا فإن الفائدة التي يعطيها النقد للعمل الأدبي تكون ذات أهمية كبرى.

Abstract:

It becomes more and more difficult to classify the novel in a category of type.(Potéiforme), it strives towards digressions of other types than text. These digressions can be signalled by the author or disclosed by the reader.

Digression feeds the history of the novel of knowledges, descriptions, comments which come to cut narrative woof to go towards another form of writing. Yes, because the writing is the main stake of every writer; told history passes behind literary creativity. The writers manifest socioéconomiques realities in which they live by a form. This form reflects their visions and the judgements which they carry on this reality by an outside or internal look.

The writing is the means which the writer has to translate this reality. That's why the interest which carries the criticism on the job of work is more justified.