



**Résumé :** *Le récit paraît trop connu grâce à son existence dans toutes les cultures. C'est même une question évidente pour beaucoup de gens. Mais à voir ses multiples formes anciennes et modernes, ses innombrables études - fort inégales - dans les différentes civilisations (particulièrement européenne et arabe) et ses significations diverses, on se rend rapidement compte que cette apparence est trompeuse et que la question est loin d'être simple et d'avoir l'unanimité malgré tous les acquis de la narratologie qui est censée être commune à tous les récits de tous les temps. On doit donc reconnaître que la question du récit évoque beaucoup de problèmes et qu'elle soulève des interrogations aussi intrigantes que révélatrices. Dans cet article nous allons tâcher d'élaborer certaines remarques élémentaires en essayant d'apporter quelques éléments de réponses à partir des interférences entre les conceptions des récits et leurs études qui diffèrent selon les mentalités et les approches étroitement liées aux différentes sociétés, à leurs données, à leurs cultures et à leurs histoires respectives.*

**Mots-clés :** *Récit arabe classique, récits européens, interférences, diversités culturelles.*

### The Story: Self-Evident or Unacknowledged?

**Abstract:** *The story appears to be widely known because it exists in all cultures. Indeed it seems to have been even self-evident for many people. But given its various ancient and modern forms, the numerous critical studies published on it in many cultures (the Arab and European in particular), although uneven in their quality, and its diverse significance, we become more and more convinced that this is only a false appearance, and that this issue is far from being simple despite all the progress made by scholars in the theory of narratology supposedly applicable to all stories in all ages. We have then to admit that the story still presents many problems and raises many questions which are intriguing and revelatory. In this article we attempt to present some basic problems and, for their solution, propose certain elements taken from the interferences between the conceptions of stories and their analyses. These interferences differed according to the mentalities and the approaches strictly linked to the societies in which the stories appeared their data and their respective history.*

**Keywords:** *Arabic classical narration, European narration, interferences, cultural diversities*

Le récit, dit "qissa" en arabe, paraît évident par le fait qu'il est censé être partout. Il est dans toutes les cultures depuis longtemps. En effet il englobe un grand nombre de genres et de formes. Ses débuts remontent à l'aube des temps. C'est pourtant une fausse impression qui explique, probablement et paradoxalement, le fait que le récit est très méconnu. Pour M. Fayol (1985, p.9) : " le récit est un "objet mondain" présent dans toutes les cultures et apparemment bien délimité. Chacun d'entre nous sait intuitivement de quoi il s'agit. Pourtant cette simplicité se révèle trompeuse". Le récit est d'ailleurs loin d'avoir une définition précise dans les dictionnaires et même chez les chercheurs spécialisés. Claude Bremond (1973, p.162) explique ainsi que : "tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action". Cette conception a l'avantage d'englober tous les récits, anciens et modernes, mais en revanche, elle ne permet de formuler que des idées générales et incapables d'en éclairer les recherches sur un genre bien déterminé. La question est encore plus complexe pour ceux qui connaissent plusieurs cultures, et donc plusieurs types de récits. Ils sont confrontés à l'embarras de la diversité souvent dépourvue du savoir nécessaire. Gérard Genette (1972, p.5) disait : "nous employons couramment le mot *récit* sans nous soucier de son ambiguïté, parfois sans le percevoir". Il paraît incontournable de procéder à des éclaircissements à partir de données plus détaillées susceptibles de mettre en relief des points communs et des traits spécifiques.

### L'importance du récit

Depuis longtemps déjà, il a été établi que le récit a toujours exprimé les préoccupations des groupes et des peuples dans leur vécu, leurs croyances et leurs visions du monde. R. Barthes (1966, p.1) a prouvé qu'on ne peut imaginer un peuple sans patrimoine de récits. De son côté, I. Reuter (1991, p.3) est plus explicite en affirmant qu'il « existe, depuis des siècles et dans tous les pays, d'innombrables récits de natures différentes : romanesques ou poétiques, théâtraux ou cinématographiques, oraux ou écrits, visant à divertir, à informer, à instruire...». Pour T.Todorov (1978, p.41), «le récit c'est la vie « dans le sens où il exprime certains aspects pertinents des civilisations, les sentiments et idées des individus. La nécessité de cet art s'apparente donc à la nécessité du savoir, étant donné que l'art lui-même est une des formes de connaissance de la vie, une des formes de la lutte de l'humanité pour une vérité qui lui est indispensable. Mais le savoir offert par l'art est d'une nature complexe et particulière qui varie selon les civilisations et les cultures. C'est essentiellement pour cette raison que tous les groupes humains ont connu des récits qui lui sont propres avec des itinéraires et des formes particulières selon les cultures (épopée, légende, khabar, maqama, roman, nouvelle...). Les preuves sur ce phénomène sont trop bien connues dans tous les patrimoines profanes et sacrés. Après des études approfondies I.Lotman (1973, p.25) en a déduit que « tout au long de l'existence historiquement établie de l'humanité, l'art est son compagnon de route».

Il est naturel donc que toutes les cultures connaissent «le récit », mais dans un sens trop vague et très difficile à cerner dans la mesure où chaque culture développe ses propres récits et ses moyens spécifiques pour élaborer sa vision du monde et pour trouver les thèmes, les idées, les formes et les moyens

d'expression qui lui paraissent plus ou moins bien adaptés et en cohérence avec une certaine conception de l'être, de la société, de l'existence et de la vie. Dans les récits, toutes ces données subissent, de différentes manières et à divers degrés, les particularités des systèmes idéologiques et sociaux, dans le sens large, ainsi que les effets de l'histoire. Lotman (Idem) y dit : « au cours de son développement historique, chaque société élabore les formes déterminées d'une organisation socio-politique qui lui est propre ». C'est dire toute l'importance du récit. Paradoxalement l'intérêt porté sur l'étude de cette question est loin d'être le même entre les peuples et les communautés. Ce phénomène, apparemment étrange, mérite quelques remarques et réflexions. Pour essayer de donner une petite idée sur la question nous allons formuler les remarques suivantes à travers deux cultures bien différentes: la culture arabe et la culture européenne.

### Le récit dans la culture européenne

Avant d'entamer les détails, il serait commode, voire nécessaire, de dégager les principales caractéristiques *communes* du récit (selon la conception occidentale). Durant des siècles, les récits ont entretenu des relations diverses, et parfois étroites, avec un grand nombre de produits littéraires. Au début ils ont été véhiculés par la poésie, ce qui leur a facilité le développement et leur a attiré l'attention et l'intérêt des chercheurs dans le cadre de la *Poétique*, texte fondateur d'Aristote, où il a établi que les œuvres artistiques relèvent toutes de la *mimesis* (*imitation* ou *représentation* du monde). Pour lui, le récit est un mode de représentation à partir de critères énonciatifs. Ainsi Aristote a opposé une représentation «indirecte» assurée par le récit (par la voix du poète) à une représentation «directe» assurée par la voix des personnages au théâtre. En simplifiant les étapes de ce raisonnement, on arrive, à partir de cette distinction majeure, à dégager deux formes dominantes d'expression littéraire selon Aristote: le dramatique (la comédie mais surtout la tragédie) et le narratif (illustré essentiellement par l'épopée). En complétant les analyses de la *Poétique* par celle de la *République* de Platon (pourtant antérieure) on parvient à une distribution binaire : le théâtre qui vise à une imitation directe de la réalité est plutôt fondé sur la *mimesis* alors que l'épopée (et donc le récit) qui transpose cette réalité repose sur le *diegesis*. A partir de ces brèves analyses on peut dégager quelques principes directeurs ou quelques dénominateurs communs entre les récits en tant que discours qu'on peut reconnaître aux traits suivants :

- Une «représentation décalée et médiatisée et non directe comme au théâtre.
- La présence (généralement implicite et parfois explicite) d'une voix qui raconte, celle du narrateur.
- Une énonciation variable selon celui qui parle : le narrateur ou le personnage.

Au-delà de ces considérations, qui sont communes à tous les genres (épopée, khabar, maqama, légende, roman, nouvelle ...) le mot récit peut recevoir plusieurs acceptions dont les principales sont les suivantes:

- Un énoncé narratif, c'est-à-dire un type de discours dont le but est de raconter un événement ou une action réel, fictive ou totalement imaginaire.

- Une suite d'événements, d'épisodes, réels ou fictifs, élaborés dans un but esthétique (en littérature).
- Des événements narrés et considérés indépendamment de toute référence esthétique ou littéraire: le récit d'un fait divers dans la presse, le récit d'un accident chez les gendarmes de la circulation, le rapport d'un huissier notaire au tribunal, le récit d'un voyage, le récit établi par un juge d'instruction à propos d'un vol ou d'un crime ...

En Occident les récits ont été positivement influencés par un environnement culturel différent et positif et donc propice. La culture occidentale a toujours accordé une large place aux récits. Cet intérêt puise ses sources notamment dans le patrimoine grec et latin en Europe avec ses riches mythes et légendes qui étaient la base de toutes les activités culturelles et artistiques. Avec la dislocation de l'Empire romain et le début d'une prise de conscience «nationale» chez les différents «peuples» apparaissait un phénomène où des pionniers ont pris les genres du récit anciens pour exprimer les nouvelles identités naissantes en Europe. Les débuts de ce phénomène, qui remontaient au XII<sup>ème</sup> siècle, étaient certes, flous et voilés, d'apparences traditionnelles, mais une fois ces prémices bien analysées on se rend compte que le fond ne trompe pas : c'est le renouveau et l'attachement aux récits pour chercher à saisir (puis fonder) une nouvelle vision de l'individu, de la communauté et de la culture. L'exemple le plus célèbre durant cette période en France (toute naissante à l'époque) est Chrétien de Troyes auquel certains chercheurs attribuent les débuts lointains du roman moderne (Cf. Coulet, H., 1967, p. 51).

Avec la Renaissance, cet élan s'accéléra et gagna en puissance et en profondeur. C'est le début d'un changement qui se veut radical et global, d'où le sentiment grandissant que les genres littéraires anciens sont incapables d'exprimer l'esprit du temps et les nouvelles tendances apparues dans la société avec ses idéaux en pleine mutation, ses différentes composantes inédites et ses récents rapports de force au diapason des changements. Parmi les grands facteurs du renouveau figure l'apparition d'une «bourgeoisie» embryonnaire issue du peuple et contestant -d'une manière assidue et grandissante- les acquis «injustes» hérités par les classes traditionnelles «privilegiées» étroitement liées aux nobles et aux aristocrates avec des valeurs anciennes et des systèmes archaïques. L'exemple le plus souvent cité est Rabelais (XVI<sup>ème</sup> siècle) qui a su exprimer l'essentiel du renouveau au niveau de la société, du savoir et de la conception de la vie et de la culture. Cette évolution soutenue gagne de l'ampleur au fur et à mesure des changements survenus en Occident. Au début de XVII<sup>ème</sup> siècle, l'Espagnol Miguel de Servantès publia *Don Quichotte* où il exprima habilement le bouleversement de la société et les changements au niveau des valeurs, des rapports et des visions liées aux individus et aux classes sociales.

Son ouvrage est considéré, à juste titre, comme le premier roman moderne en Europe. Il était plein d'humour et de satires mais aussi de réflexions et de questions nouvelles sur l'individu et toutes les valeurs qui vont avec. Après Boileau, les genres classiques perdent leur «noblesse», leurs défenseurs et leur éclat, ce qui allait ouvrir la porte toute grande aux nouvelles formes littéraires, particulièrement dans le domaine du récit. Un esprit tout à fait révolutionnaire paraît très éblouissant avec les préromantiques et l'Aufklärung en Allemagne

puis dans d'autres pays d'Europe. Désormais c'est une nouvelle conception de la littérature et de l'art. Un changement capital et radical s'opère dans la création littéraire et particulièrement au niveau de la littérarité et du système des genres littéraires. Avec le siècle des «Lumières» toutes les branches du savoir allaient être changées et développées à des rythmes accélérés. Les changements devenaient beaucoup plus profonds et rapides. C'est une rupture presque totale avec le passé. Des tendances nouvelles sont apparues. Elles sont orientées vers la recherche de nouvelles formes littéraires capables de véhiculer - dans la littérature en général et dans le récit en particulier - des préoccupations et des questions survenues avec l'esprit du temps dans des centres d'intérêt nouveaux ainsi qu'une nouvelle conception des idées et de l'esthétique. Les bases de ces changements «révolutionnaires» sont élaborées par les préromantiques allemands. De nouveaux bouleversements violents faisaient leur apparition dans le cadre d'une société basée sur le profit et l'exploitation. Ils vont rapidement réfuter la conception «idéaliste» et «rêveuse» des romantiques jugés trop éloignés de la réalité. Ce sera le début du réalisme. De cette manière la culture européenne moderne s'est développée d'une façon continue et globale due essentiellement à des facteurs internes.

C'est ce qui va lui donner une cohérence et un élan formidables et influencer positivement tous les genres littéraires et particulièrement le récit durant tout son développement. Parallèlement, la critique a connu un itinéraire nouveau épaulé par une civilisation qui se constitue sur la base du rationalisme, de la «révolution industrielle et d'un esprit nouveau focalisé sur la nouvelle réalité au niveau de la société, de la pensée et de l'art au sens global. Dans ce cadre les études (en général et celles du récit en particulier) vont se développer d'une manière soutenue pour acquérir une importance capitale non seulement dans les sphères littéraires spécialisées, mais aussi dans les vies individuelles et les différentes sphères sociales. C'est ce qui confirme l'importance du récit et de ses études en Occident. Les critiques s'accordent sur ce point. Y. Reuter (1997 p7), considère que «Notre culture accorde une large place aux récits des mythes et légendes - anciens ou modernes - à tous les récits quotidiens de la vie familiale en passant par les récits de presse ou les romans littéraires. Avec la Renaissance les changements se sont fait sentir de plus en plus et les traditions ont commencé à perdre de leur rigidité. Il est vrai que la poésie a été longtemps l'objet principal et privilégié des études en Europe, mais au début du siècle dernier viennent les pionniers des recherches modernes dans le domaine de la prose en général et dans celui du récit en particulier. Les premières études et théories valables ont été élaborées notamment par les cercles de Moscou et de Saint Petersburg (entre 1915 et 1930) avec les Formalistes russes. Pour la première fois, le récit a pris une place de choix. C'est un nouveau changement qui s'opère d'une manière irréversible et qui aura une influence décisive sur les prochaines étapes des études et des critiques littéraires. A propos de ce phénomène capital, J.M.Adam (1983, p.3) dit :»Depuis les travaux des formalistes russes (...) les formes narratives constituent un objet privilégié de recherches théoriques et d'application «. Le cercle linguistique de Prague a pris la relève (entre 1926 et 1943) avec des émigrés tels que Jakobson et Troubetzkoy.

Cette continuité a notamment donné l'apparition de Mukarovsky et Vodicka, puis c'est le New Criticism anglo-américain qui se développe parallèlement au structuralisme tchèque. Il se manifeste d'abord en Angleterre dans les années 1920-30 sous l'influence de T.S. Eliot et du critique I.A. Richards. Le véritable développement de cette critique s'est fait aux Etats-Unis où elle a atteint son apogée entre les années 30 et 50. Après le développement de la linguistique et des sémiotiques, les études du récit ont connu une nouvelle tendance très pointue axée sur les questions de la linguistique, du sens et de la signification (Greimas, Courtes...). Tous ces apports ont permis, en Occident, d'élaborer des théories, des approches et des techniques différentes pour étudier le récit dans ses différents aspects et à divers niveaux. Certaines sont dites «internes» dans la mesure où elles opèrent dans les composantes «internes» du récit et dans leur organisation. D'autres sont d'ordre «externe» parce qu'elles sont liées à l'étude de l'histoire du récit, à ses fonctions et à ses effets hors du texte.

En conséquence, les théories et les méthodes occidentales sont diverses et complémentaires. Néanmoins, il serait illusoire de prétendre *tout* saisir dans *toutes* les dimensions.

### **Le récit dans la culture arabe**

Les arabes ont connu, depuis longtemps déjà, des formes et des genres de récit riches et bien variés. On peut en citer entre autres : le proverbe, al-khabar, l'anecdote, la «séance» (maqama), la légende, le récit de voyages... Ce patrimoine était parfois oral avant d'être écrit. Au début, il était essentiellement le fruit des expériences et des données locales. Il avait ses propres thèmes et ses significations spécifiques : récits d'amour, de guerre, des esprits, des croyances païennes, de l'histoire des tribus, de biographie... Après l'élargissement de l'empire musulman certains écrivains se sont inspirés des apports des autres cultures pour exprimer des idées nouvelles ou des sentiments inhabituels et même des formes littéraires plus ou moins inédites. C'est le cas d'Ibn al-Muqaffa (m 759), un des maîtres fondateurs de la prose littéraire arabe. Depuis, les types de récits se sont développés en thèmes, en formes et en significations avec des écrivains célèbres comme al-Gâhiz (m 868), Tawhidi (m 1010)... Ils traitaient le vécu et l'imaginaire, le privé et le public, le sacré et le profane... Ce qui est formidable c'est que ces récits sont écrits pour différentes raisons et de différentes manières afin d'atteindre des buts variés. C'est pourquoi on les trouve dans des ouvrages littéraires bien évidemment, mais aussi dans la plupart des manuels de langue (al-Bayân wa al-Tabyîn de Gâhiz), de musique (al-Aghâni d'al-Isfahâni) d'histoire (al-Kâmil d'Ibn al-Athîr)... C'est une richesse inestimable en fond et en forme.

Mais ce qui est étrange et désolant c'est que la grande importance du récit arabe (dans le vécu et dans la culture écrite) n'a guère attiré les chercheurs anciens. Ce phénomène paradoxal et intrigant peut trouver son explication dans la nature-même de la culture arabe. On peut y présenter les arguments suivants : d'abord les récits (particulièrement ceux qui sont préislamiques ou d'origines étrangères) n'étaient pas toujours en accord avec la religion. D'ailleurs le Prophète (Cf. Ibn Mandhour, El, Vol. III, art. *Qissa*, p. 102) en a interdit tous les récits qui ne servent pas la religion qui considérée comme le moteur de la vie, de la société et de l'Etat. Ensuite la conception populaire héritée ne fait pas du

récit un objet de recherche respectable. Ce domaine est souvent attribué aux enfants ou aux vieilles femmes. Il ne faut pas oublier que les savants qui se sont intéressés au récit ne l'ont guère fait par souci de l'étudier en lui-même, mais plutôt pour d'autres buts où il n'était qu'un moyen accessoire, voire un simple prétexte. Les buts des études des anciens arabes dans ce domaine étaient de comprendre le Saint Coran ou pour développer les recherches de la langue, d'où le faible intérêt aux questions propres au récit lui-même, à ses techniques et à ses théories. Et étant donné que les traditions sont très puissantes dans toute la civilisation arabe, les successeurs ont emprunté la voie des anciens malgré toute l'importance des changements des temps et des préoccupations. C'est ce qui explique la faiblesse des études liées à cette question dans la culture arabe jusqu'à la Renaissance arabe (XIX<sup>e</sup> siècle).

Les pionniers du renouveau littéraire arabe l'ont bien constaté : Georgy Zaydan (p. 337), l'instaurateur du roman historique arabe, a dit : « le roman est un art de grande importance en Occident, il y est le pilier de la littérature. Quant à sa place dans la littérature arabe elle est loin d'être importante. Il y est considéré comme la branche la plus faible ». Taha Hussein (p.123-127) soutient la même idée en constatant que le récit n'a eu aucune importance chez les anciens chercheurs arabes. Mahmoud Taymour, maître incontesté de la nouvelle arabe moderne, a été plus explicite en disant : »la première chose qui choque le chercheur dans la littérature arabe c'est la futilité du récit, le manque d'intérêt qu'on lui accorde et l'absence des études dans ce domaine ». Cette réalité explique le fait que l'essentiel du renouveau littéraire arabe (depuis bientôt deux siècles) a été essentiellement puisé de la littérature occidentale et assuré par des hommes de lettres souvent formés en Europe.

Il est clair que le récit a connu des conditions et des conceptions très différentes entre les cultures arabe et européenne. Est-ce évident ? Bien entendu ! Mais le problème c'est que cette réalité pose des problèmes. Le plus épineux c'est de juger les récits d'une culture par les apports d'une autre (qui est très différente) et de supposer que le savoir acquis en Europe est universel et donc valable partout. À vrai dire, certaines idées et techniques liées à la nature-même du texte narratif, au sens général, peuvent être -globalement- communes à tous les récits, mais derrière cette «union» se cache aussi des éléments de discorde. Essayons alors de voir les limites des ressemblances et les débuts des dissemblances.

### Les questions communes aux récits

Malgré toutes les divergences des récits et de leurs approches, certaines questions paraissent globalement communes. À titre d'exemples, on peut mentionner les suivantes :

*Texte et genre littéraire*: comme tous les produits littéraires, le récit doit avoir une place bien déterminée dans les différentes formes littéraires pour mettre en valeur ses caractéristiques et pouvoir procéder aux classifications d'usage. Dans ce sens il a été classé selon plusieurs critères : parlé/écrit, littéraire/non littéraire et même récit de narration (die eingentliche Erzählung)/ récit de dialogue (die szenische Erzählung).

Il y a plusieurs autres classifications car les systèmes des genres sont multiples et variables selon les cultures. Ils sont d'ailleurs aussi anciens que la littérature elle-même. D'une certaine manière, «ils en constituent pour ainsi dire la conscience» M. Delcroix, 1987, p 148).

Mais cette question qui paraît commune à tous les récits révèle, en fait, plus de dissemblances qu'elle n'établit de ressemblances, car les systèmes des genres sont très différents d'une culture à l'autre. En plus, même si on admet que tous les récits appartiennent à des genres, il faut reconnaître la possibilité - voire la nécessité- de différences entre les «séries» et ce pour plusieurs raisons dont notamment le fait que les genres, comme l'a bien dit Droys puis Jaus (1970, p86.), «se transforment dans la mesure où ils participent de l'histoire et s'inscrivent dans l'histoire dans la mesure où ils se transforment ». Il va de soi que l'histoire européenne et l'histoire arabe sont très différentes ce qui fausse forcément toute approche d'un récit selon une histoire qui n'est pas la sienne.

Et puis, au sein d'un système de genres, les textes qu'on classe dans le cadre du même genre ne sont jamais identiques car, d'ordinaire, on distingue dans chaque œuvre, d'une part les éléments qui sont susceptibles d'être répertoriés dans d'autres œuvres, d'autre part des éléments qui lui sont propres. Ils sont tous constitutifs de son unité et révélateurs de sa qualité. Cela revient à dire que toute œuvre (récit ou autre) change, à des degrés différents, le genre auquel elle est sensée appartenir, c'est pourquoi «elle modifie l'ensemble des possibles» (T.Todorov, 1970, p 10). C'est ce qui a conduit Jaus (1970, pp85-86) à écrire que « la relation du texte singulier avec la série des textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue d'un horizon ». Selon cette conception le genre est plutôt une nébuleuse dans laquelle on est continuellement amené à redéfinir les frontières. Il doit donc être perçu dans son itinéraire et sa continuité historiques selon la devise suivante (idem, p. 86) : «tout ce qui précède s'élargit et se complète dans ce qui suit ». En plus, l'analyse et la compréhension d'un texte nécessitent d'autres grilles car quand il s'agit de désigner l'abstraction intermédiaire entre l'œuvre et la littérature, le genre entre en « concurrence» avec toute une panoplie d'autres termes : «catégorie fondamentale» (R.Wellek et A.Warren, p.320), «type» (G. Genette, 1979, p 71), «mode poétique» (Idem, p 68), «forme esthétique» (Idem ,p 7), «forme naturelle» (T.Todorov, 1978, p 50), «subtradition», «attitude fondamentale de mise en forme» (K.Vietor, 1977, p471). D'ailleurs on trouve plusieurs paliers même dans le même ouvrage : «catégorie fondamentale», «genre» et «formes fixes» chez Warren et Wellek (Idem, p.326), «modes», «types», «genres» et «sous-genres» chez Genette (1979, p 79). Des hiérarchisations de ce genre peuvent être multipliées à l'infini, mais elles sont de faible utilité pour remédier à l'extraordinaire confusion qui règne déjà en la matière, d'autant plus que les frontières entre les diverses catégories sont souvent mal délimitées. Si les choses sont ainsi dans les récits d'une même culture, que dire alors des genres du récit qui sont exercés dans des cultures éloignées et bien différentes à tous les niveaux ?

## Fond et forme

La forme est une notion déjà complexe en elle-même. Il faut en retenir deux sens au moins : la configuration *externe* et la Struktur *interne* qui organise les

composantes. Ces deux aspects ont une importance capitale dans tous les arts. C'est une question complexe car elle concerne autant la vision du monde que la création qui la traduit. En plus elle est étroitement, mais différemment, liée à la réalité sociale (M. Zeraffa, 1971, chap. 1, p 12). C'est pourquoi cette question a attiré l'attention des penseurs et des critiques depuis longtemps, du moins dans la littérature occidentale. Le récit poétique a donc été «l'unité textuelle qui a été la plus travaillé par la tradition rhétorique (J.M. Adam, 1992, p 45). Mais l'étude de la forme d'un récit en prose n'a été sérieusement entamée que par les formalistes russes et particulièrement après l'apparition de la *Morphologija Skazki* de Propp (1928).

Il ne s'agit pas de déterminer les aspects et les composantes de l'œuvre étudiée, mais de réfléchir aussi sur un tas de questions plus compliquées les unes que les autres. La création du récit littéraire, comme celle de toute œuvre artistique, se réalise à travers un enchaînement de pensées et de sentiments qui constituent le «matériau», puis par des outils qui rendent l'expression possible et qui varient, bien évidemment, selon l'art exercé et la forme qui est le «produit» final «palpable». C'est cette forme qui tisse l'unité des différents éléments et donne le sens à la totalité du travail. Dans ce sens L.N. Tolstoï (1953, t 62, pp 269-270) disait : « Dans tout, dans presque tout ce que j'ai écrit j'ai été guidé par le besoin de rassembler des pensées liées entre elles pour m'exprimer, mais chaque pensée exposée séparément par des mots perd son sens, elle se dégrade terriblement quand elle est prise seule et sans l'enchaînement dans lequel elle se trouve ». C'est dire que l'idée n'est contenue ni dans les thèmes, ni dans les mots, aussi judicieusement choisis soient-ils, mais «elle s'exprime dans toute la structure artistique» (I. Lotman, 1973, p 40). L'unité de l'œuvre et sa signification proviennent du contenu et de la forme qui sont forcément liés d'une certaine manière, du moins dans les belles œuvres. Tynianov (1924, p 9) disait : «forme et contenu = verre et vin ». Mais les formes du réel, celles de l'esprit et l'art sont chacune de nature différente. Néanmoins elles peuvent être superposées dans leur création au sein de l'œuvre, mais toute œuvre d'art reste irréductible à une réalité que pourtant elle traduit d'une manière ou d'une autre. Il ne faut pas oublier que la réalité n'est pas plus une somme de contenus que la forme n'est un ensemble d'artifices. La forme bien structurée des romans de Balzac reflète une conception bien structurée de la société et de l'histoire sociale (au moins dans l'esprit de l'auteur). La forme émiétée chez Woolf exprime une certaine impossibilité (cf. le célèbre roman d'A. Doblin 1929) pour l'individu d'assimiler la forme d'une nouvelle réalité devenue plus complexe et moins humaine. Le chevauchement des composantes de «Berlin, Alexanderplatz» exprime à travers les questions de la forme une nouvelle impuissance à l'égard du temps et de la réalité. La structure chronologique d'*Absalon! Absalon!* signifie tout ensemble la nostalgie d'un ordre et la haine de la société «moderne» et, par une telle structure, W. Faulkner traduit un trait fondamental de la civilisation et de l'histoire des Etats-Unis. Après de vains efforts, l'autrichien R. Von Musil, dans son *Der Mann ohne Eigenschaft* (*L'homme sans qualités*) (1930-1943) a modifié les deux grandes parties de son roman à plusieurs reprises sans arriver à une forme «convaincante».

Finalement il a reconnu son impuissance pour donner une forme à cet ouvrage et il l'a laissé sans forme définitive et sans fin en disant : « Il est évident qu'une vie qui n'a pas de forme est la seule forme adéquate pour exprimer la multitude de possibilités qui bousculent notre vie » (1956, chap. 3. 288).

Ce qui complique davantage l'approche du récit entre les cultures ce sont les différentes façons par lesquelles s'expriment les « formes » littéraires utilisées. Il en va de même pour les significations qui représentent, dans chaque œuvre et d'une manière qui lui est particulière, des structures mentales spécifiques. C'est pourquoi tout récit ne peut être correctement abordé et suffisamment compris qu'à partir d'une bonne connaissance de sa culture d'origine. Cette condition fait terriblement défaut chez la majorité des chercheurs étant donné qu'ils ne sont souvent bien introduits que dans la culture qui est la leur, d'où ils sont inefficaces, voire perturbateurs et déformateurs, dans le traitement des récits issus d'une culture qui leur est étrangère. Pire encore, certains chercheurs n'hésitent pas à considérer les récits comme semblables voire homologues. Nous allons revenir sur plus de détails au paragraphe suivant.

### Récit et réalité

Tout récit véhicule une « idée » simple ou complexe. Cette idée est élaborée et « filtrée » par l'écrivain, mais elle est loin d'être « individuelle » car elle est plus ou moins colorée par la réalité au sens général et plus global du terme car « la vie de tout être représente une interaction complexe avec le milieu qui l'environne » (I. Lotman, op.cit. p 28). E. Auerbach (1968) a bien démontré qu'il n'existe pas « une réalité » mais « des réalités » qui varient selon les conceptions, les degrés et les formes d'expression. Au fond ce qu'exprime un récit ce n'est pas « la réalité » mais une « certaine » conception puis une certaine image d'une « certaine » réalité qui prend une forme particulière influencée par plusieurs facteurs objectifs et subjectifs. Dans ce sens I. Lotman dit: « l'idée en art est toujours un modèle, car elle reconstitue une image de la réalité. Par conséquent en dehors de la structure, l'idée artistique est inconcevable [...] Une structure modifiée présente au lecteur ou au spectateur une autre idée » (Idem, p 40). A Ce titre l'idée d'un récit est aussi un dualisme de la forme et du contenu exprimé à travers une idée adéquate qui n'existe pas en dehors de la structure bien particulière qui la véhicule. Un texte artistique est, au niveau de la signification, un sens construit avec complexité. Tous ses éléments sont des sources d'idées voulues par l'auteur ou simplement possibles pour le lecteur. C'est pourquoi le chercheur doit bien savoir le milieu et la culture auxquels appartient le récit étudié pour pouvoir comprendre le contenu et la forme de l'ouvrage étudié : un lecteur oriental non introduit dans la culture germanique ne peut saisir les significations d'un « Volksgeist » par exemple, tout comme un lecteur européen ne peut comprendre une « maqama » arabe s'il ne connaît pas suffisamment le système des genres littéraires arabes, les spécificités de la langue arabe ainsi que le milieu historique et culturel lié à la production de ce texte si particulier au niveau du contenu, de la forme et de signification. Dans ce sens, I. Lotman (op.cit, p 67) précise : « pour recevoir une communication, il faut posséder la langue dans laquelle elle est écrite ». C'est dire que tout d'abord « la signification s'élabore au moyen d'un transcodage interne » (op.cit. p.71), mais pas uniquement.

À vrai dire, en littérature tout récit est toujours lié à un certain imaginaire souvent compris comme le strict opposé du réel. Néanmoins il propose, malgré toutes les interférences entre le réel et l'irréel, à différents degrés et de façons diverses, des échos et des conceptions propres relatives aux modes de vie, aux réflexions ou aux sentiments dans les différentes zones d'une société, et par là même il traite, de façon particulière des questions et des conflits sociaux qui existent réellement même s'ils ne sont pas toujours clairs et explicites. En principe tous les types et les formes de récit sont sensés exprimer une certaine version de certains aspects de la réalité avec plus ou moins de succès selon la qualité des œuvres. C'est pourquoi on peut considérer avec M. Zeraffa (op.cit. p. 12) que «les œuvres originales ont une fonction révélatrice des aspects cachés, latents, inavoués de ce que nous nommons la vie sociale, économique, psychologique. Ces œuvres sont recherche et expression d'un sens ou plutôt d'une essence». L'abstraction, loin d'effacer la réalité, contribue à en forger une conception particulière. Pour M.Zeraffa (op.cit. p. 13), «l'œuvre signifie vraiment le réel quand elle résulte d'un profond travail d'abstraction». Pour H. James, dans *The Art of the Fiction* (1840), l'imagination ne fait qu'approfondir la réalité pour en saisir le sens le plus profond, car pour lui, «lorsque l'esprit se dispose à imaginer (...) il accueille les plus légères allusions de la vie, et il reconvertit en révélations les moindres frémissements de l'air» (cf. M.Zeraffa, op.cit., p7). Même le mythe dont le sens général répandu est voisin de celui de l'illusion est, d'une certaine manière, un ensemble d'idéaux ou de valeurs conférant un sens à la réalité. C'est pourquoi il était toujours nécessaire aux plus grandes œuvres réalistes. L'épopée, par sa simple raison d'être, illustre les valeurs sociales de la classe distinguée. La légende est collective par définition.

Naturellement les récits ne sont pas égaux en ce qui concerne le souci de mettre en lumière ou de mettre en cause le sens et la valeur de l'irréductible condition sociale et historique. Ils répondent différemment à la question suivante : quel sens et quelle forme donner aux données et au cours incessant du temps humain? Les épopées, par exemple, s'intéressent surtout aux idéaux et aux valeurs conçus comme immortels par leur défi au temps. Les légendes illustrent souvent un héritage collectif «durable» et «imaginaire».

A partir de la Renaissance les mythes anciens sont souvent utilisés dans la littérature de l'époque pour démystifier la culture et non plus pour la figer. C'est le début d'une nouvelle démarche parallèle à l'évolution de la société occidentale moderne. Elle sera essentiellement illustrée par le roman qui, par sa nature et par les conditions de son apparition, est plus étroitement lié à la société et à son histoire que les genres précédents, d'où le texte romanesque implique que l'homme ne vit jamais seul, mais en société, et surtout qu'il a un passé, un présent et un avenir forgés tous par des éléments et des facteurs liés à la lutte sociale. L'apparition de ce nouveau genre signifie essentiellement qu'il n'y a pas de société sans histoire, ni d'histoire sans société.

Le roman est considéré comme le genre de récit le plus approprié à rendre ce nouvel esprit. Seignobos y a dit : «le roman est, pour nous historiens, la seule façon correcte de connaître la vie réelle, publique ou privée, des hommes du passé, leur sensibilité, leur représentation du monde. C'est manifestement une

caractéristique pertinente du genre. Celui qui pense qu'il refuse totalement le réalisme ne fait, en fait, qu'exprimer une certaine «réalité» sans le vouloir. Il croit peindre l'homme en général. Le plus souvent il peint l'homme qu'il connaît le mieux : celui de sa société» (Zerrafa, op.cit. p.10). Même ce qu'on appelle le «nouveau roman» (souvent dit anti-roman) est, en fait, étroitement liée à la réalité qui y est vue d'une autre approche qui paraît plus conforme à l'esprit d'un temps nouveau. C'est le point de vue exprimé d'une manière claire et profonde par le chef de file de ce mouvement qui dit : « La vie d'aujourd'hui, la science d'aujourd'hui réalisent le dépassement de beaucoup d'antinomies catégoriques établies par le rationalisme des siècles passés. Il est normal que le roman (le nouveau roman ou l'anti-roman) qui, comme tout art prétend devancer les systèmes de pensées et non les suivre, soit déjà en train de fondre entre les deux termes d'autres couples de contraires : fond-forme, objectivité-subjectivité, signification-absurdité, mémoire-présent, imagination-réalité.» (A. Robbe-Grillet, 1963, p.7).

E.Auerbach a bien montré que tous les récits sont forgés, de façons différentes, en relation avec la réalité selon la conception de l'auteur: les éléments de la réalité sont présents, par exemple, comme vérités fondamentales chez Balzac dans «*La comédie humaine*», et comme des apparences secondaires liés à une réalité plus profonde dans les romans de Kafka. Les différences viennent des natures des genres, des conceptions et des techniques. Il ne faut pas oublier que l'historique et sa réalité varient chez Proust dans : *A la Recherche du temps perdu* «. Ils sont drapés d'anecdotes dans «*Les avarès*» (*al-Bukhalâ'*) de Jahiz, de questions philosophiques et religieuses dans «*La lettre du pardon*» (Risâlat al-Ghufrân) de Ma'arri (XI<sup>ème</sup> siècle).

Qu'une œuvre d'art soit un foyer de perspectives n'implique pas qu'il faille recourir, pour en rendre compte, à un discours explicatif mixte mi-esthétique, mi-sociologique. La psychologie ne s'arrête pas là où commence la sociologie. La réciproque est aussi vraie. Dans le «*khabar*» par exemple on trouve une «information» plus directe ou immédiate. En revanche, dans la *maqama* on trouve les échos plus tamisés de la réalité des valeurs et des rapports, en somme une conception plus élaborée et plus profonde de la réalité. Dans la nouvelle, le genre le plus tardif du récit, on trouve des indices plus «simples» et «directs» de la réalité (chez Maupassant par exemple) ou des signes plus discrets et difficilement révélateurs (chez un grand nombre de contemporains allemands). Dans le roman moderne, qui est plus étroitement lié à la réalité et à l'esprit du temps mais de façon fort particulière, on voit souvent la confluence de diverses approches, mais à condition que chacune de celles-ci puise son objet selon ses hypothèses, ses méthodes spécifiques, les types d'œuvres et les tendances des auteurs. Les romans de Balzac sont franchement sociologiques. Ceux de Proust sont essentiellement psychologiques. Ceux d'Hermann Broch (cf. *La mort de Virgile*, 1945) sont d'abord métaphysiques. Les Œuvres de Kafka sont souvent justiciables de plusieurs grilles - sociologiques, psychologiques et métaphysiques - toutes pertinentes et éclairantes et dont chacune sera valablement appliquée à tous les aspects de l'œuvre en question, y compris les aspects formels.

On peut entrevoir le même principe, au sens le plus abstrait et malgré toutes les différences, pour lire d'autres récits bien différents comme «les Avars» de Jahiz, célèbre écrivain arabe du IX<sup>ème</sup> siècle. Il y exprime - à travers l'esprit, la matière et le contexte socio- culturel de son époque - une conception moutazilite (donc bien rationnelle) de la société, des valeurs et de la nouvelle littérature naissante. La première caractéristique qui le distingue c'est qu'il fait voir l'être à travers le paraître. Il saisit le latent derrière le caché. C'est un aspect artistique développé à partir d'une notion théologique et non littéraire à l'origine : c'est la «*taqia*» dans le cadre de la dualité de «*dhahir/ batin*». Le texte de «*l'eau du son*», *mâ' al-nukhâla*, par exemple, exprime en apparence l'intelligence des avars. Mais, au fond, il les critique pour dévoiler un dangereux changement des rapports de force entre les vieilles valeurs religieuses et spirituelles d'une côté et les valeurs rationnelles et marchandes de l'autre.

En somme, toutes les formes du récit ont leur histoire propre, liée d'une manière complexe aux données du passé et du présent mais elle est irréductible à l'histoire comme à la société. L'écrivain du récit fait de son œuvre le signifiant d'une «certaine» réalité qui a déjà dans son esprit une forme et un sens. Il obtient ce signifiant grâce à des techniques dont les unes sont héritées de ses prédécesseurs, les autres déduites de phénomènes concrets observés et parfois même d'«intuitions» ou d'inventions personnelles. Al Jahiz, par exemple, nous a livré un nouvel aspect du monde en re-façonnant les modes d'expression anciens ou contemporains. Le principe est valable, à différents degrés et de différentes manières, pour tous les autres grands écrivains et particulièrement les maîtres du renouvellement : Dujardin, Proust, Joyce, Woolf, Grass ...C'est dire que toute œuvre d'art est révélatrice du réel par son contenu mais aussi par sa nature formelle en raison même des artifices employés pour la constituer.

### **Le récit entre l'individuel et le collectif**

Les rapports entre l'individuel et le social représentent une question qui touche, de différentes manières, à tous les types de récit car «la vie de tout être représente une interaction complexe avec le milieu qui l'entourne» (I.Lotman, p.28). Chaque homme, pris séparément, par le fait même de son appartenance à une collectivité historique, est placé devant la rigoureuse nécessité de faire partie de tel ou tel groupement, d'entrer dans l'un des sous-ensembles sociaux de son époque. Cette appartenance, évidemment variable selon les conceptions des individus et des groupes, est nécessaire à l'individu pour se retrouver. Elle est aussi une source d'idées bien diverses tout comme elle contribue à l'évolution des genres et des formes littéraires. C'est ce qui explique, entre autres, que les sociétés gérées durant des siècles par l'opinion unique n'ont pas connu un développement significatif des genres au niveau collectif et encore moins une vie artistique épanouie au niveau individuel. Avec l'évolution de l'importance de l'individu en Occident - notamment, grâce au développement de la bourgeoisie et aux travaux de René Descartes, John Locke et Thomas Reid - la littérature est engagée sur la voie de «l'individualisme» c'est-à-dire dans le sens de donner une place de choix à l'individu après avoir longtemps focalisé l'intérêt sur le collectif. C'est ce qui aboutira à l'apparition d'un nouveau type «bâtard» et envahisseur : il s'agit du roman qui est toujours

«une condensation et une dramatisation ...une histoire de procédés et de techniques ...et une histoire psychologique et sociale» (M. Zeraffa, p.7). Cet art moderne, le plus chargé de substances et de significances sociologiques, rejette cependant au second plan la réalité d'une société, d'une vie sociale et des rapports sociaux en les polarisant tous sur des individus, des êtres particuliers qui expriment la diversité des opinions et des sentiments, base de la nouvelle culture occidentale. Les romans ont ainsi exprimé l'idée nouvelle, et pourtant évidente, qu'une société se compose forcément d'individualités. Mais les individus ne sont pas simplement des «éléments» sociaux tout comme la société n'est pas l'ensemble des individus. J. Steinbeck a bien exprimé cette idée en disant: «Je veux surveiller ces hommes groupés, ils m'apparaissent comme formant un seul individu nouveau, pas du tout comme des individus réunis.

Un homme, dans un groupe, n'est pas lui-même: il est l'une des cellules d'un organisme aussi différent de lui que les cellules de votre corps sont différentes de vous» (M. Zeraffa, p.7). En adoptant une vision du monde où dominent l'incertain, le hasardeux ou le possible Proust ou Joyce ne désocialisent point le roman. Tout autant que Balzac ils rendent compte de la vérité sociale, mais leur originalité tient à ce qu'ils nient que les formes, l'histoire, les mécanismes de la société puissent proposer à l'homme des références lui permettant de connaître le monde et de se connaître. Dans *Ulysse*, célèbre roman de Joyce (1922), la vérité est «séparée» de la notion même d'histoire sociale et transférée vers la vie intérieure et l'expérience personnelle immédiate. Dans «*A la recherche du temps perdu*» on cherche plutôt à y voir clair dans la conscience, donc on démasque d'une certaine manière la réalité des rapports sociaux à travers le «filtre» de la conscience de l'individu. V. Woolf, par sa culture et son caractère particulier, a su exprimer «un temps fécond en échecs et en fragments (...) la vérité elle-même qui nous arrive dans un certain état d'épuisement et de chaos» (M. Zeraffa, p.7). Pour reprendre un mot bien à la mode, on peut dire que Beckett et Robbe-Grillet sont des romanciers «terroristes» dans la mesure où ils gomment le corps social et donnent, en toute logique, à leurs personnages le statut de pronoms indéfinis, contrairement à Balzac et à tous ses semblables qui ont fait de la société le milieu ou le facteur déterminant pour l'individu. Mais on peut aussi dire, d'une autre approche, que Balzac et ses partisans sont aussi des «terroristes», au sens inverse, dans la mesure où ils montrent que la société globale relève, à tous ses niveaux et dans tous ses mouvements, d'un déterminisme inéluctable: ils désocialisent le monde humain en le présentant comme une machine dont les individus ne sont que les surveillants, les servants ou les rouages de la société.

La conception de la réalité (en toutes ses dimensions) est donc colorée par la notion de temps et l'importance de l'individu. Ces deux éléments ou critères sont un objet de discordance entre les cultures. D'une certaine manière, ils varient selon la pensée et les valeurs telles qu'elles sont «vécues» par l'individu. On peut y mentionner, à titre d'exemple, le roman intitulé: «*der Mann ohne Eigenschaften*» de l'autrichien R. von Musil.

Le mot «récit» recouvre des sens multiples qui entretiennent des relations plus ou moins étroites avec un grand nombre de produits littéraires et de questions relatives à la culture en général. C'est la raison pour laquelle l'histoire de

la littérature a connu des récits divers par leurs formes, leurs contenus, leurs fonctions et leurs significations. Leurs caractéristiques se ressemblent et se dissemblent en abordant différemment des valeurs selon la nature de chaque culture et patrimoine. Ils ont des dimensions linguistiques, historiques, psychologiques et idéologiques qui expriment des visions variables de l'homme, de l'existence et du monde. Les récits représentent un concert de témoignages attirant et enrichissant, mais il n'est pas toujours correctement accessible car toute culture produit des textes différents pour exprimer des sens différents. C'est précisément cette variété qui enrichit la littérature au sens large. Certes il y a des techniques valables pour étudier les choses communes à tous les récits : personnages, actions, espace, narration, descriptions, techniques du dialogue et du monologue... Ces techniques font l'objet de la narratologie. Le problème c'est que cette très récente « science » littéraire utilise des théories, des concepts et des méthodes qui sont, le plus souvent, produits par la culture occidentale pratiquement limitée à elle-même. Ils sont donc très intéressants pour étudier des produits littéraires occidentaux. Ils peuvent être utiles, à des degrés différents, pour étudier des littératures parues ailleurs mais plus ou moins liées à la culture européenne. Mais l'application impulsive et téméraire de ces théories et ces techniques sur les produits d'autres cultures lointaines (et donc fort différentes comme la littérature arabe) se révèle trop risquée, mal adaptée et finalement peu efficace quand le chercheur manque de connaissances appropriées. Elle doit être exercée avec beaucoup de méfiance et de prudence après avoir acquis le savoir nécessaire. C'est qu'elle peut déformer les textes étudiés et fausser les choses qui sont liées à d'autres mentalités, à d'autres données linguistiques, littéraires et culturelles au sens large. Il est vrai qu'on trouve des thèmes plus ou moins communs dans les récits : la vie, la mort, les sentiments, les souvenirs... Mais ces thématiques, en tant que centre d'intérêt, se profilent différemment : les fêtes populaires, la vie sexuelle, le recours à la violence, les pratiques religieuses, les spiritualités... Comme l'ont prouvé les théories et les études narratologiques, il n'existe pas de récit à l'état pur où une énonciation impersonnelle ne livrerait à la lecture que des données de nature exclusivement factuelle, narrative ou descriptive. Même dans les récits où l'instance narratrice s'astreint à l'effacement formel apparaissent des plages du texte où un sujet identifiable prend, en son nom, la parole et en rend le (ou les) système(s) de valeurs dont il est porteur.

Pour le lecteur, le caractère polyglotte du récit littéraire, renvoyant toujours, d'une manière ou d'une autre, à des énoncés potentiellement ou effectivement extratextuel, soulève beaucoup de questions qui nécessitent un savoir qui change selon les récits et les cultures. Parmi les facteurs les plus récents qui ont contribué à la modification des approches il y a la question de la *réception* qui a connu une étape radicale surtout avec « l'esthétique de la réception » (Rezeptionsästhetik, École dite de *Konstanz*). Cette modification est basée sur « le changement du paradigme » (Paradigmawechsel) : en 1970, Jauss a expliqué que ce qui constitue le moteur d'un tel renversement dans les études et les sciences littéraires c'est le nouveau mode d'analyse qui déplace radicalement l'attention de l'analyste du couple auteur-texte (auquel les chercheurs se sont longtemps attardés depuis longtemps) vers la relation texte-lecteur (qui n'a jamais été bien traitée). D'après Jauss (1970, s 49), l'historicité de la littérature

(et donc aussi du récit littéraire) ne consiste pas en un rapport de cohérence établi à posteriori entre les faits littéraires, mais repose sur l'expérience que les auteurs font d'abord des œuvres, d'où l'attention accordée à «la dimension de l'effet produit (Wirkung) par une œuvre et du sens que lui attribue un public.

Une telle conception repose principalement sur ce qu'on appelle «l'horizon d'attente» (Erwartungshorizont) du public lecteur. Ainsi la première mission de l'esthétique de la réception consiste-elle à reconstituer l'horizon d'attente «du premier public» de l'œuvre littéraire qui constitue en fait «le système des références» objectivement formulable où s'inscrit l'apparition du nouveau texte. Pour «*les Avides*» de Jahiz par exemple, ce «premier public» est celui de sa société au IX<sup>ème</sup> siècle. Pour «*Madame Bovary*» il est le lecteur français au XIX<sup>ème</sup> siècle. Ils sont tous les deux bien différents des lecteurs arabes actuels de la littérature française moderne ou des lecteurs français de la littérature arabe ancienne. Il est nécessaire que les uns et les autres sachent précisément le contexte exact de l'apparition de l'œuvre étudiée et surtout sa «place» dans le système littéraire en tant qu'élément historique lié au passé, au présent et au futur. C'est ce qui permet de concevoir l'Erwartungshorizont originaire qui se compose, selon Jauss, de trois facteurs principaux qui sont les suivants :

- L'expérience préalable que le public a du genre dont relève le texte littéraire.
- La forme et la thématique d'œuvres antérieures dont l'œuvre nouvelle présuppose la connaissance.
- L'opposition entre langage imaginaire et réalité quotidienne.

Ces trois facteurs devraient permettre de mesurer «l'écart esthétique» qui se produit dans les œuvres importantes entre l'univers du texte et celui de sa lecture: c'est ce que Jauss appelle «distance»(Abstand) entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un «changement d'horizon» (Horizontwandel). Cet «écart» est souvent commode pour véhiculer un «écart» d'approche et de sens.

## Conclusion

Le récit est à la fois évident et méconnu : il est évident dans la mesure où il a toujours existé dans toutes les cultures. Il est, en même temps, insuffisamment ou très peu connu dans la mesure où ses formes et ses dimensions sont très variées et infiniment variables selon les temps et les milieux de son apparition. Si elles se veulent être méthodiques et scientifiques, ses études doivent se faire en fonction de toutes ses caractéristiques quasiment impossibles à cerner.

Le chemin est donc encore long et pénible. La complémentarité de toutes les cultures y est plus que souhaitable. Certains chercheurs prennent leurs civilisations et leurs récits comme des modèles, or la distance culturelle qui sépare les lecteurs occidentaux et arabes, par exemple, mène forcément à perdre l'objet des études littéraires ou à omettre les textes, célèbres dans leur culture mais inconnus dans celle du chercheur étranger. C'est une question fondamentale et délicate car dans les textes il n'y a pas seulement des genres, des valeurs et des techniques inconnues mais toute une culture derrière laquelle se cache un esprit, une esthétique, une conception de l'existence et une vision du monde.

Pour des raisons complexes (essentiellement historiques), il nous paraît que la faible connaissance est inégale entre les chercheurs dans le domaine du récit: les lecteurs arabes (pour des raisons liées aux précédentes) sont souvent mieux initiés à la littérature européenne que les occidentaux dans la littérature arabe, pourtant riche et millénaire. Cette «distance» culturelle freine le savoir académique et culturel fiable particulièrement à cette époque où l'enchevêtrement des cultures est devenu une réalité, voire une nécessité, et où la diversité et la coexistence sont devenues un besoin pressant et incontournable. Il y va également de l'éthique académique. Le monde est devenu un «village» ouvert et en perpétuel changement qui devrait être collectif. Nous sommes tous appelés à mieux nous connaître, à faire plus d'effort et d'ouverture globale dans ce sens pour parvenir au respect nécessaire à une entente meilleure. Ce chemin autant difficile que souhaité passe aussi par les recherches scientifiques dans le domaine littéraire. Ces recherches ne sont fiables que si l'on connaît bien la langue et la culture relatives aux œuvres étudiées. Les recherches relatives aux récits, tout comme les textes des récits eux-mêmes, sont pluridimensionnelles ou multidimensionnelles. Nous devons tous participer à l'élaboration de réflexions profondes pour des relations plus étroites, vers des horizons humains et prometteux. Le savoir utile, quel qu'il soit, est aussi universel que la raison. Ils sont, tous les deux, indispensables pour la tolérance et l'équilibre.

## Bibliographie

- Adam, J.M. 1987. *Le récit*. PUF : Paris, 2<sup>ème</sup> édition.
- Adam, J.M. 1985. *Le texte narratif*. Éditions Nathan : Paris.
- Auerbach, E. 1968. *Mimesis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Gallimard : Paris.
- Barthes, R. 1966. « Introduction à l'analyse structurale du récit ». In *Communications* n°8. Éditions du Seuil : Paris.
- Bremond, C. 1973. *Logique du récit*. Paris : éd. Du Seuil, coll. Poétique.
- Delcroix, M. 1987(Dir.). *Introduction aux études littéraires : méthodes du texte*, Gembloux, ed Duculot : Paris.
- Coulet, H. 1967. *Le roman jusqu'à la Révolution*. Éditions Armand Colin : Paris.
- Encyclopédie de l'Islam*, 1986. Article « Qişsa ». Paris-Leiden : éd. Maisonneuve et Larose-J.Brill. Nouvelle édition, V, pp.1, 184 et suivantes.
- Fayol, M. 1985. *Le récit et sa construction*. Neuchâtel-Paris : éditions Delachaux et Niestlé.
- Genette, G. 1972. *Figures III*. Editions du Seuil : Paris.
- Genette, G. 1979. *Introduction a l'archi texte*. Seuil : Paris.
- Adam, J.M. 1992. *Les textes: types et prototypes*. Nathan : Paris.
- Ibn Mandhour. *Lisân al-'Arab*. Vol. III, art. « Qişsa »

- Jauss, H.R. 1970. «Littérature médiévale et théorie des genres». Revue *Poétique*, n° 1.
- Jauss, H.R. 1970. *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt.
- Lotman, I. 1973. *La structure du texte artistique* (En Russe). Traduction française. Gallimard : Paris.
- Reuter, Y. 1991. *Introduction à l'analyse du roman*. Éditions Bordas : Paris.
- Reuter, Y. 1997. *Introduction à l'analyse du récit*. Éditions Dunod : Paris.
- Robbe-Grillet, A. 1963. *Pour un nouveau roman*. Éd. de Minuit : Paris.
- Ricardou, J. 1978. *Nouveaux problèmes du roman*. Seuil : Paris, coll. Poétique.
- Taha, H. *La poésie antéislamique*. Al-maṭba'a al-Salafiya : le Caire
- Taymûr, M. *Nuṣū' al-Qiṣṣa wa taṭawwuruhā*. Al-maṭba'a al-Salafiya : le Caire
- Tynianov, I. 1924. *Forme du langage versifié*, Leningrad.
- Todorov, T. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil : Paris.
- Todorov, T. 1978. *Poétique de la prose*. Éditions du Seuil : Paris.
- Todorov, T. 1978. *Les genres du discours*. Seuil : Paris.
- Tolstoï, L.N. 1953. *Œuvres complètes*. Moscou, t 62.
- Zaydan, G. *Histoire des littératures en langue arabe*. Dâr al-Hilâl : Le Caire. 337 p.
- Zeraffa, M. 1971. *Roman et société*, PUF : Paris.
- Vietor, K. 1977. «L'histoire des genres littéraires». In *Revue Poétique* n° 32.
- Von Musil, R. 1956. *L'Homme sans qualités*, Seuil : Paris, chap. 3.
- Wellek, R. et Warren, A. *La théorie littéraire*. Seuil : Paris.