

Au Nom de Dieu
Clément et Miséricordieux

18922 - 1.4481



Université d'Ispahan
Faculté des langues étrangères
Département du français

Master II

Le non-sens dans
Dans le labyrinthe d'Alain Robbe-Grillet

Sous la direction de:
Dr. Javad Shokrian

Professeur consultant:
Dr. Hamid Réza Shaïri

Par:
Masoumeh Mataji

Janvier 2009

189822



دانشگاه اصفهان
دانشکده زبان های خارجی
گروه زبان فرانسه

پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فرانسه

بی معنایی در هزار توی آلتن رب گریه

استاد راهنما:

دکتر جواد شکریان

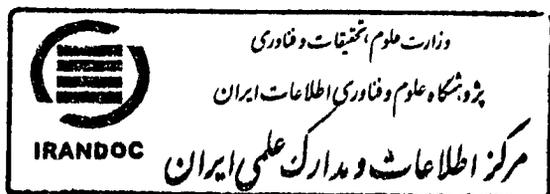
استاد مشاور:

دکتر حمیدرضا شعیری

پژوهشگر:

معصومه متاجی

بهمن ماه ۱۳۸۸



۱۵۹۵۶۷

۱۳۹۰/۳/۲۲

کلیه حقوق مادی مترتب بر نتایج مطالعات، ابتکارات
و نوآوری های ناشی از تحقیق موضوع این پایان نامه
متعلق به دانشگاه اصفهان است.



دانشگاه اصفهان

دانشکده زبان های خارجی

گروه زبان فرانسه

شيوه نگارش پايان نامه
رعایت شده است.

پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فرانسه

خانم معصومه متاجی تحت عنوان

بی معنایی در هزار توی آلن رب گریه

در تاریخ ۱۳۸۷/۱۱/۴ توسط هیات داوران زیر بررسی و با درجه عالی به تصویب نهایی رسید.

۱- استاد راهنمای پایان نامه دکتر جواد شکریان با مرتبه علمی استادیار امضاء

۲- استاد مشاور پایان نامه دکتر محمدرضا شعیری با مرتبه علمی استادیار امضاء

۳- استاد داور داخل گروه دکتر مجید یوسفی بهزادی با مرتبه علمی استادیار امضاء

۴- استاد داور خارج گروه دکتر زهرا جوزدانی با مرتبه علمی استادیار امضاء

امضای مدیر گروه



Je tiens à exprimer mes reconnaissances infinies envers Monsieur le Docteur Shokrian, le professeur directeur de mon mémoire, dont le savoir, la compétence et la subtilité d'esprit m'ont permis de parcourir les détours imprévus de ce travail et dont la bienséance m'a encouragée à travailler.

J'exprime toute ma gratitude à l'égard de Monsieur le Docteur Shäiri, mon professeur consultant, qui a bien voulu se donner la peine de lire, de réviser, de corriger ce modeste travail de recherche. Je le remercie sincèrement pour l'aide infinie qu'il m'accordée tout au long de mes études. Ses aides efficaces et ses précieux conseils restent pour toujours mes meilleurs souvenirs.

Résumé:

Les romans qui traitent du non-sens fondamental sont actuellement si nombreux dans la littérature française que l'on serait presque à même de parler d'une "école" ou d'une "tradition" de l'absurde. Bien qu'Alain Robbe-Grillet adresse de sévères critiques artistiques aux membres de "l'école", ce sont leurs hypothèses qui forment la base de son esthétique originale. *Dans le labyrinthe*, son quatrième roman, paru en 1959, représente l'utilisation la plus heureuse de ces techniques artistiques. Cette recherche consiste à trois parties. Les deux premières sont littéraires et la dernière est sémiotique. Dans les parties littéraires, on a étudié l'effet de la narrativité et des caractéristiques spatio-temporelles dans la production du non-sens et la dernière partie est consacrée à l'effet de certaines notions sémiotiques comme l'équilibre entre les deux plans du langage, la signification des objets, la modalité et l'intentionnalité du sujet. Dans *Dans le labyrinthe*, seules les choses parce qu'elles "sont là", ont une réalité. Aussi Robbe-Grillet s'attache-t-il avec une minutie souvent fastidieuse à décrire la configuration des objets dans l'espace. Cet espace se présentera donc comme une succession de descriptions. Comme dans le courant de la conscience, la narration passe sans transition d'une série d'images à une autre. Ce passage brusque d'un temps à un autre fait découvrir au lecteur un monde absurde. L'anti-narrativité, les ruptures spatio-temporelles, l'instabilité entre les deux plans du langage, l'insignification des objets, la démodalisation du sujet conduisent le texte de *Dans le labyrinthe* au non-sens.

Mots clés: le non-sens, l'absurde, la sémiotique, L'anti-narrativité, les caractéristiques spatio-temporelles.

Abstract:

Novels with theme of meaninglessness abound so much in French literature that there has evolved a new movement called "absurdism". Although Alain Robbe-Grillet has expressed sharp and fierce criticisms against proponents of this movement, it is the doctrines of this movement that builds the core of his art. *In the Labyrinth*, Robbe-Grillet's fourth Novel, published 1959, is the best incarnation of this literary movement. The present research consists of three sections. the first two sections are literary and the last one is semantic. In literary section, the impact of narration feature and also the effect of space/time characteristics in production of meaning has been studied and the last section is devoted to impact of some of semantic concepts such as harmony between two language faculties, meanings of objects, modality, and the subject's purpose or intention. In *In the Labyrinth*, objects are actual solely because they exist. Also Robbe-Grillet tends to describe with often peculiar delicacy the state of occurrence of objects in place. This "space" evolves as a series of descriptions. Narration like a stream of consciousness passes without transition from one image to another. This sudden passage of time portrays a meaningless world to the reader. anti narration, intermittent time and space, discrepancy between two faculties of language, absurdity of objects, accompanies the text in the Novel *In the Labyrinth* to Meaninglessness.

Keywords: Meaninglessness, Absurd, Semantic, Anti Narrative, Space and time Characteristics

Table des matières

Titre	Page
Introduction	c
Chapitre 1: Narration anti-narrative	
1.1. Nouvelle conception du texte littéraire	1
1.1.1. Du référentiel au non-référentiel	1
1.1.2. Du réalisme à la réalité.....	3
1.1.3. Conception de l'événement.....	7
1.2. Narration mobile	8
1.2.1. Confusion	8
1.2.2. Description destructrice	11
1.2.2.1. Stratégie de la discontinuité	11
1.2.2.2. Mécanisme de la répétition	13
1.2.3. Attente prolongée	13
1.2.4. Narration objectivisante	14
1.3. Érosion du personnage	17
1.3.1. Personnage discrédité.....	17
1.3.2. Manque identitaire	19
1.3.3. Dominance de la personne-idée	21
1.3.4. Dédale des personnages	24
Chapitre 2: Caractéristiques spatio-temporelles	
2.1. Espace disloqué	31
2.1.1. Labyrinthe	31
2.1.2. Reprise et circularité	36
2.1.3. Non-lieu.....	38
2.2. Effacement temporel	44
2.2.1. Temporalité subjective	44

Titre	Page
2.2.2. Instantanéité du temps.....	47
2.2.3. Dimension vécue du présent.....	49
Chapitre 3: Pour une sémiotique du non-sens	
3.1. Non-comptabilité de l'expression et du contenu.....	53
3.1.1. Expression et contenu.....	53
3.1.2. Matière.....	56
3.1.3. Instabilité entre les deux plans du langage.....	59
3.1.4. Écriture responsable.....	64
3.2. Insignifiante des objets.....	66
3.2.1. Objets énigmatiques.....	66
3.2.2. Sens visuelle.....	71
3.2.3. Formes géométriques.....	74
3.3. Sujet démodalisé.....	75
3.3.1. Rapport de la modalité au sens.....	75
3.3.2. Démodalisation du sujet.....	78
3.4. Non-sujet.....	84
3.4.1. Sujet et ses diverses instances.....	84
3.4.2. Prédication.....	87
3.4.3. Intentionnalité.....	92
Conclusion.....	95
Bibliographie.....	103

Introduction

Le siècle d'or du roman, c'est le XIX^{ème} siècle, avec ses géants: Balzac, Tolstoï, Dickens, auteurs d'œuvres qui sont autant de mondes édifiés avec conscience. En donnant au genre ses lettres de noblesse, de nouvelles règles et conventions, Balzac, Tolstoï ou Dickens se préoccupent d'exprimer une réalité sociale et humaine dont ils entendent révéler les dessous, les secrets et les ressorts cachés. Omniscient, semblable à Dieu, le romancier crée un univers qui constitue l'équivalent lisible et significatif du monde qui l'entoure. En France, les successeurs immédiats de ces démiurges entendent faire du roman un moyen plus sûr d'information et de connaissance, donner par lui une image plus exacte de la réalité. En se proclamant "réalistes", puis "naturalistes", Maupassant, Les Goncourt, Zola prétendent ne pas s'écarter d'un pouce de la réalité ou de la nature, c'est-à-dire d'une vérité dont il leur semble que leurs prédécesseurs n'ont pas eu l'audace de la coucher, palpitante, sur le papier. Il suffit de la dire, de la montrer, fût-ce sous ses aspects communs, vulgaires ou sordides, pour qu'un certain voile soit levé qui découvre le monde et l'homme. Ils veulent suivre l'exemple de Flaubert, dont ils ont été les amis ou les disciples, et qui leur en impose autant par son labeur d'artiste que par son souci d'une documentation exacte et précise.

Que se passe-t-il au XX^{ème} siècle? La France a connu au début de ce siècle une génération littéraire exceptionnelle, qui mérite vraiment d'être appelée la dernière génération classique. Il est impossible de présenter la littérature d'aujourd'hui sans souligner l'importance des œuvres de Valéry, de Gide et de Claudel. Il faut aussi noter que l'œuvre de Marcel Proust - cette vaste *Recherche du temps perdu* dont la première partie passe inaperçue en 1913 et dont les derniers tomes, en 1927, portent à son comble la gloire posthume du romancier, est l'une des plus hautes de toute la

littérature française. Des grandes œuvres, elle a l'ampleur et l'autorité mystérieuse, la cohérence secrète et l'infini pouvoir de suggestion. Véritable somme puisqu'elle est à la fois l'épopée d'une sensibilité individuelle et un tableau de la société française au début du XX^{ème} siècle, une confession et une enquête, une psychologie et une féerie, une étude des passions de l'homme et une interrogation de son destin. Elle est aussi l'espace clos d'une vision qui colore tout ce qu'elle effleure d'incomparable irisation. Avec l'œuvre de Balzac, elle est, dans la littérature française, « *la seule création romanesque qui soit parvenue à enfermer dans le contour d'une stylisation souveraine tout ce qu'à un certain moment de son histoire, l'esprit humain fut capable de saisir* » (Picon Gaëtan, 1976: 20). Pour la première fois, la poétique devient l'essence même du romanesque, et pour la première fois, le roman devient le moyen d'expression d'une enquête spirituelle qui se confond avec la recherche d'une vie. Ensuite, au début des années 50, trois courants principaux se partagent le roman français:

1/ Une tradition d'analyse, classique, qui continue le travail des écrivains dont la carrière a débuté avant la seconde guerre mondiale, parfois en oubliant que ces derniers n'avaient pas hésité à tenter un renouvellement du genre (Gide par exemple dans *Les Faux Monnayeurs*, Martin du Gard dans *Jean Barois*) et en ne retenant que la façon dont leurs modèles suggèrent des réponses aux questions que la vie pose à l'homme, dévoilent certains aspects du monde moral et social, et, globalement, "proposent une humanité intelligible".

2/ La littérature "existentialiste", née dès 1938, avec *La Nausée*, ne se développe réellement qu'après guerre, sous l'influence de la revue *Les temps modernes* (fondée en 1945) et du *Qu'est-ce que La littérature?* que Sartre publie en 1949. Sans vouloir imposer de thèses philosophiques, elle

prétend néanmoins pousser le lecteur à une réflexion sur sa situation morale et politique. De Sartre, *Les Chemins de la liberté* (1945), et le théâtre *Les Mains sales* (1948), *La P. respectueuse* (1951), *Le Diable et le bon Dieu* (1951); de Camus, *La Peste* (1947) et *Les Justes* (1949); de Simone de Beauvoir, *Les Mandarins* (prix Goncourt en 1954), monopolisent l'attention et l'intérêt du public intellectuel. Après le formidable ébranlement moral provoqué par la guerre qui a semblé mettre fin à une certaine conception de l'humanisme, une réflexion approfondie semble à nouveau nécessaire sur l'homme, sa morale possible et sa situation dans le monde. La littérature "gratuite" est condamnée, et remplacée par une écriture "engagée", que justifient et renforcent les essais philosophiques des existentialistes. L'écrivain n'a pas le droit d'ignorer ses semblables, le monde et la société où il vit, il est comme tout un chacun responsable de ce qui peut advenir, et cette responsabilité l'oblige à prendre parti politiquement.

3/ Par réaction contre les œuvres existentialistes où ils ne voient que l'expression d'une angoisse stérile et d'un pessimisme finalement inefficace, un groupe d'écrivains a fondé en 1950 la revue *La Parisienne*, où se marque une préférence pour une littérature totalement désengagée, séduisante par son style en général brillant, et pratiquant plus volontiers l'ironie amère que la réflexion sérieuse: Jacques Laurent (qui en 1951 publie un texte intitulé *Paul et Jean-Paul* dans lequel il compare Sartre à Paul Bourget), Roger Nimier, Antoine Blondin, plus tard Françoise Sagan trouvent rapidement un public avide de divertissement sans profondeur, et d'une littérature dont les héros, en général riches, vont faire, sinon pleurer, du moins rêver les Margot modernes qui se veulent à la mode.

En 1953, *Les Gomme* d'Alain Robbe-Grillet marque un moment très important dans l'évolution de la littérature française. C'est dans *Dans le*

labyrinthe, son quatrième roman, paru en 1959, et à partir de celui-ci qu'est posée une nouvelle façon de présentation des choses, dans le genre romanesque. Les éléments indiscutables du roman traditionnel y sont catégoriquement mis en question et une nouvelle voie s'ouvre qui prendra le nom de "Nouveau Roman". Mais il faut aussi se rappeler que Nathalie Sarraute a déjà publié *Tropismes* en 1939. C'était un ouvrage insolite qui ne comportait ni personnage ni intrigue. En 1956, elle publie ses articles sous le titre de *L'ère de soupçon*. Les critiques ont commencé à parler de "L'École du regard", du "Roman objectif", de "L'École de Minuit". Vers 1960, le terme de "Nouveau Roman" apparaît dans les milieux littéraires. Alain Robbe-Grillet qui emploie souvent le terme du "Nouveau Roman" s'explique ainsi: « *Si j'emploie volontiers dans bien des pages, le terme de Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. Ils savent, ceux-là, que la répétition systématique des formes du passé est non seulement absurde et vaine, mais qu'elle peut même devenir nuisible, en nous fermant les yeux sur notre situation réelle dans le monde présent, elle nous empêche en fin de compte de construire le monde et l'homme de demain.* » (Robbe-Grillet, 1963: 9-10) .

Donc, les nouveaux romanciers cherchent de nouvelles formes romanesques aptes à refléter les nouvelles réalités sociales, mentales et artistiques du monde présent. A vrai dire, leur point de contact est des refus que des affirmations: le Nouveau Roman est une protestation avant toute autre chose. Mais, il faut aussi noter que, si le postulat initial est le même,

le génie de ces romanciers est fort différent et leurs œuvres respectives forment un contraste les unes avec les autres. En se distinguant à la fois du roman traditionnel, de la littérature existentialiste et de la "réaction néoclassique", ces écrivains ont bien imposé une nouvelle orientation à l'écriture romanesque et le romancier est entré dans ce que Nathalie Sarraute appelle "l'ère de soupçon". Invoquant les grands exemples de Joyce, de Proust et de Kafka, le Nouveau Roman affirme que le roman doit cesser d'être une description des êtres pour devenir une interrogation sur L'Être. D'où le dédain qu'il manifeste à l'égard du personnage, cet ancêtre auquel rien ne manquait, « depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez. » (Sarraute, 1956: 17) et qui a tout perdu.

On le sait bien, la complexité de la littérature ne s'arrête pas là: c'est aussi celle du commentaire foisonnant qu'elle suscite, qui en prolonge et qui en renouvelle à l'infini les significations. Il suffit de songer à la diversité des méthodes d'analyse dont les moyens théoriques extraordinairement variés font du métadiscours sur la littérature une sorte de double de l'objet littéraire lui-même. En ce qui concerne *Dans le labyrinthe*, il faut dire qu'il provoque d'abord un vif effet de surprise. L'action est détournée par Robbe-Grillet de sa fonction habituelle. Le roman traditionnel met en œuvre une action dynamique, souvent complexe et animée de nombreux rebondissements. Elle est amorcée par une exposition qui fournit au lecteur les indications nécessaires à la compréhension de l'intrigue, et s'achève sur un dénouement, issue logique du roman. *Dans le labyrinthe* ne répond guère à ce schéma conventionnel: Robbe-Grillet l'a construit autour de délires statiques qui ne mènent à rien: pas de sujet, pas d'intrigue, pas de personnages cohérents. Utilisant des sketches, il les juxtapose sans aucun lien. Il y traite de façon déroutante, le lieu, le temps, ces ingrédients obligés

de l'écriture romanesque. Le lecteur, dérouté, se demande ce dont il est question. Il attend d'éventuels faits nouveaux, d'éventuels rebondissements qui donneraient son sens au roman. Il s'interroge sur la manière dont il pourrait s'achever. L'interrogation du public ne porte plus alors sur l'action où se trouvent engagés les personnages, mais sur les motivations du romancier, sur les effets qu'il recherche. Engagés dans une démarche intellectuelle, les lecteurs ont ainsi la satisfaction de comprendre le double but du roman: montrer le vide du langage et démystifier le fonctionnement romanesque traditionnel. Ainsi "l'ère du soupçon" est née. A partir du moment où le langage devient l'objet d'une problématique romanesque, le roman de langage, en détruisant son objet, deviendra un "non-sens". C'est la révolte du roman contre lui-même. Avec le Nouveau Roman, le langage romanesque change radicalement. Au lieu de dire, on fait sentir. Le romancier devient sémiologue, artisan du signe et du langage, un élément romanesque parmi d'autres. Le langage n'opère plus le mariage de l'être et de l'homme. Il devient usé, vide de sens. Il ne véhicule plus que des lambeaux de signification et ne constitue pas un moyen de couvrir le vide intérieur et de combler la solitude et l'absurdité du monde extérieur. Il devient une manifestation éloquente de l'incohérence et de l'inutilité de l'homme qui ne parvient pas à trouver sa place dans un univers absurde. Dans *Dans le labyrinthe*, la mise en accusation du langage est un instrument privilégié de l'expression romanesque. Ce livre montre tout concourt à montrer comment le langage, au lieu d'être un instrument de communication, est un obstacle qui ne permet pas l'instauration d'échanges vrais entre les êtres humains.

C'est ainsi que nous, en tant que lecteurs, en lisant ce livre, nous pouvons nous poser des questions telles que: La dimension narrative est-elle bien établie? Y a-t-il une linéarité spatio-temporelle dans ce livre? Y a-t-il une

comptabilité entre les deux plans du langage? Dans quelle mesure dans *Dans le labyrinthe*, la sémiotique a mis le texte et ses structures organisatrices au centre de ses investigations?

D'une part, les hypothèses sont définies par l'anti-narrativité de la narration, par une rupture spatio-temporelle et d'autre part on peut envisager que la stabilité entre l'expression et le contenu est affectée par le déséquilibre entre ces deux plans du langage et le non-sens se présente comme une structure sémiotique autonome.

Notre démarche dans le premier chapitre consiste à reconnaître la narrativité du texte. En déterminant la productivité textuelle comme auto-destructive et annihilante, Robbe-Grillet fait de l'effacement un appel à restituer, à reconstruire, à remplir tout ce qui a été supprimé mais qui joue en même temps la double fonction de production et de reproduction du texte. La mécanisation textuelle se réalise par la multiplication d'effacements. L'écriture devient l'espace de la répétition qui a la force d'abolir ou celle de mettre en doute toutes les certitudes. La répétition détourne toute l'attention sur l'anecdote et l'attire sur le fonctionnement du texte lui-même. Le mécanisme de répétition s'inscrit dans une rhétorique de la discontinuité. La sensation d'être au courant que sent un lecteur en lisant un roman conventionnel n'existe pas pour le lecteur de Robbe-Grillet. Ce qui frappe le lecteur, c'est la progression dans la description. C'est la description destructrice chez Robbe-Grillet. Le mouvement de l'écriture devient l'enjeu de l'acte créateur. La continuité qui préside à la narration classique est remplacé par des stratégies de la discontinuité. Autre élément concernant le non-sens, c'est l'érosion du personnage. On est en face d'un manque identitaire chez Robbe-Grillet. Dans le roman *Dans le labyrinthe*, le malaise cognitif se fait sentir d'abord quand au début du roman, Robbe-Grillet tarde à introduire ses personnages.

Dans le deuxième chapitre de cette recherche, nous ferons une analyse de l'espace et du temps. Le temps avec sa présence solide et son auto-suppression, manifeste une des recherches de Robbe-Grillet. Il s'établit comme une forme qui est marquée non seulement par le bouleversement d'ordre linéaire du temps, par l'abolition de la continuité temporelle, par le placement de trois éléments (passé, présent, futur) sur le même plan du présent, mais encore par l'effacement du présent lui-même, ce qui ne s'oppose pas à l'idée irréfutable de son importance. Dans *Dans le labyrinthe*, le lecteur se trouve par endroits trop incertains pour suspendre son incrédulité et pour adhérer au monde du roman. Avec le titre "Dans le labyrinthe", Robbe-Grillet suggère que le lecteur va se perdre dans un lieu d'où il sortira avec difficulté. Les couloirs d'un labyrinthe sont tellement semblables qu'on réussit rarement à les distinguer l'un de l'autre. Les couloirs sont obscurs dans *Dans Le labyrinthe*. Le lecteur ne peut pas s'imaginer un plan cohérent de cette ville fictive. C'est un labyrinthe merveilleux dont les couloirs rejoignent aussi des dimensions différentes et où le lecteur ne sait même pas si la scène qu'il est en train de lire est une répétition ou non.

Examinons enfin dans le dernier chapitre, l'organisation du sens dans le texte de *Dans le labyrinthe*, à l'aide de la sémiotique. Non-comptabilité de l'expression et du contenu, c'est un élément important dans la production du non-sens. L'on est loin de l'univers sémiotique, et plongé dans les tensions de la matière de l'expression. *Dans le labyrinthe* met en scène le jeu du signifiant. Dans ce roman, le signifiant prime sur le signifié. On comprend que dans ces conditions, la fonction sémiotique ne puisse s'établir. Le lecteur est invité à n'y voir que les choses, gestes, paroles, événements, qui lui sont rapportés, sans chercher à leur donner ni plus ni moins de signification. Nous reprenons une des notions sémiotiques

principales dans la production du non-sens. Acceptons donc de définir sommairement une modalité, la liste des modalités fondamentales est limitée. Le soldat de *Dans le labyrinthe* est doté dès le départ du /vouloir faire/. Le /vouloir faire/ du sujet est supporté par le /devoir/. On peut prévoir le /ne pas pouvoir faire/ du sujet, il le manifeste à travers ses propres paroles concernant le manque de la connaissance nécessaire pour trouver le lieu du rendez-vous. Pour que le récit puisse se poursuivre, il faut qu'il y ait une transformation de cette compétence négative en compétence positive. Malheureusement cette compétence reste lacunaire. Donc, un /ne pas pouvoir/ qui présuppose un /ne pas savoir/ définit le sujet. Comme nous l'avons vu, le soldat est dicté par le /devoir/ et le /vouloir/, les modalités virtualisantes, mais ceux-ci seuls ne suffisent pas. /ne pas savoir/, ce serait la suspension d'une autre modalité, /ne pas pouvoir/. /Ne pas savoir/ et /ne pas pouvoir/ confortent le /devoir/ et le /vouloir/. Enfin la défaite du /savoir/ et du /pouvoir/ privent le sujet de la compétence. La compétence ne se réalise pas et le sujet reste démodalisé. Nous finissons par la prédication et l'intentionnalité du soldat. Le soldat joue le rôle d'un non-sujet.

Par rapport à ce qu'on vient d'esquisser, notre objectif est naturellement plus restreint. Il est de mettre en place les facteurs selon lesquels un texte mène au non-sens et, à partir de là, de proposer des prolongements et des discussions critiques pour une étude de la littérature, c'est notre postulat de départ. Notre démarche consiste à nous attacher au texte lui-même, à reconnaître son autonomie. Une des propriétés souvent reconnue au texte dit « littéraire » est qu'à la différence du conte oral, de l'article de presse ou d'autres formes de discours, il incorpore son contexte: il intègre ainsi, actualisé par son lecteur et détaché des intentions de son auteur, les conditions suffisantes de sa lisibilité.