

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра іспанської та французької філології

Кваліфікаційна робота магістра з лінгвістики

на тему: «ЛІНГВОНАРАТИВНА І СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНА ПОЕТИКА
ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ ПРОЗИ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ (НА ОСНОВІ ТВОРІВ
А.КАМЮ ТА С.Д. БОВУАР)

Допущено до захисту

«___» _____ 2020 року

Студента групи _____

факультету романської філології і перекладу

освітньо-професійної програми

Сучасні філологічні студії (французька мова і друга
іноземна мова): лінгвістика і перекладознавство

за спеціальністю 035 Філологія

Кравченко Анастасії Сергіївни

Завідувач кафедри

іспанської та французької філології

_____ Савчук Р.І.

(підпис)

(ПІБ)

Науковий керівник:

Доктор філологічних наук, професор Савчук Р.І

Національна шкала _____

Кількість балів _____

Оцінка ЄКТС _____

КИЇВ – 2020

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT ET DE LA SCIENCE DE L'UKRAINE
UNIVERSITÉ NATIONALE LINGUISTIQUE DE KYIV

Département de philologie espagnole et française

Mémoire de master en linguistique

sur le sujet: « LA POÉTIQUE DE LA PROSE EXISTENTIELLE À LA BASE DES OEUVRES
D'ALBERT CAMUS ET SIMONE DE BEAUVOIR AU SEIN DE LA NARRATION
LINGUISTIQUE, SÉMANTIQUE ET STYLISTIQUE : L'ASPECT DU GENRE»

Admis à soutenir

«___» _____ 2020

Étudiant(e) du groupe _____

De la faculté de philologie romane et de traduction

du programme de formation professionnelle

Études _____ philologiques _____ contemporaines
(la langue française et la langue seconde): linguistique et
traduction

Spécialité 035 Philologie

Kravchenko Anastasiia

Directeur de recherche:

Docteur ès lettres, professeur Savchuk R.I

Chef du département de

Philologie espagnole et française

Échelle nationale _____

Quantité de points _____

Note ECTS _____

_____ Savchuk R.I.

(signature)

(nom, prénom)

KYIV – 2020

АННОТАЦІЯ

В даній роботі за мету було взяте дослідження особливостей письма письменників екзистенціалістів у контексті лінгво-нарративної, семантико-стилістичної поетики і також окремо було проаналізовано гендерний аспект. За основу було взято твори Альбера Камю (« Сторонній » та « Падіння ») та твір Сімони де Бовуар (Мандарини). Варто згадати, що для дослідження гендерного аспекту до уваги ще брався текст «Друга стаття» Сімони де Бовуар.

Саме дослідження складається з 59 сторінок: вступ, зміст, 2 розділи, висновки до кожної частини та загальні висновки, бібліографія та перелік словників.

В першій частині своєї роботи ми проаналізували літературу яка стосується нашої теми: розвиток та особливості екзистенціалізму як літературної течії, що таке наратологія та розвиток фемінізму у Франції 20 сторіччя.

В другій частині викладено практичні результати дослідження на поданих вище творах та який ефект на читача вони справляють. Ми проаналізували різницю творів Камю від Бовуар, що на це вплинуло і як це виражається.

Основним, що можна сказати є те, що:

- обидва автори відтворюють ідеї екзистенціалізму у своїх романах (страх, відповідальність та свобода).
- за нарративним критерієм можна додати, що вони звертаються до різних форм викладу сюжету та по-різному відтворюють історію через персонажів.
- щодо гендерного критерію, ми можемо побачити, що соціальний статус та гендер не є відстороненими один від одного і це впливає на сюжет і його викладення.

Як результат можемо повідомити, що епоха, соціальний статус впливає на особливості особистого стилю письма авторів, головну ідею яку намагається донести автор та способи як він чи вона це робить.

Ключовими словами стали: екзистенціалізм, наратологія, гендер, фемінізм, стилістика, семантика, модернізм.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	5
CHAPITRE 1 LES RECHERCHES PRINCIPALES SUR LA LITTÉRATURE DU 20 ^{ÈME} SIÈCLE.....	7
1.1 L’existentialisme comme une partie du modernisme.....	7
1.1.1 Le courant philosophique et littéraire.....	7
1.1.2 Les particularités linguistiques stylistiques de l’existentialisme dans les oeuvres littéraires.....	12
1.2 La narratologie linguistique comme une approche interpretative du texte.....	13
1.2.1 Les études de Gérard Genette.....	21
1.2.2 Les études de Roland Barthes.....	24
1.3 Le genre comme un trait distinctif d’une oeuvre littéraire	27
1.3.1 Les recherches sur les particularités du style d’écriture féminine et masculine.....	29
1.3.2 Le féminisme comme un manifeste contre le sexisme.....	31
1.4 La conclusion du premier chapitre.....	34
CHAPITRE 2 L’EXAMEN DES OEUVRES LITTÉRAIRES D’ALBERT CAMUS ET SIMONE DE BEAUVOIR.....	35
2.1 Albert Camus en tant que fondateur de l’existentialisme en littérature	35
2.1.1 La position de Camus dans la société de 20 siècle.....	37
2.1.2 La narratologie linguistique au sein de l’étude du style camusien.....	40
2.1.3. Les particularités sémantiques et stylistiques dans le style de Camus	41
2.2. Simone de Beauvoir comme écrivaine féministe en littérature.....	42
2.2.1 Lapersonnalité de Simone de Beauvoir dans la société de 20 siècle.....	45
2.2.2 La narratologie linguistique au sein de l’étude du style de Beauvoir.....	46
2.2.3 Les particularités sémantiques et stylistiques.....	46
2.3 Les spécificités narratives, sémantiques, stylistiques, des styles d’Albert Camus et de Simone de Beauvoir.....	46
2.3.1 Les distinctions de genre	47
2.3.2 Les distinctions au niveau narratif.....	51
2.3.3 Les distinctions au niveau stylistique.....	52
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	54

INTRODUCTION

La littérature du 20^{ème} siècle a marqué l'histoire de la littérature avec sa profondeur de la pensée, l'importance sur la vie humaine et les réflexions sur la vie elle-même. L'existentialisme qui a pris ses racines de la philosophie, passe dans le monde littéraire grâce à nombreux auteurs, tels que : Jean-Paul Sartre, Albert Camus et Simone de Beauvoir. Ces écrivains ont développé les idées et questions existentialistes à la forme littéraire qui a changé beaucoup la société de la siècle précédent.

Non seulement la philosophie se développe à cette époque là mais en plus les mouvements sociaux. Par exemple le féminisme, où Simone de Beauvoir a investi beaucoup. Elle a manifesté pour les droits aux femmes et la liberté d'elles.

Maintenant dans notre société d'aujourd'hui les recherches sur le féminisme et l'existentialisme sont nécessaires pour comprendre le développement de la littérature, de la pensée et de la manière à écrire, comment le mouvement pour les droits affecte l'écriture et le sujet de l'oeuvre littéraire. C'est pourquoi nous avons choisi ce sujet à examiner. À la base nous avons pris les oeuvres d'Albert Camus (L'Étranger et La Chute) et de Simone de Beauvoir (Les Mandarins) pour voir leurs particularités narratives, stylistiques et sémantiques mais de plus analyser l'aspect du genre.

L'actualité de la recherche est déterminée par les recherches constantes sur l'activité de Camus et de Beauvoir, par les recherches sur les particularités de l'écriture masculine et féminine.

Quant aux **buts** de recherche, ils sont de:

- voir le spécificité des caractéristiques narratives dans les textes littéraires
- définir leurs fonctions et leur effet sur le sujet et les idées générales de tel ou tel texte
- identifier ce qui distingue Albert Camus de Simone de Beauvoir au niveau de l'écriture masculine et féminine.
- lesquels idées de l'existentialisme sont les plus utilisés dans les textes

L'objet de l'étude ce sont la spécificité narrative, stylistique et sémantique de chaque auteur et leur usage dans leurs œuvres littéraires et **l'objectif** de l'étude ce sont la manière de l'emploi de ces particularités et de voir quel effet elles produisent dans les textes d'Albert Camus et de Simone de Beauvoir.

L'importance pratique peut se réaliser pendant les cours de la stylistique, de l'interprétation du texte, de la littérature du 20^e siècle.

La structure de ce travail se compose de : l'introduction, 2 chapitres, des conclusions du 1 et 2 chapitres, la conclusion générale, la bibliographie et les sources des dictionnaires. En total il y a 75 pages.

CHAPITRE I

LES RECHERCHES PRINCIPALES SUR LA LITTÉRATURE DU 20^{ÈME} SIÈCLE

1.1.L'existentialisme comme une partie du modernisme

Le modernisme est né à la fin des 19e et 20e siècles. Il était principalement axé sur l'Europe et l'Amérique du Nord. Le mouvement littéraire se caractérise par une rupture avec les écritures traditionnelles. Cela a touché à la fois la poésie, la fiction en prose et le théâtre. Les écrivains modernistes ont choisi d'expérimenter tous les types de formes littéraires et de modes d'expression imaginables.

Le modernisme est une catégorie plus large qui comprend des mouvements littéraires et artistiques plus petits mais toujours très importants. Ceux-ci incluent l'imagisme et le symbolisme, le futurisme, le cubisme, le surréalisme, le Dada et l'expressionnisme.

Le modernisme littéraire a commencé à la fin des années 1880 lorsque les écrivains, les penseurs et les artistes ont commencé à envisager la nécessité de mettre de côté les normes préconçues et de concevoir une nouvelle façon de considérer sa propre réalité. Des penseurs tels que Sigmund Freud et Ernest Mach ont été très influents dans les premières phases du mouvement moderniste. Tous deux considéraient l'expérience subjective de l'être humain dans le monde et la façon dont ses propres pulsions et désirs influençaient la façon dont on voyait le monde extérieur. [13;]

1.1.1 Le courant philosophique et littéraire

Chaque l'oeuvre littéraire ne peut pas être analysé sans rendre compte de l'époque dont elle était créé. Dans l'histoire il y a les périodes différentes de la littérature, mais celui qui nous intéresse c'est le modernisme.

Brièvement ce période était très difficile socialement : les guerres, la grande dépression aux États-Unis, la pauvreté. Par contre le progrès technique grandit et la vie commence à changer. C'est à ce temps-là, quand le modernisme naît.

Le but essentiel de modernisme est de faire penser les gens. Les œuvres littéraires ne sont pas gaies et pleine de joies, elles sont grises, violentes parfois et même déprimantes. Cela est bien sûr lié à l'humeur global dans le monde, où chacun est désespéré de la vie.

En outre les événements passés ont donné la nourriture à penser et c'est pourquoi il y a une croissance de la philosophie surtout la philosophie allemande. C'est ici, où *l'existentialisme* prend ses racines, dans les œuvres de Søren Kierkegaard, Paul Tillich, Gabriel Marcel. De fait, c'est dans la langue danoise, chez Kierkegaard que le concept de l'existentiel apparaît comme déterminant la pensée de la subjectivité, laquelle n'est plus entendue comme l'étaient le Moi de Montaigne, l'ego de Descartes, le je pense de l'aperception transcendantale chez Kant ou enfin, chez Hegel, comme «le résidu d'unilatéralité non assumé dans l'esprit, lequel est à la fois substance et sujet». Alors, nous voyons que le concept était déjà presque connu, mais était exprimé à un autre façon.[16;]

L'existentialisme doit son nom à l'accent mis sur « l'existence ». L'existence indique la manière particulière dont les êtres humains sont dans le monde, par opposition aux autres êtres. Pour les existentialistes, l'être humain est plus grand que juste son existence, chacun peut choisir comment il ou elle va gérer sa vie, il ou elle est responsable de ces choix. L'« existence » est donc étroitement liée à la liberté dans le sens d'un engagement actif dans le monde. Cette théorie métaphysique de la liberté humaine conduit à une approche distincte de l'ontologie, c'est-à-dire l'étude des différentes manières d'être. [13;]

Pour l'Existentialisme «l'existence précède l'essence » [45;] c'est-à-dire que la réalité de l'existence ne saurait être précédée par un concept abstrait. L'homme se définit donc par la somme de ses expériences (non par des attributs génériques) et par

son aptitude à composer avec les contingences de la vie. Il doit choisir librement son chemin et assumer les conséquences de cette douloureuse liberté. Cette prise de conscience de l'état réel peut être la source d'une angoisse existentielle.[13;]

Quant à la France, l'existentialisme se développe avec le discours de Jean-Paul Sartre « *L'existentialisme est un humanisme* ». Mais au début c'est la jeunesse centrée autour de Saint-Germain-des-Près commence cet intérêt croissant.

Au fur et à mesure l'existentialisme commence à devenir un courant «en vogue», comme on disait « *Il n'y a rien de plus dans l'existentialisme qu'une manière spécifiquement moderne de ressentir et de dire des choses en leur fond éternelles* ».[10;]Jean-Paul Sartre, Albert Camus et Simone de Beauvoir étaient les représentants célèbres de ce courant dont toutes les œuvres ont popularisé sujets existentiels.

Sartre est l'un des rares à avoir accepté d'être qualifié d'« existentialiste ». "Être et néant" (1943) est son œuvre la plus importante, et ses romans et pièces de théâtre, dont " Nausea " (1938) a contribué à populariser le mouvement.

Dans "Le mythe de Sisyphe" (1942), Albert Camus utilise l'analogie du mythe grec de Sisyphe (qui est condamné pour l'éternité à rouler un rocher sur une colline, pour le faire rouler à nouveau à chaque fois) pour illustrer l'inutilité de l'existence, mais montre que Sisyphe trouve finalement un sens et un but dans sa tâche, simplement en s'y appliquant continuellement.

Simone de Beauvoir, une existentialiste importante qui a passé une grande partie de sa vie avec Sartre, a écrit sur l'éthique féministe et existentielle dans ses œuvres, y compris "Le Deuxième Sexe".

Le roman est très proche du théâtre en tant que forme d'art de choix pour les existentialistes. Pour la plupart des existentialistes, les modèles ultimes n'étaient pas des philosophes, mais des romanciers contemporains ; dont deux étaient particulièrement paradigmatiques, à savoir, Dostoïevski et Kafka. Sartre, de Beauvoir et Camus se considéraient à parts égales comme des écrivains de fiction et comme des philosophes.

Ils se sont engagés mutuellement au moins autant, sinon plus, à l'œuvre de fiction qu'à leur œuvre théorique. En effet, comme déjà noté, la fiction et les écrits autobiographiques étaient des applications directes de leurs visions philosophiques. « *Penser, c'est créer un monde* », écrit Camus, montrant l'identité profonde entre la création philosophique et fictive. La raison est la même que pour le théâtre : la fiction narrative, centrée sur une série de " situations " dans lesquelles les choix existentiels fondamentaux auxquels l'être humain peut être soigneusement mis en scène, est un puissant moyen d'engager la libre imagination du lecteur, et donc de l'appeler à l'action: « *Qu'est-ce qu'un roman, sinon un univers dans lequel l'action est dotée de forme?* » . Le roman est une révélation du monde, notamment dans son urgence sociale et politique, par une liberté pour d'autres libertés. [13;]

Dans l'esthétique existentialiste, l'activité artistique et ses produits ont des buts extérieurs: révéler le monde aux autres, tant au sens métaphysique que politique. Comme indiqué, cette théorie esthétique entre donc en conflit avec l'idée que l'œuvre d'art est une fin en soi, ou que le style et la forme sont auto-justifiés. Ainsi, les existentialistes se méfiaient profondément de certains des principaux mouvements artistiques de l'époque, en particulier du surréalisme, même si certains d'entre eux admiraient son esprit rebelle; ou, plus tard, le Nouveau Roman (Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon) et la littérature qui s'est développée autour de la revue post-structuraliste *Tel Quel*. Comparée au dadaïsme, au surréalisme et aux avant-gardes littéraires qui ont immédiatement suivi l'ère existentialiste, l'esthétique existentialiste a un air dépassé, presque conservateur. Il appelle sans vergogne à un nouveau classicisme quelque part entre le formalisme et le réalisme (que ce soit dans sa version naturaliste ou socialiste), et au-delà du romantisme au motif que les dimensions morales et politiques de la littérature ne consistent pas seulement en dans une rébellion contre le langage quotidien et l'ordre social-politique du jour, mais aussi dans la tâche plus exigeante (mais modeste) de bien nommer le monde afin de dévoiler l'immense injustice qui y règne, tout en retrouvant son éphémère et inhumain beauté. Dans son œuvre prolifique de critique littéraire, Sartre a systématiquement rejeté le formalisme et

« *l'art pour l'art* », même dans le cas d'illustres écrivains français comme Mallarmé ou Flaubert. Cependant, on peut également soutenir que, du point de vue de la relation entre la politique et les arts au XXe siècle, l'exigence existentialiste que l'art conserve un lien fort avec la réalité quotidienne (afin de remplir ses rôles moraux et politiques) est également complètement de son temps.[13;]

La condamnation de «l'art pour l'art» s'applique à tous les arts et a des répercussions importantes sur la critique esthétique et la conception du style. Les existentialistes s'efforcent de constater que leur rejet du formalisme, du purisme et de l'autotélisme dans les arts ne revient pas à préconiser une version grossière du réalisme. Comme nous l'avons déjà noté dans le cas du théâtre, l'aspect classique de l'esthétique existentialiste influe sur le choix des moyens stylistiques: «*On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses, mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine manière. . Et bien sûr, le style fait la valeur de la prose. Mais cela devrait passer inaperçu* ». [16;]

De plus, les définitions existentialistes du sens comme négativité et de l'expression comme « distorsion cohérente » signifient que la réalisation stylistique (la capacité de laisser un nouveau sens se révéler) repose autant sur le choix des mots et de la syntaxe que sur les « silences » omissions qui définissent un geste expressif.

Maintenant il faut examiner les sujets centrales des œuvres du mouvement de l'Existentialisme sont :

- **L'exercice de la liberté.** Comme Jean-Paul Sartre déclare dans son discours «L'existentialisme est un humanisme»: “*Nous sommes seuls, sans excuses. C'est ce que j'exprimerais en disant que l'homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait. [...] L'homme, sans aucun secours, est condamné à chaque instant à inventer l'homme.*” [40;] Les auteurs de cette

époque-là utilise ce principe de la responsabilité et d'un homme face à ses responsabilités comme Albert Camus dans le roman « L'Étranger ».

- **Le rapport au monde.** « *L'existence au sens moderne, c'est le mouvement par lequel l'homme est au monde, s'engage dans une situation physique et sociale qui devient son point de vue sur le monde.* » Les relations entre la société et l'homme sont toujours importantes dans la littérature. Dans l'univers des existentialistes le monde est brut et celui à qui c'est difficile de s'adapter. Les héros sont confondus et perdus dans ce monde l'exemple peut être le roman de Camus « L'Étranger ».
- **L'absurde.** L'idée essentielle ce que notre existence est dès le début à la fin est absurde, on naît pour mourir. Chez Camus c'est même une série des oeuvres qui est consacré à ce concept de l'absurdité.
- **L'engagement.** Comme j'ai déjà mentionné pour les modernistes et surtout existentialistes le monde était gris et dure donc la littérature fait aussi le reflet de cet état. Ils ne créent pas les textes pour s'amuser mais pour penser et exprimer sa position politique ou bien sociale. Sartre, Camus et Beauvoir sont tout.e.s qui expriment son engagement politique dans leurs romans. [13;]

1.1.2 Les particularités linguistiques stylistiques de l'existentialisme dans les oeuvres littéraires

Les concepts philosophiques de l'époque sont l'une des clés pour comprendre la littérature de l'époque étudiée au tournant du siècle. La principale caractéristique stylistique est un mélange du réel et du conventionnel.

Ce sont des particularités stylistiques de l'existentialisme dans les oeuvres littéraires:

- Référence directe à des sujets mythologiques traditionnels
- Stylisation délibérée des images et des techniques
- Utilisation d'éléments de poésie mythologique

- Création de propres mythologèmes, mythe-modèles (quand l'archaïque et la modernité sont synthétisés, ce qui a donné une nouvelle image de la réalité).

Les principales caractéristiques de la littérature de l'existentialisme:

- sujet - l'existence de l'homme au centre de l'existence absurde; critique de la réalité, qui supprime la personnalité humaine;
- idée - la libération de l'esprit et de l'âme de l'homme de la réalité absurde;
- le problème du choix d'une personne en cas d'urgence;
- le héros - un individualiste et pessimiste solitaire, un rebelle contre l'absurdité du monde;
- objections éthiques et protestation contre toute violence;
- création de «situations frontalières» (une personne face à la mort);
- conduire des parallèles historiques et des allégories (œuvres avec sous-texte, symbolisme, illusions, double sens).

1.2 La narratologie linguistique comme une approche interprétative du texte

La **narratologie** est l'étude de la structure narrative, des techniques mises en œuvre dans les textes littéraires et des façons dont celles-ci affectent la perception humaine. [33;]

Comme la sémiologie, la narratologie s'est développée en France à la fin des années 1960, grâce au structuralisme. En 1969, Tzvetan Todorov, utilise le terme dans *Grammaire du Décaméron* et, en 1972, Gérard Genette définissait certains de ses concepts fondamentaux dans *Figures III*. Mais quand même il y a des débats concernant l'objet de la narratologie : certains croient que l'objet est la syntaxe, les autres mettent l'accent sur la forme, les figures. [33;]

La narratologie s'occupe de:

- Le personnage
- Le temps

- La narration
- La focalisation
- Le type de narrateur
- La distance

Le personnage.

Les études consternantes le personnage ont déjà commencé à l'époque d'Aristote. Généralement c'étaient les textes du théâtre qui ont été analysés. Mais la grande recherche dans ce domaine ont commencé au XX siècle. Il y avait 3 approches les plus populaires : celle de James qui traitait le roman comme une forme de l'art, celle de Freud, qui analysait les textes avec psychanalyse et celle de Mauriac qui croyait au fort lien entre le romancier et son personnage.

Puis ce sont les formalistes russes qui ont développé ses propres théories et dont les structuralistes ont pris pour l'inspiration à leurs travaux.

Dans les années 50 Gérard Genette introduit la théorie littéraire narratologique. *«Malheureusement, tout comme les narratologues structuralistes qui s'insurgent contre les analyses traditionnelles dans lesquelles on traite le personnage comme une personne réelle, Gérard Genette ne considère pas le personnage comme un élément narratif intrinsèque et n'y fait allusion qu'indirectement quand le personnage assume un rôle au niveau de la narration ou de la focalisation.»*[] En plus Genette a introduit sa théorie où le personnage est un concept sémantique et narratif, dont on ajoute les indices textuels. «... on estime que le personnage est « un être de papier », autrement dit une entité qui s'inscrit linguistiquement et narrativement dans un récit, s'élabore sémantiquement comme référent fictif et anthropomorphe, et évolue dans une diégèse (univers de l'histoire), elle aussi fictive »[39;]

Par la suite, la classification des indicateurs textuels de Ewen, les travaux sur la qualification sémantique du personnage de Rimmon-Kenan et de Bal, ainsi que les

propos d'Hamon et de Doležel ont institué la notion de caractérisation directe (explicite) et de caractérisation indirecte (implicite).

Il en ressort que, si la caractérisation directe peut transparaître dans le discours des personnages, le personnage est le plus souvent décrit par l'instance responsable de la narration (description physique, psychologique ou sociale, commentaires de l'instance narrative). Il peut, également, être caractérisé indirectement par ses actions (action unique, répétitive ou itérative; potentielle ou réalisée), par son nom (prénom, surnom), par son statut social (généalogie, rôle social ou familial), et par son environnement ou son habillement. [34;]

Le temps

La notion du temps est une question quasi-existentielle. Paul Ricoeur dans son travail qui s'appelle «Temps et récit» évoque cette question et dit le suivant sur l'importance du temps dans les œuvres littéraires : *il existe un lien nécessaire – transculturel, anthropologique – entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine.*

Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.); plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps. [20;]

Bien sûr le temps est quelque chose d'abstrait. Dans notre culture européenne on mesure le temps avec des jours, des mois, des années, des centenaires, mais ce n'est qu'une simplification de notre perception du réel. Tandis que dans les textes littéraires le temps peut être linéaire, pas linéaire, avec des rétrospectives, sans temps du tout. Alors chaque auteur définit sa position sur le temps et cela affecte notre perception du roman : crée une confusion, une difficulté à lire, à placer les événements etc.

Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou 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 indirect. Il est évident que cette reconstitution n'est pas toujours possible, et qu'elle devient oiseuse pour certaines. oeuvres-limites comme les romans de Robbe-Grillet, où la référence temporelle se trouve à dessein pervertie. Il est tout aussi évident que dans le récit classique, au contraire, elle est non seulement le plus souvent possible, parce que le discours narratif n'y intervertit jamais l'ordre des événements sans le dire, mais encore nécessaire, et précisément pour la même raison : 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 : l'un et l'autre, ou pour mieux dire le rapport (de contraste, ou de discordance) entre l'un et l'autre, est essentiel au texte narratif, et supprimer ce rapport en éliminant un de ses termes, ce n'est pas s'en tenir au texte, c'est tout bonnement le tuer.

Quant au temps verbaux, ça arrive très souvent d'utiliser les temps dits littéraires comme Passé Simple, les différents types de Subjonctif etc. Tout cela affecte aussi notre perception : crée un style soutenu ou au contraire plus familier, crée une ordre logique, aide à comprendre les limites des événements.

Une dernière notion est à examiner en ce qui concerne le temps du récit. Il s'agit de la fréquence narrative, c'est-à-dire la relation entre le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et le nombre de fois qu'il se trouve mentionné dans le récit. « *Entre ces capacités de " répétition " des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non.* » [19;]

Ces quatre possibilités conduisent à donc à quatre types de relations de fréquence, qui se schématisent par la suite en trois catégories [16;] :

1. *Le mode singulatif* : $1R / 1H$: On raconte une fois ce qui s'est passé une fois.
 nR / nH : On raconte n fois ce qui s'est passé n fois.
2. *Le mode répétitif* : $nR / 1H$: On raconte plus d'une fois ce qui s'est passé une fois.
3. *Le mode itératif* : $1R / nH$: On raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois.

La vitesse narrative

D'autres effets de lecture peuvent être procurés par la variation de la vitesse narrative. Genette prend appui sur les représentations théâtrales, où la durée de l'histoire événementielle correspond idéalement à la durée de sa narration sur scène. Or, dans les écrits littéraires, le narrateur peut procéder à une accélération ou à un ralentissement de la narration en regard des événements racontés. Par exemple, on peut résumer en une seule phrase la vie entière d'un homme, ou on peut raconter en mille pages des faits survenus en vingt-quatre heures.

Le narratologue répertorie quatre mouvements narratifs (1972 : 129) (TR : temps du récit, TH : temps de l'histoire) :

1. *La pause* : $TR = n, TH = 0$: L'histoire événementielle s'interrompt pour laisser la place au seul discours narratorial. Les descriptions statiques font partie de cette catégorie.

Tout d'abord, concernant les pauses. L'histoire est la transmission de la fabula; quand il n'y a pas de fabula en construction, comme dans une pause digressive, il n'y a pas d'histoire, alors qu'il y a encore un texte narratif - narratif, car les matériaux qui y sont tissés, histoire et digression, sont organiquement liés en un acte de communication qui est principalement narratif.

Il y a bien sûr des pauses descriptives qui sont narratives dans la mesure où les éléments décrits font partie du monde raconté. Il y a aussi des pauses narratives, qui sont causées par l'interruption d'une histoire par une autre

2. *La scène* : TR = TH : Le temps du récit correspond au temps de l'histoire. Le dialogue en est un bon exemple.

En ce qui concerne les scènes, il faut noter que l'identité entre le moment de la réception et le temps fabula rendu dans la scène est hypothétique, une convention construite. Les deux temporalités sont rarement mesurées par l'horloge. Cela semble contredire la définition même de la scène. Dans une scène, la durée du temps de la réception devrait en principe être utilisée de manière iconique pour signifier la durée du temps fabula.

Et il en est ainsi, à condition que l'iconicité soit aussi une relation construite de signification. Il peut utiliser des éléments plus «naturels» du signifié, mais il les articule dans une structure arbitraire, tout comme le symbolisme. C'est pourquoi nous obtenons généralement des scènes tellement "accélérées", notamment dans le récit dramatique ou filmique, sans aucune brèche de vraisemblance. Les conventions génériques déterminent la latitude qui peut être donnée à cette identité supposée entre le temps représenté et le temps représentationnel.[16;]

Quoi qu'il en soit, le récit scénique nécessite une présentation sans lacunes notables, qui offre une sorte d'immersion dans le monde fictif, à une distance maximale de la médiation narrative (et donc à la fois des digressions d'auteur et de l'omniscient sommaire). Cette distance maximale par rapport à la présence narrative peut être effectuée principalement par deux moyens: l'immersion dans le monde verbal des personnages et l'immersion dans la perception tacite du personnage du monde narré. Dans le premier cas, on obtient un dramatisé dialogue avec un minimum d'indications narratives, ce qui implique généralement une présentation externe des personnages. Dans le second, la scène est filtrée à travers la conscience d'un personnage, un

focalisateur, et l'impression de temps scénique est créée à travers la séquence de ses perceptions, pensées et émotions racontées. La scène est l'un des mouvements de base du récit romanesque. Celle-ci consiste le plus souvent en une alternance de scène et de résumé, la première scène marquant le début du premier récit et créant un point de référence pour le lecteur. Le résumé était traditionnellement utilisé comme point de départ (par exemple dans Jane Austen) mais sa place est de plus en plus restreinte dans un récit plus récent, qui tend à supprimer les transitions entre les scènes..

3. *Le sommaire* : $TR < TH$: Une partie de l'histoire événementielle est résumée dans le récit, ce qui procure un effet d'accélération. Les sommaires peuvent être de longueur variable.

Le sommaire est utilisé chaque fois que les événements sont filtrés à travers un esprit interprétatif, que ce soit celui du narrateur ou celui du personnage (par exemple, dans une analepse subjective). Le sommaire est généralement l'élément «marginal» du récit, l'échafaudage nécessaire qui définira l'étape pour la scène suivante. Par conséquent, il contiendra rarement les motifs liés d'une fabula; sa fonction est d'orientation vis-à-vis du lecteur. [16;]

4. *L'ellipse* : $TR = 0$; $TH = n$: Une partie de l'histoire événementielle est complètement gardée sous silence dans le récit.

Les ellipses semblent être un concept problématique, car la fabula n'existe que par son rendu dans l'histoire, et les ellipses sont définies comme la partie de la fabula qui est omise dans l'histoire. La définition de l'ellipse a donc besoin d'un autre type de connaissance pour justifier sa présence, et ceci est généralement le résultat de la compétence littéraire du lecteur et de la prévisibilité des modèles de fabula, en dehors des scénarios plus généraux qui régissent notre comportement quotidien. Notre concept d'ellipse devrait prendre en compte ces phénomènes. Les schémas d'histoires organisent à la fois le modèle de présence et d'ellipse et guident le lecteur pour déterminer quelles ellipses sont significatives et lesquelles sont causées par des informations redondantes.

Ellipse est donc liée au principe directeur du récit, la conception narrative qui façonne la pertinence et l'intérêt, l'intrigue. Tant d'ellipses ne sont que de simples intervalles de temps qui servent à donner forme à cette intrigue, à mettre l'accent sur le lien causal plutôt que temporel en modélisant la séquence temporelle sur le modèle du causal. Une ellipse pertinente, en revanche, est une lacune narrative qui est affichée d'une manière ou d'une autre comme significative, par le biais d'un commentaire explicite ou par la rupture qu'il provoque dans la séquence que nous interprétons à travers un modèle intertextuel bien connu. Habituellement, le vide sera comblé plus tard grâce à l'utilisation de l'anachronie. Genette divise les ellipses d'un point de vue formel en explicite, implicite et hypothétique. Selon un critère temporel en défini et indéfini. Habituellement, la définition des points de suspension n'est pas explicite et est laissée à la déduction du lecteur. [16;]

Inutile de préciser que ces quatre types de vitesse narrative peuvent apparaître à des degrés variables. Aussi peuvent-ils se combiner entre eux : une scène dialoguée pourrait elle-même contenir un sommaire, par exemple. L'étude des variations de la vitesse au sein d'un récit permet de constater l'importance relative accordée aux différents événements de l'histoire. Effectivement, si un auteur s'attarde peu, beaucoup ou pas du tout sur un fait en particulier, il y a certainement lieu de s'interroger sur ces choix textuels. [16;]

La narration

Il existe 4 types de narrations :

- La narration ultérieure

Ce type de narration raconte l'histoire au passé. On raconte des événements qui ont déjà eu lieu. Pour les temps verbaux on utilise Passé Simple et l'Imparfait. Par exemple: « *Des rais de lumière traversaient les ouvertures en forme de flèches croisées et se réverbéraient sur le mur du corridor, dessinant dans l'air, à intervalles réguliers, des lignes de poussière dorée.* » [36;]

- La narration simultanée

On narre l'histoire en même temps qu'elle arrive. Les pensées, les événements sont décrits au même instant qu'ils se produisent. Les temps verbaux convenables ce sont le Présent de l'Indicatif et le Passé Composé. Par exemple : *«Elle se réveille au milieu de l'après-midi, un peu avant 15h. Après avoir mangé quelques biscuits, elle décide de prendre une douche et de s'habiller, avec la ferme intention de sortir. Elle doit absolument voir Emmanuel et lui demander ce qu'il pense de tout ça.»* [25;]

- La narration antérieure

Ce type de narration présente les événements qui ne sont pas encore arrivés. Le Future Simple et Future Antérieur sont les plus adéquats pour cette narration. Comme un exemple, l'extrait du roman de Rick Riordan «Le sort du titan» :

« Cinq iront vers l'ouest chercher la déesse enchaînée

Un sera perdu dans la terre où il ne pleut pas de l'année

Le fléau de l'Olympe donnera la direction

Pensionnaires et Chasseresses vaincront dans l'union

Il faudra résister à la malédiction du Titan

Et un périra de la main d'un parent. »[44;]

- La narration intercalée

Cette narration englobe la narration ultérieure et la narration simultanée à la fois. Dans ce type de narration, les événements qui sont déjà passés sont décrits et en plus on ajoute les réflexions actuelles. C'est une narration populaire surtout pour des oeuvres où le personnage raconte l'histoire. Les temps verbaux peuvent être variés. Voyons l'exemple suivant : *« D'emblée, il me sembla qu'il y avait trois entités majeures dans la vie: ma famille, Dieu et le Président. En écrivant cette phrase, je constate que seul l'éloignement permet, avec témérité, d'ordonner ainsi les éléments, car, à l'époque, ce classement aurait envoyé un Irakien en prison; mieux valait hiérarchiser ainsi : le Président, Dieu et ma famille. »* [48;]

La focalisation

La focalisation est le point de vue adopté par le narrateur qui se trouve à plus ou moins de distance de son personnage et des événements.

Il y a 3 types de focalisation :

1. Focalisation zéro - c'est type de focalisation où le narrateur sait tout et voit tout. Genette entend la focalisation zéro de deux manières. La première et la plus évidente est celle qui désigne, par le suffixe -zéro, la non focalisation, l'absence d'un point de vue spécifié - limité par exemple à la conscience d'un personnage, ou à un observateur anonyme. C'est le régime adopté dans les récits classiques, où le narrateur donne une information supposée complète, c'est-à-dire qui ne passe pas par un relais situé à l'intérieur du monde raconté.
2. Focalisation externe - c'est type de focalisation où le narrateur sait moins que le personnage.

Il convient de préciser que, malgré son appellation, la focalisation externe ne s'oppose pas, point par point, à la focalisation interne. Dans les deux cas, en effet, nous nous trouvons à *l'intérieur* de la diégèse [25;]. La différence réside plutôt dans le fait qu'en focalisation externe, nous ne nous trouvons plus à l'intérieur d'une conscience, mais en un point de l'univers diégétique qui, même s'il peut le cas échéant être confondu avec un personnage, est étrangement démunie de toute aptitude psychologique. Ce foyer purement perceptif est privé de toute capacité d'interprétation des phénomènes qui lui parviennent. Aussi ces phénomènes - objets ou personnages - ne sont-ils décrits que sous leurs aspects extérieurs.

3. Focalisation interne – c'est type de focalisation où le narrateur et le personnage savent également. [2;]

Le narrateur

Le narrateur est celui qui fait la narration, celui se trouve entre le lecteur et le texte. Pour clarifier le concept de narrateur il est nécessaire de faire recours à une approche historique et épistémologique des différentes théories centrées sur l'opposition entre les

théories communicatives du récit en général (il n'y a pas de différence entre le récit fictif, la non-fiction et le discours communicatif) et les théories non communicatives ou poétiques (en particulier, la fiction) basé sur une étude approfondie des caractéristiques linguistiques et textuelles de l'histoire fictive).

Ce concept et le rôle du narrateur ont été étudiés parmi les narratologues et autres théoriciens de la communication narrative, français (Gérard Genette), tchèque (Lubomír Dolezel), allemand (Franz K. Stanzel, Monika Fludernik), américain (Seymour Chatman, Marie-Laure Ryan), parmi des philosophes du langage (John R. Searle, Gottfried Gabriel) et des linguistes (Laurent Danon-Bualo, Alain Rabatel, René Rivara), intéressés par les problèmes posés par le récit fictif, ainsi que des représentants de théories non communicatives ou poétiques du récit fictif: Käte Hamburger en Allemagne S.-Y. Kuroda et Anne Benfield, deux linguistes américains formés à la grammaire générative de Noam Chomsky, scientifiques cognitifs à l'Université de New York à Buffalo. [38;]

- Le narrateur interne (ou le narrateur voit tout via les yeux du personnage)
- Le narrateur externe (ou le narrateur observe la situation à l'extérieur, il ne connaît pas de sentiments et pensées des personnages)
- Le narrateur omniscient (ou le narrateur sait tout, connaît les pensées des personnages et leurs sentiments) [25;]

La distance.

L'étude du mode narratif implique l'observation de la distance entre le narrateur et l'histoire. La distance permet de connaître le degré de précision du récit et l'exactitude des informations véhiculées. Que le texte soit récit d'événements (on raconte ce que fait le personnage) ou récit de paroles (on raconte ce que dit ou pense le personnage), il y a quatre types de discours qui révèlent progressivement la distance du narrateur vis-à-vis le texte [16;]:

1. *Le discours narrativisé* : Les paroles ou les actions du personnage sont intégrées à la narration et sont traitées comme tout autre événement (+ + distant).

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

2. *Le discours transposé, style indirect* : Les paroles ou les actions du personnage sont rapportées par le narrateur, qui les présente selon son interprétation (+ distant).

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

3. *Le discours transposé, style indirect libre* : Les paroles ou les actions du personnage sont rapportées par le narrateur, mais sans l'utilisation d'une conjonction de subordination (- distant).

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

4. *Le discours rapporté* : Les paroles du personnage sont citées littéralement par le narrateur (- - distant).

Exemple : *Il s'est confié à son ami. Il lui a dit : « Ma mère est décédée. » [25;]*

Genette divise les relations temporelles entre fabula et récit en trois types:

« nous étudierons les relations entre le temps du récit et le (pseudo-) temps du récit selon ce qui me semble être trois déterminations essentielles: les connexions entre l'ordre temporel de la succession des événements de l'histoire et de l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit. . . ; les connexions entre la durée variable de ces événements ou sections d'histoire et la pseudo-durée (en fait, la longueur du texte) de leur récit dans les connexions narratives, donc, de la vitesse. . . ; enfin, des connexions de fréquence, c'est-à-dire. . . relations entre les capacités répétitives du récit et celles du récit » [16;]

Concentrons-nous pour le moment sur la commande. L'ordre naturel des événements dans la fabula est chronologique. L'histoire peut fausser l'ordre des

événements de diverses manières. Ces distorsions sont appelées anachronies. Les anachronies ont toujours été courantes dans la littérature.

En fait, Aristote semble avoir été le premier à faire une remarque sur ce phénomène, quand il compare la structure temporelle de la tragédie et de l'épopée: *Dans la tragédie, nous ne pouvons pas imiter plusieurs lignes d'actions menées à la fois; nous doit se limiter à l'action sur scène et à la part des joueurs. Mais en épique poésie, grâce à la forme narrative, de nombreux événements traités simultanément peuvent être présentés.* [20;]

Bien sûr, cette caractéristique n'est pas une nécessité, mais une convention de la scène grecque. Cependant, cela suggère que le récit linguistique cède facilement à des distorsions temporelles et que le schéma temporel d'un roman sera généralement plus complexe que celui d'une pièce (ou d'un film).

Il y a donc deux ordres d'histoire de base: l'ordre simple et non marqué de la succession chronologique des événements et l'ordre complexe qui comprend une sorte de distorsion temporelle. C'était aussi l'hypothèse de la rhétorique médiévale. Poussée à l'extrême, la première variété d'ordre narratif tient le lecteur complètement informé de l'avancée de la fabula: nul besoin de revenir pour reprendre un événement inexpliqué; tout a été dit et donc l'attention du lecteur est tournée vers l'avenir, pas sur le passé. L'émotion particulière produite par ce genre de récit simple est le suspense: le lecteur se demande ce qui va se passer, et toute son attention interprétative est projetée vers l'avenir. Le modèle de ce genre de récit est peut-être l'histoire d'aventure: contes de guerre, westerns, science-fiction, contes pour enfants. [20;]

Si nous poussons la deuxième variété d'ordonnancement narratif à sa conclusion logique, nous constatons qu'ici la logique est double: comme dans un récit simple, nous nous demandons ce qui va se passer ensuite, mais, puisque des faits importants nous sont pour le moment cachés, nous nous demandons aussi ce qui s'est passé. Autrement dit, la curiosité est la principale passion du lecteur ici, ou la curiosité combinée avec le

suspense. On s'interroge sur la nature du passé pour expliquer le présent, mais on s'interroge aussi sur la manière dont le passé se révélera, la révélation de sa pleine emprise sur le présent. Le prototype de ce genre d'histoire est le roman policier, qui se déroule simultanément vers l'origine et vers la conclusion de la fabula. [20;]

Ce deuxième type d'histoire ne peut pas se contenter d'une simple progression à sens unique dans le futur. Il a besoin de revenir sur lui-même, de finir ce qui restait inachevé, de nous dire le mystère qui a été caché tout au long de l'histoire. Il faut une distorsion temporelle, la plus fondamentale, un retour au passé qui nous permettra de comprendre le présent. Il est maintenant temps d'affiner le concept d'anachronie. L'étude des anachronies a été entreprise par des formalistes allemands et russes (Friedemann, Tomashevski). Le système le plus complet est exposé par Genette. Nous avons défini une anachronie comme une distorsion temporelle entre le modèle temporel de l'histoire et le modèle temporel de la fabula. Il existe deux sortes d'anachronies: un événement anachronique peut appartenir soit au passé, soit au futur par rapport aux événements qui forment son contexte immédiat. Nous appelons le premier type analepse; le deuxième type est la prolepse. Il est important de réaliser que ces distorsions doivent être appréhendées à un moment donné au fur et à mesure que nous progressons dans l'histoire. On ne peut pas définir la temporalité de l'histoire comme un simple schéma formel: le temps doit entrer dans la description. À partir du moment où le lecteur construit une série d'événements cohérente, il a une orientation temporelle et un moment «maintenant»; toute anachronie sera perçue comme un flashback ou flashforward par rapport à ce présent en mouvement.

Il est important de comprendre la nature de cette définition: les anachronies ne sont pas mesurées par rapport au temps de l'énonciation (comme, par exemple, les temps verbaux) mais par rapport à un point de référence narratif créé par le déroulement ordonné des événements. Genette appelle ce déroulement des événements le «premier récit». Sa définition est «le niveau temporel du récit par rapport auquel l'anachronie est définie comme telle». Il va sans dire que la relative cohérence du premier récit renforcera le caractère subordonné des anachronies. Si aucun premier récit cohérent

n'est formé (comme dans le monologue de Molly Bloom), il en résulte une constellation temporelle dans laquelle chaque élément est défini et définit les autres dans une égale mesure.

La plupart des éléments de la fabula ont une temporalité simple, étant simplement des événements signifiés. Mais certains des éléments de la fabula (objets ou événements) sont des signes, et en tant que tels peuvent avoir une double temporalité: la temporalité du signifiant et la temporalité du signifié. Par conséquent, le statut temporel de ces éléments devra être décrit à deux niveaux de signification: le niveau sémiotique standard de l'histoire et le niveau sémiotique signifié de leur référent. Par exemple, un récit épique peut soudainement céder la place à une description d'événements passés qui sont décrits dans une œuvre d'art actuelle représentée par le narrateur (par exemple, Enée regardant des peintures de la destruction de Troie dans le château de Didon). Ou un personnage peut se remémorer à travers une histoire: le récit de l'histoire, l'histoire en tant que signe, se situe dans le présent; mais les événements décrits dans l'histoire nous emmènent dans le passé. Il n'y a pas d'anachronie en un sens, puisque le présent va se déplier. Mais il y a une anachronie dans un sens, puisque l'on apprend le passé ou le futur. Autrement dit, les «vraies» anachronies peuvent être introduites par le narrateur, mais elles ne sont pas les seules possibles. Il existe également des anachronies présentes dans les éléments de fabula (discours, histoires, œuvres d'art, souvenirs) qui sont capables de signifier un moment temporel. [20;]

Genette parle d'anachronies objectives versus subjectives, mais l'opposition reste peu développée. De plus, les termes semblent se référer uniquement aux anachronies introduites par la parole ou des processus psychiques. Peut-être vaut-il mieux parler d'anachronies fabula comme opposé aux anachronies d'histoire. Dans le dernier chapitre d'*Ulysse*, qui contient le monologue intérieur de Molly Bloom, il n'y a pas d'anachronies narratives: le rythme et la séquence du mode de présentation, une séquence de pensées, sont ininterrompus. Mais il existe une structure anachronique complexe dans le contenu de ces pensées. Cette capacité les anachronies doivent contenir d'autres anachronies à l'intérieur d'elles peuvent grandement compliquer les articulations temporelles de

l'histoire. Une prolepse peut contenir une analepse du deuxième degré qui contient une prolepse du troisième degré, et ainsi de suite. [20;]

Les prolepses et les analepses peuvent être externes ou internes (par rapport aux points de début et de fin de l'histoire principale) et avoir deux dimensions pertinentes: la portée et l'étendue. Ils peuvent également être homodiégétiques ou hétérodiégétiques, c'est-à-dire traitant ou non avec une ligne fabula qui est racontée plus tôt ou plus tard dans l'histoire principale. Des analepses homodiégétiques internes sont utilisées pour récupérer le matériau de la fabula précédente. Ils peuvent ajouter quelque chose de nouveau ou simplement répéter les informations précédentes. Répéter des analepses ou des rappels associe le récit à son propre passé et, s'ils ne s'ajoutent pas aux informations narratives, peut être un principe important de construction stylistique. Les analepses complètes, ou retours, «comblent, après l'événement, une lacune antérieure du récit» . Ce jeu de création et de comblement des lacunes contribue à créer un type spécifique d'intérêt narratif. [20;]

Nous avons évoqué deux types de récits prototypiques, selon qu'ils suivent la logique de la succession ou la logique de la récupération et de la complétion de l'information; l'histoire d'aventure et l'histoire mystérieuse. Puisque nous définissons ces deux types d'histoire en fonction du type d'attente qu'elles suscitent chez le lecteur, il est évident qu'une description formelle d'une histoire doit prendre en compte le développement temporel de l'histoire: une histoire n'est pas seulement ce qu'elle «vraiment» est, mais aussi ce que le lecteur pense que c'est quand il est lu. Une histoire à suspense peut se révéler à la fin comme une histoire mystérieuse, et c'est ça succession d'attentes chez le lecteur qui rend compte adéquatement de sa forme.

Une histoire mystérieuse nécessite que le lecteur ignore une partie de la fabula. Ceci peut être réalisé de différentes manières. L'histoire peut commencer dans les médias et l'exposition différée apparaît progressivement plus tard. Ces histoires sont nées avec un mystère en elles. Cependant, le mystère peut se développer au cours du déroulement de l'histoire. Il consiste alors en un contrôle des informations dont dispose

le lecteur. Un mystère peut être décrit comme une lacune dans notre connaissance de l'histoire. Une histoire mystère est donc un système de création et de résolution de lacunes informationnelles. Les lacunes peuvent être divisées en permanents (mystères non résolus) ou provisoires. La nature des lacunes peut généralement être déterminée objectivement, mais l'analyste doit tenir compte de l'impression du lecteur: une lacune qui appartient normalement à la classe des lacunes provisoires peut parfois être laissée ouverte à jamais (cf. l'histoire de John Fowles «The Enigma», dans *The Ebony Tower*). Ainsi, nous pouvons établir une opposition entre les écarts provisoires et permanents. En revanche, on peut prendre en compte le point de vue du lecteur pour distinguer entre les écarts de curiosité, ceux qui se reconnaissent immédiatement, et les écarts surprenants, restrictions informationnelles qui ne se révèlent dans leur pleine mesure qu'à partir d'une perspective ultérieure. Ceux-ci peuvent être liés à la paralipse de Genette, une information qui se révèle soudain avoir été ignorée alors qu'elle aurait dû être disponible sous le mode de présentation existant. [20;]

En fait, les deux types de récits sont extrêmes et la plupart des récits combinent les deux types d'intérêt. Et c'est parce que, de par sa définition même, le récit a deux mouvements principaux; il regarde à la fois vers le futur immédiat, suivant la logique de la succession, et vers un certain point du passé, suivant la logique de la répétition - tout récit est en un sens une répétition des événements qu'il raconte.

Les prolepses sont moins fréquents que les analepses, bien qu'ils soient parfaitement cohérents tant que l'on reste dans un récit rétrospectif. Mais lorsqu'ils sont présents, ils contribuent aussi à la structure de l'attente, de la curiosité et du suspense, à l'activité de comblement et de construction de cohérence qui est la tâche du lecteur de récit.

Parfois, un récit par ailleurs simple peut comporter des prolapsus qui accentuent le sentiment de curiosité: comment atteindre le stade esquissé par la prolepsis? Un roman à la temporalité complexe comme *Midnight's Children* de Salman Rushdie fait un usage constant de ce genre de prolepse qui attise la curiosité.

La situation renvoie dans la théorie de Genette à la position relative dans le temps du narrateur et de son acte de narration vis-à-vis des événements de la fabula. Genette distingue quatre types possibles: la narration préalable, la narration simultanée, la narration ultérieure et un type mixte, narration interpolée. La narration ultérieure est la plus fréquente (même s'il faut toujours étudier dans quelle mesure la temporalité du passé narratif est réellement fonctionnelle). Tout comme l'utilisation du passé n'implique pas de récit ultérieur, l'utilisation du présent ne doit pas être confondue avec une narration simultanée. Le présent historique utilisé par souci d'immédiateté est assez courant dans le récit ultérieur. Il existe d'autres relations de situation significatives, car les événements fabula et le moment de la narration ne sont pas les seuls repères possibles. D'autres repères possibles peuvent être le moment de la réception fictive, la date de lecture (dans la mesure où il est prévu par le texte), la date de rédaction. Une variété de modèles temporels est établie lorsque nous mesurons les récits avec ces axes. Par exemple, la science-fiction se situe généralement dans le futur à la fois du temps d'écriture et de lecture, mais elle utilise rarement la narration antérieure: l'énonciation fictive est donc soit neutralisée, soit placée dans un plus ou moins moment concret dans un futur ultérieur.

Le récit est une transformation non seulement du matériel fabula, mais aussi des impressions du lecteur; les retours et les rappels contribuent à effectuer cette transformation. Il est important de noter que la différence entre le rappel et le retour n'est pas évidente. De nouveaux aspects d'un phénomène peuvent apparaître dans un rappel ultérieur; le même événement peut être modulé d'une manière différente à travers les attitudes du narrateur ou des personnages. Ici comme ailleurs, les concepts que nous avons introduits doivent être utilisés comme des tiges de mesure plutôt que comme des casiers.

1.2.1 Les études de Gérard Genette

Gérard Genette est considéré comme un père de narratologie, son impact est implacable. Les travaux de Gérard Genette (1972 et 1983) s'inscrivent dans la

continuité des recherches allemandes et anglo-saxonnes, et se veulent à la fois un aboutissement et un renouvellement de ces critiques narratologiques. Rappelons que l'analyse interne, à l'instar de toute analyse sémiotique, présente deux caractéristiques. D'une part, elle s'intéresse aux récits en tant qu'objets linguistiques indépendants, détachés de leur contexte de production ou de réception. D'autre part, elle souhaite démontrer une structure de base, identifiable dans divers récits.[16;]

Quiconque a commencé l'étude de la fiction a rencontré des termes tels que point de vue, flashback, narrateur omniscient, troisième personne récit. On ne peut pas décrire les techniques d'un roman sans de tels termes, pas plus d'un ne peut décrire le fonctionnement d'une voiture sans le vocabulaire technique approprié. Mais en même temps quelqu'un qui voulait en savoir plus sur les voitures n'aurait aucun problème trouver un manuel, il n'y a pas de travail comparable pour l'étudiant de Littérature. Ces concepts de base ont été développés dans une annonce mode ponctuelle et fragmentaire et, paradoxalement, bien qu'elles soient censées identifier tous les différents éléments et techniques possibles du roman, ils n'ont pas été assemblés de manière systématique. Même *The Rhetoric of Fiction* de Wayne Booth, dont les étudiants du roman ont beaucoup appris, se limite principalement aux problèmes de perspective narrative et de point de vue. Il n'y a pas eu d'enquête complète.

Le discours narratif de Gérard Genette est inestimable car il comble ce besoin d'une théorie systématique du récit. Comme la plus tentative approfondie que nous devons identifier, nommer et illustrer les constituants de base et techniques du récit, il se révélera indispensable aux étudiants en fiction, qui non seulement y trouveront termes pour décrire ce qu'ils ont perçu dans les romans mais être également alerté de l'existence de dispositifs fictifs qu'ils avaient précédemment omis de remarquer et dont les implications jamais pu envisager. Chaque lecteur de Genette trouvera qu'il devient un analyste de la fiction plus aigu et plus perspicace qu'avant.

Dans son travail célèbre « Discours de récit » Genette distingue très clairement les termes de « l'histoire » (la succession d'événements qui est rapportée par le récit), « le récit » (« l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un

événement ou d'une série d'événements ») , « la narration » (« l'acte de narrer pris en lui-même », et par extension la situation dans laquelle il prend place).

De plus Gérard Genette a créé sa typologie, qui permet à examiner l'organisation des textes. Il s'intéresse et s'occupe des question du mode narratif, la distance, les fonctions de narrateur, la voix de narrateur etc. [20;]

Pour le mode narratif, il croit que l'écriture d'un texte implique des choix techniques qui encadrent un résultat particulier quant à la représentation verbale de l'histoire. Selon Genette, tout récit est obligatoirement *diégésis* (raconter), dans la mesure où il ne peut atteindre qu'une illusion de *mimesis* (imiter) en rendant l'histoire réelle et vivante. De sorte, tout récit suppose un narrateur. [16;]

Pour Genette, donc, un récit ne peut véritablement imiter la réalité ; il se veut toujours un acte fictif de langage, aussi réaliste soit-il, provenant d'une *instance narrative*. « Le récit ne “ représente ” pas une histoire (réelle ou fictive), il la *raconte*, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage [...]. Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit [...]. » Ainsi, entre les deux grands modes narratifs traditionnels que sont la *diégésis* et la *mimésis*, le narratologue préconise différents degrés de *diégésis*, faisant en sorte que le narrateur est plus ou moins impliqué dans son récit, et que ce dernier laisse peu ou beaucoup de place à l'acte narratif. Mais, insiste-t-il, en aucun cas ce narrateur est totalement absent.[16;]

L'étude du mode narratif implique l'observation de la distance entre le narrateur et l'histoire. La distance permet de connaître le degré de précision du récit et l'exactitude des informations véhiculées. Que le texte soit récit d'événements (on raconte ce que fait le personnage) ou récit de paroles (on raconte ce que dit ou pense le personnage), il y a quatre types de discours qui révèlent progressivement la distance du narrateur vis-à-vis le texte : *le discours narrativisé, le discours transposé, style indirect, le discours transposé, style indirect libre, le discours rapporté.*

À partir de la notion de distance narrative, Genette expose les fonctions du narrateur, il donne cinq fonctions qui exposent également le degré d'intervention du narrateur au sein de son récit, selon l'impersonnalité ou l'implication voulue.

1. *La fonction narrative* : La fonction narrative est une fonction de base. Dès qu'il y a un récit, le narrateur, présent ou non dans le texte, assume ce rôle (impersonnalité).

2. *La fonction de régie* : Le narrateur exerce une fonction de régie lorsqu'il commente l'organisation et l'articulation de son texte, en intervenant au sein de l'histoire (implication).

3. *La fonction de communication* : Le narrateur s'adresse directement au lecteur potentiel du texte, afin d'établir ou de maintenir le contact avec lui (implication).

4. *La fonction testimoniale* : Le narrateur atteste la vérité de son histoire, le degré de précision de sa narration, sa certitude vis-à-vis les événements, ses sources d'informations, etc. Cette fonction apparaît également lorsque le narrateur exprime ses émotions par rapport à l'histoire, la relation affective qu'il entretient avec elle (implication).

5. *La fonction idéologique* : Le narrateur interrompt son histoire pour apporter un propos didactique, un savoir général qui concerne son récit (implication).

Le mode narratif de la *diégésis* s'exprime donc à différents degrés, selon l'effacement ou la représentation perceptible du narrateur au sein de son récit. Ces effets de distance entre la narration et l'histoire, notamment, permettent au narrataire d'évaluer l'information narrative apportée, « comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare [...]. » [16;]

1.2.2 Les études de Roland Barthes

Roland Barthes est un essayiste et critique social et littéraire français dont les écrits sur la sémiotique, l'étude formelle des symboles et des signes ont été mis au point par

Ferdinand de Saussure, a contribué à établir le structuralisme et la nouvelle critique en tant que principaux mouvements intellectuels.

Lors de l'analyse des textes, Barthes fait une distinction entre une œuvre traditionnelle et ce qu'il appelle «le texte». Il soutient que les textes traditionnels (œuvres) rendent le lecteur passif parce que l'auteur a le contrôle du récit. Contrairement à l'œuvre, le texte permet au lecteur de s'engager activement dans sa production car il n'est pas limité par des conventions de genre, de linéarité ou de contrôle d'auteur. Alors que le texte écrit est le principal système de communication analysé par Barthes, ses théories peuvent être appliquées à diverses formes culturelles telles que la photographie, la musique, la peinture. [48;]

Barthes fait également la distinction entre les textes de lecture et d'écriture. Les textes lisibles, soutient-il, ont une signification prédéterminée et adhèrent au statu quo à la fois dans le style et dans le contenu. En revanche, les textes d'écrivain ont une prolifération de sens et un mépris de la structure narrative qui place le lecteur dans une position active de contrôle.

Des éléments de textes à la fois de lecture et d'écriture peuvent être interprétés à travers ce que Barthes appelle les cinq codes. Afin de révéler le sens pluriel d'un texte, Barthes recommande de décomposer le texte maître en lexies, puis de déterminer lesquels des codes - herméneutique, proairétique, sémantique, symbolique ou culturel - sont à l'œuvre dans la lexie. Les cinq codes représentent cinq manières différentes de voir le sens d'un texte. Ils agissent comme des lentilles qui mettent en évidence différents aspects du récit.

Contexte théorique des théories du texte de Barthes

Sémiotique

La sémiotique est l'étude du comportement des signes au sein de la société. Les panneaux fonctionnent au sein de divers systèmes de communication entre les personnes. La science a été conçue par le linguiste suisse Ferdinand de Saussure à Paris

au tournant du XXe siècle. La théorie de Saussure s'organise autour de deux ensembles d'oppositions binaires:

- langue et parole
- image (signifiant) et concept (signifié)

L'importance des signes et de la signification a été reconnue dans une grande partie de l'histoire de la philosophie et de la psychologie. Platon et Aristote ont tous deux exploré la relation entre les signes et le monde, et Augustin a considéré la nature du signe dans un système conventionnel. Ces théories ont eu un effet durable sur la philosophie occidentale, en particulier à travers la philosophie scolastique. Plus récemment, Umberto Eco, dans son ouvrage «Semiotics and Philosophy of Language» (1984), a soutenu que les théories sémiotiques sont implicites dans le travail de la plupart, peut-être de tous, des grands penseurs. [48;]

Saussure soutient que la langue, bien que la plus importante, n'est que l'un des systèmes de signes qui permettent aux êtres humains de communiquer entre eux. D'autres systèmes de communication comprennent la langue des signes, les conventions sociales et les rituels symboliques.

Tous les systèmes de signes sont essentiellement arbitraires. Autrement dit, il n'y a pas de lien rationnel entre un objet physique (signifié) et le mot ou symbole qui lui est attribué (signifiant). Le feu vert à une intersection associée à l'action «aller» pourrait être aussi bien violet que bleu. Il n'y a rien d'inhérent à la couleur verte qui en fait un symbole approprié pour indiquer qu'il est sûr d'avancer.[54;]

Barthes et sémiotique

Roland Barthes développe plus avant la théorie de l'arbitraire des signes, en puisant dans le pool philosophique de théoriciens tels que Marx, Freud, Sartre, Lévi-Strauss, Foucault, Derrida, Philippe Sollers et Kristeva. Dans son travail, Barthes se concentre sur la nature artificielle de tous les systèmes de communication.

Barthes estime qu'une ligne de partage entre la réalité et les symboles utilisés pour la représenter s'étend à de nombreuses formes culturelles (photographie, film, publicité, musique, etc.). Il attaque ces formes culturelles modernes parce qu'elles brouillent cette ligne de partage entre le réel et l'artificiel. Par exemple, une photographie n'est pas simplement un moment capturé, mais elle est plutôt dotée d'une signification structurelle qui est culturellement significative. De la même manière, un événement sportif peut être considéré comme une expression rituelle de valeurs sociales et culturelles.

Structuralisme

La théorie du structuralisme forme la base de la sémiologie. Il provient de l'idée saussurienne que la linguistique moderne est constituée de structures. L'anglais, par exemple, est une structure complète pour l'expression et la communication des pensées. Le structuralisme utilise le langage comme modèle pour l'étude d'autres systèmes symboliques humains. La connaissance est structurée par et à travers des conventions composées de signes et de pratiques signifiantes. Cette connaissance est dérivée des connexions entre la «réalité», le social, l'individu et le subconscient.[54;]

Le signe linguistique est mieux compris par une analyse synchronique - des relations logiques et psychologiques qui relient les termes coexistants et forment un système dans l'esprit collectif des locuteurs. En revanche, la linguistique diachronique étudie les relations qui lient des termes successifs non perçus par l'esprit collectif mais substitués les uns aux autres sans former de système.

Au centre de ce dernier concept se trouve ce que Barthes identifie dans *S / Z* (1957) comme étant les cinq codes. Ces codes, jugés nécessaires lors de la lecture d'un texte, donnent un contexte aux signes. En d'autres termes, ils permettent de mieux comprendre les multiples couches de significations idéologiques présentes dans le texte. [54;]

1.2 Le genre comme un trait distinctif d'une oeuvre littéraire

Dans l'usage courant, le mot genre fait généralement référence aux différences perçues et naturelles entre les hommes et les femmes. Dans les études littéraires, le terme se réfère plus spécifiquement à la manière dont les individus se définissent et à la manière dont ils sont évalués par les autres sur la base du sexe. Le genre est souvent associé au féminisme (activisme des femmes contre l'oppression sexiste), aux féministes (celles qui étudient et prônent l'égalité des femmes) et aux Women's Studies (programmes universitaires interdisciplinaires dédiés à l'étude du genre et de l'oppression sexiste des femmes) car il faut comprendre comment le genre fonctionne avant de pouvoir examiner l'oppression ou l'absence de celle-ci qu'implique un comportement sexué. L'étude du genre est alors aussi l'étude des relations de pouvoir - de la façon dont le sexe, généralement le sexe masculin, donne à l'un un avantage de pouvoir sur l'autre sexe. Ainsi, les fondatrices de Women's Studies et de la théorie féministe telles que les théoriciens psychanalytiques féministes français Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, Hélène Cixous et Luce Irigaray ont contribué à formuler nos compréhensions actuelles du genre. Au niveau le plus élémentaire, les théories de ces premières féministes psychanalytiques supposent que le comportement humain est appris et non inné. [47;]

Une présence plus ou moins importante des femmes dans les histoires littéraires des périodes passées est liée aussi à une représentation orientée de l'histoire littéraire non comme processus de compréhension de ce qui a été, dans la diversité des pratiques, mais sous l'angle des transformations décisives qui donnent aux périodes littéraires leur identité. Le choix est d'importance, intellectuellement et théoriquement. Le récent développement de l'histoire des femmes a amené à revenir sur ce que l'on connaît du passé à la lumière de ce nouvel objet d'étude, lui-même issu du mouvement féministe et de ses diverses formes depuis un long temps. Si, en effet, l'histoire est l'activité scientifique qui s'intéresse aux changements, repérer les transformations, les ruptures ou les reclassements des comportements, des valeurs, des positions et de leur expression est pleinement le rôle de l'historien, et de l'historienne du littéraire. Cependant privilégier les ruptures peut aussi conduire à écrire l'histoire comme on voudrait qu'elle

ait eu lieu, à dégager les lignes d'une humanité et d'une société qui vivent dans la perpétuelle transformation et méconnaître la lenteur des transformations réelles, l'effet de la longue durée, bref le feuilletage des comportements et des expressions dans une même période. De plus, il me semble qu'un des traits, aujourd'hui, de l'histoire littéraire, peut-être par réaction contre ses anciennes formes hantées par la permanence du modèle classique, est de suivre une ligne qui dessine les traits de la littérature contemporaine en suivant la crête des avant-gardes. Le nouveau, l'original comme valeur habitent les terres des études littéraires aujourd'hui. Je suis bien loin de récuser l'importance des ruptures, mais quand la rupture est le mode dominant, ne devient-elle pas une norme ? Souligner la présence des femmes comme auteurs dans la littérature des deux siècles passés relève à la fois de la démarche historique qui tente de rendre compte le plus fidèlement possible de ce qui lui apparaît comme caractéristique de ces périodes et de la connaissance actuelle des évolutions de cette littérature : il y a toujours du présent dans le passé que l'on comprend. Dans le cas des femmes, ce sont nos positions aujourd'hui qui nous les font rechercher dans les périodes anciennes, et notre présent a besoin de ces recherches. Cette donnée militante n'est pas à négliger, surtout si elle s'énonce clairement, mais elle conduit à recomposer une histoire de la littérature en raison seulement des désirs présents de l'historien(ne). Il faut donc distinguer ce qui relève de la rareté effective de la présence féminine dans le développement historique de la littérature et ce qui relèverait d'une volonté (plus ou moins consciente) d'ignorer leur existence, ou ce qui relèverait, au contraire, d'un désir militant de les faire apparaître sous la lumière la plus vive possible. C'est pourquoi il importe de mesurer et d'explicitier les raisons de l'intérêt porté à la présence des femmes : elles tiennent à la période considérée, elles tiennent au regard rétrospectif et informé par le présent que nous portons sur les périodes passées, elles tiennent à une conception de la littérature comme fondée à la fois sur un processus de transformation incessante et un processus de conservation indéniable. C'est en ce sens que dans le deuxième tome du volume que j'ai dirigé, nous avons choisi de consacrer quelques pages au développement d'une littérature délibérément et ouvertement féministe après la guerre, qui marque un

moment décisif de la littérature non seulement française mais occidentale (et pas seulement de la littérature...). [51;]

Le travail de **Luce Irigaray** est marqué par « l'étude de la différence sexuelle dans la langue : il y aurait une langue des hommes et une langue des femmes, différentes et il appartiendrait, selon elle, aux hommes de comprendre que leur langue ne serait pas la langue de toute l'humanité. Ses livres, traduits en anglais, ont influencé plusieurs universitaires et féministes aux États-Unis d'Amérique, et font partie de ce qu'on appelle la French Theory ».

Hélène Cixous ,à la fois romancière et essayiste, influencée par le structuralisme et la psychanalyse, a développé une réflexion sur la féminité, l'ambivalence sexuelle et le corps comme langage de l'inconscient. Auteur de nombreux romans dont son 'Dedans' récompensé par le prix Médicis en 1969, elle ne distingue pas son oeuvre de fiction de ses recherches car l'essentiel pour elle est l'émergence d'une nouvelle écriture féminine. Elle montre, par exemple que l'« hystérie traditionnellement allouée à la femme fournit un exemple typique dans la mesure où elle signifie la souffrance d'un corps en mal de langage ; la souffrance d'un individu qui ne participe que très peu aux échanges symboliques, tout en résistant aux signes qui lui sont imposés. »

Ces recherches ont cela d'intéressant qu'elles éclairent **l'influence de l'histoire sur la langue, influence qu'on ne peut nier**. Les minorités et leur rapport à la langue est complexe, sachant que le langage est un instrument de pouvoir. Ceux qui sont écartés du pouvoir durablement n'influe pas sur la langue de la même manière.

Il faudrait ajouter que, quand bien même il n'y aurait pas d'écriture féminine, on ne peut négliger le fait que les écrivaines ont utilisé l'écriture comme moyen d'expression afin de « s'affirmer » et de « se réaliser » et d'échapper à leur condition sociale qui les reléguait au statut de mère et d'épouse. Pendant longtemps, **l'espace des femmes a été réduit à l'espace privé** puisque l'espace public leur était interdit. Ce qui fait que nombre d'entre elles sont parties de cet « espace intime » qu'elles ont largement exploité à travers leur écriture. Toutefois, ces thématiques étant liées à l'histoire des

femmes ne sont qu'un moment de leur devenir si l'on pense comme Simone de Beauvoir qu' »on ne naît pas femme mais qu'on le devient. « [24;]

1.3.1 Les recherches sur les particularités du style d'écriture féminine et masculine

En littérature comme dans tant d'autres domaines artistiques, les femmes ont longtemps été méprisées.

Dans le domaine de la littérature le seul moyen d'écrire était soit anonymat, soit pseudonymat. La création de son alter-ego disons, a été plus répandue parmi les femmes en littérature. Malheureusement au cours de l'histoire la femme a pu choisir entre deux voies possibles pour accéder à la littérature : soit prendre un pseudonyme soit devenir une muse de l'homme. Comme on trouve dans les recherches «*Bref, elles ne semblent souvent avoir d'existence pour l'histoire littéraire que quand elles s'expriment comme témoins de leurs « grands hommes. Si elles sont parfois leurs rivales en littérature, elles sont rarement leurs égales, et vivent dans l'ombre d'un grand homme...»*».

Au cours de l'histoire il y a beaucoup d'exemples des écrivaines qui ont choisi le chemin du pseudonyme. Ce sont : George Sand (à l'origine Aurore Dupin), Pierre de Coulevain(à l'origine Jeanne Philomène Lapreche) ,Champol (à l'origine Marie-Anne Bertille de Beuverand de la Loyère, comtesse de Lagrèze) etc. Par exemple George Sand est une écrivaine assez révolutionnaire à son époque, elle a écrit non seulement des romans mais elle était en plus une dramaturge, critique littéraire et journaliste française. Elle a jeté un défi à la société chaque fois sans peur et donc c'est pour cela que l'on ne peut pas négliger son activité et impact à la société moderne.

Même si les femmes refusent à prendre le pseudonyme, ce qu'elles restent ce sont quelques genres comme romans sentimentaux, récits à visée pédagogique. Les femmes n'ont pas eu de place pour les reportages et bien sûr les romans. Ce genre est trop «compliqué» pour les femmes, très sérieux . À partir de George Sand et de sa réception, on peut décortiquer les correspondances entre le genre et les courants littéraires (le

romantisme serait par essence féminin ; le naturalisme, masculin). Bien qu'il existe des femmes écrivains professionnelles depuis des siècles, l'écriture des femmes tend vers des genres spécifiques - voyages, santé, fiction et histoire - et ce travail a reçu relativement peu d'attention de la part des hommes et des femmes.[48;]

Un peu plus tard, au 19^e siècle avec des changements dans les domaines différentes provoque le réveil des femmes sur les problèmes sociaux concernant elles-même. La première vague du féminisme aux États-Unis a commencé avec des slogans sur l'égalité des votes et des droits basiques. Cela a donné aux femmes certaine liberté mais pas tout à fait. C'est grâce à Simone de Beauvoir et son livre «Deuxième Sexe» quand la deuxième vague du féminisme commence. Pendant cette vague on éclaircie les problèmes sociaux surtout de la sexualité des femmes, le droit à l'avortement et la position des femmes dans la société (dans les domaine domestique femme comme une épouse, mère, servante). Les femmes commencent son lutte contre inégalité , elles commencent s'exprimer, elles arrêtent de se cacher sous un pseudonyme.

La stigmatisation des femmes de lettres s'est élaborée autour de la catégorie « femme auteur », « bas bleu » . Ce marquage sexué amalgamant sous ce dénominateur biologique commun tous les auteurs féminins, jugeant et classant leurs œuvres, imposait une séparation nette entre une littérature écrite par les hommes et une seconde écrite par les femmes. Aujourd'hui une telle opposition apparaît désuète. Ce qui révèle une évolution des modalités d'appréciation de la littérature produite par les femmes et la reconnaissance de leur accès à cet univers de la création. Il s'agit ici de s'interroger sur les conditions de possibilités qui ont permis aux auteurs féminins de s'affranchir de cette stigmatisation de leur contribution à la littérature. En portant notre attention sur la revendication d'une « écriture femme » dès 1975, on verra comment quelques écrivaines ont pu jouer d'une certaine conjoncture sociale et historique pour retourner le stigmate de l'appartenance sexuée en emblème d'une innovation esthétique.

Ces auteures vont s'imposer dans les rangs de l'avant-garde littéraire en mettant au cœur de leurs livres la revalorisation du féminin. Cette construction sociale et

symbolique de la légitimité des écrivaines a été édifée à la fois en dénonçant la suprématie masculine dans le monde des Lettres, et en définissant une ligne esthétique qui, théorisée, manifeste la possibilité qu'ont les femmes désormais d'occuper visiblement le territoire littéraire.

Lutter contre le stéréotype de l'appartenance sexuée en la constituant en emblème esthétique s'inscrit dans un contexte où un espace des possibles s'ouvre aux femmes. D'une part, le contexte politique dominé par le mouvement féministe des années soixante-dix permet de faire entendre l'expression de l'arbitraire des jugements masculins à leur endroit. D'autre part l'évolution même du champ littéraire où apparaissent de nouvelles avant-gardes crée une brèche où le « féminin » peut être redéfini comme subversif.

Depuis les années cinquante, le champ littéraire est dominé par deux courants d'avant-garde, l'existentialisme incarné par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir et le Nouveau roman porté par des auteurs tels que Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet et Marguerite Duras. Le premier vise à défendre une littérature engagée qui s'inscrit dans une filiation héritée de Zola depuis la fin du xix^e siècle. Le second rassemble des auteurs ayant une démarche de recherche apparentée à l'art pour l'art. Elle est perceptible chez les nouveaux romanciers mais également au sein du groupe Tel Quel à partir des années soixante.

Ces courants littéraires accueillent dans leurs rangs des auteurs féminins bénéficiant d'une reconnaissance symbolique suffisante pour être affiliés à ces groupes. De Simone de Beauvoir [2] à Nathalie Sarraute en passant par Marguerite Duras et Julia Kristéva, ces femmes participent aux productions esthétiques et théoriques des courants dans lesquels elles sont reconnues. Ces présences féminines révèlent les possibilités de combiner l'appartenance sexuée et l'innovation esthétique dans les espaces les plus autonomes du monde des Lettres. La défense d'un rapport distancié aux conceptions traditionnelles de la littérature par les fractions d'avant-garde se double ainsi d'une plus grande admissibilité des femmes écrivains partageant les mêmes orientations

esthétiques au sein de ces groupes. Cet accès des femmes au pôle le plus avant-gardiste est d'ailleurs concrétisé par l'attribution de quatre prix Médicis.

Créé en 1958, ce prix couronne un roman, un récit ou un recueil... à des auteurs féminins entre 1960 et 1969, nombre identique aux lauréates du prix Femina durant la même décennie.

La concurrence entre ces avant-gardes tourne peu à peu à l'avantage du groupe Tel Quel qui s'allie aux figures intellectuelles montantes telles que Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault et Gilles Deleuze. Leurs investigations intellectuelles s'ajustent aux préoccupations politiques des années soixante, dominées par des mouvements sociaux et politiques nés en réaction aux guerres coloniales, mais portés également par le courant marxiste qui dénonce les différentes formes d'oppression et de domination. Pour Michel Foucault, « le rôle des intellectuels consiste, depuis un certain temps déjà, à rendre visible les mécanismes du pouvoir répressif qui se sont exercés de manière dissimulée » (1994 : 772). Ainsi ses travaux sur la folie (1961) et sur le langage (1966) fondent une critique de la raison et de la société bourgeoise. Ces recherches ont en commun d'analyser et de contribuer à une analyse des différentes modalités d'exclusion desquelles émerge une réflexion sur l'altérité, la différence ou encore l'inconscient. Foucault, Deleuze (1968), Derrida (1967) ou Barthes (1953-1964-1966), qui en sont les principaux représentants, recueillent les suffrages des générations qui accèdent aux études supérieures au début des années soixante (Pinto, 1991 : 70). Ils se font les vecteurs d'une pensée dite « subversive » dont les manières d'appréhender le monde social sont articulées à une volonté de déconstruction des catégories binaires classiques qui ont conforté la « société bourgeoise ».

1.3.2 Le féminisme comme un manifeste contre le sexisme

La littérature peut servir comme un outil pour examiner l'époque, les problèmes sociaux, les valeurs et les pensées d'une personne qui a écrit telle ou telle oeuvre. L'un des grands problèmes reste l'inégalité homme/femme.

Considérant comment la littérature peut refléter la vie humaine avec ses valeurs, il faut examiner comment les pensées féministes et l'inégalité des sexes prennent place dans diverses œuvres littéraires, comme la prose.

L'inégalité entre les sexes est un phénomène social qui consistait en l'idée que les hommes sont mieux que les femmes. Plusieurs communautés dans le monde même créaient intentionnellement des inégalités entre les hommes et les femmes. Grâce à ces ou force accidentelle, l'inégalité entre les sexes est progressivement reconnue comme l'une des phénomènes sociaux importants.

Après la Seconde Guerre mondiale, il y a eu une période d'éclipse du féminisme, comme en témoigne Simone de Beauvoir dans son livre « Le Deuxième Sexe » (1949) ("La querelle sur le féminisme a fait couler beaucoup d'encre, maintenant c'est presque fini: n'en parlons plus.") «*La deuxième vague de féminisme s'est déroulée à la fin des années 1960. Elle a laissé les campus américains dans la lutte contre la guerre du Vietnam, ainsi que pour les droits des Noirs américains (Afro-Américains). Les militants ne recherchent plus l'égalité des droits. dont un certain nombre ont été acquis (le droit de vote, le droit à l'éducation, le droit au travail), et parlent de «libération» des femmes (MLF), c'est-à-dire de libération de la domination masculine, dite «patriarcat» En témoigne le succès du livre de Kate Millett "Sexual Politics", publié en 1970 et traduit en français en 1971 sous le titre "La politique du male, chez Stock".*

Cependant l'espoir que les femmes obtiendraient finalement leurs droits existait chez les Françaises depuis que Simone de Beauvoir avait écrit ce livre encore remarquablement jeune : Le Deuxième Sexe (1949). Dans cet ouvrage, Simone de Beauvoir affirmait avec force sa conviction que ce n'était pas la nature qui limitait les rôles féminins mais un ensemble de préjugés, de coutumes et de lois archaïques dont les femmes étaient plus ou moins complices. Elle faisait appel au sentiment de dignité des femmes pour qu'elles secouent une subordination dont elles étaient en fait victimes tout en croyant y trouver – grâce au mariage – leur confort et leur intégration sociale. Cet

appel existentialiste à la dignité des femmes fut entendu des femmes de toutes les classes sociales et de tous les continents (États-Unis, Japon, etc.) où *Le Deuxième Sexe* fut traduit. Il se situe dans la lignée de la philosophie personaliste qui inspira les premières féministes de l'icw et du cnff. Simone de Beauvoir insistait sur la nécessité pour les femmes d'exercer une profession afin de conquérir l'indépendance économique. Elle allait inspirer la lutte féministe des fondatrices américaines et françaises des mouvements de libération des femmes.

Ce mouvement est né dans le contexte politique et social marqué par la fin de la guerre froide, les défis au pouvoir sous toutes ses formes (politique, pédagogique, médicale, médiatique, religieuse, «patriarcale», etc.) et l'ordre social dans les sociétés riches et éduquées. Cela est en partie dû aux mouvements de gauche de mai 68, où les militants de ces mouvements se sont rebellés contre le fait que ces mouvements de gauche refusaient de prendre en compte l'oppression des femmes en plus de l'exploitation capitaliste et refusaient d'articuler lutte de classe et lutte sexuelle, d'où la décision de se réunir en homosexualité. groupes pour l'organisation. En plus de faire face à la diversité, ces groupes se caractérisent par la mise en place de toute structure, bureaucratie, leadership, ils prônent la séparation des pouvoirs, la décentralisation, les réunions informelles. Ils exécutent des gestes brillants, comme déposer une gerbe sur l'Arc de Triomphe à l'épouse inconnue d'un soldat inconnu.[1;]

À l'époque pour les femmes on a préparé certains sujets à développer, les sujets qui n'étaient pas dangereux pour les femmes, qui étaient propres et intéressants pour les femmes, comme voyage, famille, vie sentimentale. Mais au cours du temps l'enseignement devient plus accessible aux femmes, grâce à la première vague du féminisme, et cela affecte les limites de leurs activités. Le premier journal commence son existence – *La Fronde* – où toutes les journalistes ce sont des femmes, qui parlent des sujets variés. L'activité de Simone de Beauvoir joue un rôle primordial non seulement pour le féminisme, mais pour la société et le développement de la littérature.

Simone est une femme qui a déjà été bien éduquée, qui s'est occupée du journalisme et a écrit des romans assez sérieux et les travaux bien argumenté.

Du côté des femmes écrivains, des plus avant-gardistes aux plus réactionnaires, est volontiers adopté un discours dénonciateur de la domination masculine, mais ce-la ne signifie pas une adhésion au féminisme. Certes, la contestation des femmes vis-à-vis de l'institution littéraire dénonce les hommes comme seuls détenteurs des canons esthétiques (Marini 1990,1992), mais elle révèle également une opposition entre femmes auteurs qui n'envisagent pas la lutte sous le même angle, en raison notamment de leurs conceptions divergentes concernant l'activité d'écrivain. Cet antagonisme va apparaître avec une plus grande acuité lors de la mise au jour d'une « écriture féminine ». Il va en outre révéler une concurrence entre auteures reconnues selon que leur entrée dans la carrière des Lettres est ancienne ou récente.

La mise en valeur d'une esthétique du « féminin » renvoie en effet à une opposition structurale en termes de partage de territoire entre ancienne et nouvelle génération d'auteurs, tout comme elle actualise les divergences de conception de l'activité littéraire (Bourdieu, 1992, Sapiro, 1999). Car, dans le champ littéraire, les femmes écrivains n'existent pas indépendamment des hommes, et réciproquement. S'il existe invariablement une ligne symbolique séparant le féminin du masculin (Héritier, 1996) ou plus précisément le féminin de l'universel, aucun livre n'est réservé à l'un ou l'autre sexe. Cela signifie que le jeu des références, l'inscription dans tel ou tel courant, la proximité avec tel ou tel auteur peuvent supplanter la différence sexuée. Par exemple Hélène Cixous est plus proche de Jacques Derrida que de Marie Cardinal ou encore Jean-Paul Sartre est plus proche de Simone de Beauvoir que de Roland Barthes. Mais les modalités de classement des œuvres et des auteurs n'éliminent pas les alliances concrètes dans la vie sociale et le partage de références communes dans ce contexte intellectuel.

La question du marquage sexué de l'écriture a divisé les femmes les plus dotées culturellement. Les plus anciennement installées dans le champ (Marguerite Yourcenar, Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute...) ont subi tout au long de leur trajectoire son acception péjorée. La littérature féminine était définie comme un particularisme excluant de la littérature universelle, donc considérée comme mineure. Ainsi Simone de Beauvoir exprime son rejet du marquage sexué : « Quand j'ai commencé à écrire, nombreuses étaient les auteurs féminins qui refusaient d'être classées précisément dans cette catégorie. (...) Nous rejetons la notion de littérature féminine parce que nous voulions parler à égalité avec les hommes de l'univers tout entier. (...) De même aujourd'hui, l'écriture au féminin n'atteint qu'un petit cercle d'initiées. Elle me paraît élitiste, destinée à satisfaire le narcissisme de l'auteur et non à établir une communication avec autrui » (Ophir, 1976 : préface). La question du « féminin » anime une guerre de position entre femmes au milieu des hommes. Ces divergences montrent comment peut se négocier différemment l'appartenance sexuée, en même temps qu'elles rendent compte d'une conception différente de l'activité d'écrivain actualisant la concurrence entre générations. Ce qui permet de saisir pourquoi des auteurs tels qu'Annie Leclerc, Hélène Cixous, Xavière Gauthier, publiées dès la fin des années soixante, vont au contraire jouer de cette différence sexuée.

Tout cela a aidé le monde de l'époque de commencer voir les femmes, les entendre et donner pas à pas plus de possibilité de s'exprimer.[1;]

La conclusion de la I chapitre

Dans le premier chapitre nous avons examiné l'époque dont Albert Camus et Simone de Beauvoir ont vécu, les circonstances de la vie d'une femme et le développement de la délibération féminine et l'aspect dont je me sers à comparer ces deux auteurs.

Le modernisme et surtout l'existentialisme ont donné beaucoup de nourriture à penser pour les artistes de ce temps. Mais c'est la littérature qui a subi de plus cette influence philosophique et c'est exactement elle qui a mieux exprimé cette peur, angoisse, confusion et absurdité du monde de ce jour-là. Grâce aux travaux de Camus, Sartre nous pouvons voir le développement de la pensée existentialiste dans les œuvres littéraires.

L'aspect essentiel de mon analyse c'est l'aspect narratif. Cela veut dire j'examine dans les travaux de Camus et de Beauvoir comment le personnage, la focalisation, le temps, la narration et narrateur affectent le texte et distingue Camus de Beauvoir. Bien sûr il ne faut pas oublier les aspects stylistiques qui m'aide encore de voir les particularités de ces deux artistes à exprimer les idées de l'existentialisme dans ces travaux.

Quant à des circonstances de la vie de la société des années 40-60 surtout ceux des femmes, on a marqué la position antérieure des femmes généralement mais très claire dans le domaine de la littérature. Par contre le développement du féminisme donne aux femmes ce coup de se battre et de se libérer non seulement de son statut dominé par des hommes mais en plus se battre pour le droit de s'exprimer sans anonymat ou pseudonyme et dans les sujets pas propres aux femmes.

En résumé cela crée le fond de mon travail.

CHAPITRE II

L'EXAMEN DES OEUVRES LITTÉRAIRES D'ALBERT CAMUS ET SIMONE DE BEAUVOIR

2.1 Albert Camus en tant que fondateur de l'existentialisme en littérature

Albert Camus était un écrivain français algérien surtout connu pour ses œuvres absurdes, notamment « L'Étranger » et « La Peste ». Il a remporté le prix Nobel de littérature en 1957. Albert Camus s'est fait connaître pour son journalisme politique, ses romans et ses essais dans les années 1940. En tant que romancier et dramaturge, moraliste et théoricien politique, Albert Camus est devenu après la Seconde Guerre mondiale le porte-parole de sa propre génération et le mentor de la suivante, non seulement en France mais aussi en Europe et éventuellement dans le monde. Ses écrits, qui s'adressaient principalement à l'isolement de l'homme dans un univers étranger, à l'éloignement de l'individu de lui-même, au problème du mal et à la

finalité pressante de la mort, reflétaient avec précision l'aliénation et la désillusion de l'intellectuel d'après-guerre. On se souvient de lui, avec Sartre, comme l'un des principaux praticiens du roman existentiel. Bien qu'il ait compris le nihilisme de beaucoup de ses contemporains, Camus a également fait valoir la nécessité de défendre des valeurs telles que la vérité, la modération et la justice. Dans ses derniers travaux, il esquisse les contours d'un humanisme libéral qui rejette les aspects dogmatiques à la fois du christianisme et du marxisme.

2.1.1 La position de Camus dans la société de 20^e siècle

Comme nous avons déjà mentionné Albert Camus se positionnait comme un écrivain tout d'abord, puis philosophe, journaliste etc. Albert Camus est né en Algérie donc en quelque sorte il est considéré comme un émigrant pour la France (même si bien sûr à l'époque l'Algérie a fait partie de la France). Quel était son statut à cette époque-là ?

La 20^e siècle est un période difficile, il y avait des guerres et généralement ce gaieté d'une siècle précédente a été déjà perdue. Ce qu'il reste ce sont des réflexions.

Après avoir parti pour Paris, la vie de Camus commence à prendre de l'ampleur. Il écrit et dirige les pièces, compose ses romans et essais, devient un membre de la parti communiste et en général s'occupe de la vie politique de la France et de l'Algérie, passe son temps avec Sartre et Beauvoir et l'ensemble il crée une communauté autour de leur point de vue sur le monde – l'existentialisme.

Tout cela crée son monde avec ces pous et contres de la vie actuelle de l'époque. Après avoir devenu un membre de la partie communiste qui croyait au meilleur monde commune Camus commence à voir la réalité de ce qui est la partie communiste et après un an il la quitte. Albert Camus pendant sa vie proclame beaucoup de discours dont le sens est dangereux pour sa vie. C'est pour ça que sa mort est encore une mystère.

En résumant tout cela nous devons comprendre que Camus était comme on dit leader d'opinion de la société de ce temps-là. Il exprimait ses idées sur l'absurdité de la vie, sur la liberté et sur la responsabilité pour sa vie.

2.1.2 La narratologie linguistique au sein de l'étude du style camusien

Albert Camus a joué un rôle important dans le développement de la littérature du 20^e siècle. Comme nous avons déjà mentionné, Albert Camus est un des fondateurs de l'existentialisme dans la littérature et le possesseur du prix Nobel en littérature. C'était exactement lui, qui a le plus concrètement montré l'essence de l'existentialisme dans ses nombreuses œuvres : les romans, les pièces de théâtre, les nouvelles etc.

Pour l'analyse de ses particularités nous avons consulté ses romans « La chute » et « L'Étranger ». Nous avons décidé de prendre le roman de Camus – « La Chute » pour examiner ses particularités narratives. Ce roman est apparu en 1956 et c'était le dernier roman dont Albert Camus a écrit avant sa mort.

Les critères pour l'analyse sont : les personnages, la focalisation, le type de narrateur, le narrateur, le temps et la distance. Ces 6 aspects permettent de voir plus distinctement sur tous les niveaux dans quoi consiste le style camusien.

Tout d'abord il faut rappeler un peu le sujet de « La Chute ». C'est une histoire d'un avocat qui part pour Amsterdam après l'accident qui s'est passée à Paris et il raconte son histoire à chacun qui est prêt à écouter. Dans ce cas, nous avons un personnage principal – Jean-Baptiste Clamence. Ce qui est intéressant dans ce roman, ce que nous avons un personnage en générale, les personnes mentionnées dans le roman jouent un rôle du fond pour le déroulement de l'histoire. Jean-Baptiste Clamence est décrit à la manière indirecte, ce sont ses actions et ses histoires qui le caractérisent. Mais il faut remarquer que Camus a joué le jeu avec son lecteur comme Clamence avec son compagnon, il montre une image qui à la fin devient tout à fait inattendu et choquant pour tous.

Ensuite, c'est une **focalisation** qui nous intéresse. La focalisation dans le roman est interne. Le narrateur et notre héros savent tout également. Mais le plus intéressant dans ce roman c'est la manière comment les actions se passent. Nous n'entendons que Jean-Baptiste, les répliques de son interlocuteur sont absentes. On voit même ces réponses aux questions qui n'étaient jamais posées par écrit, elles sont dans notre imagination. À cette manière l'auteur semble négliger le rôle des autres, ce n'est que Jean-Baptiste au centre de l'attention soit métaphoriquement soit pratiquement.

Puis, c'est important d'aborder la question du **narrateur**. Dans notre cas, c'est un narrateur omniprésent : dans le passé, dans le présent et l'instant le héros parle.

En ce qui concerne **le type de narration**, dans le roman « La Chute », elle est la narration intercalée. Jean-Baptiste raconte son histoire en ajoutant les réflexions d'aujourd'hui : qu'est-ce qu'il a fait? Quelle était sa vie? Maintenant c'est comment en comparaison avec son passé?

Ce qui nous reste ce sont **le temps et la distance**. Le temps dans le roman n'est pas linéaire. Nous avons plein de rétrospectifs, souvenirs etc. Tout cela crée une histoire complexe, vive et réel. La plupart des temps verbaux sont les temps du Passé et bien sûr les temps du Présent pour décrire l'état des choses actuel. Mais il n'y a pas presque de Future, on doute si le Future existe dans cet univers du personnage. Il semble qu'on vit avec lui dans le passé et ce ne sont que des oiseaux de Pays-Bas qui nous réveillent à l'heure actuelle.

En plus il faut mentionner **le type de relation de fréquence** dans le roman – c'est le mode singulatif. Le personnage raconte une fois dans le roman l'histoire qui s'est passée une fois dans sa vie. Mais il faut préciser que même s'il la raconte une fois, le narrateur nous laisse comprendre que ce n'est pas la première fois pour Clamance à la raconter.

Si l'on analyse **la vitesse narrative** nous voyons que le modèle pris a été la pause. Jean-Baptiste raconte à son interlocuteur son histoire en faisant les petites pauses qui

nous renvoient au présent. Ça crée un effet du ralentissement du récit, d'une sorte de suspense pour échauffer l'attention des lecteurs aux événements passés.

Quant à **la distance**, Camus emploie le discours transposé. Le narrateur présente les faits, les événements avec les pensées via son interprétation. Cette distance n'est pas très éloignée des lecteurs, qui crée l'effet d'être plus proche, même être l'interlocuteur de notre personnage principal.

2.1.3 Les particularités sémantiques et stylistiques dans le style de Camus

Pour analyser le style de Camus il faut se rendre compte que Camus a fait ses études dans le domaine de la philosophie et plus tard s'est occupé du journalisme. Ces faits aident nous à comprendre et explique son style : pas très soutenu, réaliste et en même temps plein de figure de style et allusions.

Stylistiquement ce roman de Camus est très intéressant et spectaculaire. Tout d'abord nous avons déjà commencé à commenter son registre de la langue. En comparaison avec Sartre le style d'écriture de Camus est plus facile à lire, il n'est pas trop philosophique : il n'y a pas de phrases très longues et développées, le lexique n'est pas difficile à comprendre, la syntaxe est moins complexe. Comme Camus a dit qu'il n'était philosophe entièrement, il était plutôt un écrivain. Ce qui peut-être difficile chez Albert Camus ce sont des allusions et intextualité cachée. À propos de cela nous allons parler un peu plus tard.

La majeure particularité de ce texte est sa forme. Le texte est écrit dans la forme du dialogue. D'après Larousse le dialogue c'est «*Dans une œuvre littéraire ou théâtrale, ensemble des paroles échangées entre les personnages ; dans un scénario de film, texte dit par les personnages en action.*» [] Mais dans le roman de Camus ce n'est pas tout à fait le dialogue proprement dit. Cela veut dire, que les lecteurs sont des spectateurs de la conversation entre le personnage principal et son interlocuteur mais la nuance intéressante c'est ce que l'on n'entend pas les réponses de son interlocuteur. Comme Justina Gambert affirme «*Le discours de ce second personnage n'est pas matérialisé textuellement, mais simplement rapporté à*

l'intérieur du discours narratif, sous forme de références indirectes, de questions restées sans réponse, d'allusions, d'adresses et d'autres procédés...». [] Oui, on voit les réponses de Clamence mais en même temps on ne voit pas les questions posées par son interlocuteur. Par exemple au début du texte, on voit le suivant: «*Mais permettez-moi de me présenter : Jean-Baptiste Clamence, pour vous servir. Heureux de vous connaître. Vous êtes sans doute dans les affaires ? À peu près ? Excellente réponse ! Judicieuse aussi ; nous ne sommes qu'à peu près en toutes choses. Voyons, permettez-moi de jouer au détective..*». [] Techniquement , on sous-entend le dialogue mais grammaticalement il n'y a pas d'indices de dialogue. Par exemple du côté de la ponctuation pour le dialogue on emploie les guillemets, les tirets et double points, du côté spécifiquement grammatical on emploie les verbes spéciaux (dire, parler, crier, proposer, informer, ajouter, s'exclamer, protester, répondre, terminer, ordonner, murmurer) pour montrer qui parle, à qui parle, avec laquelle émotion on parle etc. Au contraire Albert Camus néglige et évite tout cela. Le texte est écrit d'une manière direct, sans telle ponctuation, cela a l'air d'un discours ou bien monologue. Pourquoi Camus le fait comme cela?

Partiellement, cela lié à l'intention du personnage principal, je veux dire, que la conversation entre eux se transforme en confession de Clamence. Il n'est pas intéressé à l'entendre l'avis de son interlocuteur, il juste parle de soi et partage son histoire. Ce discours narratif est égoïste, théâtral, sans goutte de sincérité. Cette forme fait les lecteurs mettre en lumière la vraie nature du personnage, mais quand même on ne peut pas arrêter de l'écouter.

À partir de ce qui était mentionné ci-dessus, nous pouvons conclure qu'une autre particularité de ce roman qui a influencé le choix d'une telle forme c'est le mélange de genres. Sans doute, c'est un roman mais en même temps, Albert Camus construit son texte à la manière théâtral. Cela indique la quantité des chapitres, il y en a cinq comme dans la tragédie classique et bien sûr ce monologue de Clamence est aussi une forme de la narration particulièrement utilisée dans les pièces de théâtre. D'habitude le monologue théâtral prévoit le choix insoutenable, plein de

problématique, il peut être écrit à la forme du dialogue, mais quand même le héros parle à soi-même.[15;] Tout cela est créé dans «La Chute», le choix est vraiment insoutenable – Est-ce qu'on peut changer la situation déjà passée? Qu'est-ce que c'est que l'humanité? En étant un avocat, le protecteur des victimes, est-ce que la personne toujours protège les malheureux? Camus laisse ces questions pour les lecteurs. *«Depuis que j'ai trouvé ma solution, je m'abandonne à tout, aux femmes, à l'orgueil, à l'ennui, au ressentiment, et même à la fièvre qu'avec délices je sens monter en ce moment. Je règne enfin, mais pour toujours. J'ai encore trouvé un sommet, où je suis seul à grimper et d'où je peux juger tout le monde. Parfois, de loin en loin, quand la nuit est vraiment belle, j'entends un rire lointain, je doute à nouveau. Mais, vite, j'accable toutes choses, créatures et création, sous le poids de ma propre infirmité, et me voilà requinqué»*. [9;] La répétition du pronom «je» renforce le monologue, son intensité. *«La fonction d'un monologue est multiple. Souvent, le personnage s'adresse à sa conscience, analyse ses actions passées ou prémédite celles qu'il va accomplir. Le monologue a donc une dimension introspective et/ ou délibérative : il donne de la profondeur à l'intrigue et aux personnages.»* [29;] nous indique les sources, alors, cette dimension introspective de la vie du personnage est décrit grâce à cette forme. Tel choix est supposé par l'intention de l'auteur, par le message caché et par la manière de présenter l'histoire du juge-pétinent.

Albert Camus fait recours aux figures de styles variées mais ce qui est vraiment impressionnant ce sont les allusions cachées. Dans le texte on voit plein de motifs bibliques. Même le nom du héros principal Jean-Baptiste est une allusion à un personnage biblique et le nom Clémence est très proche au mot «clémence» ce qui est contraire de la vraie nature de Jean-Baptiste. Non seulement nous voyons des allusions mais encore dans ces allusions il y a des oppositions comme avec le nom du héros.

Albert Camus ne se limite pas avec des allusions dans le texte lui-même mais en plus le titre a un sens ambigu. « La Chute » d'un côté est un accident d'une femme

qui s'est passé avec Jean-Baptiste et d'autre côté c'est la chute de la moralité de ce héros.

2.2. Simone de Beauvoir comme écrivaine féministe en littérature

Simone de Beauvoir est une écrivaine et féministe française, membre de la communauté intellectuelle de philosophe - des écrivains qui ont donné une transcription littéraire aux thèmes de l'existentialisme. Dans la seconde moitié du XXe siècle une école féministe est formée, qui a ses origines dans le «mouvement des femmes» de 1960. Des théories fondamentales conceptuels féministes sont issues de l'essai de S. de Beauvoir "Le deuxième sexe" (1949). Dans l'essai "Le deuxième sexe", l'écrivaine explore en profondeur la femme au sein du concept de l'«autre». Le deuxième sexe présente le récit historique de Simone de Beauvoir sur la position défavorisée des femmes dans la société. Le texte explique les théories actuelles que de Beauvoir conteste, résume son récit de la place des femmes dans l'histoire et propose des alternatives sur la manière dont les femmes devraient être traitées. Ses romans exposent les grands thèmes existentiels, démontrant sa conception de l'engagement de l'écrivain dans l'époque. L'Invitée (1943) décrit la destruction subtile d'une relation de couple provoquée par le séjour prolongé d'une jeune fille chez elle; il traite également le difficile problème du rapport d'une conscience à «l'autre», chaque conscience individuelle étant fondamentalement un prédateur à l'autre. Parmi ses autres œuvres de fiction, la plus connue est peut-être « Les Mandarins ».

2.2.1 La personnalité de Simone de Beauvoir dans la société de 20 siècle

Simone de Beauvoir était une des principale féministe de son époque, elle a commencé la deuxième vague du féminisme et elle a été responsable pour le manifeste de 343 signatures des femmes qui ont vécu et étaient pour l'avortement. Comment son statut influencé son activité artistique?

Dans cette partie de notre travail nous voudrions examiner l'influence du féminisme dans le roman « Les Mandarins ». Nous allons l'analyser aux niveaux des personnages et de l'histoire.

Au niveau de l'histoire c'est étonnant de ne pas voir la majorité des messages féministes dans le texte. C'est au contraire l'auteur décrit l'histoire comme c'était en 1949 sans idéalisation, sans espoir désespérée. Plus détailler c'est visible au niveau des personnages.

Il faut remarquer que dans le roman il y a les personnages des deux sexes : hommes et femmes. Ils sont tous les héros principaux. Voyons quels personnage Simone introduit dans le texte. Comme nous avons mentionné de Beauvoir présente ses personnages comme des oppositions. Commençons avec des hommes pour l'investiger.

Robert et Henri. Ce sont deux amis, ils sont tout les deux journalistes, écrivains qui sont engagés par la vie de ce jour-là. Même si nous avons constaté que les femmes sont aussi importantes et jouent les rôles essentiels dans le texte, l'auteur commence l'histoire avec l'homme et elle leur donne parfois le rôle décisif sur les événements et le déroulement des leurs relations avec des figures féminines. Simone décide d'écrire le monde comme il est, donc c'est pourquoi les hommes ont été présentés comme ça. Passons à ce qui différencie ces deux hommes.

Robert – est un homme d'aujourd'hui. Il soutient sa femme avec sa carrière, il ne la force pas de s'occuper de la maison et de lui. Il est assez progressif, il a des relations presque libres avec sa femme Anne qu'il respecte énormément mais cela n'empêche pas de la tromper avec des autres. Parallèlement nous avons Henri, qui est le contraire de Robert. Il n'est pas contre le progrès dans la vie professionnelle de Paule, mais quand même il ne considère pas la femme comme une égale à lui. Il les considère plutôt comme un objet sexuel. Ça se voit avec ses relations avec Josette, une jeune actrice de théâtre.

Nous pouvons voir la différence entre ces deux hommes, en outre quelles sont des femmes dans le roman d'une féministe? Dans le texte il y a trois images des femmes très différentes : Paule, Anne et Nadine. Paule est une femme disons dépendante. Elle ne s'occupe que de son copain Henri, elle refuse toutes les tentatives de commencer sa vie professionnelle, elle ne pense que de ses tâches domestiques. Cette personnage est une femme plongé dans les stéréotypes sexistes : elle doit

s'occuper de son copain et de son domicile, elle est trop occupée de son apparence et elle est presque vide pour Henri, il explique ça ici : « *Penser qu'elle avait parlé à Lambert avec son vocabulaire ridicule et sa dérisoire véhémence, ça donnait envie de la gifler* ». Par contre l'héroïne d'Anne est une femme progressive, elle est psychiatre, elle a du succès dans le milieu professionnelle mais du côté féminin elle est malheureuse. Elle est une épouse de Robert, ils avont des relations libres mais ça ne la fait pas de bien. Elle est quand même ne ressent pas l'amour. C'est qu'avec un américain elle se sent vive. Ce sont deux femmes opposées, mais Simone de Beauvoir introduit encore une image de la figure féminine dans le roman – Nadine. C'est une fille de la génération perdues, elle a vécu la guerre, elle a grandi avec la guerre cela influence son caractère. Elle se trouve au milieu de Paule et d'Anne. Elle est assez courageuse pour obtenir ce qu'elle désire soit travail, soit homme. Cela crée une figure parfaite d'après les croyances de Simone de Beauvoir dans son livre *Le Deuxième Sexe*, cette femme n'est pas une autre, elle est libre et égale. [50;]

2.2.2 La narratologie linguistique au sein de l'étude du style de Beauvoir

Pour mon analyse j'ai fait connaissances avec deux oeuvres de Simone de Beauvoir : la première c'est *Le Deuxième Sexe* et le deuxième « *Les Mandarins* ». C'est exactement la deuxième oeuvre qui sur laquelle nous basons ma recherche.

Comme j'ai déjà expliqué dans la première partie de ma recherche la figure de Simone de Beauvoir, comment elle a influencé le mouvement de la délibération des femmes à l'époque etc. Maintenant il faut passer à l'analyse de son travail.

Le roman « *Les Mandarins* » est apparu en 1954 et c'est exactement pour ce roman Simone de Beauvoir a gagné le prix Goncourt. « *Les Mandarins* » est un roman d'intellectuels qui ont réalisé leur rupture avec la bourgeoisie, mais coupés du peuple, de leur vie, de leur lutte. Ils sentent que le monde doit être reconstruit, que le prolétariat le fera et que les chemins du prolétariat sont inextricablement liés au Parti communiste. Ils rêvent d'un nouveau monde juste. Et en même temps, les activités du Parti communiste sont perçues par eux comme un empiétement sur la liberté individuelle. Il reflète les humeurs de la société d'après-guerre : peur, anxiété, incertitude etc.

Nous allons baser notre analyse sur l'aspect stylistique : ce qui distingue chaque auteur de l'un à l'autre et sur l'aspect narratif, c'est-à-dire nous examinons : les personnages, le temps, la focalisation, le type de narration et le narrateur.

Il faut bien sûr commencer avec le titre, pourquoi «Les Mandarins»? Selon Larousse le mot «mandarin» a quelques définitions, mais celle qui nous intéresse c'est «une personne importante et influente dans son milieu, très souvent c'est un professeur d'université»[20;]. Ce titre n'était pas choisi par hasard, comme j'ai expliqué auparavant les personnages principaux sont des intellectuels, les journalistes, les gens engagés. Ces personnes qui sont très importantes dans la société doutent toujours de son statut et de ce qu'ils doivent faire : se battre contre l'injustice via les méthodes politiques ou bien continuer le faire mais via méthodes artistiques(en écrivant des romans, en ayant le journal neutre qui éclaire la situation sans avoir recours à telle ou autre parti) ? C'est la question primordiale de tout le roman.

Après avoir expliqué le majeur suspense du roman, sa forme et la signification de son titre, il faut passer aux personnages. Dans le roman il y a quelques héros principaux : Robert Dubreuilh, Henri Perron, Nadine Dubreuilh, Paule, Anne Dubreuilh. Ils sont tous différents, ils sont en quelque sorte les oppositions de l'un à l'autre : Robert à Henri, Paule à Anne et Anne à Nadine. Tout cela fait les personnages plutôt réels que fictifs, nous pouvons voir le comportement et l'humour des gens de cette époque-là. Ces **personnages** sont caractérisés à la manière indirecte. Nous ne voyons pas les descriptions détaillées de leur apparence, mais on voit des faits sur eux basé via les descriptions de leur travail, leurs actions et même parfois leurs pensées. Simone de Beauvoir joue avec le lecteur en changeant souvent la focalisation.

Pour aller plus loin avec la **focalisation**, il faut bien indiquer que nous ne voyons pas les événements d'un côté. Dans le premier chapitre ce sont des yeux de Henri qui nous montrent les événements, dans la deuxième c'est déjà Paule. Voyons deux exemples : «*Henri essaya de l'écouter d'une oreille impartiale : jamais il n'avait réussi à se faire une idée exacte sur la valeur de cette voix;*» et «*Parfois dans mon*

sommeil je me disait : Je suis morte...». [4;] Cela se produit l'effet de confusion et la création d'une image complète. On ne voit qu'un point de vue, mais tous les points de vue pour faire ce monde fictif plus compliqué et plus réel. Généralement même si on change le personnage, la focalisation est interne. Ce qui sait le personnage, nous le savons aussi, ça devient plus compliqué car en changeant le personnage on obtient la nouvelle information comme un lecteur et donc il y a cette vivacité du texte.

La question de la focalisation évoque la question du **narrateur**. Qui raconte une histoire? Comment elle se reproduit? Dans notre cas, le narrateur est omniscient. Pour notre narrateur, il n'y a pas de limites, il est partout. Il se fait nous plonger dans l'histoire elle-même avec tous ces détails comme les pensées des personnes différentes *«Je ne peux pas me rappeler; nous n'étions pas très attentifs à notre propre vie. Les événements seuls comptaient : l'exode, le retour, les sirènes, les bombes, les queues, nos réunions, les premiers numéros de l'Espoir».*[4;] Encore une fois, ça permet de créer une histoire complexe, pas plate et prévisible.

Après le narrateur, il faut mentionner **le type de narration**. Le type qui est présent dans le roman « Les Mandarins » c'est la narration ultérieure. C'est déjà une histoire faite, il n'y a pas de présent actuel qui nous note l'état des lieux. Ce qui est au Présent ce sont des dialogues, mais nous comprenons que ce sont plutôt les détails issus des souvenirs qui aident à décorer la situation avec de la vivacité et réalité.

Nous avons commencé à aborder la question du **temps**. Dans notre cas, le temps parfois peut être chaotique, mais par contre ce chaos est tout à fait convenable dans le roman. Pourquoi? Car en présentant l'histoire les personnages non seulement jouent leurs rôles mais ils se souviennent les des souvenirs qui expliquent tel ou tel moment. Comme on le voit ici : *« - Tu te rappelles, la première fois que nous avons dansé ensemble? – A la Pagode, oui; tu m'as dit que je dansait très mal. »*[4;] En outre dans le texte, la plupart de temps employés ce sont des temps du Passé : Passé Simple, Passé Composé, Plus que Parfait. Mais cela ne signifie pas que l'auteur n'utilise pas d'autre temps.

Quant au **type de relation de fréquence** dans le roman – c'est le mode singulatif comme chez Camus. Les personnages racontent une fois dans le roman l'histoire qui s'est passée une fois dans leurs vie.

Si l'on analyse **la vitesse narrative** nous voyons que Simone de Beauvoir choisit – la scène. Dans le roman le temps du récit correspond au temps de l'histoire, il n'y a pas de recours au future, les événements ont lieu au 1969 et ils se terminent à 1969. Il y a un bon nombre de dialogues qui prouvent cette choix de la vitesse Ça créé un effet logique du déroulement récit.

Pour **la distance**, l'auteure emploie le discours narrativisé. Les actions et les pensées des personnages sont présentées comme des composants de l'histoire . Cette distance est très proche aux lecteurs, qui crée l'effet d'être une partie de cet aventure.

2.2.3 Les particularités sémantiques et stylistiques

Nous allons baser notre analyse sur l'aspect stylistique : ce qui distingue chaque auteur de l'un à l'autre.

Sur l'aspect stylistique nous pouvons remarquer que le style de Simone de Beauvoir est assez réaliste mais en même temps complexe. Les phrases sont parfois longues et développées ou parfois assez courtes, voici un exemple : «*Mille avions saccageant ce silence, c'était difficile à imaginer; pourtant les mots se carambolaient dans sa tête avec un bruit joyeux : offensive stoppée, débâcle allemande, je vais pouvoir partir.*»[4;] En plus le registre est plutôt soutenu chez Simone de Beauvoir, elle utilise les mots archaïques ou du registre plus restreint. Le choix de ce registre est lié au milieu dont Simone décrit.

Les phrases construisent la forme complète du texte, dans le cas de Beauvoir la forme est assez simple et claire, même s'il existe un mélange des différents types de phrases.

De plus, c'est qui est propre au style beauvoirien c'est le réalisme. Simone de Beauvoir est connue pour son livre sur les femmes (Le deuxième sexe) et pour ses mémoires. Elle préfère le style très proche à la réalité, même parfois c'est si réel que nous, les lecteurs, ne sentons pas cette nuance de la fictivité.

En outre, n'oublions pas que Simone de Beauvoir est une des existentialistes de son époque, mais ce qui la différencie de Sartre et Camus c'est la vivacité. Par exemple les héros de Camus sont souvent passifs, ils ne réagissent pas, ils contemplent et réfléchissent. En même temps les personnages de Simone sont toujours actifs, ils cherchent, ils se battent, ils font des erreurs et bien sûr ils réfléchissent aussi. Cela est évident en lisant le texte où le rythme du déroulement est plus rapide.

2.3 Les spécificités narratives, sémantiques, stylistiques, des styles d'Albert Camus et de Simone de Beauvoir

2.3.1 Les distinctions de genre

L'analyse de l'écriture féminine et masculine demande le recours à la compréhension de la société à cette époque-là. L'existentialisme a prévalu au cours de la période post-Seconde Guerre mondiale en tant que branche de Philosophie concernant la notion d'existence et la condition humaine dans le monde, par laquelle les humains existent d'abord, mais largement passent leur temps sur terre à essayer de modifier leur essence (ou leur identité fondamentale en tant qu'être humain). C'était fondamentalement un jeu d'homme, régi par, débattu et disputé entre sa figure de proue Jean-Paul Sartre et d'autres sur la circuit comme Albert Camus et Maurice Merleau-Ponty (ce dernier dont ont influencé les perspectives philosophiques féministes du corps). Il y avait cependant une femme qui avait un siège à la table Philosophie existentielle: Simone de Beauvoir. Non seulement était elle connaît la scène des cafés parisiens où la plupart des idées des philosophes ont été formulés, écrits, discutés, débattus et inspirés, mais elle était experte en philosophie existentielle ayant la fonda avec son compagnon Sartre. Bien que pas particulièrement aimé par certains de ses compatriotes, elle et ses prouesses ont été acceptées. Ayant relu, "Être et néant" de Sartre avant sa publication en 1943, Madame Beauvoir avait en effet édité le soi-disant « livre de règles » pour l'existentialisme, et comme Jean-Paul Amante de Sartre et égale intellectuelle, elle avait aussi l'arbitre sur côté (Appignanesi, 2005). S'il y avait quelque chose dans

l'existentialisme quiconque avait besoin de savoir, de Beauvoir était le « consort Oracle ».

Pour comprendre le fonctionnement interne de la psyché intérieure de de Beauvoir, il faut dépouiller les couches de son travail et faire référence aux points de changement marqués qui, par conséquent, se sont modifiés en apparence temps. Vers la fin de sa vie, de Beauvoir est devenu moins dogmatique dans ses réflexions existentialistes et se rangeait de plus en plus du côté de sa réfutation antérieure à Jean-Paul «Être et néant» de Sartre (1943/2003) publié sous le titre « Éthique de l'ambiguïté ». Dans ce volume et à nouveau dans des conférences plus tard dans sa vie, elle a plaidé pour une approche compatissante de «l'être» - accepter l'humanité comme des agents complexes et nuancés de leur destin; et comment le «néant» a permis aux humains de vivre avec la liberté de faire et de créer tout ce qu'ils voulaient. On peut dire que c'est cette créativité qui a permis à de Beauvoir de la vivre la vie d'une manière si peu traditionnelle, écriture et production de volume après volume de philosophie et d'études sur l'humanité.

Cependant, pour de Beauvoir, ce n'était tout simplement pas envisageable de vivre une vie éthique, si la vie elle-même n'avait pas de règles sauf pour un pour faire ce qui leur plaît. La coquille existentialiste externe pour de Beauvoir, criblé de défauts et un peu comme du verre craquelé, brouillard le programme féministe plus profond tenu par de Beauvoir pour la mettre en marque sur l'état des femmes et la condition humaine après les horreurs de la guerre, et à la suite d'un nouveau commençant à travers l'Europe et le monde occidental. Nous devons demander : «Quel était son agenda?». Certains la soutiennent en tant que féministe. Autres revendique son importance historique comme figure de proue culturelle dans le sillage d'une lutte mondiale pour le pouvoir. Certains décrivent elle est philosophe, si ancrée dans vie universitaire, elle était, en fait, totalement aveugle à la dépravation de la réalité morose qu'elle habitait, mais jamais reconnu. Mais il est juste possible, son agenda était petit plus que d'être une femme, mais une femme a entendu.

Comme nous avons développé cette question dans le chapitre précédent donc passons à l'analyse.

Une des raisons de l'effet minorant des histoires littéraires tient à la conception même de l'histoire de ce domaine. La plus couramment pratiquée est celle de la littérature comme corpus des œuvres majeures ou considérées comme telles qui composent un Panthéon légué à la postérité ; elle est plus fréquemment pratiquée que l'histoire de la vie littéraire, c'est-à-dire des pratiques autour des œuvres et qui les rendent possibles, de la création à la réception. Considérer la place des femmes dans l'extension de la littérature, dans sa diffusion et dans sa perception relève bien du travail de l'historien du littéraire. Muettes bien souvent sur la place publique – et sous ce jour, en dépit des sarcasmes, le Prix Femina, en 1905 en réponse au Prix Goncourt, est une date majeure –, elles sont des agents essentiels et méconnus de la diffusion de la littérature.

Comme une figure féminine Simone de Beauvoir fait partie d'un groupe dominé, qui a subi des préjugés, discrimination à cause de son sexe. Simone de Beauvoir comme une féministe exprime ses idées-clés et la volonté d'être libre et égale dans le monde des hommes. C'est pour ça que les femmes obtiennent la voix et les réflexions dans son texte. Elles sont différentes, pas une image désirée par les hommes qu'on décrit dans la plupart de textes. Il y a une femme trop féminine, une autre qui s'occupe de sa carrière et une femme parfaite d'après les idées de Beauvoir.

Parallèlement Camus en tant que l'algérien est un peu comme l'étranger dans ce monde des intellectuels mais puis devient un d'eux. Comme un homme, il ne fait pas attention à la figure de la femme, ce sont plutôt les principes moraux et le monde entier qui l'intéressent. Il est comme un homme du statut privilégié décrit un homme avocat, riche et qui a du respect social. Il ne prend pas des personnages des milieux défavorisés, ça ne l'intéresse pas, ce n'était pas en vogue de le faire. Il décrit le monde qui était près de lui.

D'un point de vue psychologique, il est difficile de voir comment le féminisme et l'existentialisme pourrait fonctionner dans synergie, avec l'effort du féminisme être pour l'égalité et existentialisme s'efforçant de autonomie - les deux sont loin d'être «Yin» et «yang», mais plutôt magnétique Nord et Sud repoussant chacun principes fondamentaux

d'autres. cependant, avec de Beauvoir il est difficile de séparer les deux «-ismes». Les pratiques contraires à l'éthique l'existentialisme entache les égalités proposées par le féminisme de Beauvoir, et à son tour, la volonté d'équité et être extérieur charitable dans le féminisme, sape l'authenticité (être fidèle à son soi et ses désirs internes) aspect existentialiste, laissant de Beauvoir de «mauvaise foi» (adressant désir sociétal, et non interne désirs personnels). Pourtant, en quelque sorte de Beauvoir réconcilie les deux et apporte un équilibre à la table. Simone de Beauvoir tacle le féminisme ne vient pas d'un existentialiste point de vue de ce qu'elle voulait se produire, mais plutôt ce qui n'allait pas avec la situation actuelle, et ce qu'elle pourrait faire pour les autres rectifiez-le. Les femmes n'étaient pas émancipées, et c'était, et reste, faux. Les femmes étaient objectivées, et cela devrait être modifié. Les femmes étaient «Le Deuxième Sexe », et elle a prouvé avec ardeur à travers son intellect et son statut, il n'y avait aucune raison pour la femme être le genre subordonné. Par son interrogatoire de l'histoire et son traitement savant de la politique et des politiques publiques, Simone de Beauvoir entre dans l'histoire comme un contributeur colossal au genre révolution de l'après-guerre.

Il n'est plus possible savoir comment elle a réussi à concilier ses deux projets de vie jamais être découvert, mais ses œuvres fera pour toujours l'objet de débat et parmi ce débat, Une chose est sûre: Sans aucun doute celle de Simone de Beauvoir le plus grand succès a été de mettre les femmes sont fermement à l'ordre du jour l'humanité et assurer une femme la voix pouvait être et finalement, était, entendu.

2.3.2 Les distinction au niveau narratologique

Après avoir analysé l'un auteur après l'une autre il nous reste de les comparer. Les critères pour l'analyse narratif restent les mêmes : les personnages, la focalisation, le type de narration, le narrateur et le temps.

Les personnages. Nous voyons distinctement la différence entre le personnage d'Albert Camus et les personnages de Simone de Beauvoir. Tout d'abord la quantité – chez Camus il y a un personnage principal, qui en plus passif. Chez Beauvoir c'est au contraire – tous ces héros sont principaux, toutes leurs histoires sont développées et ils sont assez actifs et prêtent à agir. Mais ce qui est proche à tous les deux auteurs – c'est la manière à décrire le personnage, il n'y a pas de description directe d'un

héros, nous pouvons faire notre opinion après avoir vu leurs actions, réactions et pensées.

Quant à *la focalisation*, dans les deux textes elle est interne. Même si Camus a un seul personnage cela ne dérange pas les lecteur de percevoir l'histoire. La différence ce que Simone de Beauvoir prend l'aspect plus global, elle introduit le monde de chaque personnage. Ça provoque une confusion mais parallèlement aide à faire une image totale de la situation. Chez Camus ce point de vue est plus restreint mais quand même les rétrospectives et les recours au passé se servent à développer le déroulement de l'histoire.

Ensuite c'est *le type de narration*. Les narrations sont tout à fait différentes : Albert Camus choisit la narration intercalée tandis que Simone de Beauvoir choisit la narration ultérieure. Le choix de ces types est lié à la manière à introduire et dérouler le sujet. L'histoire de Camus est chaotique et plein de détailles. Par contre celle de Beauvoir plus claire mais elle ne manque pas de différents points de vue et nuances des situations variées.

Pour *le narrateur* ici il est le même – le narrateur omniprésent. Il nous guide et suit partout, il nous fait connaissance avec les personnages, détaille les nuances de l'histoire et nous plonge dans cette histoire lui-même.

Concernant le temps, il n'est pas linéaire dans tout les deux cas. En plus les deux auteurs préfèrent le passé. Ce temps est le plus utilisé pour raconter l'histoire et il faut ajouter que les auteurs de l'existentialisme mettent l'accent sur la responsabilité dans le monde. C'est à dire que la confession de Jean-Baptiste touche la question de la peine, de sa conscience et les conséquences de ses actions et presque la même histoire avec les héros de Beauvoir – ils chercher la réponse à leurs questions, ils doutent beaucoup, réévaluent leurs valeurs et ce qu'on doit faire pour la justice et égalité. C'est le passé qui peut mieux illustrer ces doutes et réflexions.

En plus il faut mentionner **le type de relation de fréquence**. Les deux auteurs utilisent le même type dans les romans - c'est le mode singulatif. Les personnages racontent une fois dans les oeuvres l'histoire qui s'est passée une fois dans leurs vies.

Mais il faut ajouter que chez Albert Camus Jean-Baptiste la raconte une fois, le narrateur nous laisse comprendre que ce n'est pas la première fois pour Clamance à la raconter. Quand même pour les personnages de Simone de Beauvoir, c'est une histoire qui a eu lieu une fois, sans les répétitions.

Si l'on analyse **la vitesse narrative** nous voyons que les modèles choisis par ces auteurs ont été la pause pour Camus et la scène pour Beauvoir. Jean-Baptiste raconte à son interlocuteur son histoire en ajoutant les pauses à préciser quelque chose, à faire retour au présent, à répondre aux questions inexistantes. Tandis que Simone de Beauvoir raconte histoire comme elle a été, sans rétrospections, sans saute au future. Mais ce qui est particulière ce qu'on voit les narrateurs différents c'est-à-dire ce n'est que Nadine ou Paule ou Henri qui raconte l'histoire c'est la variation qui complète le sujet.

Quant à **la distance**, Camus emploie le discours transposé et encore une différence au Beauvoir qui choisit le discours narrativisé .Le narrateur chez Camus présente les faits, les événements avec les pensées via son interprétation. Il semble que dans le monde c'est que Jean-Baptiste qui parle, le reste est silencieux. Parallèlement Simone de Beauvoir donnent la voix à chaque personnage principal avec leurs émotions, réflexions et leurs propre point de vue sur les situations. Le personnage de Camus est même plus supérieur que le lecteur tandis que les personnages de Beauvoir sont au même niveau avec lecteurs.

2.3.3 Les distinctions au niveau stylistique

Les styles de ces deux écrivains sont très distincts. Nous dirons que le style de Camus est assez journalistique, il ne fait pas recours au registre élevé, le lexique n'est pas spécial mais quand même le texte est plein de figures de style.

Parallèlement le style de Simone est assez soutenu, le lexique est très varié, il y a des figures stylistiques mais ce que la différencie de Camus, c'est son style quasi-documental, très réaliste et vrai.

En ce qui concerne la forme, dans cet aspect Simone de Beauvoir choisit la voie ordinaire mais ajoute une nuance inattendue – chaque chapitre elle change le point

de vue c'une particularité de son style. Pour Albert Camus, passionné du théâtre, la forme joue un rôle très important, c'est pourquoi il choisit la forme d'une pièce de théâtre – 5 parties = chapitres et le monologue du personnage principal. Simone suit la manière réaliste d'expliquer et de raconter l'histoire tandis que Camus mélange les genres.

Pour la décoration stylistique du texte, Camus emploie plus les figures de style pour exprimer les sentiments du héros principal et plus d'allusions aux mythes et motifs bibliques. Mais cependant Simone qui préfère l'écriture réaliste n'a pas besoin de plénitude de figures de style.

La conclusion du II chapitre

Ce chapitre a été consacré à l'analyse complet des textes d'Albert Camus et de Simone de Beauvoir. Pour l'analyse nous avons pris 3 aspects globaux : les critères narratifs, les critères stylistiques et sémantiques et à la fin le concept de l'écriture masculine et féminine. Ces aspects permettent d'envisager l'image multifacette des oeuvres littéraires suivantes «La Chute» et «Les Mandarins».

Au niveau narratifs, nous avons vu que les textes de Camus et de Beauvoir ont eu des points communs (le narrateur, le temps et la focalisation, le type de relations de fréquence) et les points distinctifs (les personnages, le type de narration, la vitesse narrative et la distance).

Au niveau stylistique et sémantique on illustre le style journalistique avec l'abondance des figures de style et allusion bibliques chez Camus et chez Beauvoir le style réaliste , quasi-documentaire. Ces formes du déroulement de l'histoire sont très différentes : la voie simple chez Beauvoir et la mixité de genres chez Camus.

Au niveau du genre, nous avons remarqué le statut différent des hommes et des femmes ce qui influence l'écriture masculine et féminine. Simone de Beauvoir donne la possibilité d'entendre les histoires des femmes, leurs différenciations et leurs propres réflexions. Tandis que Albert Camus s'occupe des idées plus globales car il n'y a pas besoin d'aprouver son statut et ses droits de l'homme.

Pour conclure il faut dire que tous les deux écrivains expriment les inquiétudes existentialistes à la manière différente avec leurs propres particularités. Mais nous ne pouvons pas diminuer le rôle d'eux sur la littérature mondiale.

LES CONCLUSION GÉNÉRALES

Dans notre recherche nous avons examiné les particularités narratives, stylistiques, sémantiques et l'influence du genre dans les oeuvres littéraires d'Albert Camus et de Simone de Beauvoir.

Le premier chapitre a été consacré aux questions théoriques : qu'est-ce que c'est l'existentialisme? D'où il vient et pourquoi? Qui étaient les représentants en France de ce mouvement? Puis, les questions de la narratologie, son objet et de ce qu'elle occupe. Et finalement la question de genre et le développement du féminisme dans le monde de 20 siècle.

En résumé, nous voyons les tendances du développement de la société de cette époque-là : la dépression, la peur, l'anxiété, la manifestation pour les droits des femmes, la libération des femmes. Tout cela évidemment influence la littérature et surtout la littérature du 20 siècle.

Le deuxième chapitre montre l'analyse profonde aux niveaux variés : narratif, stylistique et sémantique et celui de genre. Camus et Beauvoir comme deux personnes issues du milieu des intellectuels possèdent les ressemblances comme par exemple la focalisation, le temps et le narrateur au niveau narratif et les distinctions comme le type de narration et les personnages au même niveau.

La forme, le style , le registre et l'emploi des figures de style caractérisent le niveau stylistique et sémantique. Par contre sur ce niveau Camus et Beauvoir ne partagent pas de similarité. Toutes ces critères sont distinctes : le style réaliste vs style journalistique, presque l'absence d'elles vs l'abondance des figures de style, la forme simple vs la forme théâtrale etc.

Le niveau de genre qui fait les femmes à parler et à s'exprimer dans ces pensées contre l'inquiétude des problèmes existentiels et du statut de l'homme dans les vies des autres.

Enfin mon travail montre que les auteurs du 20^e siècle sont multifacettes, complexes et pleins de réflexions globales. Simone de Beauvoir qui donne la naissance aux pensées féministes et la libération des femmes et Albert Camus qui provoque les pensées sur le sens de la vie, la responsabilité et la peine.

BIBLIOGRAPHIE

1. Abeelee-Marchal, S. (2010, April). Histoire littéraire féminine et fiction au. URL: <https://www.fabula.org/lht/7/marchal.html> (retrieved November 01, 2020)
2. Atelier littéraire : Point de vue et focalisation. (2019). Retrieved November 09, 2020, from https://www.fabula.org/atelier.php?Point_de_vue_et_focalisation
3. Beauvoir, S. D. (1949). *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
4. Beauvoir, S. D. (1986). *Les mandarins*. Paris: Gallimard.
5. Bergoffen, D., & Burke, M. (2020, March 27). Simone de Beauvoir URL: <https://plato.stanford.edu/entries/beauvoir/> (retrieved November 01, 2020,)
6. Cabillau, J. (2016, April 25). L'expression du temps dans l'Étranger d'Albert Camus., URL :https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1971_num_49_3_2879 (retrieved November 08, 2020)
7. CALDERON, J. (2000). Simone de Beauvoir et Nathalie Sarraute: Analyse d'un différent . *Simone De Beauvoir Studies*, 17, 162-172.
8. Camus, A. (1960). *La chute: Récit*. Paris: Gallimard.
9. Camus, A. (1993). *L'étranger*. Paris: Presses universitaires de France.
10. Colette, J. (2007). L'existentialisme n'est pas une doctrine. Dans : Jacques Colette éd., *L'existentialisme* (pp. 5-16). Paris cedex 14, France: Presses Universitaires de France.
11. Coquet, J. (2016, April 05). Problèmes de l'analyse structurale du récit : L'Étranger d'Albert Camus., URL : https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5434 (retrieved November 01, 2020)
12. Culler, J. (2015). *Roland Barthes*. (Campbell, S.) Saint-Denis, France: Presses universitaires de Vincennes.
13. Deranty, J. (2019, March 04). Existentialist Aesthetics. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/> (retrieved November 08, 2020,)
14. Fabula (Ed.). (2014). Linguistique et narratologie. Retrieved November 09, 2020, from https://www.fabula.org/atelier.php?Linguistique_et_narratologie

15. Gambert, J. (2007). Le monologue prononcé à la croisée des chemins : La Chute d'Albert Camus et son héritage polonais. *Revue De Littérature Comparée*, 324(4), 405. doi: 10.3917/rlc.324.0405
16. Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Editions du Seuil.
17. Glickberg, C. (1948). The Literature of Existentialism. *Prairie Schooner*, 22(3), 231-237. URL: <http://www.jstor.org/stable/40624001> (retrieved November 1, 2020)
18. Hambur, F. M., & Nurhayati, N. (2019, September). *Feminism thoughts in 20th and 21st century literary works: A comparative study*.
19. Kaempfer, J., & Micheli, R. (2005). La temporalité narrative. URL: <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html> (retrieved November 08, 2020,)
20. Landa, J. (2005, January 01). Time Structure in the Story: Gérard Genette, 'Narrative Discourse' (Narrative Theory, 3)., URL: https://www.researchgate.net/publication/318041820_Time_Structure_in_the_Story_Gerard_Genette_'Narrative_Discourse'_Narrative_Theory_3 (retrieved November 11, 2020)
21. Larousse, É. Définitions : dialogue - Dictionnaire de français Larousse. Retrieved from <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dialogue/25188>
22. Larousse, É. Définitions : mandarin - Dictionnaire de français Larousse. Retrieved from <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mandarin/49051>
23. Lecarme-Tabone, É. (2008). *Le Deuxième Sexe*, une œuvre littéraire ?. *Les Temps Modernes*, 647-648(1), 213-228.
24. L'écriture féminine est-elle une écriture spécifique ? (2013, May 19)., URL: <https://femmes-de-lettres.com/lecriture-feminine-est-elle-une-ecriture-specifique/> (retrieved November 11, 2020)
25. Lévesque, M. J. (2016). *Arielle Queen*. Varennes (Québec): Éditions Pochette.

26. Literary Gender. (2018, July 21)., from <https://literacle.com/literary-gender/> (retrieved November 01, 2020)
27. Littérature. URL : <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/monologue.php>
28. Marchand, M., Guillemette, L., & Lévesque, C. (2016). La narratologie. URL: <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> (retrieved November 01, 2020,)
29. Martin, W., & Becker, S. (2017, September 26). Writing as a Woman in the Twentieth Century. Oxford Research Encyclopedia of Literature. URL : <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e764>. <http://pytlit.chnu.edu.ua/article/view/73254/68591> (retrieved 8 Nov. 2020,)
30. Mehrpouyan, A., & Banehmir, S. (2014, December 27). Feminism and Feminine Culture in Modern Women Writers' Works: With Special Reference to Anne Sexton and Audre Lorde., URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042814061667> (Retrieved November 01, 2020)
31. Michel, A. (2007). Mouvements féministes et situation des femmes au XXe siècle. Dans : Andrée Michel éd., *Le féminisme* (pp. 77-112). Paris cedex 14, France: Presses Universitaires de France.
32. Milquet, S. (2012, February). Un autre genre d'histoire littéraire : Femmes & littérature. URL: <https://www.fabula.org/revue/document6822.php> (retrieved November 08, 2020)
33. Monologue dans le théâtre classique. URL : [http://www.ac-grenoble.fr/disciplines/lettres/podcast/logotype/glossaire/Monologue dans le th.htm](http://www.ac-grenoble.fr/disciplines/lettres/podcast/logotype/glossaire/Monologue%20dans%20le%20th.htm)
34. Narratologie. (2020, October 22)., URL: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Narratologie> (retrieved November 01, 2020)

- 35.Naudier, D. (2001). L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique. *Sociétés contemporaines*, n° 44(4), 57.
- 36.Paolini, C. (2019). *L'aîné*. Montrouge: Bayard.
- 37.Parini, L. (2010, April 13). Le concept de genre : Constitution d'un champ d'analyse, controvers... URL : <https://journals.openedition.org/socio-logos/2468> (retrieved November 08, 2020)
- 38.Patron, S. (2009). Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative. URL : <https://www.fabula.org/actualites/article29473.php> (retrieved November 01, 2020)
- 39.Pawliez, M. (2012, June 14). Narratologie et étude du personnage : Un cas de figure. Caractérisation dans *Dis-moi que je vis* de Michèle Mailhot – *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes.*, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ijcs/2011-n43-ijcs0122/1009460ar/> (retrieved November 08, 2020)
- 40.Penser la narrativité contemporaine. (n.d.). Retrieved November 08, 2020, from <https://penserlanarrativite.net/personnage>
- 41.Pingaud, B. (1997). Temps et roman aujourd'hui. *L'Homme*, 37(143), 21-27. URL: <http://www.jstor.org/stable/25156859> (retrieved November 9, 2020,)
- 42.Revaz, F. (2009). Chapitre 3. La narrativité. Dans : , *Introduction à la narratologie: Action et narration* (pp. 67-100). Louvain-la-Neuve, Belgique: De Boeck Supérieur.
- 43.Revaz,, F. (2009). F. Revaz, Introduction à la narratologie. Action et narration. URL: https://www.fabula.org/actualites/f-revaz-introduction-a-la-narratologie-action-et-narration_33442.php (retrieved November 01, 2020,)
- 44.Riordan, R. (2011). *Le sort du Titan*. Paris: La Librairie générale française.
- 45.Sartre :L'homme est condamné à être libre (2013).
- 46.Sartre: L'existence précède l'essence (2016). URL : <https://la-philosophie.com/sartre-existence-precede-essence>

- 47.Savona, J. (2016, April 05). Le féminisme et les études littéraires en France et en Amérique du Nord., URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1988_num_69_1_1462 (retrieved November 08, 2020)
- 48.Schmitt, E. (2019). *Ulysse from Bagdad: Roman*. Paris: Librairie générale française.
- 49.Silverio, S. A. (2019). Critical Review of how Existentialism and its Men Influenced the Feminism of Simone de Beauvoir, URL: https://www.researchgate.net/publication/332805107_A_Critical_Review_of_how_Existentialism_and_its_Men_Influenced_the_Feminism_of_Simone_de_Beauvoir (retrieved November 11, 2020)
- 50.Strasser, A. 2014. Les Mandarins, les clés pour se dire. In Glinoyer, A., & Lacroix, M. (Eds.), *Romans à clés : Les ambivalences du réel*. Presses universitaires de Liège.
- 51.Touret, M. (2010, April). Où sont-elles ? Que font-elles ? La place des femmes dans l'histoire littéraire. Un point de vue de vingtiémiste, URL: <https://www.fabula.org/lht/index.php?id=185> (Retrieved November 08,2020)
- 52.Trémolières F, « Temporalité (littérature) », Encyclopædia Universalis [en ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/temporalite-litterature/> (consulté le 1 novembre 2020)
- 53.Vaudrey-Luigi, S. (2018). Unité et valeur stylistiques des Mémoires d'une jeune fille rangée. URL: <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1773/files/2018/11/unit%C3%A9-et-valeur-du-style-beauvoirien.pdf> (retrieved November 01, 2020,)
- 54.Whitehead F, Roland Barthes's Narratology, *The Cambridge Quarterly*, Volume XXI, Issue 1, 1992, Pages 41–64.
- 55.Zimmermann, M. (2010, April). À la recherche des auteures des temps passés, URL : <https://www.fabula.org/lht/7/zimmermann.html> (retrieved November 01, 2020)

56. Зонина, Л. (1955). Симона де Бовуар. Критика. Характеристика романа Симоны де Бовуар «Мандарины». Retrieved 8 November 2020, from <https://md-eksperiment.org/post/20190113-iskaniya-francuzskoj-intelligencii>
57. Корельская, Ю. (2018). *Творческий метод Симоны де Бовуар* (pp. 96-109, Publication). Москва, Россия: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. doi:10.30727/0235-1188-2018-9-96-109