



Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales  
Département de Langue et Littérature Françaises

# **LA POLYPHONIE NARRATIVE DANS CITADELLE D'ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY**

İlkay ATAY

Thèse de Maîtrise

Ankara, 2021



LA POLYPHONIE NARRATIVE DANS CITADELLE D'ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY

İlkay ATAY

Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales  
Département de Langue et Littérature Françaises

Thèse de Maîtrise

Ankara, 2021

## KABUL VE ONAY

İlkay Atay tarafından hazırlanan “La polyphonie narrative dans Citadelle d’Antoine de Saint-Exupéry” başlıklı bu çalışma, 22.04.2021 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

---

Prof. Dr. Mehmet Emin ÖZCAN (Başkan)

---

Yrd. Doç. Dr. Eylem AKSOY ALP (Danışman)

---

Dr. Öğr. Üyesi Çağrı EROĞLU

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ..... ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

27/04/2021

## İlkay ATAY

### 1“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezele ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.  
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

\* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Yrd. Doç. Dr. Eylem AKSOY ALP** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığımı beyan ederim.

**İlkay ATAY**

## REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord ma famille pour n'avoir jamais cessé de croire en moi malgré toutes les difficultés à la fois mentales et économiques. Aucune expression de gratitude ne suffirait à refléter la profondeur de mes émotions pour leur confiance.

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire Madame Eylem Aksoy Alp de son guidage dont j'ai profité dans l'encadrement de mes pensées, pour ses contributions à mes compétences de recherche et pour le temps qu'elle m'a consacré.

Je remercie également les membres du jury de ma soutenance pour avoir accepté d'évaluer ce mémoire et pour leurs conseils précieux.

## RÉSUMÉ

ATAY, İlkay. La Polyphonie Narrative dans *Citadelle* d'Antoine de Saint-Exupéry, Thèse de Maîtrise, 2021.

*Citadelle* est une œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry qui illustre les caractéristiques de la littérature de l'entre-deux-guerres concernant la *condition humaine* et anticipe les thèmes principaux de la philosophie existentialiste de l'après-guerre. L'influence de la Première Guerre Mondiale sur la littérature et la philosophie est apparue sous forme d'une profonde méfiance envers les valeurs humanistes qui existaient depuis la Renaissance. *Citadelle* est une œuvre qui recherche de nouvelles valeurs à travers un nouveau langage. Ce qui diffère cette œuvre des recherches *individuelles* que l'on observe chez les contemporains de Saint-Exupéry est son effort pour construire un système de valeurs *universels* non pas à travers un dogmatisme orthodoxe mais à travers une polyphonie de nature hétérodoxe.

Dans notre étude, nous sommes partis de l'hypothèse que le narrateur de *Citadelle* parle avec deux voix différentes, celle du fils et du père, et que la conception architectonique de l'œuvre illustre une structure dialogique que nous avons tenté d'étudier selon une approche narratologique et polyphonique en deux volets qui constituent les deux parties de notre mémoire.

Dans la première partie de notre étude, nous avons analysé les formes narratologiques pouvant faire ressortir le dialogisme. En recourant aux catégories narratives de Gérard Genette, nous avons essayé de montrer que les anomalies concernant le type du narrateur et l'atemporalité étaient des marqueurs de pluralité des voix. Le récit de *Citadelle* en plus d'avoir un contexte fictif, étant un profond questionnement sur le langage lui-même, nous offre trois situations d'énonciation produites par le narrateur qui appartiennent à trois différents niveaux narratifs tels que (1) l'énonciation *particulière* au niveau diégétique, (2) l'énonciation *universelle* au moment de la narration, (3) et l'énonciation métalinguistique réalisant un questionnement sur le langage au niveau du métatexte. Nous avons analysé les altérations de focalisation et découvert que la polymodalité relevant de la forme autobiographique joue un rôle essentiel dans la production de ces altérations. Nous avons également observé que la focalisation interne multiple se réalise, dans



certaines situations, pendant des changements d'énonciateur au niveau diégétique, ainsi que la contribution de cette focalisation dans la polyphonie dialogique.

Dans la seconde partie, nous avons eu recours à une analyse polyphonique et dialogique selon la théorie polyphonique de Mikhaïl Bakhtine. D'abord, nous avons traité le dialogisme sous deux rubriques essentielles : interdiscursif et interlocutif. Dans l'analyse du dialogisme interdiscursif, nous avons étudié comment les relations dialogiques entre les différents genres littéraires se heurtent dans l'objet du discours et déterminent la conception architectonique de l'œuvre selon la théorie bakhtinienne. Nous avons vu que la conception du monde en tant que corps grotesque structure la relation entre les discours généraux (*universels*) et individuels (*particuliers*) dans l'œuvre. Quant au dialogisme interlocutif, il a été traité dans notre étude selon deux axes distincts, celui vertical et horizontal. Sur l'axe vertical, nous avons observé le chevauchement de deux différents points de vue représentant *l'universel* (le haut) et le *particulier* (le bas) dans un même mot ; tandis que sur l'axe horizontal, nous avons examiné l'entrelacement des mots des personnages responsables de la pluralité des voix dans le contexte social. À travers ces analyses verticales et horizontales, nous avons repéré les différentes formes de l'orientation vers le mot d'autrui.

Notre objectif était de mettre à l'épreuve la possibilité d'un discours *universel* qui n'établirait pas un dogmatisme sur le sens malgré son caractère autoritaire. Nous avons constaté que le discours du narrateur dans *Citadelle* permet une pluralité de valeurs *particulières*, bien que ce discours soit également producteur d'un sens *universel*. Ainsi, observons-nous qu'un discours *universel* produisant de grands métarécits peut ne pas être conçu de façon monologique. Nous considérons cette œuvre comme une tentative de créer une alternative originale face aux discours mystico-politiques qui s'opposent à la modernité et qui se vendent par l'aspiration du retour aux anciennes valeurs, ce qui est l'un des plus grands problèmes de nos jours. Nous considérons que notre travail pourra fournir de nouveaux horizons pour les domaines tels que la littérature, la linguistique, la sociologie et les sciences politiques.

**Les mots clés :** *Antoine de Saint-Exupéry, Citadelle, Mikhaïl Bakhtine, Gérard Genette, Narratologie, Polyphonie, Dialogisme, Chronotope, Hétéroglossie, Corps Grotesque.*

## ABSTRACT

ATAY, İlkey. Narrative Polyphony in *Citadelle* of Antoine de Saint-Exupéry, Master's Thesis, 2021.

*Citadelle* is a work by Antoine de Saint-Exupéry, which illustrates the characteristics of the interwar period literature concerning *la condition humaine* and anticipates the main themes of existentialist philosophy of the postwar period. The influence of the First World War on literature and philosophy appeared in the form of a deep mistrust towards the humanist values that had existed since the Renaissance. *Citadelle* is a work in search of new values through a pursuit of a new language. What differs *Citadelle* from those *individual* pursuits that we observe in author's contemporaries is his effort to build a *universal* system of values, not through an orthodox dogmatism, but through a polyphony of a heterodox nature.

In our study, we set out from the hypothesis that the narrator speaks with two different voices, the voice of the son and of the father, and that the architectonic design of the work presents a polyphonic structure which we have sought to study in accordance with narratological and dialogical approaches in two parts which constitute the two parts of our thesis.

In the first part of our study, we analyzed the narratological forms in relation to the dialogism. Through the narrative categories of Gérard Genette, we tried to show that the anomalies concerning the narrator type and the timelessness are pointers of plurality of voices. *Citadelle*, being a deep investigation on the language's itself in addition to having a fictional context, offers us three different utterances produced by the narrator. We observed that these utterances belong to three different narrative levels, which are (1) the *particular* utterance in the diégèse, (2) the *universal* utterance in the moment of narration, and (3) the metalinguistic utterance performing a linguistic investigation at the metatext level. We analyzed the alterations of focalization and discovered that the polymodality deriving from the autobiographical form plays an essential role in the production of these alterations. Additionally, we saw that multiple internal focalizations occur in certain

situations during the speaker changes in the diégèse and observed in what way this kind of focalization contributes to the dialogical polyphony.

In the second part, we applied a polyphonic and dialogical analysis according to the theory of dialogical polyphony of Mikhail Bakhtin. First, we discussed the dialogism under two separate sections: interdiscursive and interlocutive. In the analysis of the interdiscursive one, we probed the way in which the dialogical relations between the literary genres collide with each other on the object of discourse and determine the architectonic design of the work. We saw that the conception of the world as a grotesque body structures the relationship between general (*universal*) and individual (*particular*) discourses in the work. As for the interlocutive dialogism, it was treated in our study according to two distinct axes: the vertical and horizontal. On the vertical axis, we observed the overlap of two different points of view representing the *universal* (the top) and the *particular* (the bottom) in the same word; while on the horizontal axis, we searched for the indications of the intertwining of the discourses that belong to the characters responsible of the plurality of voices in the social context. Through these analyses, we identified different forms of the orientation towards the other's word.

Our objective was to test the possibility of a *universal* discourse that does not establish a dogmatic hegemony over the meaning despite its authoritarian character. We have observed that the narrator's discourse in *Citadelle* allows for a plurality of *particular* values, despite the fact that the same discourse is the source of production of a universal meaning. Thus, we have concluded that *universal* discourses producing great metanarratives do not necessarily have to be conceived in a monological way. We are considering this literary work, *Citadelle*, as an attempt to create an original alternative to mistico-political discourses that resist modernity and market an aspiration of returning to old values, which is one of the biggest problems today. We believe that our study may provide new horizons for fields such as literature, linguistics, sociology, and political sciences.

Keywords: *Antoine de Saint-Exupéry, Citadelle, Mikhail Bakhtin, Gérard Genette, Narratology, Polyphony, Dialogism, Chronotope, Heteroglossia, Grotesque Body.*

## ÖZET

ATAY, İlkay. Antoine de Saint-Exupéry'nin *Kale* Eserinde Anlatısal Çokseslilik, Yüksek Lisans Tezi, 2021.

Antoine de Saint-Exupéry'nin *Kale* adlı eseri, iki savaş arası edebiyatın *insanlık durumuna* yönelik temel niteliklerini bünyesinde taşıdığı gibi savaş sonrası varoluşçu felsefenin de ana izleklerini adeta incelemektedir. Birinci Dünya Savaşı'nın edebiyat ve felsefedeki yansıması, Rönesans'tan beri süregelen hümanist değerlere yönelik derin bir kuşku şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu dönemin ürünü olan *Kale*, yeni bir dil aracılığıyla yeni değerlerin arayışına çıkan bir eserdir. *Kale*'yi, yazarın çağdaşlarında rastladığımız *bireysel* arayışlardan farklı kılan, Saint-Exupéry'nin, yeni bir *evrensel* değerler sistemi inşa etmeye yönelmesi ve bunu Ortodoks bir dogmatizm ile değil, tabiatı gereği heterodoks olan bir çokseslilik vasıtasıyla yapmaya çabalamasıdır.

Çalışmamızda, eserdeki anlatıcının, oğul ve babaya ait olmak üzere iki farklı sesle konuştuğu ve eserin arşitektonik tasarımının çoksesli söyleşimsel bir yapı sunduğu varsayımından yola çıktık. Tezimizin iki ana bölümünü oluşturan analizleri anlatıbilimsel yaklaşım ve söyleşimsel yaklaşım başlıkları altında topladık.

Birinci bölümünde, eserdeki söyleşimselliği yakından ilgilendiren anlatı yapılarını analiz ettik. Gérard Genette'in anlatıbilim kategorilerine başvurarak, anlatıcı tipinin ve eserdeki zamansızlığın sergilediği anomalilerin çokseslilikten kaynaklandığını göstermeye çalıştık. Kurmaca bir bağlama sahip olmanın yanı sıra dilin kendisi üzerine de derinlemesine bir soruşturma gerçekleştiren anlatıda, anlatıcının üç farklı sözcelem ürettiğini tespit ettik: öykü düzlemindeki *tikel* sözcelem, anlatılama ediminin gerçekleştiği düzlemdeki *tümel* sözcelem ve üstmetin [métatexte] düzlemindeki kendi kullandığı dili sorgulayan sözcelem. Odaklanmaların uğradıkları alterasyonları analiz ettik ve otobiyografik biçimden ileri gelen çok-kipliliğin bu alterasyonlarda belirleyici bir rol oynadığını tespit ettik. Ayrıca öykü düzlemindeki konuşmacı değişimlerinde bazı özel koşullar içinde çoklu içsel odaklanmaların ortaya çıkabildiğini ve bu odaklanma türünün diyalojik çoksesliliğe olan katkılarını gözlemledik.

Çalışmamızın ikinci bölümünde, söyleşimsel çoksesliliği söylemler arası ve konuşmacılar arası olmak üzere iki ayrı başlık altında ele aldık. Söylemler arası çoksesliliği incelerken, türler arası söyleşimsel ilişkilerin söylem nesnesinde nasıl çarpıştıklarına ve eserin arşitektonik tasarımını nasıl belirlediklerine yakından baktık. Dünyanın grotesk beden olarak kavranışının eserdeki evrensel (*tümel*) ve bireysel (*tikel*) söylemler arasındaki ilişkiyi yapılandırdığını gördük. Konuşmacılar arası çokseslilik ise çalışmamızda dikey ve yatay olmak üzere iki ayrı eksenle ele alındı. Dikey eksenle aynı sözce içinde tümeli (yukarıyı) ve tikeli (aşağıyı) temsil eden iki farklı bakış açısının üst üste binmesini gözlemlerken, yatay eksenle toplumsal yapıdaki çoğulluğu oluşturan karakterlerin seslerinin birbirlerinin sözcelerinde yankılanışını inceledik. Bu dikey ve yatay analizler aracılığıyla ötekinin sözüne yönelme biçimlerini tespit etmiş olduk.

Amacımız, otoriter olduğu hâlde anlam üzerinde dogmatik bir egemenlik kurmayan *evrensel* bir söylem ihtimalinin ne kadar mümkün olduğunu incelemektir. *Kale*'deki anlatıcı söyleminin, *tümel* bir anlam ürettiği hâlde *tikel* değerler çoğulluğuna izin verdiğini gözlemledik. Böylece üst-anlatılar üreten *evrensel* bir söylemin tek sesli tasarlanmak zorunda olmadığına tanıklık ettik. *Kale* adlı eseri, günümüzün de en büyük sorunlarından olan, eski değerlere geri dönüş özlemi pazarlayan, modernite karşıtı mistik-politik söylemlerin karşısına özgün bir seçenek çıkarma girişimi olarak görüyoruz. Çalışmamızın edebiyat, dilbilim, toplumbilim ve siyasi bilimler gibi alanlara ufuk açıcı veriler temin edebileceğine inanıyoruz.

**Anahtar kelimeler:** *Antoine de Saint-Exupéry, Kale (Citadelle), Mikhail Bakhtin, Gérard Genette, Anlatıbilim (fr. Narratologie), Çokseslilik (fr. Polyphonie), Söyleşimsellik (fr. Dialogisme), Kronotop (fr. Chronotope), Değerkuramsal Çoğulluk (fr. Hétéroglossie), Grotesk Beden (fr. Corps Grotesque).*

## TABLE DES MATIERES

<b>KABUL VE ONAY.....</b>	<b>i</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKİR MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....</b>	<b>ii</b>
<b>ETİK BEYAN.....</b>	<b>iii</b>
<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>iv</b>
<b>RESUME.....</b>	<b>v</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>vii</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>ix</b>
<b>TABLE DES MATIERES.....</b>	<b>xi</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>1. L'APPROCHE NARRATOLOGIQUE.....</b>	<b>10</b>
<b>1.1. L'atemporalité.....</b>	<b>11</b>
1.1.1. Le narrateur atemporel.....	13
1.1.2. La manifestation de la temporalité.....	25
<b>1.2. La confusion énonciative et le métatexte.....</b>	<b>32</b>
<b>1.3. La focalisation.....</b>	<b>44</b>
1.3.1. La double focalisation liée à « la polymodalité » .....	44
1.3.2. La focalisation interne multiple entre sujets <i>particuliers</i> .....	61
<b>2. L'APPROCHE DIALOGIQUE.....</b>	<b>74</b>
<b>2.1. Le dialogisme interdiscursif.....</b>	<b>77</b>
<b>2.1.1. Le chronotope picaresque.....</b>	<b>80</b>
2.1.1.1. Le lieu d'intersection propice au conflit dialogique.....	81
2.1.1.2. « Le temps de l'aventure » en plein air et l'absence de l'auteur.....	93
2.1.1.3. Le refus de l'objectivation du monde.....	97
<b>2.1.2. Le corps grotesque.....</b>	<b>115</b>
2.1.2.1. Le monde en tant que discours.....	116
2.1.2.2. La consécration du changement.....	132
2.1.2.3. Les thèmes carnavalesques.....	143
<b>2.2. Le dialogisme interlocutif .....</b>	<b>155</b>
<b>2.2.1. Le refus de la réification des personnages.....</b>	<b>155</b>
2.2.1.1. Le personnage en tant que « <i>tu</i> » .....	157
2.2.1.2. La scène du seuil, la sincrèse, l'anacrèse.....	161
2.2.1.3. L'absence de « par contumace » .....	162
<b>2.2.2. L'orientation vers le mot d'autrui.....</b>	<b>165</b>
2.2.2.1. La double voix du monologue intérieur ou « le microdialogue » .....	165
2.2.2.2. L'échappatoire, le subterfuge et l'avilissement.....	171
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>175</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>184</b>
<b>ANNEXE N° 1.....</b>	<b>193</b>
<b>ANNEXE N° 2: ORIJİNALLİK RAPORU.....</b>	<b>195</b>
<b>ANNEXE N° 3: ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ.....</b>	<b>197</b>

## INTRODUCTION

Le texte littéraire est un phénomène interdiscursif ; c'est-à-dire, il ressort de l'organisation de la matière verbale établie entre plusieurs instances. Tout comme cette interdiscursivité peut être observée d'une façon interlocutive entre celui qui produit le mot<sup>1</sup> et celui qui le reçoit au moment de l'énonciation, elle peut aussi se trouver dans le domaine de la culture entre les discours produits tout au long de l'histoire. L'œuvre littéraire se construit par l'énonciation *particulière* de l'auteur, mais une fois que le texte est produit, il fait partie du discours de *l'universel*<sup>2</sup> en s'inscrivant dans la totalité de la culture collective. Il n'est plus seulement une projection des soucis esthétiques de son auteur, mais aussi un point de vue pouvant entrer en conflit avec les points de vue des autres textes. C'est pour cela que chaque texte littéraire, en plus d'être le porteur de la vision du monde de son auteur, est également le porteur du conflit avec tous les autres points de vue produits antérieurement. Dans les analyses dialogiques, nous estimons qu'il faut tenir compte en priorité de cet aspect interdiscursif du mot entre les discours *universel* de la culture et *particulier* de l'œuvre. Nous nous proposons donc de faire dans ce travail une analyse de la polyphonie narrative du point de vue de la distinction entre *l'universel*, c'est-à-dire « la culture » et *le particulier*, c'est-à-dire « la vie ».

---

<sup>1</sup> Nous utiliserons dans notre étude le terme « mot » au sens de « discours » et « parole ». Nous pouvons justifier ce choix par plusieurs explications. L'emploi du terme "parole" indique l'utilisation individuelle de la langue, c'est pourquoi cet emploi serait trompeur parce que quand Bakhtine parle du "mot d'autrui", il veut également dire le discours comprenant le point de vue (idéologique) des autres, pas seulement le style compositionnel. « *Slovo* en russe est traduit par 'mot', mais est glosé aussi par 'discours' ou par 'parole'. » (Privat, Scarpa ; 2019 : 1) Par ailleurs, il est assez conventionnel d'utiliser le terme "mot" dans les études sur la polyphonie bakhtinienne. J. Kristeva, dans son introduction à *La poétique de Dostoïevski*, utilise le terme « mot » comme équivalent du terme « slovo » et explique son contenu en tant que « discours » et « parole » à la fois. Cependant, comme nous ferons une analyse narratologique, quand nous aurons besoin de faire référence à un passage constituant une unité compositionnelle et textuelle, nous utiliserons également le terme "énoncé" ou "énoncé narratif".

<sup>2</sup> Les termes *universel* et *particulier* appartiennent originellement à la Logique. Une proposition *universelle* est celle qui pose un jugement général, par exemple comme "tous les hommes sont des mammifères" ; et une proposition *particulière* est celle qui pose un jugement qui ne concerne que certains individus ou un ensemble spécifique, comme par exemple "les hommes comme Socrate sont des philosophes". Ces deux notions sont adoptées par la philosophie dans le cadre de la vérité objective (la compréhension générale d'un fait), et la vérité subjective (l'expérience individuelle d'un fait). Dans notre analyse, nous utiliserons les termes « les discours de *l'universel* et du *particulier* » au sens discursif proche de celui de la philosophie néo-kantienne. Nous leur donnerons donc successivement, les significations suivantes : le discours *universel* de la culture et le discours *particulier* de la vie. Ces deux discours rentrent inlassablement en conflit dans tout discours produit.

La polyphonie, dans son sens le plus large en linguistique, signifie qu'il y a plus d'une voix dans le texte. Néanmoins, au cours du développement du concept, diverses approches ont vu le jour. Le concept de polyphonie n'était pas une nouveauté en tant que fait littéraire, mais est entré dans le champ théorique en Europe à travers les traductions des travaux du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine avec la préface de Julia Kristeva. Ce concept a commencé à se développer à partir des années 70 grâce aux efforts en particulier de Kristeva et de Todorov. Au début, le concept a été interprété en général comme un élément du roman qui indiquait à quel degré l'auteur pouvait représenter différents segments de la société, à quel degré il pouvait exposer leurs langages individuels à la stylisation. Cette conception était particulièrement propice à l'étude du roman réaliste du XIX<sup>ème</sup> siècle qui cherche à refléter les différentes strates<sup>3</sup> de la société. Plus tard, avec les travaux de Dominique Maingueneau et Oswald Ducrot, la portée du concept s'est élargie et ils ont insisté sur les différentes instances d'énonciation qui se chevauchent dans le discours, telles que celle du personnage, du narrateur ou de l'auteur. L'approche de l'énonciation date de 1956 avec la publication de l'article d'Emile Benveniste intitulé *Nature des pronoms*. Mais plus tard, la conception de Bakhtine a eu une grande influence sur l'énonciation, l'éloignant ainsi du structuralisme.

La théorie de Bakhtine selon laquelle le locuteur n'est pas le seul propriétaire de son propre mot, a été adoptée par des théoriciens occidentaux de diverses façons. Maingueneau, par exemple, partant de cette nouvelle conception de la polyphonie, a développé une théorie de l'énonciation basée sur les positions variables des énonciateurs. Se concentrant sur le contraste asymétrique de je/tu dans le discours de l'œuvre littéraire, il s'est penché sur les indices de la position de l'énonciateur dans la situation

---

<sup>3</sup> Nous employons le terme « strate » en tenant compte du choix du mot dans les traductions (à la fois en français et en anglais) des œuvres du cercle bakhtinien. Dans ces traductions on utilise souvent le terme « strate » (ou « strata » en anglais) et ses dérivés comme « la stratification de la société » ou « la stratification de la langue ». Par exemple, dans *Le marxisme et la philosophie du langage*, en expliquant le parallélisme entre l'évolution de la langue et la construction de « la conscience de soi », on recourt à ce terme : « L'évolution de la conscience individuelle dépendra de l'évolution de la langue, dans ses structures tant grammaticales que concrètement idéologiques. La personnalité évolue en même temps que la langue, comprise globalement et concrètement, car elle est l'un de ses thèmes les plus importants et les plus profonds. Quant à l'évolution de la langue, c'est un élément de l'évolution de la communication sociale, inséparable de cette communication et de ses bases matérielles. La base matérielle détermine la **stratification** de la société, sa structure socio-politique, et répartit hiérarchiquement les individus qui s'y trouvent en relation d'interaction » (Bakhtine, Volochinov, 1977 : 211). Au sujet de l'utilisation de ce terme en anglais, nous pouvons citer ce passage de l'édition anglaise de *La poétique de Dostoïevski* : « What is introduced here, in fact, is a storyteller, and a storyteller, after all, is not a literary person; he belongs in most cases to the **lower social strata**, to the common people (precisely this is important to the author)—and he brings with him oral speech » (Bakhtin, 1984a : 192).



d'énonciation. (Tanyolaç, 2005 : 48 - 50). Ducrot, d'autre part, a adopté le concept de polyphonie afin de construire un pragmatisme basé sur « la responsabilité » de l'énoncé (Peytard, 1995 : 117, 118). Il a lui aussi distingué les types de locuteur, mais s'est plus penché sur l'observation de « la distance » entre l'énonciateur et l'énoncé. De plus, Ducrot est celui qui a introduit la notion de polyphonie en sémantique, avec un point de vue énonciatif (Perrin, 2004b : 8). Dans les premières conceptions de la polyphonie, les différentes voix se distinguaient les unes des autres à travers leur stylisation et les unités de langue qui renvoient explicitement aux mots d'autrui. Plus tard, dans la polyphonie énonciative, on a commencé à examiner les voix chevauchantes. Cette dernière approche a ouvert la voie de la distinction entre le personnage, le narrateur et l'auteur. Cela nous renvoie à la théorie narratologique de Gérard Genette qui nous servira de référence pour analyser et montrer l'authenticité de la narration de notre corpus au niveau compositionnel.

Bien que les études examinant la narration datent de l'Antiquité avec en particulier Platon et Aristote, la narratologie a commencé à se développer en tant que discipline à partir de 1966 au moment où la revue *Communications* a publié un numéro portant comme titre *L'analyse structurale du récit*<sup>4</sup>. Le terme "narratologie", d'autre part, sera mentionné pour la première fois trois ans plus tard par Tzvetan Todorov (Manfred Jahn, 2012 : 43). La narratologie est la discipline qui analyse les récits en distinguant différents niveaux : (1) *l'histoire* où se passent les événements en tant que contenu narratif, (2) *la narration* où se réalise l'acte narratif, et (3) *le récit* en tant qu'énoncé total, signifiant le contenu ou le texte narratif où se produit le discours comprenant ce qui est raconté (histoire) et la façon dont il est raconté (acte narratif) (Genette, 2007 : 15). Tandis que l'école américaine de narratologie s'est concentrée sur la distinction « raconter/monter », les théoriciens européens comme Todorov et Genette ont suivi un chemin plus structural basé sur le chevauchement des voix et des niveaux.

Genette, s'inspirant de la distinction entre « l'histoire » et « le récit » élaborée par Todorov, distingue trois différents niveaux : « histoire, narration et récit ». Lorsqu'il

---

<sup>4</sup> "L'analyse structurale du récit", *Communications*, no : 8, 1966, Recherches sémiologiques, Seuil.

analyse l'emploi du temps dans le récit, il distingue deux niveaux comme « le temps de l'histoire » et « le temps de la narration ». Par ailleurs, il fait également une distinction entre « l'auteur, le narrateur et le personnage » semblable aux distinctions des différents locuteurs dans les travaux de Maingueneau et Ducrot. En effet, l'une des plus importantes acquisitions que Genette ait apportées au domaine est le fait qu'il ait montré que la perspective et la focalisation doivent être examinées séparément. Avant lui, surtout dans l'école américaine de narratologie, les querelles théoriques se sont centrées autour des types de narration déterminés selon le narrateur à la première ou à la troisième personne. Dans cette approche, on ne tenait point compte de la distinction entre « la perspective » et « la focalisation », mais de celle entre « montrer/raconter ». (Booth, 1984: xix).<sup>5</sup>

Dans notre analyse, nous tenterons d'abord d'analyser la structure narrative et les anomalies que nous y voyons afin de mieux observer tous les aspects du discours de notre corpus, le roman *Citadelle* d'Antoine de Saint-Exupéry. Pour cet objectif, nous recourrons à la théorie narratologique de Genette. Ces anomalies structurales que nous y observons, bien qu'elles ne soient pas les raisons directes de la polyphonie dans le récit, semblent cependant favoriser la polyphonie.

Les premières anomalies que nous aborderons sont l'atemporalité du récit et le type du narrateur. Le récit de *Citadelle* est essentiellement un long monologue d'un dirigeant fictif qui raconte ses souvenirs sous forme autobiographique. Les unités compositionnelles du récit nous semblent, cependant, fonctionner non pas comme c'est prévu dans un récit autobiographique, mais comme dans un essai. Notre première impression est que l'absence de la temporalité et le type de narrateur homodiégétique qui reflète son double dans l'histoire à travers le pronom « je », servent à produire un dédoublement du personnage dont le fils qui parle avec une voix *particulière* comme un personnage dans le contexte fictif et le père qui produit une narration basée sur des jugements *universels* comme un essayiste. C'est pour cette raison que, après avoir analysé l'atemporalité et le

---

<sup>5</sup> Nous citons un passage expliquant le point de vue de Wayne C. Booth concernant la narratologie américaine de cette époque : « Les critiques avaient insisté sur le fait que si un auteur violait certaines règles qui ne permettent pas de « raconter », si un auteur ne pouvait pas « montrer » ou « mettre en scène », le résultat n'était pas « objectif » et donc, d'une certaine manière, était mauvais. » L'original en anglais de la citation est ainsi : « Critics had insisted that if an author violated certain rules against "telling," if an author failed to "show," to "dramatize," the result was not "objective" and was therefore somehow bad. »

type du narrateur selon la théorie de Genette, nous traiterons également des valeurs grammaticales du présent et du prétérit pour dévoiler leurs relations avec la polyphonie.

Par la suite, partant du fait que *Citadelle* est avant tout une recherche d'un nouveau langage (Ambert, 2001), nous nous pencherons sur son aspect métatextuel. Pour l'étudier, nous recourrons au concept de « triple énonciation », que Bertrand Daunay développe en se basant sur la distinction entre les niveaux narratifs définis par Genette. (Daunay, 2017) Nous observerons dans *Citadelle* trois situations d'énonciation qui appartiennent à trois différents niveaux narratifs tels que (1) l'énonciation *particulière* au niveau diégétique, (2) l'énonciation *universelle* au moment de la narration, (3) et l'énonciation métalinguistique réalisant une interrogation sur le langage au niveau du métatexte. Par ailleurs, nous ferons des comparaisons entre le style d'écriture de notre corpus et les genres comme les méditations, l'essai et la maxime pour révéler la déviation polysémique dans la fonction référentielle du langage qui résulte de cette triple énonciation. Enfin, nous analyserons les altérations de focalisation dans leur relation avec la polyphonie, notamment à travers la polymodalité relevant de la forme autobiographique. Dans la suite de notre analyse sur les focalisations, nous essayerons de montrer la contribution de ce que Genette nomme « la focalisation interne multiple » dans la polyphonie dialogique. Puisque *Citadelle* est une recherche d'un nouveau langage, le narrateur fait d'innombrables observations sur le langage dans sa narration rendant le récit très riche en exemples illustrant diverses structures narratives. Cependant, nous nous limiterons seulement aux anomalies qui concernent la polyphonie.

Après avoir fait une analyse structurale de la narration, nous recourrons à la théorie de Bakhtine pour l'analyse polyphonique dans la seconde partie. Contrairement au structuralisme saussurien, dans l'approche de Bakhtine le mot cesse d'être la réalisation d'un système de langue, et il est considéré comme le produit des relations interdiscursives dans leur ensemble. Selon Bakhtine, personne n'est le premier à décrire un objet : « Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde vierge pouvait éviter totalement ces harmoniques dialogiques avec la parole d'autrui. Ce n'est pas donné au discours humain, concret et historique. » (Bakhtine, 1978 : 102) C'est pourquoi la perception de la conscience singulière de l'individu sur un objet est toujours forgée par la

relation interdiscursive avec toutes les perceptions produites tout au long de l'histoire, à savoir à travers les relations dialogiques.

Le dialogisme, un type de relation spécial de la polyphonie, défini par Bakhtine dans son œuvre intitulé *La Poétique de Dostoïevski*, se produit d'une façon à inclure le mot d'autrui dans son propre mot à travers les dispositifs *ménippéens* (comme le nomme Bakhtine car il en trouve les prototypes dans la tradition littéraire ménippéenne (Bakhtine, 1970 : 154-252). Parmi ces dispositifs, se trouvent, par exemples, l'anticipation du mot d'autrui, l'échappatoire dans son propre mot, les provocations de la réaction de l'autre à travers le subterfuge, la syncrèse et l'anacrèse, etc. Selon l'approche dialogique de Bakhtine, personne ne peut être le seul propriétaire de son mot, parce que dans le mot se trouvent plusieurs autres mots appartenant au point de vue d'autres personnes. « [...] le Mot peut véhiculer non seulement l'ensemble des idées de son auteur (un sens objectif), mais aussi l'attitude de ce dernier envers le contenu (le sens) et le style du Mot émis par une autre personne. Dans ce cas-là, le Mot est "bivocal". Il a une double orientation : 1) vers son objet et 2) vers le Mot d'"autrui". » (Tylkowski, 2011 : 56). De plus, il faut noter que le mot d'autrui peut signaler deux situations différentes selon le type de dialogisme dont il s'agit dans le mot. Premièrement, il peut signifier une interaction interlocutive ; c'est-à-dire, le dialogisme se réalise entre les mots de l'énonciateur et de l'énonciataire, par exemple dans le cas où les voix des différents personnages se mêlent, ou quand le narrateur anticipe la réponse potentielle du lecteur dans son propre mot. Nous appellerons cette situation le dialogisme sur « l'axe horizontale » car l'échange de mot se réalise synchroniquement. Deuxièmement, il peut signifier une interaction interdiscursive ; dans ce cas, le dialogisme se produit d'une façon conflictuelle avec tous les mots antécédents, avec les autres discours génériques et historiques. Puisque ce deuxième s'effectue diachroniquement entre le discours *universel* de la culture et celui *particulier* de l'œuvre individuelle, nous l'appellerons « l'axe verticale ». Selon Laurent Perrin, la polyphonie bakhtinienne se construit structurellement sur deux axes : interdiscursif et interlocutif. Premièrement, les énoncés font échos aux paroles et aux points de vue produits antécédemment auxquels ils intègrent créant ainsi une intertextualité. Deuxièmement, les énoncés anticipent sur l'interprétation des interlocuteurs en devinant à l'avance leurs réponses. (Perrin, 2004a : 266). Dans la pensée bakhtinienne, le mot est avant tout

l'espace d'un conflit de pouvoirs entre les différentes instances qui créent entre elles un réseau cognitif. Dans *Citadelle*, nous observons à travers la pluralité des visions du père et du fils, un conflit semblable.

Dans la partie consacrée à l'approche dialogique, nous utiliserons également les notions bakhtiniennes de « corps grotesque » et de « chronotope carnavalesque » afin d'analyser la relation dialogique entre les discours de *l'universel* et du *particulier*. La notion du « corps grotesque » de Bakhtine se construit autour du conflit entre les discours de l'autorité et du marché, et signifie une conception topologique du monde. (Bakhtine, 1984b : 145-196). Selon cette conception, la réalité est comprise comme un « corps grotesque » où le discours de l'autorité est constamment en construction. Une fois que ce discours s'accomplit, il est renvoyé aux parties basses du corps afin d'être fécondé à nouveau par le discours du marché. Cette conception est liée au conflit néo-kantien entre *l'universel et le particulier* et résulte d'un effort de concevoir le monde en tant que structure dynamique dans laquelle les discours de *l'universel* et du *particulier* remplacent inlassablement l'un et l'autre.

Bakhtine s'est influencé de la pensée néo-kantienne en forgeant sa théorie sur la polyphonie, et tout particulièrement des opinions de Georg Simmel sur la modernité. (Brandist, 2002) Simmel a défini la problématique essentielle de la modernité<sup>6</sup> comme étant le conflit entre *la vie et la culture*. Selon lui, en raison de la discordance entre le discours abstrait de la culture (*l'universel*) et l'expérience concrète de la vie (*le particulier*), l'individu devient de plus en plus aliéné à sa propre expérience sous l'influence de *l'universel*. Ce conflit réside au centre de tous les faits culturels et nous voyons ses retombés chez plusieurs écrivains depuis la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, sous forme de rejet des idées anciennes qui ne sont que les produits de la pensée *universelle*. Les textes écrits dans la période de l'entre-deux-guerres reflètent les soucis

---

<sup>6</sup> « Simmel considère que, dans les sociétés complexes, le constat marxien du conflit entre formes et forces productives ne se laisse plus limiter au seul domaine de l'économie. Chaque sphère de la différenciation fonctionnelle connaît son antagonisme entre les énergies créatives et les structures institutionnelles qui les abritent. Le « conflit entre la vie et les formes » devient alors le chiffre de toute la modernité. Le rythme de vie de la culture consiste dans la recherche continuelle des limites des formes culturelles établies et amène à l'institutionnalisation de nouveaux styles, formes et modalités expressifs. L'élément vitaliste de la culture moderne est pourtant hypertrophique. La condensation de l'esprit créateur dans des nouvelles synthèses culturelles devient alors de plus en plus difficile. » (Thériault, Fitz, 2012: 304).

des écrivains qui cherchaient un nouveau discours qui n'opprimerait plus l'existence *particulière* de l'individu sous le poids des idées abstraites de *l'universel*.

Contrairement aux textes de ses contemporains qui ont tendance à rejeter le discours de *l'universel*, dans les œuvres d'Antoine de Saint-Exupéry nous voyons la coexistence des discours de *l'universel* et du *particulier*. Mais cette coexistence semble être plus apparente dans *Citadelle* où il est question d'une narration par un narrateur dédoublé en tant que le prince (le fils) et le roi (le père) qui sont visiblement dans une relation conflictuelle à travers laquelle nous pouvons observer une approche œdipienne dans la répartition des rôles de ces deux personnages. Par ailleurs, *Citadelle* est un récit autobiographique fictif qui ne correspond pas aux exigences génériques de l'autobiographie. Donc, d'une certaine manière, le texte semble également entrer en polémique avec ses prédécesseurs génériques.

Le corpus de ce travail, *Citadelle* d'Antoine de Saint-Exupéry, illustre un discours qui est polyphonique sous deux angles. Premièrement, il fonde un dialogisme, sur l'axe vertical, entre *l'universel* et *le particulier* en faisant interagir les discours du père et du fils. Ce n'est pas un conflit entre les personnages, mais entre deux instances narratives. Dans cette interaction, alors que le discours du premier représente l'affrontement de tous les mots énoncés tout au long de l'histoire sur le même objet, le discours du second représente l'expérience et le raisonnement du sujet *particulier* dans la diégèse. La voix du père qui est le pouvoir et celle du fils qui lui montre de la résistance se chevauchent souvent dans le même mot. Ce chevauchement du discours de l'autorité et celui du marché reflète parfaitement la conception du monde en tant que « corps grotesque ». Deuxièmement, plusieurs personnages se trouvent dans le récit en tant que représentants des différents points de vue, et le dialogisme entre leurs discours et celui du narrateur se réalise sur l'axe horizontal de la structure sociale. Les discours des personnages secondaires, tout comme celui du père et du fils, sont toujours dans une relation dynamique où ils s'influencent sans cesse. C'est pourquoi nous voyons dans *Citadelle* se produire un chœur de voix à plusieurs couches. Ces observations nous montrent que la narration de *Citadelle* peut être sujet à une étude polyphonique à la fois verticale et horizontale, c'est-à-dire à une analyse interdiscursive et interlocutive.

Le narrateur de *Citadelle*, lorsqu'il parle avec une voix *universelle* pendant ses observations sur le langage, s'adresse souvent au lecteur afin de lui expliquer la raison pour laquelle il vise à construire l'homme comme une citadelle, un empire ou un nouveau langage. Bien qu'il n'utilise pas les termes « dialogisme » ou « polyphonie », il est évident qu'il parle du même fait, par exemple quand il dit ainsi : « Car tu es nœud de relations et rien d'autre. Et tu existes par tes liens. Tes liens existent par toi. Le temple existe par chacune des pierres. » (Saint-Exupéry, 1948 : 468). La polyphonie dialogique dans cette œuvre ne concerne donc pas seulement la forme compositionnelle et architectonique (à savoir chronotopique), mais aussi le contenu sémantique du récit.

Notre étude est basée sur l'hypothèse que Saint-Exupéry a établi dans son œuvre *Citadelle*, un type de discours hétérodoxe qui ne prétend pas l'objectivité, bien qu'il ait un ton impératif. De plus, le narrateur semble parler avec des voix différentes en entrant dans une relation dialogique avec les discours des genres auxquels le récit est lié historiquement ainsi qu'avec les discours de différents personnages. Nous nous proposons donc d'une part d'analyser le type de narrateur, d'identifier les caractéristiques structurelles du récit et de révéler les différents niveaux de voix selon les catégories narratologiques de Genette ; et d'autre part, de démontrer la conception grotesque du monde à travers la théorie polyphonique du roman de Bakhtine. De cette façon, nous voulons discuter de la possibilité de construire un type de discours qui permette la pluralité des significations et des valeurs en mettant en relief la diversité des discours du *particulier*, malgré son caractère autoritaire provenant du discours de *l'universel*. Notre but est principalement de chercher une polyphonie au sens de la coexistence de *l'universel* et du *particulier* et de montrer à travers les anomalies narratologiques du récit toutes les relations dialogiques possibles.

## 1. L'APPROCHE NARRATOLOGIQUE

La narratologie est une discipline qui a pour but de définir les relations entre les différentes unités de la narration pour mieux comprendre la structure du récit. En d'autres mots, nous pouvons dire qu'elle s'intéresse au développement du réseau des relations créé par l'acte narratif. Ce qui nous intéresse dans notre étude, c'est de repérer les formes structurales et narratives qui s'opèrent au sein de notre corpus, *Citadelle* d'Antoine de Saint Exupéry, qui peuvent fournir un contexte favorable dans la création par l'auteur d'un discours polyphonique. Pour le faire, nous utiliserons essentiellement les catégories présentées par Gérard Genette dans son œuvre intitulée *Discours du récit*.

Pour commencer notre analyse, nous traiterons de « l'atemporalité » du récit qui s'opère dans *Citadelle*, étant à notre avis, une des caractéristiques rendant possible la pluralité des instances narratives et des voix s'y faisant entendre. Par la suite, nous tenterons de montrer l'anomalie dans l'instance narrative par rapport au genre du récit et de souligner sa relation avec l'atemporalité.

En relation avec l'atemporalité ; nous nous intéresserons à l'emploi des temps dans le récit, où nous essayerons de montrer que l'emploi du « présent » fournit au récit un ton d'objectivité au sens de vérité *universelle* et qu'il sert également à la réalisation de la métalepse en mettant l'accent sur l'acte narratif de façon à faire surgir un dialogisme. Nous verrons également, en recourant aux catégories que Genette explique sous la rubrique de « l'ordre » dans *Discours du récit*, qu'il y a deux types essentiels du prétérit interrompant le présent.

En plus des anomalies temporelles, nous verrons également qu'il s'en trouve une que nous évaluons en tant que déviation polysémique dans la fonction référentielle de la langue selon le schéma de Roman Jakobson. En analysant cette déviation, nous nous efforcerons non seulement de comprendre l'origine de l'authenticité narrative de *Citadelle* par rapport à ses homologues génériques, mais nous essayerons également de montrer « la triple énonciation » provenant du niveau métatextuel de *Citadelle*.



L'étape suivante de notre étude sera à propos des altérations de focalisation que nous observons dans notre corpus et qui constituent un indice important de la polyphonie. Selon Genette, on détermine la focalisation en observant la relation entre la voix qui narre l'histoire et le personnage dont l'histoire est narrée. Mais nous verrons que la focalisation devient souvent altérée dans *Citadelle* puisque les limites des informations obtenues par les différents points de vue varient selon les différentes voix qui se font entendre tout au long du récit. Par ailleurs, nous repèrerons aussi les moments où l'instance narrative peut être assumée par différents personnages dans la relation avec la polyphonie. Tout au long de notre approche narratologique, nous essayerons donc d'analyser la relation entre les particularités narratologiques et polyphoniques du récit.

### **1.1.L'atemporalité**

*Citadelle*, tout comme le reste de l'œuvre de Saint-Exupéry, est une démarche qui « travaille à prendre en charge la monumentale question du nihilisme. » (Forest, 2010 : 19). La structure narrative du récit, pleine d'anomalies, dues en grande partie à son caractère inachevé, est le fruit d'un effort de la part de l'auteur de produire un nouveau discours *universel* en tant que réaction face à la menace du nihilisme, sans se soustraire au piège du totalitarisme politique. L'aspect polyphonique de *Citadelle* résulte de cet effort et il se manifeste fondamentalement à travers une « division du haut et du bas, du visible et de l'invisible » (Forest, 2010 : 20) parce que l'intérêt principal de l'auteur est de réinventer le sens de la vie en « reconstruisant tout, réinventant par soi-même la possibilité d'une genèse sans dieu » (Forest, 2010 : 20). C'est pour cela que nous entendons souvent une voix divine transgressant les limites diégétiques dans le récit en suscitant une perception atemporelle. Pour examiner les caractéristiques narratologiques du récit qui sont liées à la polyphonie, tout d'abord, s'impose la nécessité d'expliquer ce que nous entendons par « l'atemporalité » du récit parce que ce concept constitue l'un des fondements autour duquel la polyphonie du récit est structurée.

La définition linguistique de la notion « atemporel », est donnée comme « le fait d'être étranger à la notion de temps. »<sup>7</sup> Nous empruntons ce terme afin d'indiquer essentiellement deux situations dans le récit : (1) l'ambiguïté spatiale et temporelle du narrateur et l'absence d'information temporelle concernant les niveaux diégétiques ; (2) l'ambiguïté de la distance temporelle entre les fragments de souvenir dans l'histoire comme « l'amplitude » ou « la portée » du discours. Gérard Genette observe une situation semblable dans son analyse de la temporalité dans *À la recherche du temps perdu* en utilisant le terme de « l'achronie » (Genette, 2007 : 73, 80)<sup>8</sup>, mais d'un point de vue terminologique, nous utiliserons « l'atemporalité » à la place de « l'achronie » parce que ce dernier ne correspond pas suffisamment à ce que nous observons dans *Citadelle*.

Pour clarifier le choix du terme, revoyons sommairement les catégories temporelles qui figurent dans *Discours du récit* dans la mesure où elles sont susceptibles d'être en relation avec notre analyse. Genette introduit le terme « anachronie » pour parler des manœuvres narratives que l'on observe dans l'ordre chronologique de l'histoire en tant que discordance entre l'ordre temporel de l'histoire et de la narration. Si nous devons parler en termes de Genette ce sont les « [...] transgressions de l'ordre chronologique » (Genette, 2007 : 80). En effet, Genette définit « par *prolepse* toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par *analepse* toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve [...] » (Genette, 2007 : 28). L'« achronie », d'autre part, n'est pas une forme de l'anachronie, mais le résultat de l'emploi fréquent de l'anachronie qui conduit à une perte de la temporalité. La situation temporelle que Genette indique à travers le terme de « l'achronie » provient de

---

<sup>7</sup> Selon le dictionnaire en ligne du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/atemporel>

<sup>8</sup> Genette utilise le terme « achronie » au sens de la confusion suscitée par la fréquence des anachronies se chevauchant sur la ligne temporelle. « Dès nos premières micro-analyses, nous avons rencontré des exemples d'anachronies complexes : prolepses au second degré dans le segment emprunté à *Sodome et Gomorrhe* [...], mais aussi analepses sur prolepses [...], ou au contraire prolepses sur analepses [...]. De tels effets au second ou troisième degré sont fréquents dans la *Recherche* aussi bien au niveau des grandes ou moyennes structures narratives [...] » (Genette, 2007 : 73)

De plus, Genette explicite ces termes en soulignant la fréquence ainsi : « La formule explicite de telles anachronies doubles serait donc quelque chose comme ceci : "Il devait arriver plus tard, comme nous l'avons déjà vu...", ou : "Il était déjà arrivé, comme nous le verrons plus tard..." Quand l'arrière est devant et l'avant derrière, définir le sens de la marche devient une tâche délicate. Autant d'anachronies complexes, analepses proleptiques et prolepses analeptiques, qui perturbent quelque peu les notions rassurantes de rétrospection et d'anticipation » (Genette, 2007 : 77).

la confusion qui naît du changement fréquent des niveaux narratifs à travers des analepses et des prolepses se superposant et s'entrelaçant : « Ici, aucune inférence du contenu ne peut aider l'analyste à définir le statut d'une anachronie privée de toute relation temporelle, et que nous devons donc bien considérer comme un événement sans date et sans âge : comme une achronie ». (Genette, 2007 : 78) Dans *À la recherche du temps perdu*, il est possible d'observer une chronologie temporelle au sein du récit, mais la fréquence des anachronies le rend difficile à suivre ; alors que dans *Citadelle*, le temps est tout simplement inexistant. Cette inexistence du temps et de la temporalité (ce que nous appelons désormais « l'atemporalité ») rend le récit comme une accumulation de fragments de souvenir qui ne montrent aucune indication temporelle et qui sont intercalés dans le discours au présent sans aucune chronologie.

Dans ce sens, le texte évoque les confrontations discursives que l'on retrouve dans le roman dostoïevskien. Comme Julia Kristeva a écrit dans sa préface pour *La poétique de Dostoïevski*, ce que nous dit Bakhtine à propos du roman dostoïevskien est que « sa logique est celle du rêve ». (Bakhtine, 1970 : 16) En effet, Dostoïevski confronte une multitude d'instances discursives pour construire une relation dialogique. Il en va de même dans *Citadelle* à travers la confrontation des fragments de souvenir par un narrateur atemporel à un niveau dépourvu d'existence temporelle. Ainsi, le narrateur-prince semble parler d'un vide temporel qui fait entrer en conflit les divers points de vue à travers les analepses qui illustrent des moments de conflit dans le contexte social. L'ambiguïté de l'identité du narrateur émerge également de cette atemporalité à travers laquelle une double voix se fait entendre dans le mot du narrateur. Il nous faut donc d'analyser le statut paradoxal du narrateur dans sa relation avec l'atemporalité.

### **1.1.1. Le narrateur atemporel**

La forme du récit est le monologue intérieur qui imite la structure autobiographique car le narrateur parle de ses souvenirs passés à lui-même sous forme de monologue. En tenant compte de la forme, on peut croire qu'il s'agit d'une autobiographie, mais cela serait trompeur puisque la définition que Philippe Lejeune en donne est la suivante : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». (Lejeune,

1975 : 14) En plus du fait que le narrateur de *Citadelle* est un prince fictif, non réel ; le récit ne raconte pas l'histoire d'une vie vécue pour étaler les étapes du développement d'une personnalité. Par ailleurs, le narrateur d'une autobiographie s'intéresse principalement à la narration de son enfance et de sa jeunesse afin d'illustrer le développement de sa personnalité. Le narrateur autobiographique figure donc comme personnage dans le « niveau diégétique » afin de se concentrer sur sa vie individuelle, alors que la voix narrative de *Citadelle* se concentre sur les jugements philosophiques sur la vie afin de fonder une sagesse telle la construction d'une citadelle. Le narrateur de *Citadelle* n'utilise ses souvenirs de jeunesse que pour illustrer son affrontement avec les autres points de vue. Il vise à représenter les conflits discursifs constituant sa pensée, et non les événements de sa vie constituant sa personnalité. Sa conception du passé est tout à fait basée sur la représentation des discours, il ne s'intéresse pas à des explications objectives des choses empiriques. D'ailleurs l'utilisation abondante par le narrateur d'énoncés négatifs reflète cela : « Je n'irai point chercher dans les sels de la terre l'explication de l'oranger. » (Saint-Exupéry, 2000 : 250) Cette voix narrative que l'on observe dans *Citadelle*, évoque également la voix narrative des monologues philosophiques qui figurent dans les *Essais* de Montaigne ou les *Pensées pour moi-même* de Marc Aurèle. On entend dans *Citadelle* une voix narrative qui semble raconter sa jeunesse à travers le mot d'une figure de fils observant son père, mais en réalité, cette voix ne raconte son passé que pour produire des jugements philosophiques.

L'unité de *Citadelle* est créée par la voix du personnage central qui s'y exprime. Au cours de ses premiers chants, jeune encore, ce chef s'instruit aux côtés de son père, maître de l'empire, du maniement des hommes. Humble, il écoute et se laisse éclairer par celui qui va lui léguer le pouvoir. Maître suprême à son tour, il observe ce qui rend son peuple fervent ou désabusé, ce qui fortifie ou décompose son empire. (Quesnel ; Chevrier, 1948 : 10).

Comme Michel Quesnel et Pierre Chevrier, éditeurs de *Citadelle* chez Gallimard, remarquent dans la citation ci-dessus, l'unité du récit est créée à travers la voix narrative, car la temporalité qui relie la diégèse au moment de la narration y est absente. Donc, la cohésion du récit a pour seul fondement la voix narrative pour se fonder. Cependant, une ambiguïté sur l'identité de la voix narrative apparaît dans le récit en raison de l'atemporalité car le fait que nous ne puissions pas situer les événements dans l'ordre chronologique rend difficile la distinction entre les narrateurs jeune et âgé. La voix du

narrateur-personnage dans l'histoire est celle du fils qui est le sujet du pouvoir et qui exerce une vision du monde *particulière* sous le règne de son père ; alors que la voix narrative au moment de la narration est celle d'un dirigeant dont le père est déjà mort et qui étant sur le trône produit cette fois une vision du monde *universelle*. Le narrateur est en réalité la même personne que le fils qui représente dans l'histoire sa propre jeunesse. Mais en raison du pouvoir politique qu'il représente en tant que nouveau souverain au moment de la narration, il s'énonce pour la plupart du temps avec la voix de son père. Dans les 219 chapitres numérotés en chiffres romains qui se suivent sans aucun ordre chronologique où le souvenir du prince enfant ou jeune et la voix du père ou bien du prince devenu souverain se chevauchent. C'est la raison pour laquelle chaque chapitre demande une attention particulière afin de déterminer les instances qui s'y trouvent.

Ainsi, nous voyons un dédoublement du personnage qui se manifeste par les deux points de vue topologiquement opposés : celui *universel* du pouvoir en haut et celui *particulier* de l'individu en bas. Comme l'indique Forest : « l'œuvre de Saint-Exupéry n'a jamais cessé de parler ces deux langages opposés, faisant successivement et simultanément l'éloge du maître et celui de l'esclave » (Forest, 2010 : 19). Ce dédoublement du personnage évoque, d'une certaine manière, l'autobiographie de Nathalie Sarraute intitulé *Enfance*. Pour une explication brève de la double voix dans *Enfance*, nous pouvons jeter un coup d'œil sur la partie correspondante dans l'article de Keling Wei, publié dans la revue *Études françaises* :

Un premier trait saillant du dispositif textuel de Sarraute est son dialogisme : la voix narrative, « bi-voque » et « équi-voque » tout ensemble, travaille le contrepoint et le paradoxe. Elle s'entretient, se partage, se schize. Derrière ce dialogue, on discerne encore une multiplicité vocale : les voix d'enfant et les voix d'adulte, toujours au pluriel. C'est donc un texte polyphonique où se répercutent les sons divers et se joue un jeu complexe sur les plans spatiaux, temporels, narratifs. (Wei, 2004 : 102).

Nous voyons dans *Enfance* deux narratrices-personnages qui sont le double l'une de l'autre et qui racontent les faits de deux points de vue différents se positionnant dans deux temporalités différentes tout comme il en va de même dans *Citadelle*. Cependant, alors que dans *Enfance*, les paroles de la voix narrative et celle du personnage-narratrice sont facilement distinguables grâce aux tirets utilisés avant les dialogues, dans *Citadelle* les paroles qui représentent le personnage à différents âges s'entremêlent au sein du

monologue intérieur. Cela a pour conséquence la difficulté de les dissocier les unes des autres. Mais d'un autre point de vue, cela permet au texte d'avoir plusieurs niveaux dialogiques. La raison pour laquelle, nous pouvons rapprocher cette œuvre de l'autobiographie provient de sa forme qui se manifeste comme « la somme d'une vie » non pas du point de vue des événements vécus, mais des idées spirituelles qui se construisent au long de cette vie.

Il faut également mentionner que l'utilisation du déictique « je » ne facilite guère cette distinction entre les voix narratives. En effet, « pour peu que l'énoncé contienne une unité telle que *je* (ou ses variantes *moi, me*), il apparaît impossible d'affirmer que le sens reste inchangé d'une énonciation à l'autre. » (Maingueneau, 2005 :15) Dans *Citadelle*, la narration joue sur cette possibilité des différents énonciateurs qui contribue à la pluralité des voix.

La voix narrative peut parfois représenter la conscience *particulière* d'un seul individu, et parfois la conscience *universelle* du pouvoir qui semble traverser les époques et faire écho dans un vide spatio-temporel. Nous observerons la voix narrative représentant la voix *universelle* dans l'incipit de l'œuvre :

**Car j'ai vu trop souvent la pitié s'égarer.**<sup>9</sup> Mais **nous qui gouvernons** les hommes, **nous avons appris** à sonder leurs cœurs afin de n'accorder notre sollicitude qu'à l'objet digne d'égards. Mais cette pitié, je la refuse aux blessures ostentatoires qui tourmentent le cœur des femmes, comme aux moribonds, et comme aux morts. Et je sais pourquoi. (Saint-Exupéry, 1948 : 15).

Dans cet exemple, nous n'avons aucun indice sur la temporalité de l'histoire et de la narration. Cette imprécision temporelle crée également une ambiguïté sur l'identité du personnage. Nous entendons la voix narrative qui souligne ses expériences passées à travers ces énoncés narratifs : « Car j'ai vu trop souvent la pitié s'égarer » et « nous avons appris ». Le passage du « je » au « nous » nous montre explicitement que la parole du père est insérée dans celle du narrateur, qui tire des leçons en tant que gouverneur non seulement de ses expériences mais aussi de celles de son père. Nous y voyons un *individu*

---

<sup>9</sup> C'est nous qui marquons en caractères gras tout comme les exemples suivants.

mûri de ces expériences (« j'ai vu »), mais également une *accumulation de conscience* (« nous qui gouvernons ») qui a un point de vue globale de la situation, après quoi vient s'ajouter le jugement philosophique d'un dirigeant sur la pitié prononcé au présent : « Mais cette pitié, je la refuse [...] ». Le narrateur semble avoir besoin de différents points de vue pour émettre des réalités sur le monde.

Dans la première version de son récit, Antoine de Saint-Exupéry écrit dans l'incipit : « J'étais seigneur berbère et je rentrais chez moi. » (Quesnel ; Chevrier, 1948 : 7). Mais il semble que l'auteur rature cet énoncé plus tard dans ces esquisses en laissant volontairement en suspens l'identité de son personnage. Les éditeurs de l'œuvre expliquent la conséquence de ce choix ainsi : « Le cadre de l'œuvre est demeuré le même si le ton n'a pas tout à fait la même distance. » (Quesnel, Chevrier, 1948 : 7). La raison pour laquelle la distance du ton change est que la voix narrative, dans l'état actuel du récit, a un ton supérieur, plus distant, voire plus divin et métaphysique en raison de l'absence d'informations temporelle et identitaire, par rapport au premier état de l'incipit où le narrateur se manifeste en tant qu'humain en disant « j'étais seigneur berbère ». Ainsi, la distance produite par cette suppression dans le récit crée une atemporalité et une ambiguïté sur l'identité du narrateur et constitue le fondement de la polyphonie dialogique entre le *haut* et le *bas*.

De même, en omettant cet énoncé du récit, il ne nous donne pas d'informations permettant de comprendre la mise en abyme dans le texte et pouvant prévenir le lecteur qu'il s'agit d'une narration ultérieure des événements passés. Par ailleurs, le fait qu'il s'agisse dans le texte de « récit de paroles » et non de « récit d'événements » rend encore plus difficile le repérage temporel du récit. Contrairement au récit d'événements dans lequel nous pouvons du moins construire une temporalité par rapport aux événements qui peuvent se dérouler avant ou après les uns des autres, le récit de paroles où les paroles suivent l'ordre du processus de réminiscence rend ce repérage plus complexe. Par ailleurs, l'attribution de ces paroles prononcées atemporellement à des personnages précis ou réels devient également plus complexe, créant ainsi une pluralité énonciative et narrative.

Le passage suivant commence également, sans aucun cadre définissant la narration, avec un passage dont les repères spatio-temporels ne sont pas connus.

Les juges de la ville condamnèrent une fois une jeune femme, qui avait commis quelque crime, à se dévêtir au soleil de sa tendre écorce de chair, et la firent simplement lier à un pieu dans le désert.

« Je t'enseignerai, **me dit** mon père, vers quoi tendent les hommes. »

Et de nouveau il **m'**emporta.

Comme nous voyagions, le jour entier passa sur elle, et le soleil but son sang tiède, sa salive et la sueur de ses aisselles. But dans ses yeux l'eau de lumière. La nuit tombait et sa courte miséricorde quand nous parvînmes, mon père et moi, au seuil du plateau interdit où, émergeant blanche et nue de l'assise du roc, plus fragile qu'une tige nourrie d'humidité mais désormais tranchée d'avec les provisions d'eaux lourdes qui font dans la terre leur silence épais, tordant ses bras comme un sarment qui déjà craque dans l'incendie, elle criait vers la pitié de Dieu.

« Écoute-la, **me dit mon père**. Elle découvre l'essentiel... »

Mais **j'étais enfant et pusillanime** :

« Peut-être qu'elle souffre, **lui répondis-je**, et peut-être aussi qu'elle a peur... »

— Elle a dépassé, **me dit mon père**, la souffrance et la peur qui sont maladies de l'étable, faites pour l'humble troupeau. **Elle découvre la vérité.** » [...]

Mon père me reprit en croupe, quand la tête de la condamnée eut fléchi sur l'épaule. Et nous fûmes dans le vent.

« Tu entendras, **me dit mon père**, leur rumeur ce soir sous les tentes et leurs reproches de cruauté. Mais les tentatives de rébellion, je les leur rentrerai dans la gorge : **je forge l'homme.** » (Saint-Exupéry, 1948 : 21, 22, 23)

Dans la situation d'énonciation du dialogue intradiégétique, le narrateur y est également présent comme un personnage qui écoute le discours de son père. La distance métaphysique que la voix narrative possède dans le premier exemple disparaît ici parce que le narrateur se manifeste dans le dialogue en tant qu'humain qui se trouve physiquement en face de son père dans l'histoire. Le ton divin apparaît dans ce passage dans le mot du père (« je forge l'homme », « Elle découvre la vérité ») au lieu du mot du narrateur car le narrateur ne représente pas le pouvoir lorsque son père est encore vivant. C'est pour cela que la narration dans le passage se limite à une voix relativement plus neutre dont la fonction est de décrire la scénographie. Ces changements du ton, bien que difficile à discerner souvent au cours du récit, semblent généralement dépendre de la position topologique du narrateur. Les dialogues comme celui-ci, où le narrateur entre dans la scène en tant que personnage, permettent à la voix narrative de révéler sa nature humaine en ôtant le voile divin du pouvoir. Ces moments où le narrateur apparaît comme



un personnage fictif distinguent la narration de *Citadelle* des autres récits de pensée écrits sous forme de monologue intérieur. Le narrateur de *Citadelle* se manifeste à travers une voix *universelle* qui produit un monologue philosophique comportant plusieurs jugements intemporels<sup>10</sup> et une voix *particulière* qui appartient à un individu tout à fait humain dans un contexte fictif atemporel. Cette ambivalence des voix qu'il représente diffère le narrateur de *Citadelle*, du type de narrateur qui n'est que le reflet de son auteur comme c'est le cas par exemple chez l'empereur romain Marc Aurèle dans sa *Pensée pour moi-même*, Erasme dans *l'Eloge de la folie*, ou St. Augustin dans *Les Confessions*, etc.

Quant à la temporalité dans le passage cité de *Citadelle*, le narrateur évoque dans cet exemple un fragment de sa mémoire dans lequel il était un petit enfant écoutant les conseils de son père, le gouverneur du pays. Dans la diégèse où se déroule l'histoire, le narrateur en tant que personnage a une existence réelle qui représente sa jeunesse, mais dans le niveau où il narre ce souvenir, il n'a pas d'existence physique bien qu'il s'identifie à sa jeunesse par l'emploi du pronom à la première personne. Tout comme dans les autres genres narratifs favorables au monologue autobiographique, tels que le roman épistolaire et le journal intime, le narrateur est également censé fonder les relations spatio-temporelles dans *Citadelle* pour construire un contexte fictif. Cependant, dans notre corpus, il n'est pas possible de trouver des informations précises à propos de la position spatio-temporelle et de l'identité du narrateur. Bien que l'on puisse obtenir quelques informations sur son passé à travers le dialogue intradiégétique et une scénographie limitée, les informations temporelles et spatiales du narrateur sont inconnues à la fois au moment du dialogue dans la diégèse et au moment de la narration. Il n'y a également pas de récit-cadre à fonction ornementale comme nous pouvons l'observer dans *Décameron* de Boccace : « [...] [le] lien organique qui relie avec force ledit "récit-cadre", voire "récit contenant" ou "récit porteur" [...] à l'ensemble des récits du niveau principal (les nouvelles), n'a plus guère de pertinence si l'on considère ce métarécit comme un simple "cadre" à visée essentiellement ornementale » (Guérin, 2016 : 88). Dans *Citadelle*, la narration n'est pas encadrée par une « mise en abyme » par lequel le narrateur peut

---

<sup>10</sup> Nous utilisons le terme « intemporel » différemment de « atemporel » dans le sens d'une idée *universelle* valable pour tout le monde et pour tous les temps.

commencer son histoire au récit au second degré. L'atemporalité du récit premier suscitée par cette absence de cadre permet au narrateur de créer une zone de conflit où des fragments de souvenirs sont évoqués non afin de raconter une vie, mais afin que les points de vue qu'ils illustrent entrent en conflit.

Par exemple, le cent trente-troisième chapitre commence directement avec un dialogue sans aucun cadre, ni même sans aucune unité scénographique. Tout le chapitre, n'ayant aucune introduction ou incise pouvant servir en guise d'introduction, n'est formé que de ce dialogue dont le temps et l'espace sont indéterminables :

« J'ai écrit mon poème. Il me reste à le corriger. »

Mon père s'irrita :

« Tu écris ton poème après quoi tu le corrigeras ! Qu'est-ce qu'écrire sinon corriger ! Qu'est-ce que sculpter sinon corriger ! As-tu vu pétrir la glaise ? De correction en correction sort le visage, et le premier coup de pouce déjà était correction au bloc de glaise. Quand je fonde ma ville je corrige le sable. Puis corrige ma ville. Et de correction en correction, je marche vers Dieu. » (Saint-Exupéry, 1948 : 366).

Dans cet exemple, le dialogue direct entre le narrateur-fils et son père gouverneur, commence avec une réflexion personnelle du narrateur pour aboutir aux réflexions plus générales du père quant à la gouvernance et la construction d'une ville. L'atemporalité du dialogue entre le père et le fils le transporte à un niveau plus général et plus évocateur. L'absence d'un récit-cadre reliant la diégèse dans laquelle se déroule le dialogue, au moment de la narration du récit premier transforme le dialogue d'un simple fragment de souvenir en une représentation d'une idée intemporelle. De plus, l'absence d'une véritable séquence narrative (qui reste limitée à : « Mon père s'irrita ») accentue également ce côté plurivocal de ces énoncés prononcés par des êtres particuliers représentatifs d'une réalité plus concrète parmi les hommes. Ainsi, la correction de chaque être humain, qu'il s'agisse du fils écrivant un poème, du gouverneur construisant une ville, ou de toute personne œuvrant pour mieux faire, est une marche vers la perfection et donc vers Dieu. Ainsi l'explique Saint-Exupéry : « Vous enseignerez le goût de la perfection car toute œuvre est une marche vers Dieu et ne peut s'achever que dans la mort. » (Saint-Exupéry, 1948 : 118). A travers le point de vue *particulier* du personnage, nous aboutissons à une réalité plus large et à une idéologie *universelle*, culturelle, sociale, religieuse et intemporelle. Grâce à l'atemporalité, les discours dans le

dialogue ne se limitent pas au contexte fictif de la diégèse, mais permettent également au lecteur de faire des réflexions sur la condition humaine, d'où se dégage un message humaniste et spirituel face au nihilisme de l'époque. Ainsi, le texte en tant que discours de l'auteur revêt une posture intellectuelle et spirituelle sur les problèmes de son temps déchiré par les deux guerres mondiales. Et il le fait avant tout en invitant le lecteur à réfléchir sur le langage à travers des polémiques contextuelles.

Le cent quarante-neuvième chapitre commence d'une façon semblable où le seul indice de la présence du narrateur n'est que cet énoncé narratif : « Mon père disait : ». Après lequel, le reste du chapitre présente un monologue de son père sans aucune scénographie et aucun cadre. Les chapitres commençant de cette façon sont si nombreux que le récit, dans son ensemble, ressemble à une accumulation des idées représentées par des fragments de souvenirs éparpillés. Bien que nous voyions des tâtonnements ou des contradictions dans le récit, bâtir une « citadelle intérieure » qui est le symbole d'un discours idéal et *universel* devient le but principal de cette œuvre : « Car il m'est apparu que l'homme était tout semblable à la citadelle » (Saint-Exupéry, 1948 : 27).

On peut en effet penser qu'Antoine de Saint-Exupéry n'ait pas trouvé l'occasion de développer les scénographies des épisodes avant son décès en tenant compte du fait qu'il a laissée son œuvre posthume incomplète. Mais cela serait une surinterprétation ne tenant pas en considération l'œuvre dans son ensemble en relation avec sa pluralité énonciative. Comme nous verrons dans les parties suivantes de notre analyse, tout le chronotope grotesque de cette œuvre est basé sur le statut paradoxal du narrateur qui résulte de l'atemporalité du récit. En effet, l'atemporalité du récit permet aux voix appartenant à différentes périodes temporelles de s'intégrer dans le mot intemporel du narrateur au même moment atemporel.

En outre, en raison de l'atemporalité du récit et des jugements intemporels au présent, le narrateur de *Citadelle* semble être en apparence un narrateur extradiégétique dont la voix est impersonnelle au moment de la narration. Pourtant, nous savons qu'il n'est pas une voix impersonnelle car il emploie abondamment le pronom personnel de la première personne du singulier (« je » et ses dérivés) qui le relie à une existence concrète. Le ton supérieur que sa voix possède est tellement lyrique, voire mythique comportant des

hyperboles et des métaphores, qu'il finit par créer une distance temporelle que l'on rencontre généralement dans les épopées ou les hagiographies. Dans le passage ci-dessous, nous pouvons observer que le narrateur prend ses distances de son propre passé au point d'en être aliéné :

Mort aussi de mon père. De mon père accompli et devenu de pierre. Les cheveux de l'assassin blanchirent, **dit-on**, quand son poignard, au lieu de vider ce corps périssable, l'eut empli d'une telle majesté. Le meurtrier, caché dans la chambre royale, face à face, non avec sa victime, mais avec le granit géant d'un sarcophage, pris au piège d'un silence dont il était lui-même la cause, **on** le découvrit au petit jour réduit à la prosternation par la seule immobilité du mort.

Ainsi mon père qu'un régicide installa d'emblée dans l'éternité, quand il eut ravalé son souffle suspendit le souffle des autres durant trois jours. Si bien que les langues ne se délièrent, que les épaules ne cessèrent d'être écrasées qu'après que **nous l'eûmes porté** en terre. Mais il **nous parut** si important, lui qui ne gouverna pas mais pesa et fonda sa marque, que **nous crûmes**, quand **nous le descendîmes** dans la fosse, au long de cordes qui craquaient, non ensevelir un cadavre, mais engranger une provision. Il pesait, suspendu, comme la première dalle d'un temple. Et **nous ne l'enterrâmes point**, mais le scellâmes dans la terre, enfin devenu ce qu'il est, cette assise.

C'est lui qui **m'enseigna** la mort et **m'obligea** quand **j'étais jeune** de la regarder bien en face, car il ne baissa jamais les yeux. Mon père était du sang des aigles. (Saint-Exupéry, 1948 : 18).

Ce passage narrant la mort du père du narrateur ressemble à un fragment d'un mythe ancien dont la date importe peu. La narration dans le premier paragraphe est loin d'être documentaire, sinon complètement spéculatif si l'on tient compte de l'emploi du pronom impersonnel « on ». D'autre part, dans le deuxième paragraphe, nous voyons l'emploi du pronom personnel de la première personne du pluriel « nous » qui atteste que le narrateur était bien présent à l'enterrement de son père avec les autres. Mais encore, la date de l'événement semble avoir peu d'importance car le narrateur ne s'intéresse qu'à la signification symbolique de l'enterrement. De plus, l'utilisation du passé simple dans ce passage renforce l'éloignement pathétique du narrateur face à cet événement tragique, ainsi que l'éloignement temporel. Cette perspective moralement distante, qui apparaît également d'une manière semblable dans les autres romans de l'auteur en tant que regard du *haut* mystifiant le monde en l'interprétant au niveau symbolique, possède une valeur métaphysique. Cela proviendrait, d'un point de vue heideggérien, selon Forest, de la profession de l'auteur : « la technique aéronautique est, pour Saint-Exupéry, le lieu d'une perception proprement métaphysique du monde ». (Forest, 2010 : 19) Ainsi, avec

l'utilisation du passé simple en contraste avec le présent de la narration utilisé assez souvent par le narrateur, il brouille les pistes du lecteur dans sa quête de la temporalité du récit. La mort du père semble être atemporel, non marqué par une date précise, seul comptant les points de vue des différents personnages et instances culturelles sur cette disparition, créant ainsi une pluralité énonciatrice renforcée par l'utilisation des pronoms personnels tels que « on » et « nous », les pronoms les plus susceptibles d'être pluriels qui soulignent l'attestation des autres dans l'enterrement symbolique. Nous pouvons donc déduire que l'atemporalité de la narration, renforcée par l'usage du passé simple et des pronoms personnels, rend le récit encore plus polyphonique.

Les manipulations narratologiques sur la temporalité du récit, le statut du narrateur, la différence du ton dans la voix narrative tiennent une place importante dans le style exupérien. Comme le remarque Nelly Ambert, pour Saint-Exupéry « l'écrivain n'instruit pas seulement le lecteur de ses propres prises de conscience, surtout il lui montre le chemin, il lui enseigne comment se servir de son langage pour qu'il puisse à son tour « lire des visages au travers des choses » et comment exercer son esprit à la méthode de recherche du sage [...] » (Ambert, 2001 : 102). Nous pouvons interpréter ce passage comme un bon exemple du style exupérien car il ne se contente pas de transmettre sa pensée à travers son discours mais il l'illustre également avec ses choix stylistiques. La voix narrative semble vouloir enseigner sur un ton mythique au lecteur un langage pouvant lui servir à interpréter le monde en l'appliquant lui-même dans sa narration. D'une part, un événement *particulier* dans la vie du narrateur est raconté grâce au fait qu'il est un personnage réel dans l'histoire ; d'autre part, une voix *universelle*, qui appartient également au même narrateur, une fois qu'il est monté sur le trône, interprète cette expérience en la transformant symboliquement. C'est pourquoi nous pouvons voir la transition entre le discours du *particulier* et de *l'universel*. La fonction de symbolisation de la voix narrative prend en charge la création de la mémoire collective de son peuple. Il s'agit donc du discours *universel* de la culture en tant que mythe. Ce n'est pas un fragment de souvenir, mais une pluralité de consciences attestant un événement dont la fonction symbolique est la construction de la conscience collective de

la cité, à savoir le *logos*.<sup>11</sup> L'emploi des pronoms personnels « nous » et « on » dans la narration confirme cette volonté de la collectivité à participer à la construction de la culture. En outre, le passage en tant qu'énoncé narratif d'un narrateur qui parle de ses souvenirs, illustre l'expérience subjective d'une personne *particulière* et à cet égard, d'un point de vue philosophique, il est censé être privé d'une approche généralisante et être plus personnelle. Cependant, le narrateur n'utilise la première personne du singulier « je / me » que dans le dernier paragraphe où il annonce qu'il s'est servis de ses souvenirs passés, de ceux de son père en particulier, pour construire sa vision du monde en disant « C'est lui qui **m'enseigna** la mort et **m'obligea** quand j'étais jeune ».

Cette ambiguïté temporelle et le statut paradoxal du narrateur continuent tout au long du récit. La seule information temporelle que nous pouvons obtenir est généralement l'antériorité temporelle des fragments de souvenir par rapport au moment de la narration. On devine à partir de l'histoire qui y est racontée que logiquement, après la mort de son père, son fils, le prince a dû monter sur le trône. Mais nous n'avons pas assez d'indice pour décider s'il effectue la narration au moment où il est encore le chef ou après avoir été abattu, étant encore vivant ou mort, s'il est encore dans l'ère des monarques ou dans un temps moderne. Toutes ces imprécisions quant à la temporalité des événements et de la narration nous poussent à nous demander s'il s'agit ou non d'un narrateur métaphysique qui parlerait de l'au-delà. Bien que nous n'en soyons pas certains, nous n'avons pas de doute qu'il parle d'un endroit et d'une position au-dessus de tout contexte possible et qu'il s'énonce d'une place atemporelle, ce qui rend possible les chevauchements des discours appartenant à différents points de vue dans la voix narrative. Enfin comme le remarque Pierre Chevrier et Michel Quesnel dans la préface de l'œuvre, c'est le ton du discours qui maintient la continuité de l'œuvre et non l'enchaînement temporel des événements.

---

<sup>11</sup> Dominique Jaillard accentue le lien entre le mythe et la fondation de la cité hellénistique dans son article *Les fonctions du mythe dans l'organisation spatiale de la cité* : « Les logoi [...] d'un ensemble mythique [...] dont l'existence, les structures et le fonctionnement sont corroborés par d'autres sources, en particulier certaines des versions de la fondation de la cité. » (Jaillard, 2007 : 134). De plus, Michel Leroy, dans son article *Fonctions et significations idéologique du mythe*, se concentre sur la valeur adhésive du mythe : « mythe suscite d'autant plus facilement l'adhésion, qu'il paraît donner la clé – une clé unique – aux mouvements de l'histoire et aux ressorts de la société. » (Leroy, 1992 : 368).

(Quesnel ; Chervrier, 1948 : 10) Cette atemporalité joue donc un rôle important dans le choix du ton de la narration de *Citadelle*.

### 1.1.2. La manifestation de la temporalité

Dans une grande partie de *Citadelle*, l'emploi du présent domine le discours du narrateur car il ne narre pas un récit d'événements passés. Le présent a deux fonctions principales : il sert au narrateur (1) de construire son discours *universel* à travers les jugements intemporels et (2) de s'adresser au lecteur à travers la métalepse.

À première vue, on remarque dans *Citadelle* que le narrateur parle la plupart du temps avec des jugements intemporels dont la validité ne se limite pas à une période spécifique. Cela correspond à l'effet de généralisation de l'emploi du présent. Patrick Charaudeau l'explique ainsi :

(...) le Présent peut, dans un récit, produire un effet de DÉCROCHAGE ÉNONCIATIF : le sujet racontant, prenant du recul par rapport aux événements passés, propose au lecteur de partager des réflexions à valeur de vérité universelle. (Charaudeau, 1992 : 466).

Un jugement intemporel, produit par l'emploi du présent, porte en soi une valeur de vérité *universelle*, une revendication d'objectivité. L'intemporalité d'un énoncé se distingue donc de l'atemporalité de la narration. Tandis que l'atemporalité signifie l'absence d'information temporelle dans le récit, l'intemporalité d'un énoncé signifie que le jugement est posé d'une façon à s'adresser à tout le monde à tout moment. Observons l'emploi du présent à valeur de généralisation à travers un exemple.

Les chameliers, lorsqu'ils s'égarèrent, s'ils se prennent à ce piège qui n'a jamais rendu son bien, ne le reconnaissent pas d'abord, car rien ne le distingue, et ils y traînent, comme une ombre au soleil, le fantôme de leur présence. Collés à cette glu de lumière ils croient marcher, engloutis déjà dans l'éternité ils croient vivre. Ils poussent en avant leur caravane là où nul effort ne prévaut contre l'inertie de l'étendue. Marchant sur un puits qui n'existe pas, ils se réjouissent de la fraîcheur du crépuscule, quand désormais elle n'est plus qu'inutile sursis. Ils se plaignent peut-être, ô naïfs, de la lenteur des nuits, quand les nuits bientôt passeront sur eux comme battements de paupières. Et, s'injuriant de leurs voix gutturales, à cause de tendres injustices, ils ignorent que déjà, pour eux, justice est faite.

Tu crois qu'ici une caravane se hâte ? Laisse couler vingt siècles et reviens voir ! (Saint-Exupéry, 1948 : 19).

Le narrateur explique les comportements des chameliers lorsqu'ils s'égarerent dans le désert au présent afin de généraliser l'histoire. Tout au long du passage, il décrit selon son propre point de vue le fait d'être perdu dans le désert et il arrive à la fin du passage à une déduction *universelle* qui se manifeste à travers une question ironique : « Tu crois qu'ici une caravane se hâte ? Laisse couler vingt siècles et reviens voir ! ». Après cette question, dans la suite du chapitre, le narrateur explique que des gens se concentrent plutôt sur leurs besoins immédiats tel que chercher un puits pour boire de l'eau au lieu d'agir selon ce qui est juste à la longue. La valeur de généralisation du présent sert à présenter une histoire, celle de l'égarerement dans le désert, comme la métaphore d'une idée *universelle*. Différemment des récits autobiographiques relatant des événements passés du narrateur à travers l'emploi du prétérit, l'effet de généralisation du présent sert à produire des jugements *universels* dans *Citadelle* et constitue l'axe central de l'acte de narration du récit où la transmission de la pensée est privilégiée plus que la transmission des événements.

L'emploi du présent est également lié à la « métalepse » qui joue un grand rôle dans le récit. En utilisant le pronom de la deuxième personne du singulier, le narrateur s'adresse au lecteur (ou à un narrataire au même niveau que celui de la narration) en transgressant les limites du niveau diégétique. Selon Charaudeau, ce type d'intervention du narrateur peut être défini ainsi :

Appeler discrètement le lecteur-destinataire à partager ses pensées, ses jugements et opinions, à l'aide d'énoncés qui ont une valeur de réflexion générale. (Charaudeau, 1992 : 767).

La métalepse, qui consiste en un « passage d'un niveau narratif à l'autre » (Genette, 2007 : 243), que nous observons dans *Citadelle* est conforme à cette définition. Elle s'y manifeste de deux manières : on s'adresse discrètement au lecteur 1) à travers la voix narrative ou 2) à travers la voix d'un personnage dans l'histoire. Grâce à la valeur déictique du pronom personnel de la deuxième personne du singulier, une relation dialogique se produit entre le narrateur (ou un personnage) et le lecteur-destinataire. Observons la voix narrative s'adressant discrètement au lecteur :

Ou cet ami que **tu** rencontres et qui porte en lui son enfant malade. Malade au loin. Dont il ne sent pas de la main la fièvre, et dont il n'entend pas les plaintes. Et



qui ne change rien de sa vie dans l'instant même. Et cependant il t'apparaîtra comme écrasé par le poids d'un enfant dans son cœur.

Ainsi celui-là qui vient de l'empire et ne saurait ni l'embrasser d'un seul coup d'œil ni user de ses provisions ni en recevoir le moindre avantage, mais qui en est agrandi dans son cœur comme le maître du domaine ou le père de l'enfant malade ou celui qu'enrichit l'amour lorsque la bien-aimée non seulement est lointaine mais endormie. **Seul compte pour l'homme le sens des choses.** (Saint-Exupéry, 1948 : 66).

Le narrateur énonce ses pensées au présent en recourant à sa valeur de généralisation. Il semble se parler à lui-même. En évoluant dans ses pensées, il déduit un jugement intemporel à la fin du passage : « Seul compte pour l'homme le sens des choses ». Cependant, il utilise le pronom « tu » comme un déictique qui pourrait indiquer le lecteur, ainsi que le narrateur lui-même. La valeur de généralisation du présent et l'emploi du pronom « tu » servent à produire une métalepse. De ce fait, la narration dans ce passage semble similaire à la narration des récits de pensées. Il n'y a pas de dialogues réels ni d'événements mais un narrateur qui imagine une scène vraisemblable afin d'en déduire une constatation *intuitive* sur la vie. L'auteur semble avoir besoin de cette temporalité généralisante et de ce type de métalepse pour méditer sur le sens des choses. Ces utilisations nous montrent également que *Citadelle* devrait avoir une double lecture : elle peut en effet se lire comme la narration des événements réels d'un chef berbère ayant une existence empirique dans le contexte fictif, tout comme elle peut se lire comme une abstraction *intuitive*<sup>12</sup> des idées du narrateur sur le plan philosophique et spirituelle. Mais nous pouvons observer une deuxième sorte de métalepse dans *Citadelle* qui est plus discrète et que l'on ne rencontre pas dans les récits de pensées.

Comme je les considérais, mon père parla :

« **Tu** connais le festin des noces, une fois que l'ont déserté les convives et les amants. Le petit jour expose le désordre qu'ils ont laissé. Les jarres brisées, les tables bousculées, la braise éteinte, tout conserve l'empreinte d'un tumulte qui s'est durci. Mais à lire ces marques, me dit mon père, **tu** n'apprendras rien sur l'amour. (Saint-Exupéry, 1948 : 20).

Celui qui parle cette fois, ce n'est pas la voix narrative, mais le père du narrateur dont les paroles sont mises entre guillemets et explicité par l'incise (« parla »). Le père explique

---

<sup>12</sup> Nous utilisons le terme « intuition » dans le sens cartésien, c'est-à-dire la connaissance directe atteinte à travers la méthode déductive par la raison rationnelle, non à travers l'observation empirique.

son point de vue à son fils dans la diégèse. A première vue, le pronom « tu » dans l'énoncé du père renvoie à son fils en tant qu'interlocuteur. Cependant, il faut également tenir compte du fait que tous les dialogues dans le récit ont comme but de développer des idées philosophiques en incitant le lecteur à participer dans le processus de l'argumentation. En effet, le passage ci-dessus n'est pas un type de dialogue que l'on rencontre dans les récits classiques. Le dialogue ne sert pas à faire avancer une intrigue, mais à étaler un point de vue philosophique comme c'est le cas dans les *dialogues socratiques*. L'emploi du pronom « tu » par les personnages n'est pas différent de son emploi par la voix narrative car dans les deux cas, le véritable interlocuteur est le lecteur.

Observons de plus près ce deuxième type de métalepse dans le passage suivant :

**Je méditai** devant ce masque de la danseuse. Et son air buté, obstiné et las. Et **je me dis** : « Voilà qu'au temps de la grandeur de l'empire c'était un masque. Ce n'est plus aujourd'hui que le couvercle d'une boîte vide. Il n'est plus de pathétique dans l'homme. Il n'est plus d'injustice. Nul ne souffre plus pour sa cause. Et qu'est-ce qu'une cause qui ne fait point souffrir ?

« Il a désiré obtenir. Il a obtenu. Est-ce maintenant pour lui le bonheur ? Mais le bonheur c'était la démarche d'obtenir. **Regardez** la plante qui forme la fleur. Heureuse d'avoir formé sa fleur ? Non, mais achevée. Et n'ayant plus rien d'autre à souhaiter sinon la mort. Car je connais le désir. La soif du travail. Le goût de réussir. Puis le repos. Mais nul ne vit de ce repos, lequel n'est point un aliment. Il ne faut point confondre l'aliment et le but. Celui-là a couru plus vite. (Saint-Exupéry, 1948 : 126, 127).

Le passage s'ouvre avec le narrateur faisant référence à une période lointaine dans le passé en utilisant le passé simple : « Je méditai ». Puisque c'est le premier paragraphe du chapitre vingt-neuf, nous pouvons dire que « la portée » de l'analepse est indéterminable car aucune information sur la position temporelle du narrateur au moment de la narration n'est donnée. Le narrateur retourne dans sa jeunesse à travers cette analepse où il médite au présent et l'on voit qu'il parle tout seul en raison de l'incise de l'énoncé qui le précise : « Et je me dis : ». Dans ce cas, s'il se parle à lui-même, à qui s'adresse-t-il en disant « Regardez » ? Nous pouvons interpréter ce phénomène comme une figure de grammaire, nous pourrions dire qu'il s'agit d'une « énallage personnelle ». Ce terme désigne « une procédure de substitution, par laquelle la composante référentielle prend le pas sur la composante grammaticale, ce qui plaiderait en faveur d'un statut énonciatif » (Jollin-Bertocchi, 2016 : 1). Le personnage dans le passage que nous

analysés s'adresse à un destinataire qui n'existe pas dans la diégèse. Son véritable interlocuteur n'est pas lui-même, mais le narrataire ou le lecteur. A travers l'énallage personnelle, le personnage qui médite tout seul dans la diégèse réalise une substitution de l'interlocuteur. Dans *Citadelle*, il y a toujours une instance discursive à laquelle le discours s'adresse, directement ou indirectement, au-delà des limites de la diégèse parce que le narrateur est toujours conscient de la présence d'un tiers (du lecteur), même lorsqu'il parle en tant que personnage dans la diégèse. On peut donc dire que l'emploi du présent renforce grandement la possibilité de s'adresser au lecteur.

En effet, quand le narrateur parle de cette manière au présent, en utilisant la fonction de généralisation, il se rapproche d'un écrivain de maximes dont les paroles ne sont que des généralisations n'appartenant à aucun contexte précis. C'est d'ailleurs ce qui distingue le récit de *Citadelle* des récits de pensées ou des maximes. Dans *Citadelle*, le narrateur fait des généralisations *universelles* au présent comme un écrivain de maxime, mais il raconte également des fragments d'histoire au passé afin de créer un contexte *particulier*.

La caractéristique la plus notable de l'emploi du prétérit dans *Citadelle* est que l'on évite d'utiliser des marqueurs temporels dans la diégèse. L'absence des marqueurs temporels rend impossible de repérer « la portée » et « l'amplitude » des scènes que Gérard Genette définit en tant que propriétés d'une anachronie dans *Discours du récit*. (Genette, 2007 : 37, 38). La raison de cette absence est que le but du narrateur n'est pas de raconter des événements passés dans un ordre chronologique mais de construire un monde commun dans lequel plusieurs points de vue peuvent se côtoyer, voire se heurter.

Nous observons essentiellement deux types d'analepses dans *Citadelle*. Le premier type apparaît dans les passages où le narrateur recourt à l'emploi du prétérit à l'échelle micro en parlant au présent dans le reste du passage. Le second type concerne les passages où nous pouvons observer des mises en scène assez importantes dans la diégèse. Ces deux types de prétérits servent à créer un contexte subjectivement *particulier* pour un narrateur parlant avec une voix *universelle*. Charaudeau explique cette fonction du prétérit concernant la création d'un contexte subjectif ainsi :

La « hiérarchie » des faits du passé, le **Passé composé** exprimant des faits proches, le **Passé simple** des faits lointains par rapport à l'instance du sujet qui raconte. Mais cette hiérarchie ne correspond pas nécessairement à une chronologie réelle des événements. Elle manifeste plutôt la répercussion psychologique (et donc subjective) que ces événements ont sur le sujet parlant dans les moments où il raconte. (Charaudeau, 1992 : 468).

Observons cette fonction du prétérit dans le passage ci-dessous :

Et les rites **sont** dans le temps ce que la demeure est dans l'espace. Car **il est bon que** le temps qui s'écoule ne nous paraisse point nous user et nous perdre, comme la poignée de sable, mais nous accomplir. **Il est bon que** le temps soit une construction. Ainsi, **je marche** de fête en fête, et d'anniversaire en anniversaire, de vendange en vendange, **comme je marchais**, enfant, de la salle du Conseil à la salle du repos, dans l'épaisseur du palais de mon père, où tous les pas **avaient** un sens. (Saint-Exupéry, 1948 : 29).

Au début du passage la narration est au présent. La valeur de généralisation du présent permet au narrateur de poser les jugements intemporels comme une maxime à travers une voix *universelle* : « les rites sont dans le temps ce que la demeure est dans l'espace. » Dans la majorité du passage, il partage ses opinions *universelles* à travers des expressions généralisantes comme « il est bon que ». Mais dans la dernière phrase, il fait une comparaison entre ses actes actuels et passés : « je marche [...], comme je marchais [...] ». L'emploi du prétérit crée un contexte subjectif pour établir une vie passée au narrateur, ainsi il cesse d'être un simple reflet textuel de l'auteur et devient un véritable personnage dans le contexte fictif. Le narrateur parle au présent dans la majorité du passage, mais il recourt ensuite au prétérit pour souligner le fait qu'il a tiré ses jugements de ces expériences passées. Nous pouvons donc diviser les énoncés du narrateur en deux : (1) les énoncés au passé qui soulignent les expériences passées et (2) les jugements au présent qui constituent la vision du narrateur.

Dans le passage précédent, l'emploi du prétérit a lieu à l'échelle micro car il ne s'agit ni d'une scénographie ou d'une mise en scène. Le prétérit ne sert qu'à fonder quelques associations entre les jugements au présent et les expériences passées. Observons le type de prétérit où l'on rencontre une mise en scène :

**Cette nuit-là**, dans le silence de mon amour, **je voulus** gravir la montagne pour, une fois de plus, observer la ville, l'ayant par mon ascension rangée dans le silence et privée de ses mouvements — mais **j'ai fait** halte à mi-chemin, retenu que **j'étais** par

ma pitié, car des campagnes **j’entendais** monter des plaintes et **je souhaitais** de les comprendre.

Elles **s’élevaient** du bétail rangé dans les étables. Et des bêtes des champs et des bêtes du ciel et des bêtes du bord des eaux. Car seules **elles témoignent** dans la caravane de la vie, le végétal n’ayant point de langage, et l’homme ayant déjà, vivant à demi la vie de l’esprit, commencé d’user du silence. Car celui-là que le cancer travaille, **tu le vois se mordre** les lèvres et se taire, sa souffrance se changeant au-dessus du remue-ménage de la chair en arbre spirituel qui pousse ses branches et ses racines dans un empire qui n’est point des choses mais du sens des choses. C’est pourquoi **t’angoisse** plus fort la souffrance qui se tait que la souffrance qui crie. Celle qui se tait **remplit** la chambre. Remplit la ville. Et **il n’est point** de distance pour la fuir. La bien-aimée qui souffre loin de toi, si tu l’aimes, te voilà dominé où que tu sois par sa souffrance. (Saint-Exupéry, 1948 : 412, 413).

Le narrateur ouvre la scène par *in medias res*. Nous observons l’emploi du prétérit jusqu’à l’expression « elles témoignent » avec laquelle le narrateur commence à poser ses jugements intemporels. L’emploi du prétérit vise donc à concevoir une scène dans le passé dans laquelle se trouve une mise en scène. Ainsi, le narrateur transmet ses jugements intemporels au lecteur en démontrant qu’il les a tirés d’une expérience de vie.

*Citadelle* est un récit à propos d’un prince fictif qui se souvient des fragments de souvenir de sa vie, d’où la forme du récit peut présenter des similitudes avec le genre autobiographique. En effet, il y a les éléments autobiographiques dans tous les romans de l’auteur, mais ces éléments autobiographiques sont utilisés dans *Citadelle* uniquement pour créer une double image du narrateur. Charaudeau traite de ce phénomène sous la rubrique des effets de « réalité » et de « fiction ». Il l’explique ainsi :

Ces effets construisent une double image de *narrateur-descripteur*, lequel serait tantôt *extérieur* au monde décrit, tantôt *partie prenante* dans l’organisation de celui-ci. [...] Mais on trouve également ce double effet dans des textes dont le récit se veut à dominante réaliste (comme dans les *autobiographies*, vraies ou fausses), et où l’on voit cependant poindre la subjectivité du descripteur. (Charaudeau, 1992 : 695).

La subjectivité du narrateur dans *Citadelle* est fortement liée à cette double image produite par la soi-disant autobiographie du prince qui est à la fois le narrateur parlant au présent et son double qui représente sa jeunesse dans la diégèse. Les analepses ne sont donc pas destinées à raconter l’histoire de la vie du narrateur, mais elles sont employées pour créer un contexte subjectif. En dehors de la création du contexte, la temporalité d’une scène importe peu. En effet, le marqueur temporel « cette nuit-là » dans l’exemple cité de

*Citadelle* ne sert qu'à une utilisation esthétique car il n'a pas une véritable valeur indicative de la temporalité.

Pour résumer, nous pouvons dire que dans *Citadelle* l'emploi du présent a deux caractéristiques principales : (1) produire des jugements intemporels dans le monologue atemporel du narrateur, et (2) s'adresser au lecteur, explicitement ou discrètement à travers la métalepse. Nous pouvons également dire que l'emploi du prétérit peut se diviser en deux : (1) le type où on recourt à l'emploi du prétérit à l'échelle micro en parlant au présent, et (2) le type où on présente des mises en scène pour créer un contexte subjectif pour le narrateur. Les deux types de prétérit servent à démontrer que la voix *universelle* du narrateur tire ses jugements intemporels d'un contexte *particulier* et ainsi, à produire un dédoublement de l'identité du narrateur. L'alternance de l'utilisation du présent et du prétérit crée une multiplicité des points de vue au sein d'un même passage où l'on observe le point de vue *universel* qui se heurte au point de vue du *particulier*.

### **1.2.La confusion énonciative et le métatexte**

*Citadelle*, en tant que discours, est un métatexte qui intervient sur le langage qui est en train de se construire à travers la narration et son narrateur recourt à cette intervention pour construire le sens. « Mon ordre c'est l'universelle collaboration de tous à travers l'un, et cet ordre m'oblige à création permanente. Car il m'oblige à fonder ce langage qui absorbera les contradictions. Et qui lui-même est vie. » (Saint-Exupéry, 1948 : 113). Le narrateur de *Citadelle* est un prince fictif qui est à la recherche d'un nouveau langage capable d'unir les hommes. Le narrateur en tant qu'existence fictive dans l'histoire ne communique pas seulement avec les personnages contextuels mais aussi avec le narrataire en tant que lecteur virtuel. En effet, la narration s'opérant à travers la fonction métalinguistique du langage vise à communiquer directement avec le lecteur. Nous pouvons expliquer ce phénomène par ce que Bertrand Daunay appelle « la porosité du métatexte » : « Ce qui est en jeu ici est le brouillage des frontières, celle de la narration et du monde narré, qui recoupe celle du réel et de la fiction ». (Daunay, 2017 : 3) Daunay définit ce phénomène comme l'opération inverse du concept genétien de la « métalepse de l'auteur » qui est « une transgression de même nature que celle qu'opère ce que Genette appelle la métalepse de l'auteur » (Daunay, 2017 : 1). Selon lui, la double

énonciation provenant de la confusion entre les niveaux diégétiques, ou en termes de Daunay « ces jeux de frontières », produit une triple énonciation comme suit :

[...] le texte est objet de discours du métatexte, la narration est l'objet de discours du texte, la diégèse est l'objet de discours de la narration, dans des situations d'énonciations différentes (que j'ai appelées énonciations métatextuelle, textuelle, narrative), prises en charge par des instances d'énonciation particulières (le commentateur, l'auteur, le narrateur), pour des destinataires spécifiques (le commentataire, le lecteur, le narrataire). (Daunay, 2017 : 4).

Cette triple énonciation, qui n'est qu'« une irruption du fictionnel dans le factuel » (Daunay, 2017 : 7), produit une nouvelle organisation pour les signes de la langue dont les significations sont convenues dans la mémoire culturelle créée tout au long de l'histoire. Nelly Ambert attire l'attention sur la nouvelle organisation des signes dans *Citadelle* ainsi : « Car dans cette organisation de langage, le nouvel ordre de signification des choses adopté entraîne automatiquement une disposition nouvelle de celui qui l'a fait sien, disposition nouvelle dans son esprit, mais aussi dans sa conduite. » (Ambert, 2001 : 100). Cette nouvelle organisation opère d'une manière que l'on pourrait définir comme une déviation dans la fonction référentielle du langage car les mots connus peuvent avoir des significations inconnues qui ne sont déchiffrables que dans le contexte. Pour approfondir l'amplitude de cette nouvelle organisation des signes liée à la triple énonciation, il faut tout d'abord observer en quoi, *Citadelle* se distingue des récits littéraires semblables.

Dans *Citadelle*, l'objectivité provenant de l'effet de généralisation du présent utilisé abondamment par la voix narrative rapproche ses énoncés au genre de maxime. De plus, le fait que le récit soit un long monologue d'un dirigeant-penseur rapproche *Citadelle* au genre de l'essai, des méditations, ou bien particulièrement aux *Pensées pour moi-même* de Marc Aurèle<sup>13</sup>, qui selon Pierre Hadot serait « un ouvrage qui ne fut peut-être jamais destiné à la publication ! » (Hadot, 2018 : 183), tout comme l'est *Citadelle*, l'œuvre posthume d'Antoine de Saint-Exupéry.

---

<sup>13</sup> Marc Aurèle est un empereur romain, un philosophe stoïcien et l'écrivain du célèbre ouvrage *Pensées pour moi-même*.

Les maximes, les méditations et les essais sont des genres « monologiques » qui sont construits par une seule voix qui se manifeste en tant que raison *universelle* selon le point de vue précis de son auteur. Hadot, dans son article sur les *Pensées* de Marc-Aurèle, tout en attirant l'attention sur les similitudes entre ce livre et *Exercices spirituels* de Saint Ignace, définit la voix narrative dans ces textes en tant que « Raison universelle » :

En pleine conscience cosmique enfin, en se replaçant sans cesse dans la perspective de la Nature, c'est-à-dire de la Raison universelle qui gouverne toutes choses. Pour le philosophe stoïcien, il s'agissait avant tout de faire coïncider son point de vue avec celui de la Raison universelle, de vivre en accord avec le Logos et la Nature. (Hadot, 2018 : 185)

Nous observons également la voix de cette « Raison universelle » dans *Citadelle* qui est produite par deux procédés : la fonction référentielle du langage<sup>14</sup> et le style lyrique. Du point de vue structuraliste, nous pouvons dire que la voix narrative *universelle* dans les récits de pensée en général, construit son caractère en se référant au monde extralinguistique à travers la fonction référentielle du langage pour renforcer l'objectivité de son point de vue. Selon Georges Mounin, « "La visée du référent" correspondrait à la fonction "dénotative," "cognitive," "référentielle" ». (Mounin, 1967 : 401) C'est pour cela que les récits de pensées présentent leurs points de vue au lecteur sans entrer en relation dialogique avec lui parce que la voix narrative opérant dans ces textes transmet le sens d'une manière dénotative en renvoyant au monde extralinguistique. Toutefois, la construction de cette objectivité n'est pas aussi empirique que les lois de physique parce que la syntaxe dans ce genre de récits a un caractère lyrique, ou du moins elle est influencée par le style littéraire de l'auteur. Donc, la fonction référentielle dans ces textes n'est pas identique avec celle des textes scientifiques en raison du style individuel de l'auteur qui se manifeste tout d'abord à travers la syntaxe. Cette qualité syntaxique, bien

---

<sup>14</sup> Pour donner une idée générale du concept, par « référent », on entend un phénomène en dehors de la langue, au-delà de la relation entre le signifiant et le signifié. Le référent est un terme qui renvoie au monde empirique en indiquant directement l'objet dont l'image est évoquée par le signifié. C'est donc une notion à laquelle la linguistique saussurienne ne s'intéresse pas car le terme concerne le monde extralinguistique. F. de Saussure précise, en présentant ses principes généraux, que la linguistique ne doit faire attention qu'au signe en tant qu'objet de la linguistique : « Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. » (Saussure, 1995 : 98). Quant à la fonction référentielle, qui est l'une des six fonctions du langage selon le schéma de Roman Jakobson, elle se rapporte à l'organisation des unités de la langue d'une manière à donner la priorité à la transmission de l'information des faits objectifs de la réalité extralinguistique à travers la langue. On observe cette priorité souvent dans les discours qui nécessitent d'être objectif ; tels que les manuels d'utilisation, les rapports statistiques, ou les articles scientifiques. La fonction référentielle du langage sert donc à souligner l'existence objective du concept auquel le signifié s'associe.



qu'elle soit également valable dans les genres de l'essai et des méditations, est encore plus important dans le genre de maxime :

La Maxime apparaît donc comme un énoncé didactique spécifique, qui réalise l'universel dans sa plus vaste acception ; non seulement par la grammaire que le discours doit adopter, *il, partout, toujours*, mais par sa syntaxe même, fondée sur la transformation négative de l'universel linguistique. En fonction de cette syntaxe, la Maxime ne développe, et ne peut développer, aucun sens particulier [...]. (Meleuc, 1969 : 97)

Dans *Citadelle*, il est également bien observable que la fonction référentielle et la syntaxe propre au style lyrique des maximes participent dans la production de la voix *universelle* de la narration. Mais une déviation dans la fonction référentielle résultant de la « polysémie contextuelle <sup>15</sup> » empêche la monologisation du discours en créant un contexte *particulier* et subjectif face à la voix *universelle* et objective.

Dans ce cadre, nous pouvons citer l'ensemble du chapitre trente-six car il illustre assez bien à la fois l'universalité de la voix et la déviation dans la fonction référentielle.

Quand tu écris à l'homme tu charges un **navire**. Mais bien peu de navires parviennent. Ils sombrent en mer. Il est peu de phrases qui continuent leur retentissement à travers l'histoire. Car j'ai beaucoup signifié peut-être, mais peu saisi.

Et ici encore ce problème : il importe d'enseigner à saisir, bien plus qu'à signifier. Il importe d'enseigner à dresser les opérations de capture. Celui que tu me montres, que m'importe donc ce qu'il sait ? Autant **le dictionnaire**. Mais ce qu'il est. Et celui-là a écrit son poème et l'a rempli de sa ferveur, mais il a manqué sa pêche au large. Il n'a rien ramené des profondeurs. Il m'a signifié le printemps mais ne l'a point créé en moi dans la mesure où il eût pu en nourrir mon cœur.

Et je les écoutais, **les logiciens, les historiens et les critiques** s'apercevoir de ce que l'œuvre quand elle est forte, cette force s'exprime par le plan, car devient plan ce qui est fort. Et si un plan m'apparaît d'abord dans la ville, c'est que ma ville s'est exprimée et qu'elle est faite. Mais ce n'est point lui qui fonda la ville. (Saint-Exupéry, 1948 : 146, 147).

Dans le passage, le narrateur pose des jugements intemporels comme celui-ci : « Quand tu écris à l'homme tu charges un navire », ou bien comme cette phrase où l'expression semble encore plus objective en raison du pronom impersonnel « il » : « il importe

---

<sup>15</sup> Nous utilisons ce terme en partant de l'accent que Charaudeau met sur l'importance du contexte quand il s'agit de la polysémie. (Charaudeau, 1992 : 63).

d'enseigner à saisir, bien plus qu'à signifier ». Cela rapproche le discours à celui d'un maximiste en raison du caractère *universel* de la voix narrative. Cette universalité provient à la fois du style lyrique organisant la syntaxe de façon à produire un ton divin et de la valeur de généralisation du présent dominant la majorité du passage. Certes, cette valeur de généralisation ne correspond pas à la valeur objective d'une donnée empirique (pour donner l'exemple classique : « L'eau bouille à 100 degrés ») parce que les expressions *universelles* de *Citadelle* n'établissent pas une corrélation absolue<sup>16</sup> avec le référent comme c'est le cas dans l'expression scientifique. Néanmoins la voix narrative dans le passage possède une prétention d'objectivité au sens de vérité universelle dans son mot en renvoyant à la mémoire culturelle, comme suit : « Il est peu de phrases qui continuent leur retentissement à travers l'histoire. » Cet énoncé ne renvoie pas à une donnée empirique, mais l'information qu'il transmet ne peut être interprétée qu'à la lumière de la connaissance commune venant de la culture. Nous savons ce que l'énoncé signifie seulement grâce à la mémoire culturelle que l'on pourrait interpréter comme la rareté dans l'histoire des idées pouvant être immortelles. La mémoire culturelle étant l'autorité déterminant les normes de signification renforce l'universalité de la voix narrative. De part cet aspect, *Citadelle* est proche des récits de pensées, dans lesquels l'universalité de la voix narrative vise à rapprocher le discours vers une objectivité. Cependant, dans notre corpus, il s'agit également d'une pluralité des instances énonciatives, qui permet au discours contextuel de manipuler les significations des sens convenus dans la mémoire culturelle. Nous y voyons trois niveaux énonciatifs : (1) le narrateur est un prince fictif dans la situation d'énonciation du contexte, (2) il crée un discours sur un ton objectif à la façon des maximes dans la situation d'énonciation du texte, et (3) il fait des constations sur l'amplitude de ses généralisations à travers la fonction métalinguistique du langage dans la situation d'énonciation du métatexte. Plus précisément, nous voyons que (1) les personnages peuvent s'adresser au narrateur ou au lecteur en transgressant la diégèse, (2) le narrateur construit son mot en relation avec les mots des personnages, ainsi que le mot anticipé du lecteur et (3) le commentateur s'occupe du mot du narrateur du point de vue

---

<sup>16</sup> Le processus référentiel dans un discours scientifique s'opère selon la modalité en tant que « référence absolue ». Le concept peut être expliqué comme suit : « Dans le cas de la référence absolue, l'opération de référenciation se caractérise par son autonomie. Autrement dit, l'identification du référent requiert seulement les informations contenues dans l'expression référentielle pour s'imposer. » (Garric, Calas ; 2007 : 18).

linguistique. La confusion entre ces instances énonciatives perturbe le sens en organisant ses significations d'une manière dialogique.

Pour aller plus loin dans notre observation sur cette confusion énonciative, nous pouvons comparer les productions de l'objectivité et de la subjectivité dans la voix du narrateur dans *Citadelle* et dans celle des récits de pensées. Dans le passage tiré de *Citadelle*, le jugement intemporel où le pronom impersonnel est utilisé (« il importe d'enseigner à saisir, bien plus qu'à signifier ») pourrait être évalué en dehors de son contexte comme une maxime, mais dans la suite du passage il est rendu subjectif par le narrateur à travers la contextualisation de cette idée au cours d'un dialogue entre « il » (un personnage appelé « dictionnaire ») et « je » (le narrateur-fils dans l'histoire) : « Il m'a signifié le printemps mais ne l'a point créé en moi dans la mesure où il eût pu en nourrir mon cœur. » Donc, dans cet énoncé, nous entendons cette fois une voix *particulière* qui explique ce que le jugement *universel* signifie pour lui en particulier. L'objectivité monologique du jugement *universel* est révélée par la nature subjective du conflit contextuel entre deux points de vue *particuliers*, celui du personnage-dictionnaire et celui du personnage-prince. Certes, ces contextualisations se trouvent également dans les récits de pensées, mais ils n'illustrent pas une situation d'énonciation relevant d'un contexte fictif. La seule énonciation qui existe dans les récits de pensées est celle de la narration réalisée par le narrateur qui en tant que reflet de son auteur renvoie toujours à des référents dans le monde extralinguistique. Par exemple Marc Aurèle, dans l'incipit de son œuvre, écrit de façon subjective en utilisant la première personne du singulier et quand la voix narrative dit « mon père » elle signifie, à travers la fonction référentielle du langage, le père biologique de Marc Aurèle :

« **De mon grand-père** Vérus : la bonté coutumière, le calme inaltérable. De la réputation et du souvenir que laissa **mon père** : la réserve et la force virile. **De ma mère** : la piété, la libéralité, l'habitude de s'abstenir non seulement de mal faire, mais de s'arrêter encore sur une pensée mauvaise. » (Aurèle, 1992 : 34).

La subjectivité chez le narrateur de *Pensées pour moi-même* est limitée à l'expression de la pensée de son auteur d'une manière monologique, à savoir selon un seul point de vue. En dehors de la définition de sa position subjective en tant que penseur et empereur, on ne peut trouver aucune trace de subjectivité dans ses énoncés car ses jugements moraux renvoient au monde extralinguistique dans la suite du récit. Toutefois, la narration de

*Citadelle* ne se limite pas à une telle subjectivité monologique que nous pouvons observer à travers l'utilisation des différents pronoms personnels. Au contraire, le discours est construit d'une façon polémique évoquant *Les dialogues socratiques*. Le narrateur de *Citadelle* ne partage son point de vue qu'en s'adressant à un destinataire à travers le pronom personnel de la deuxième personne du singulier : « Celui que tu me montres, que m'importe donc ce qu'il sait ? ». Le narrateur établit une relation dialogique et polémique avec un destinataire à travers l'emploi du pronom « tu » qui pourrait signifier à la fois un destinataire dans le contexte fictif ou un destinataire dans le même niveau diégétique avec le narrateur, à savoir le « narrataire ». Cela rend le récit de *Citadelle* différent du style des maximes car le narrateur ne se contente pas de poser ses jugements intemporels à travers le pronom impersonnel fonctionnant « selon une référence absolue qui lui confère une valeur générale indéterminée équivalente à des gens » (Garric ; Calas, 2007 : 38-40). Au contraire, l'objectivité des jugements intemporels du narrateur de *Citadelle* est toujours menacée par l'intersubjectivité du contexte fictif qui y est narré. Il ne construit pas ses jugements objectifs en renvoyant au monde extralinguistique, mais au monde fictif dans le contexte. Ainsi, l'objectivité de la narration provient non pas de son caractère monologique mais au contraire des divers conflits contextuels qui interviennent dans la narration à travers la confusion énonciative entre les niveaux diégétiques. De part cet aspect, *Citadelle* se distingue des discours monologiques que l'on observe dans les récits de pensées.

Par ailleurs, le narrateur de *Citadelle* révèle également son conflit avec un tiers pour qu'un destinataire en tant que témoin puisse le juger : « Et celui-là a écrit son poème et l'a rempli de sa ferveur, mais il a manqué sa pêche au large. Il n'a rien ramené des profondeurs. ». Le personnage défini comme « celui-là » appartient au niveau de l'histoire et le narrateur, lorsqu'il parle sur le langage qu'il construit, se réfère à son conflit avec ce personnage pour qu'un témoin puisse juger des arguments des deux instances. Nous y voyons encore une fois une triple énonciation parce que le narrateur s'adresse au narrataire, le contenu de son discours est contextuel et celui qui pourrait juger le métatexte qu'il produit n'est qu'un « commentaire » en termes de Daunay. L'objectivité du narrateur dans *Citadelle* est donc conçue dans une relation polémique avec les autres points de vue subjectifs qui ne peuvent être interprétés que dans le contexte et que par un témoin-juge. Ainsi, le

discours *universel* se heurte aux autres discours *particuliers* qui coexistent dans la triple énonciation de la voix narrative.

Nous voyons que la présence d'un contexte fictif dans *Citadelle* sert à la production du sens *particulier* face au sens *universel* en suscitant une déviation dans la fonction référentielle du langage. Nous montrerons cette déviation à partir de la notion de polysémie. Dans *Grammaire du sens et de l'expression*, la polysémie est définie en deux sens. Au sens large, il se produit un changement de sens entre les divers sens d'un seul signe, et au sens étroit entre ses signifiés ayant une *intersection sémantique*<sup>17</sup>. (Charaudeau, 1992 : 63) Charaudeau nous avertit à propos de l'importance du contexte en ce qui concerne la polysémie :

La *polysémie* d'un signifiant est déterminée essentiellement par le contexte et les domaines d'expérience qui font que le signe se trouve en relation d'opposition paradigmatique avec des signes spécifiques. Par exemple **blanc** sera opposé à **rouge** et **rosé** s'il s'agit du vin, à d'autres couleurs s'il s'agit d'une voiture ou d'une chemise, à **écrit** s'il s'agit d'une feuille de papier, à **valide** s'il s'agit d'un mariage, à **fort**, **aigu** ou **sans tonalité** s'il s'agit de la voix, etc. (Charaudeau, 1992 : 63)

Cette opposition paradigmatique provenant de la polysémie s'opère, dans *Citadelle*, entre les signifiés contextuels. Ces signifiés ne renvoient pas aux référents extralinguistiques car ils sont produits dans « les domaines d'expérience » fictives du récit. Ainsi, ces expressions empruntées au même passage perdraient tout leur sens si l'on les détachait de leur contexte : « Navire, logiciens, historiens, critiques, dictionnaire. »

Les référents de toutes ces expressions figurent dans le contexte fictif de *Citadelle*, dans le passé que le narrateur marque par l'emploi du prétérit. Aucune d'entre elles ne nous renvoie au monde extralinguistique. Par exemple, le mot « navire » ne veut pas simplement dire un bateau ; c'est une expression utilisée plusieurs fois tout au long du récit afin de renvoyer particulièrement à la scène du voyage maritime décrite dans le cinquième chapitre du livre. Ce mot désigne, selon le contexte, la construction de l'homme et de la civilisation parce que sa signification a une corrélation directe avec la scène mentionnée. Le narrateur y décrit une scène qui représente la construction du bateau

---

<sup>17</sup> Le terme d'*intersection sémantique* est utilisé par Charaudeau en italique pour souligner la différence entre la polysémie et l'homonymie.

contre la force aveugle de la nature qui s'acharne à force de coups de vagues furieuses sur la proue. Il serait donc inexact d'interpréter ce mot « navire » comme une métaphore ordinaire. Pour obtenir un effet de « métaphorisation », on requiert « deux termes A et B appartenant à des classes sémantiques différentes, mais ayant en commun une ou plusieurs propriétés sémantiques ». (Charaudeau, 1992 : 87). La métaphorisation existe dans *Citadelle*, non entre deux termes ayant une « intersection sémantique » selon la mémoire culturelle, mais entre deux termes appartenant à des expériences contextuelles. Nous y observons que la métaphorisation se produit grâce à la confusion énonciative qui permet à la voix narrative de s'adresser au narrataire en utilisant une métaphore dont le nouveau signifié renvoie non au monde extralinguistique, mais à celui dans la diégèse. La métaphore est une « figure de style qui consiste à donner à un mot un sens qu'on attribue généralement à un autre, en jouant sur l'analogie, les ressemblances. »<sup>18</sup>. Dans *Citadelle*, le nouveau signifié qui substitue le signifié habituel du signifiant est réinventé dans le contexte diégétique. L'analogie produisant « une *contamination* entre les contenus sémantiques des termes A et B » (Charaudeau, 1992 : 87) ne peut être observée qu'à travers le métatexte.

Dans le cas du « navire », l'analogie est fondée entre le signifié principal du mot « navire » (véhicule opérant sur la mer) et un nouveau signifié (la construction de l'homme à travers les relations entre différents points de vue) qui ne réfère à aucun sémème « maritime ». Ce qui est en jeu ici est une déviation dans la fonction référentielle du langage parce que la véritable « intersection sémantique » se trouve entre une expérience contextuelle (la construction du bateau par les forces naturelles) qui fonctionne comme un référent artificiel et un nouveau signifié (la construction de l'homme par les conflits intersubjectifs). Le sémème qu'ils ont en commun est donc « la construction à forces des coups ». Le mot « navire » apparaît dans la narration plusieurs fois au cours du récit et le lecteur ne peut l'interpréter dans ce sens à moins d'avoir lu le cinquième chapitre où la scène de la tempête est décrite d'une manière à transformer le mot « navire » en un symbole de « la construction de l'homme à travers les coups dans les conflits dialogiques avec les autres points de vue ». Donc, le discours de *Citadelle* est

---

<sup>18</sup> Selon le dictionnaire de linternaute : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/metaphore/>

en construction perpétuelle où plus nous avançons et plus la lecture du texte devient plurielle.

En raison de la confusion énonciative où se mêlent les significations contextuelles et les jugements *universels* de la voix narrative, la polysémie crée une déviation dans la fonction référentielle du langage. C'est pourquoi le mot « navire » utilisé hors de son contexte ne peut pas révéler les mêmes associations car il est utilisé indépendamment du code culturel qu'il est censé être lié normalement. Ce détachement, en empêchant l'interprétation du mot selon la mémoire culturelle par le lecteur, produit un discours dépendant de trois situations d'énonciation ((1) le narrateur-personnage raconte son expérience, (2) l'auteur représenté par la voix narrative produit les jugements intemporels, (3) le commentateur produit une métaphore dont l'analogie est fondée sur un signifié renvoyant à un référent artificiel créé à travers cette expérience contextuelle). Ainsi, la métaphorisation se réalise d'une manière à forcer le lecteur à penser à travers les sens dont les significations dépendent de la relation entre ces instances narratives. Cela distingue *Citadelle* des autres formes de récit de pensées parce que l'objectivité du narrateur y est construite dialogiquement à travers la confusion énonciative, alors que dans les récits de pensées, l'objectivité est conçue généralement de façon monologique en référant au monde extralinguistique, particulièrement dans le genre des maximes. Serge Meleuc, dans son article intitulé *Structure de la Maxime*, montre que la Maxime ne peut contenir de discours polémique qui proviendrait du détachement du code culturel universel :

(...) la Maxime est un discours qui ne peut inclure des concepts qui ne soient ceux de "tout le monde". Elle ne peut se constituer à partir d'un champ sémantique caractéristique d'une catégorie définie de lecteurs. Un contenu de ce type serait fondamentalement contradictoire avec l'universalité du discours, qui, s'il était lié à un code culturel spécifique, ne serait plus optimalement reçu, et, à la limite, plus reçu du tout, par le lecteur. C'est à notre avis ce qui sépare les Maximes de La Rochefoucauld d'un véritable discours polémique, comme les *Provinciales* de Pascal ou le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. (Meleuc, 1969 : 97).

La différence peut être comprise plus clairement si nous comparons l'emploi de la métaphore contextuelle avec un type de métaphore lié à un code culturel comme dans les essais de Montaigne. Montaigne réfère toujours au monde extralinguistique et ses métaphores renvoient presque toujours au monde réel. Par exemple, au lieu de décrire longuement une condition humaine, il s'exprime en disant qu'il ne voudrait pas tomber

dans la même situation que le Roi Midas décrite par les poètes. Nous pouvons donc déduire que pour lire Montaigne, il faut maîtriser l'histoire de la culture qui fait partie du monde extralinguistique ; alors que pour lire *Citadelle*, il faut maîtriser son contexte fictif. C'est pourquoi, bien que *Citadelle* ressemble au genre de l'essai en tant que monologue, et au genre des maximes avec ses jugements intemporels au présent ; il n'est qu'un récit fictif dont la narration se déroule à travers les référents qui n'appartiennent plus à la réalité extralinguistique mais trouvent de nouvelles significations dans le contexte fictif de l'histoire.

Dans la majorité du récit de *Citadelle* l'emploi du présent à valeur de vérité universelle domine et un narrateur pose ses jugements intemporels avec un ton objectif. Il s'agit donc du discours de *l'universel*, qui se produit par l'abstraction, la généralisation et la revendication d'objectivité qui sont des particularités fortement monologisantes. Cependant, l'opposition créée entre ce ton objectif et la subjectivité polémique provenant de la triple énonciation affaiblit l'objectivité monologique du mot. Tandis que les essais de Montaigne visent à rapprocher son discours vers l'objectivité en référant aux mots des divers penseurs appartenant au monde réel dans l'histoire de la pensée de façon à renforcer son point de vue ; le discours du narrateur dans *Citadelle* est détaché délibérément de toute association avec le monde réel, en le rendant contextuellement intersubjectif.

Nous pouvons voir la même contextualisation dans *Citadelle* à travers l'utilisation des expressions tels que : « Logiciens, historiens, critiques, dictionnaire ». Les vrais référents de ces expressions appartenant au monde extralinguistique ne reflètent pas exactement les significations attribuées par le discours du narrateur. Les référents réels de ces expressions ne reflètent pas les liens fictifs fondés dans l'œuvre. En d'autres termes, ils perdent leurs significations contextuelles en dehors du contexte fictif du texte.

Et je les écoutais, **les logiciens, les historiens et les critiques** s'apercevoir de ce que l'œuvre quand elle est forte, cette force s'exprime par le plan, car devient plan ce qui est fort. Et si un plan m'apparaît d'abord dans la ville, c'est que ma ville s'est exprimée et qu'elle est faite. Mais ce n'est point lui qui fonda la ville. (Saint-Exupéry, 1948 : 147).



Les expressions « logiciens, historiens, critiques et dictionnaire » sont utilisées dans plusieurs chapitres, tout comme c'est le cas dans ce passage, de façon à signifier approximativement un raisonnement analytique infécond qui ne peut pas voir au-delà de l'état actuel des choses. A travers ces termes, le narrateur critique la raison, qui ne peut rien créer, mais peut seulement analyser celui déjà créé. Cette valeur sémantique de ses expressions ne se trouve pas dans leurs utilisations habituelles mais elle apparaît dans le discours *universel* du narrateur qui leur attribue de nouvelles significations selon ses expériences intradiégétiques. Nous sommes donc face à une polysémie et une polyphonie créées par l'utilisation métaphorique de certaines expressions.

Yves Reuter, dans son *Introduction à l'analyse du roman*, traite le sujet du « référent » dans le cadre de la relation entre la fiction à travers une approche narratologique.

(...) l'analyse narratologique distinguera entre la *fiction* (l'image du monde construite par le texte et n'existant que dans et par ses mots) et le *réfèrent* (notre monde, le réel, l'histoire... existant hors du texte). Comme le notait Roland Barthes à propos du signe linguistique : « Le mot chien n'aboie pas. » (Reuter, 1996 : 37).

A partir de cette définition, nous pouvons dire que *Citadelle* est une démarche de la construction d'une nouvelle culture à partir des composantes de la mémoire culturelle, mais en s'en détachant par la voie de la contextualisation. Contrairement à des récits qui reflètent les impressions du monde réel dans son histoire, *Citadelle* essaie de refléter une nouvelle organisation de langage, qui se produit au cours des conflits contextuels, dans le monde réel à travers la narration *universelle* de la voix narrative s'adressant au narrataire-lecteur. Dans l'exemple de Roland Barthes, le mot chien n'aboie certes pas, mais dans le cas de *Citadelle*, puisque la contextualisation est en relation polémique avec les autres niveaux diégétiques à travers une triple énonciation, nous pouvons dire que le but du récit est tout d'abord de construire une nouvelle organisation de langage (ou de la civilisation) en poussant les limites de la signification des expressions. Ainsi, non seulement le langage mais aussi le lecteur qui doit l'interpréter se trouvent transformés. Le but essentiel dans *Citadelle*, c'est de mettre en conflit les différents discours des personnages, de l'auteur et du narrateur dont les points de vue diffèrent à travers la polysémie des signes qui ne peuvent être perçus que par le commentateur grâce à la confusion énonciative.

### 1.3. La focalisation

*Citadelle* est un texte écrit sous forme de monologue intérieure qui semble être également le récit autobiographique d'un prince fictif, c'est pourquoi l'emploi de la focalisation interne semble aller de soi. Cependant, nous y observons une altération causée par « la polymodalité », qui provoque des changements dans la focalisation la faisant apparaître comme une focalisation zéro. Nous examinerons donc tout d'abord la focalisation altérée par cette polymodalité. Par la suite, nous identifierons également une deuxième altération sous forme de focalisation multiple interne qui apparaît dans les cas du changement du sujet d'énonciation.

#### 1.3.1. La double focalisation liée à « la polymodalité »

La définition de base de la notion de « focalisation » est la « restriction de champ » (Genette, 1972 : 248), qui détermine le cadre dans lequel se trouve l'information à laquelle le narrateur peut accéder. Il est pourtant important de différencier la « focalisation » de la « perspective ». Tandis que la perspective répond à la question « qui voit ? », la focalisation répond à la question « qui parle ? » (Genette, 2007 : 190). Selon cette distinction que Genette présente sous la rubrique « perspective » (Genette, 2007 : 190), le narrateur peut analyser intérieurement les événements que le héros focal expérimente ou bien il peut se contenter de les observer extérieurement. De plus, il peut être présent comme personnage dans l'action ou il peut être absent de la diégèse. Alors que la perspective détermine les limites des informations disponibles pour celui « qui voit », le statut du narrateur détermine la position diégétique de la voix « qui parle ». En fin de compte, la focalisation peut être déterminée selon ces trois concepts : « interne, externe ou zéro » qui signifient successivement : (1) le champ de l'information est limité par l'intériorité du personnage focal, (2) le champ de l'information est limité par des observations extérieurs de façon documentaire et (3) le champ de l'information n'est pas limité, donc on peut accéder à n'importe quelle information que le récit exige.

La focalisation que nous observons dans *Citadelle* est essentiellement « interne ». Genette l'explique avec la formule de Todorov : « Narrateur = Personnage (le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage) » (Genette, 2007 : 193) qui convient aux récits

autobiographiques. Mais Genette attire l'attention sur une polymodalité quant à la forme autobiographique. On peut expliquer ce concept comme le surplus de connaissance du narrateur actuel par rapport au personnage qui le représente dans le passé : « mêler l'exposé de ses "opinions" (et donc de ses connaissances) actuelles au récit de sa "vie" passée ». (Genette, 2007 : 204) Selon Genette, ce surplus ne doit pas être interprété en tant que particularité omnisciente, mais en tant que connaissance appartenant au narrateur actuel :

[...] les informations complémentaires introduites par des locutions du type : *j'ai appris depuis ...*, qui relèvent de l'expérience ultérieure du héros, autrement dit de l'expérience du narrateur. Il n'est pas juste de mettre de telles interventions au compte du "romancier omniscient" : elles représentent simplement la part du narrateur autobiographique dans l'exposé de faits encore inconnus du héros [...]. (Genette, 2007 : 212)

Dans *Citadelle*, nous observons que cette polymodalité apparaît plus intensément, sous forme d'une polyphonie dialogique entre deux différents points de vue dans la voix narrative : celui du *particulier* relevant du fils dans le contexte de l'histoire et celui de *l'universel* relevant du pouvoir que le fils a obtenu une fois qu'il est monté sur le trône. Ces deux points de vue résultent en effet de la polymodalité que Genette définit. En effet la différence de ces points de vue provient de la distance temporelle entre le narrateur et le personnage en tant qu'instances énonciatives. Mais dans *Citadelle*, ce qui découle de cette distance temporelle n'est pas seulement un surplus de connaissance, mais aussi une nouvelle identité du narrateur. Nous voyons que la voix narrative, qui représente l'état âgé du prince, appartient plus au point de vue de *l'universel* qu'à celui du *particulier*. C'est notamment le cas dans la pièce de William Shakespeare intitulé *Henri IV*, où le jeune prince, une fois qu'il est monté sur le trône, ne reconnaît pas sir John Falstaff qui était son ami lors de sa vie de taverne car sa nouvelle identité en tant que roi acquiert un nouveau point de vue selon lequel il est obligé de ne pas reconnaître son ami. La nouvelle identité du prince ne résulte pas d'un changement de contenu dans ses idées, mais d'un changement topologique et formel concernant son statut social. De part ces aspects, nous voyons que le prince shakespearien et le prince exupérien sont semblables. Nous allons nous concentrer sur ce changement topologique pour expliquer la focalisation qui semble être une focalisation « zéro » dans *Citadelle*.

Le statut, autrement dit l'identité, du narrateur dans *Citadelle* est douteux en raison de la pluralité des voix dans son mot, provenant de la polymodalité mentionnée. Dans *Citadelle*, le narrateur-personnage est le prince, l'héritier du trône, et il observe souvent son peuple à travers sa position élevée dans la hiérarchie sociale. Ces observations sont généralement données dans les scènes intradiégétiques qui sont souvent effectuées à travers la focalisation interne ; mais elles subissent la plupart du temps une altération qui semble pousser la focalisation à dépasser les limites de la perspective du personnage. Analysons cet exemple :

Et ceux-là erraient dans les prisons avec leur plaque sur la poitrine qui les distinguait d'avec les autres comme un bétail. Je suis venu, me suis emparé des prisons, et cette foule je l'ai fait comparaître. Et elle ne m'a point paru différente des autres. J'ai écouté, j'ai entendu et j'ai regardé. Je les ai vus se partager leur pain comme les autres, et se presser, comme les autres, autour des enfants malades. Et les bercer et les veiller. Et je les ai vus, comme les autres, **souffrir de la misère d'être seuls quand ils étaient seuls**. Et, comme les autres, pleurer quand celle-là entre les murs épais commençait d'éprouver envers un autre prisonnier cette pente du cœur. (Saint-Exupéry, 1948 : 160)

La première phrase du passage consiste en une observation extérieure jusqu'à la comparaison subjective présentée par « comme un bétail » par laquelle nous accédons à l'interprétation par le narrateur du point de vue du personnage. La suite du paragraphe est narrée à travers une focalisation fortement interne car le narrateur exprime ses propres impressions sur les comportements des autres personnages en employant le pronom de la première personne du singulier. La focalisation interne est certaine en raison des indices de la subjectivité du narrateur : « Je suis venu, me suis emparé, je l'ai fait comparaître, j'ai écouté, j'ai entendu, j'ai regardé, etc. ». Cependant, à partir du verbe « souffrir » faisant entendre la souffrance émotionnelle des autres personnages, la focalisation dépasse les limites de la perspective du personnage car dans une focalisation interne, l'information sur l'intériorité des autres personnages ne peut pas être accessible par le personnage focal. Un énoncé comme « souffrir de la misère d'être seuls quand ils étaient seuls », qui nous donne une information en dehors de la perspective du personnage, ressemble à l'énoncé d'un narrateur omniscient, qui signifie une ambiguïté concernant la localisation topologique du narrateur. Comme Maingueneau le précise à propos de la localisation du narrateur : « une expression comme *à gauche de la maison* apparaît ambiguë, selon que la conscience qui sert de centre de perception se trouve en face de la

maison ou à l'intérieur de la maison ». (Maingueneau, 2005 : 28) Dans *Citadelle*, c'est donc la localisation topologique du narrateur qui joue un rôle important dans le choix de la focalisation *interne* ou *zéro*. Selon les catégories de Genette, il n'est pas possible pour le narrateur-personnage (un narrateur *homodiégétique*) de connaître comment les autres personnes se sentent quand elles sont seules à moins qu'il ait un regard pénétrant au-delà des murs et même des intérieurs des personnes, ce qui est la propriété du « *romancier passe-muraille* ». (Genette, 2007 : 213) L'incohérence dans cet énoncé provient donc du fait qu'une perspective non-focalisée, autrement dit une focalisation zéro, soit articulée dans un passage dont la focalisation est en principe interne.

La formule de la focalisation zéro, connue sous le nom de « narrateur omniscient » dans le récit classique, selon Todorov est la suivante : « Narrateur > Personnage »<sup>19</sup> ; c'est-à-dire que le narrateur a plus d'informations sur les événements qu'il raconte que les personnages. Genette la définit comme le « récit *non-focalisé* » ou comme la « focalisation zéro » (Genette, 2007 : 194) et l'explique ainsi : « la focalisation-zéro, c'est-à-dire l'omniscience du romancier classique ». (Genette, 2007 : 215) Partant de cette dernière définition, nous pouvons dire que la focalisation zéro qui apparaît souvent dans *Citadelle* n'est pas la même que celle du récit classique parce que l'information du monde ne provient pas d'un point de vue omniscient appartenant à l'auteur. Elle provient au contraire de la présence d'une deuxième voix dans le mot du narrateur. Il faut noter qu'il ne s'agit pas d'une situation où le narrateur utilise parfois la focalisation interne et parfois celle zéro selon les nécessités de la narration. Les deux types de focalisation se mêlent dans le même énoncé. La focalisation est réalisée sous une forme interne par le narrateur-personnage, mais la deuxième voix, autrement dit la deuxième identité du narrateur actuel provenant du changement topologique, qui narre l'histoire, semble parler d'une perspective différente, si l'on peut dire ainsi, d'une perspective divine qui produit le sens.

Analysons un autre passage pour expliquer cette deuxième perspective qui influence la focalisation :

---

<sup>19</sup> Genette cite cette formule dans *Discours du récit*. (Genette, 2007 : 193)

[...] **dans le silence de mon amour**, je vais lentement par la ville et regarde celle-là qui parle au fiancé et lui sourit avec une crainte tendre, ou celle-ci qui attend le retour du guerrier, ou cette autre qui réprimande sa servante, ou celui-là qui prêche la résignation ou la justice, ou celui-là qui divise la foule, se dresse dans sa vengeance et prend la défense du faible, ou cet autre simplement qui sculpte son objet d'ivoire et le recommence et pas à pas se rapproche d'une perfection qui est en lui. [...]

Et il me paraît bien évident que, si je disposais d'une humanité encore inanimée et si je voulais l'éduquer et l'instruire et la remplir des mêmes mille mouvements divers, le pont du langage n'y suffirait point. (Saint-Exupéry, 1948 : 109, 110)

La focalisation du passage ci-dessus est ambiguë car elle ne contient pas seulement une vue documentaire ou un point de vue intérieur appartenant à un personnage-narrateur. Au contraire, la focalisation rend également accessible les informations sur l'intériorité des autres personnages ; sur leurs émotions, leurs pensées, etc. Dans le passage, le narrateur possède des informations impossibles à connaître de l'extérieur ; comme le sourire de la femme qui parle à son fiancé avec timidité ou avec un autre sentiment ; l'homme qui divise la foule agissant avec l'émotion de vengeance ou avec une autre émotion ; ou le sculpteur qui reflète la perfection de son intériorité sur l'objet lorsqu'il cisèle son ivoire. En général, la présence de ce type d'informations pourrait s'expliquer soit par l'interprétation subjective du personnage-narrateur, soit par la perspective omnisciente de l'auteur employant la valeur de généralisation du présent parce que la connaissance du narrateur dépasse les limites de son champ de vision. Selon Denis Dormoy : « Un narrateur omniscient peut révéler les pensées intimes de chaque acteur, alors qu'un acteur, sujet percepteur, ne peut révéler que ses propres pensées et se limitera donc à une présentation externe des autres acteurs. » (Dormoy, 1996 : 168). Dans *Citadelle*, pourtant, le narrateur n'est pas omniscient car en étant un personnage diégétique dans sa propre histoire, il emploie un langage indiquant qu'il est un sujet percepteur : « je regarde, je considère, je vois, etc. ». C'est pourquoi nous pouvons dans ce cadre prendre compte de la "double vision" de B. G. Rodgers<sup>20</sup>, un concept signifiant le contraste entre le héros subjectif et le narrateur objectif. Genette utilise ce concept sous le nom de « double focalisation » pour expliquer la scène de Montjouvain dans laquelle la focalisation se réalise sur Marcel -le héros focal-, mais la narration présente aussi les pensées et les sentiments de M<sup>lle</sup> Vinteuil -un personnage secondaire - dans *A la recherche du temps*

---

<sup>20</sup> Genette cite le travail de B. G. Rodgers dans *Discours du récit* : « B. G. Rodgers, *Proust's Narrative Techniques*, p. 108, parle de 'double vision' à propos de la concurrence entre le héros 'subjectif' et le narrateur 'objectif' ». (Genette, 2007 : 216)

*perdu*. (Genette, 2007 : 215 - 216) L'effet de la double focalisation dans ces deux œuvres (*Citadelle* et *À la recherche du temps perdu*) peut être considéré identique car la focalisation dépasse la vision du personnage et nous pouvons obtenir l'information sur l'intériorité des personnages secondaires. Donc, malgré une apparence de focalisation zéro, c'est en effet encore la focalisation interne avec une double focalisation. Cette double focalisation que nous observons tout au long de *Citadelle* permet au narrateur d'accumuler, à côté de son point de vue *particulier* et subjectif, des généralisations sur les autres personnages et le monde qui l'entoure à travers un point de vue objectif et *universel*.

Il faut également éliminer la possibilité d'une simple interprétation subjective du personnage-narrateur parce que l'énonciateur du passage n'est pas le personnage dans la diégèse, mais son double plus âgé au moment de la narration qui pose des jugements *universels* tout au long du récit. Donc, nous devons prendre en compte l'objectivité de cette *universalité* dans sa voix. Autrement dit, nous considérons le fait que le narrateur vise à créer « une nouvelle organisation de langage » (Ambert, 2001 : 100) en interprétant le monde d'une nouvelle façon qui est censé fonctionner comme le discours objectif de la culture. Nous pouvons donc expliquer cette double focalisation par l'ambivalence de l'identité du narrateur dont le point de vue oscille du *particulier* à *l'universel*.

Ce qui saute aux yeux à première vue dans le passage est l'incipit de l'énoncé : « dans le silence de mon amour ». C'est un énoncé répétitif qui émerge plusieurs fois tout au cours du récit<sup>21</sup> et il est généralement suivi par une observation d'un point de vue presque divin. L'apparition de cette expression semble indiquer une confusion des voix du fils et du père, ou plus précisément la confusion des identités du narrateur : personne physique, le narrateur étant le fils d'un père, et personne morale, le narrateur étant l'héritier du trône

---

<sup>21</sup> Bien qu'ils contiennent quelques changements mineurs, ce qui est commun pour chaque apparition de cet énoncé, c'est le fait d'agir avec « son amour ». Dans l'ensemble de l'œuvre, on observe plus de quarante fois l'expression comme « enfermer dans l'amour » et ses dérivés, et d'innombrables fois des expressions sous forme de groupe nominal ; telles que « dons de mon amour, patrie de mon amour, silence de mon amour, etc. ». De même, nous observons l'expression « dans le silence de mon amour » vingt-neuf fois. Cela peut être représentatif de l'existence d'une voix généralisante et *universelle*.

ou bien le représentant du « maître du domaine »<sup>22</sup>. Cette confusion d'identité que le narrateur reflète dans son discours quand il parle comme le représentant du pouvoir (ou bien de son père) peut être expliquée à travers la notion de « Locuteur-L » développée par Oswald Ducrot.

Ducrot désigne le « locuteur-L » en tant qu'« être de discours » face au locuteur-λ qui est un « être du monde ». (Maingueneau, 2005 : 94) Il recourt à deux termes pour décrire le locuteur-L : « interjection » et « ethos ». Premièrement, « locuteur-L » en tant qu'être de discours se manifeste non par le contenu de son énoncé, mais par l'interjection, à savoir par l'effet du contenu : « comme un effet immédiat du sentiment » parce que « l'interjection suppose une théâtralisation de son propre corps d'énonciateur. » (Maingueneau, 2005 : 95) Il illustre le concept en indiquant la différence entre dire « Je suis soulagé » et dire « ouf ! ». Le premier énoncé appartient à un être du monde parce qu'« on peut dire « Je suis soulagé » sans avoir l'air soulagé » (*Ibid.*) D'autre part, l'énoncé « ouf ! » appartient à l'être du discours parce qu'il reflète l'effet du contenu à travers l'énonciation.

Nous pouvons voir ce phénomène dans l'utilisation répétitive de l'énoncé « dans le silence de mon amour » dans *Citadelle* car selon Ducrot, nous devons « rendre compte de ce qui, selon l'énoncé, est fait par la parole » et donc utiliser « les images de l'énonciation qui sont véhiculées à travers l'énoncé ». (Ducrot, 1984 : 174) L'énonciateur physique de l'énoncé (« dans le silence de mon amour ») est un personnage *particulier* en tant qu'être du monde, mais la conscience qui se manifeste par l'effet d'interjection de l'énoncé appartient à un être de discours (locuteur-L) représentant le point de vue du pouvoir. En termes de Ducrot, cette expression est la « signature » du véritable locuteur, qui est le père métaphysique dont l'existence n'est que discursive. Nous observons la même situation dans l'exemple que Ducrot offre :

Supposez que mon fils m'apporte une circulaire du lycée, où il est écrit : « Je, soussigné..., autorise mon fils à ... Signé... ». Je n'aurai personnellement qu'à inscrire mon nom dans le blanc qui suit le mot *soussigné* et à signer. Or il est clair

---

<sup>22</sup> Parfois, le narrateur utilise l'expression - maître du domaine - pour indiquer, d'un ton mystique, une personne qui ne semble pas réel : « Mais je te l'ai dit de celui-là qui est le maître du domaine et se promène à l'aube dans la terre mouillée. » (Saint-Exupéry, 1948 : 276)



que je ne suis pas l'auteur empirique du texte [...] Mais, une fois que j'aurai signé, j'apparaîtrai comme le locuteur de l'énoncé [...] (Ducrot, 1984 : 194)

Quel que soit l'auteur empirique de l'énoncé, le locuteur de l'énoncé est celui qui assume la responsabilité du sens : « l'énoncé lui-même, une fois signé, indiquera que j'ai pris cette responsabilité ». (Ducrot, 1984 : 194) L'effet du contenu dans ce cas n'est que le ton métaphysique de l'énoncé insinuant le concept de droit divin de la monarchie doté par le locuteur-L. Le fils ne fait simplement des observations sur son peuple, mais il reflète également l'effet du pouvoir dans son énonciation à travers le ton divin qui indique la légitimité du pouvoir par la filiation auprès du dieu. Par exemple, le locuteur ne dit pas simplement qu'il a fait certaines observations lorsqu'il se promenait parmi des gens ; au contraire, en accentuant sa position de maître (sa position de figure du père métaphysique dont l'amour pour ses sujets est immense) par le ton divin, il nous montre la signature du père : « **dans le silence de mon amour**, je vais lentement par la ville et regarde celle-là ». Nous observons que cet énoncé émet un effet métaphysique impliquant que le locuteur de cet énoncé peut se promener « en silence » parmi ses peuples sans être vu par eux. C'est pourquoi il peut les observer dans leurs moments les plus intimes pour analyser ce qui les rend heureux ou malheureux, etc. Le locuteur de cet énoncé « dans le silence de mon amour » agit comme un fantôme. De plus, l'emploi du présent de l'indicatif au lieu du prétérit (« je vais lentement [...] et regarde ») produit une atemporalité renforçant le phénomène que « l'effet immédiat du langage » apporte une propriété métaphysique. Ces effets sont le fruit de la voix du pouvoir insérée dans le mot du narrateur. En effet, l'indication réelle de cet effet d'interjection réside dans la reconnaissance du narrateur en tant que « roi divin » parce que si une autre personne qu'un tel roi énonçait l'expression « dans le silence de mon amour », celle-ci ne pourrait plus éveiller le même effet métaphysique faute de l'« ethos » qui est la condition pour laquelle « il est possible de se servir de mots pour exercer une influence », et que « certaines paroles, dans certaines circonstances, sont douées d'efficacité ». (Ducrot, 1984 : 173) En l'absence de la reconnaissance de l'« ethos » par un interlocuteur, le seul effet de l'expression serait un lyrisme ordinaire. Le narrateur de *Citadelle* explique dans le passage suivant que la signification n'est possible qu'avec l'existence d'un interlocuteur qui soit capable de reconnaître l'effet de son énonciation :

Mais je te le répète encore : lorsque je dis montagne, je signifie montagne pour toi qui t'es déchiré à ses ronces, qui a déboulé dans ses précipices, qui as sué contre ses pierres, cueilli ses fleurs puis respiré en plein vent sur ses crêtes. Je signifie mais ne saisis rien. Et, quand je dis montagne à un boutiquier gras, je ne transporte rien dans son cœur. (Saint-Exupéry, 1948 : 145)

L'interprétation du même signe linguistique (ou signifiant) selon l'expérience des gens crée une pluralité des significations pour les personnages et surtout pour le lecteur. La reconnaissance de l'« ethos » du locuteur dans ce passage requiert la reconnaissance d'une expérience spécifique par l'interlocuteur pour transmettre la signification. En l'absence de sa reconnaissance, la valeur performative du mot ne fonctionne pas et le narrateur explique cette situation comme un défaut de l'interlocuteur qui ne peut pas reconnaître l'« ethos » en raison de l'absence d'expérience : « Et, quand je dis montagne à un boutiquier gras, je ne transporte rien dans son cœur. » L'« ethos » constitue donc la reconnaissance de la signification particulière de l'expression « montagne » dans le passage. Il en va de même pour « dans le silence de mon amour » parce qu'afin de comprendre cette expression, l'interlocuteur a besoin de reconnaître le statut métaphysique du locuteur en tant que « roi divin ». Sur cet aspect concernant l'autorité de l'« ethos », nous pouvons recourir à un exemple que Ducrot utilise : « C'est le problème du centurion de l'Évangile, qui s'étonne de pouvoir dire à son serviteur 'Viens !', et le serviteur vient. » (Ducrot, 1984 : 173). Selon le récit biblique<sup>23</sup>, Jésus qui est en route pour guérir le serviteur du centurion, avant de parvenir à son but est arrêté par les camarades de celui-ci car ayant fait son service militaire et connaissant le pouvoir du mot appartenant à un supérieur hiérarchique, le centurion lui demande juste d'énoncer les mots nécessaires pour la guérison de son serviteur sans se rendre dans le lieu où il se trouve. Dans cette situation, la raison pour laquelle le mot fonctionne de façon performative est la reconnaissance de l'« ethos » du locuteur (la supériorité et l'autorité de Jésus) par l'interlocuteur, tout comme c'est le cas dans *Citadelle* où à la fois le lecteur et l'interlocuteur diégétique connaissent l'autorité de la parole du père.

---

<sup>23</sup> « [...] Seigneur, ne prends pas tant de peine; car je ne suis pas digne que tu entres sous mon toit. C'est aussi pour cela que je ne me suis pas cru digne d'aller en personne vers toi. Mais dis un mot, et mon serviteur sera guéri. Car, moi qui suis soumis à des supérieurs, j'ai des soldats sous mes ordres ; et je dis à l'un : Va ! et il va ; à l'autre : Viens ! et il vient ; et à mon serviteur : Fais cela ! et il le fait. Lorsque Jésus entendit ces paroles, il admira le centurion, et, se tournant vers la foule qui le suivait, il dit : Je vous le dis, même en Israël je n'ai pas trouvé une aussi grande foi. [...] » (Évangile selon saint Luc, chapitre 7, versets 1 à 10) <http://www.bibliques.com/b/42luc/7.php>

Par ailleurs, si le narrateur avait déclaré explicitement qu'il était le roi dont le pouvoir est légitimé par dieu, il s'agirait d'un être du monde. Mais il ne se définit jamais ainsi et parle directement en tant que roi dont nous concluons sa position à travers son discours. Cette situation concerne inévitablement l'« ethos » de l'identité parce que le narrateur dans *Citadelle* est non seulement dans la position de fils méditant sur sa relation avec son père<sup>24</sup>, mais il est aussi le chef de la ville. Le narrateur est le personnage qui fait des observations subjectives, mais il est également celui qui porte dans son mot, en tant que l'héritier du trône, le discours du pouvoir du père, compte tenu du contexte de l'œuvre. Et ce phénomène nous entraîne forcément au concept de l'« ethos ». Ce concept emprunté à la rhétorique antique désigne la respectabilité dans l'image publique d'un orateur en tant que personne morale. Selon Ducrot, c'est une particularité du locuteur-L dont l'existence est dépendant de son discours : « Cet ethos n'appartient pas à l'individu considéré indépendamment de son discours (...) ». Ce locuteur « ne dit pas explicitement "Je suis honnête, courageux, etc.", mais il adopte en parlant le ton, les manières que l'opinion attribue à un homme honnête, courageux, etc. L'ethos est donc attaché au locuteur-L. » (Maingueneau, 2005 : 95) Sur ce concept de Ducrot, Maingueneau souligne particulièrement l'importance du ton en tant que déterminant ultime de l'identité : « On trouve chez Maingueneau un rapprochement de la notion d'ethos de celle de « ton » (préférée à celle de « voix »), qui renvoie tant à l'oral qu'à l'écrit et qui suppose un caractère et une corporalité. » (Burbea, 2014 : 9) Donc, nous observons à travers l'expression « dans le silence de mon amour », à la fois l'ethos et son effet immédiat appartenant au pouvoir à travers le ton métaphysique. Le locuteur-L se manifeste donc à travers cet ethos dont le statut est légitimé par la volonté divine.

Si nous tenons compte de « l'ethos » et de « l'interjection » dans le discours du narrateur, nous pouvons conclure que l'altération de la focalisation interne à zéro ne présente pas en effet un véritable changement de focalisation, mais uniquement un glissement tonal à

---

<sup>24</sup> Nous pouvons même évaluer cette situation selon la relation œdipienne entre le fils et le père en tenant compte du conflit dialogique entre eux et du fait que l'on observe plusieurs thèmes freudiens implicitement dans la narration et presque trente fois explicitement à travers les passages comme « On ne guérit ni la chenille ni la plante, ni l'enfant qui mue et réclame pour se retrouver bienheureux de rentrer dans l'enfance et de voir rendues leurs couleurs aux jeux qui l'ennuient et leur douceur aux bras maternels, et le goût du lait — mais il n'est plus de couleur des jeux, ni de refuge dans les bras maternels ni de goût du lait — et il va, triste [...] L'enfant qui a mué et perdu l'usage de la mère ne connaîtra *point* de repos qu'il n'ait trouvé la femme. Seule, de nouveau, elle l'assemblera. » (Saint-Exupéry, 1948 : 94).

travers lequel on peut entendre la voix du père en tant que « architecte du sens » qui réalise « une nouvelle organisation de langage » (Ambert, 2001 : 100). Dans les moments où la voix du père se fait entendre d'une manière dominante dans le mot du narrateur, le narrateur se situe comme « l'architecte » qui construit l'intériorité des habitants de sa ville, voire le sens de leur vie, de leurs émotions et pensées. Ce qu'il vise à atteindre par cette voie est une nouvelle organisation du langage. Cette voix dans le mot du narrateur vise à fonder l'homme comme une citadelle : « Citadelle, je te construirai dans le cœur de l'homme. » (Saint-Exupéry, 1948 : 27) Son interprétation du monde s'étalant au cours du récit n'est pas une simple argumentation théorique pour présenter son point de vue. Le narrateur, en évoquant ses souvenirs, vise à produire un nouvel empire, c'est-à-dire un nouveau langage capable de fonder l'homme : « C'est pour fonder les hommes que je les ai soumis à l'empire. Ce n'est point pour fonder l'empire que j'ai asservi les hommes. » (Saint-Exupéry, 1948 : 170) Il utilise le mot « empire » en tant qu'équivalent du langage, du point de vue, voire du sens de la vie :

Je me méfie de celui qui tend à juger d'un point de vue. Comme de celui-là qui, se trouvant ambassadeur d'une grande cause, s'y étant soumis, se fait aveugle. S'agit de réveiller en lui l'homme, quand je parle. Mais je me méfie de son audience. Elle sera d'abord habileté, ruse de guerre, et il digérera ma vérité pour la soumettre à son **empire**. (Saint-Exupéry, 1948 : 293)

Il y a plusieurs personnages émergents au cours du récit, qui possèdent leurs propres « empires » face à celui du narrateur. Les empires des personnages, à savoir leurs langages et leurs points de vue luttent sans cesse. Par ailleurs, selon le narrateur, le sens n'est pas immanent et doit être inventé à travers un langage créant un nœud qui noue les choses, à savoir un langage qui crée le contexte :

Car rien n'a de sens en soi, mais, de toute chose, le sens véritable est structure. Et ton visage de marbre n'est point somme d'un nez, d'une oreille, d'un menton et d'une autre oreille mais musculature qui les **noue**. Poing fermé qui retient quelque chose. Et l'image du poème ne réside ni dans l'étoile ni dans le chiffre sept ni dans la fontaine, mais dans le seul **nœud** que je compose en obligeant mes sept étoiles de se baigner dans la fontaine. (Saint-Exupéry, 1948 : 204)

Seul le nœud qui noue des mots séparés peut produire un poème, c'est pourquoi le but du narrateur n'est pas seulement de créer un contexte fictif, mais à travers ce contexte, il peut saisir l'homme, le conquérir et le pousser à se métamorphoser pour qu'il cesse d'être un mot séparé et devienne enfin un poème : « Et m'apparut que tous les hommes étaient ainsi

à conquérir. [...] Et sans doute est-ce dans l'enfance qu'il importe de te conquérir d'abord sinon te voilà pétri et durci et ne sachant plus apprendre un langage. » (Saint-Exupéry, 1948 : 317, 318) Comme mis en évidence dans les exemples ci-dessus, la voix narrative possède un discours *universel* dans son mot et c'est ce qui pousse la focalisation interne vers la focalisation zéro. La focalisation semble s'élargir car le véritable destinataire du narrateur reste toujours le narrataire/lecteur et non les personnages de la diégèse. Nous pouvons observer, dans le passage suivant où le narrateur s'adresse directement au lecteur, que le but d'un poème, ou de toute œuvre littéraire, selon le narrateur est de « faire devenir » son lecteur :

Mon acte domine et ne s'inscrit point dans les traces, dans les reflets ni dans les signes, et, de ne les y point retrouver tu ne peux lutter contre moi. Alors seulement je suis créateur et vrai poète. Car le créateur ou le poète n'est point celui qui invente ou démontre, mais **celui qui fait devenir**. [...] Mais je viens avec mon pouvoir qui n'est pas de te rien démontrer selon ton langage, car elles sont sans issue les contradictions qui te déchirent. Ni te montrer la fausseté de ton langage, car il n'est point faux mais incommode. Mais simplement de t'amener dans une promenade où les pas se suivent l'un l'autre, t'asseoir sur la montagne d'où sont résolus tes litiges et te laisser toi-même en faire ta vérité. (Saint-Exupéry, 1948 : 231)

Comme nous le voyons à travers le passage cité, le récit de *Citadelle* vise donc à amener son lecteur « dans une promenade » pendant laquelle il peut faire devenir son lecteur dans une nouvelle réalité et personnalité. Autrement dit, le discours du narrateur semble effectuer un acte « performatif » comme le définit J.L. Austin puisqu'en construisant son discours, le narrateur semble agir sur la formation de la personnalité de ses lecteurs. Ce phénomène est légitimé par deux propriétés du récit. Premièrement, le narrateur de *Citadelle* exerce un pouvoir de manipulation dans la signification des choses par l'autorité divine capable de transformer la réalité culturelle pour son peuple dans le contexte de l'histoire. En terme marxiste, on peut dire que la voix du père possède le pouvoir transformatif sur la « superstructure », à savoir sur les institutions politiques déterminant la conscience de soi. Nous pouvons observer sa voix organisant les institutions dans le passage suivant :

[...] j'ai réuni les maîtres de mes écoles et leur ai dit : « Ne vous trompez pas. Je vous ai confié les enfants des hommes non pour peser plus tard la somme de leurs connaissances, mais pour me réjouir de la qualité de leur ascension. Et ne m'intéresse point celui de vos élèves qui aura connu, porté en litière, mille sommets de montagnes et ainsi observé mille paysages, car d'abord il n'en connaîtra pas un seul

véritablement, et ensuite parce que mille paysages ne constituent qu'un grain de poussière dans l'immensité du monde. M'intéressera celui-là seul qui aura exercé ses muscles dans l'ascension d'une montagne, fût-elle unique, et ainsi sera disponible pour comprendre tous les paysages à venir, et, mieux que l'autre, votre faux savant, les mille paysages mal enseignés. (Saint-Exupéry, 1948 : 145)

La deuxième propriété qui justifie la valeur performative de la voix narrative est que le narrateur effectue une parole performative pour modifier le sens de la culture non seulement pour son peuple dans le contexte fictif du récit, mais aussi pour le narrataire/lecteur. Il s'agit donc de l'« acte perlocutoire ». En effet, dans la situation d'énonciation au moment de la narration, quand il décrit un objet, il s'adresse également au lecteur pour lui faire reconnaître son point de vue. Dans l'exemple qu'Austin donne, ce qu'on fait en posant la question si le mouchoir trouvé dans la chambre d'un homme appartient à une certaine femme ou non est un acte perlocutoire dont l'effet est d'insinuer à l'interlocuteur que la femme en question commet un adultère. (J. L. Austin : 2017 : 130) En effet, le narrateur de *Citadelle* utilise presque le même exemple que celui d'Austin pour expliquer la valeur performative de son mot en s'adressant directement au lecteur à travers le pronom « tu » où le narrateur par le simple fait de faire remarquer une situation, incite l'interlocuteur à réfléchir sur le sujet et change sa perception des choses :

Car toujours tu oublies le temps. Or le temps pendant lequel tu auras cru en quelque fausse nouvelle t'aura grandement déterminé, car elle sera travail de graine et croissance de branches. Et ensuite, même si te voilà détrompé, tu seras autrement devenu. Et si je t'affirme ceci ou cela tu en découvriras tous les signes, tous les recoupements, toutes les preuves. Ainsi de ta femme si je t'affirme qu'elle te trompe. Tu la découvriras coquette, ce qui est vrai. Et sortant à toute heure, ce qui est vrai encore, mais dont tu ne t'étais pas aperçu. Si ensuite je répare mon mensonge, la structure cependant demeure. De mon mensonge il reste toujours quelque chose, car il est point de vue pour découvrir des vérités qui sont.

Et si je dis que les bossus charrient la peste, tu t'épouvanteras du nombre des bossus. Car tu ne les avais point remarqués. Et plus tu m'auras cru longtemps, mieux tu les auras dépistés. **Il reste ensuite que tu connais leur nombre. Et c'est ce que je voulais.** (Saint-Exupéry, 1948 : 445)

Cette valeur performative que nous observons dans la voix du narrateur est la raison pour laquelle la focalisation du récit apparaît souvent comme la focalisation zéro. En réalité, la focalisation n'est pas zéro parce que le narrateur n'accède jamais à des informations au-delà de son champ de vision ; au contraire, il les crée par l'autorité qu'il prend de la voix du pouvoir à travers la double focalisation.

Bakhtine, dans tous ses œuvres, mais surtout dans *La poétique de Dostoïevski*, souligne, pour lire la polyphonie, l'insuffisance des méthodes linguistiques qui n'acceptent que les éléments de la forme comme unité d'examen. Il prend en compte le fondement idéologique des consciences dans le récit pour examiner les voix :

Tous les personnages principaux de Dostoïevski (...) en chacun d'eux il y a une « grande pensée dont ils n'arrivent pas trouver la clef ». (...) Si on leur ôte l'idée dans laquelle ils vivent, leur image n'a plus aucun sens ; en d'autres termes, elle se fond dans l'image de l'idée et ne peut en être abstraite. Nous *voyons* le héros dans l'idée et à travers l'idée, et nous *voyons* l'idée en lui et à travers lui. (Bakhtine, 1970 : 136)

Si nous analysons le mot du narrateur de *Citadelle* à travers cette approche qui prend en compte le fondement idéologique des personnages, cette confusion de voix peut devenir plus évidente. Situé à une position élevée dans la hiérarchie sociale, possédant les moyens de souveraineté et le pouvoir de construire la signification du monde en dénommant les choses dans « la réalité contingente », le narrateur est capable de connaître les vies intérieures des autres personnages sans dépasser les bornes de son champ de vision parce que c'est lui qui construit rétroactivement les vies intérieures de son peuple. Bien sûr, ce dont il s'agit ici, ce n'est pas une connaissance objective au sens scientifique, au contraire c'est une connaissance produite subjectivement par le pouvoir parce que la voix du père détermine la réalité en imposant son interprétation idéologique du monde pour la faire devenir un « contenu intentionnel »<sup>25</sup> comme si c'était une vérité objective.

Nous n'utilisons la distinction entre la subjectivité et l'objectivité que pour faire la distinction dans la focalisation en relation avec notre approche narratologique, mais en réalité, cette distinction ne suffit pas à expliquer la valeur performative du mot du

---

<sup>25</sup> « Contenu intentionnel » est un terme appartenant à la philosophie d'Edmund Husserl et signifie à peu près l'expérience phénoménologique d'un objet à travers une propriété intentionnellement déterminée par le contexte. Par exemple, on n'expérimente pas la lune seulement telle qu'elle est, mais on la perçoit comme « lumineuse », ou comme une « ambiance romantique », etc. selon le contexte dans lequel nous nous trouvons. « La phénoménologie husserlienne pose comme principe de base que tout ce qui existe (nous parlerons pour simplifier, avec Husserl, d'objets) est nécessairement corrélé à une intentionnalité qui le vise. Ce qui implique, quand il s'agit de s'interroger sur les différents genres d'objets (objet naturel, autrui, objet mathématique, souvenir, etc.) de les aborder non pas de manière pour ainsi dire directe, mais de les appréhender avec ou dans leur corrélation intentionnelle à une conscience qui les vise ». (Moinat, 2006: 99) Nous pouvons également voir dans l'explication du concept par Merleau-Ponty que l'intentionnalité du processus de perception ne provient pas d'une « subjectivité » du percepteur, mais du contexte qui détermine le champ perceptif : « Husserl appelle protensions et rétentions, les intentionnalités qui m'ancrent dans un entourage. Elles ne partent pas d'un Je central, mais en quelque sorte de mon champ perceptif lui-même qui traîne après lui son horizon de rétentions et mord par ses protensions sur l'avenir. » (Merleau-Ponty, 1945 : 476)

narrateur. L'attitude phénoménologique dans la conception du monde de *Citadelle* requiert l'abolition de la distinction abstraite entre la subjectivité et l'objectivité car comme le remarque Merleau-Ponty, « l'intérieur et l'extérieur sont inséparables. Le monde est tout au dedans et je suis tout hors de moi ». (Merleau-Ponty, 1945 : 467) Le solipsisme, qui signifie le fait d'accepter la conception de la réalité dans la conscience et qui glorifie donc la subjectivité du moi, est un acte transcendant, alors que l'acte phénoménologique de « construire » est un acte transcendantal. Le fait que le narrateur de *Citadelle*, dont le mot est performatif, puisse « construire » le sens du monde à travers les relations dialogiques entre le sujet *particulier* et le sujet *universel* peut être expliqué par une simultanéité des perceptions que Merleau-Ponty explique ainsi :

Faute de pouvoir limiter le solipsisme du dehors, essaierons-nous de le dépasser du dedans ? Je ne puis sans doute reconnaître qu'un Ego, mais, comme sujet universel je cesse d'être un moi fini, je deviens un spectateur impartial devant qui autrui et moi-même comme être empirique sommes sur un pied d'égalité, sans aucun privilège en ma faveur. [...] En Dieu je peux avoir conscience d'autrui comme de moi-même, aimer autrui comme moi-même. Mais la subjectivité à laquelle nous nous sommes heurtés ne se laisse pas appeler Dieu. Si la réflexion me découvre à moi-même comme **sujet infini**, il faut bien reconnaître au moins à titre d'apparence, l'ignorance où j'étais de **ce moi** plus moi-même que moi. **Je le savais, dira-t-on, puisque je percevais autrui et moi-même et que cette perception n'est justement possible que par lui.** (Merleau-Ponty, 1945 : 411, 412)

Le « sujet infini », comme l'explique Merleau-Ponty, n'est pas intelligible pour le sujet *particulier* dans son expérience empirique. Cette perception *universelle* du « sujet infini » peut être obtenue seulement de façon transcendantale par une pensée *à priori* d'un regard capable de voir les relations intersubjectives. Ces relations peuvent être considérées comme l'ensemble des perceptions des sujets empiriques et les influences de la perception de l'autrui, c'est-à-dire par les relations dialogiques en termes bakhtiniens. L'objectivité faisant partie du discours de *l'universel* dans *Citadelle* est donc le fruit de l'intrusion de la voix du pouvoir en tant que locuteur-L. Ceci nous pousse donc à penser que la focalisation semble être une focalisation zéro. Le chevauchement des sujets « fini et infini », en termes de Merleau-Ponty, dans un même mot constitue le sujet transcendantal. En réalité, le narrateur parle toujours, par principe, à travers la focalisation interne puisqu'il ne définit pas la réalité extérieure mais tente de la « construire » à travers sa narration. Donc ce qui est raconté par le narrateur n'est pas son observation de la réalité



extérieure mais l'expression de sa propre intériorité qui est dialogisée avec l'extériorité à travers cette double focalisation.

La soi-disant focalisation zéro de *Citadelle* se diffère de celle des récits monologiques où la seule fonction de la voix narrative est de narrer l'histoire et où le narrateur y est extradiégétique dont la particularité omnisciente provient du fait que le narrateur soit le représentant de l'auteur. Afin de réaliser l'intrigue conçue par l'auteur, le narrateur accède, à travers la focalisation zéro, à des informations inaccessibles par les personnages mais accessibles seulement par le romancier. Dans *Citadelle*, le narrateur ne semble pas représenter directement son auteur. Ce qui provoque une double focalisation à travers laquelle le narrateur acquiert la capacité de construire les informations sur l'intériorité d'autrui.

De même, contrairement aux discours monologiques qui posent une objectivité absolue ; la subjectivité du langage dans *Citadelle* est exposée d'une façon à rendre le discours ouvert à la dialogisation avec les autres personnages, ainsi qu'avec le lecteur malgré la voix monologisante du pouvoir.

Analysons le passage ci-dessous :

Et **il me paraît** bien évident que, **si je disposais** d'une humanité encore inanimée et **si je voulais** l'éduquer et l'instruire et la remplir des mêmes mille mouvements divers, le pont du langage n'y suffirait point. (Saint-Exupéry, 1948 : 110)

Dans ce passage, le narrateur raisonne sur la possibilité de disposer d'une nouvelle humanité et de construire à nouveau sa personnalité. Et tout au long de l'énoncé, il ne cache pas sa subjectivité bien qu'il agisse comme un dieu en tant que représentant du pouvoir capable de déterminer le sens du monde.<sup>26</sup> D'ailleurs, cette subjectivité est constamment rappelée tout au long du texte par des conjonctions tels que « il me paraît

---

<sup>26</sup> Le fait que le narrateur de *Citadelle* détermine la réalité extérieure ne doit pas être confondu avec la caractéristique du style romantique où le narrateur dépeint la nature en y reflétant ses propres sentiments. Dans la littérature romantique, le personnage n'a ni statut social, ni outils de pouvoir nécessaires qui peuvent réellement fonctionner d'une manière performative pour déterminer la réalité extérieure. Donc, quand le personnage romantique reflète son intériorité sur le monde extérieur, cela semble être pour des raisons esthétiques. Cependant, le narrateur de *Citadelle*, tient en main, *de facto*, le pouvoir et l'autorité de transformer la réalité extérieure et de déterminer sa signification grâce à sa compétence dotée par sa position supérieure à la loi.

bien évident que, il m'apparut que, il me vint que, j'ai découvert que, etc. ». Dans le roman monologique, par contre, le narrateur ignore sa nature subjective ou il ne la trouve pas digne d'intérêt car la priorité est de donner des informations au moment où l'intrigue l'exige selon le point de vue monologique de l'auteur qui porte dans son mot une revendication d'objectivité. Mervi Helkkula explique cette particularité monologique de la focalisation zéro dans le récit classique d'un point de vue socio-culturelle :

On a souvent soutenu que la forme narrative du roman réaliste et naturaliste du XIX<sup>e</sup> siècle était dictée par une certaine homogénéité des valeurs qui régnaient dans la société de l'époque. La morale autoritaire et les croyances de la bourgeoisie auraient été à l'origine du caractère omniscient de la narration des romans réalistes. Dans la société de l'époque, le réel avait selon cette conception une existence objective, claire et nette, et ne pouvait pas être remis en question. La vie avait un sens et le statut de l'individu n'était pas problématique. Le procès dressé contre Flaubert – le grand précurseur du modernisme – à cause de *Madame Bovary* ne fait que confirmer cela : ce qu'on ne pouvait pas tolérer dans ce roman, c'était l'absence de vision et de valeurs homogènes, qui auraient pu être transmises par une narration complètement omnisciente. Au lieu d'une telle narration, il y a dans *Madame Bovary* une oscillation continuelle de point de vue, mis en valeur par la fameuse narration « impassible » qui ne prend pas de position univoque vis-à-vis des personnages et du monde décrits. (Helkkula, 2009 : 398)

Ainsi, comme nous le voyons dans la citation de Helkkula, même dans le roman classique qui semble être construit sur une totale objectivité, certains romans comme *Madame Bovary*, nous montrent que l'objectivité du récit classique n'est donc qu'une illusion qui cache la subjectivité du romancier. En effet, dans le récit classique, à travers ce ton objectif, le discours du narrateur en tant que représentant de son auteur devient la seule autorité idéologique sur le récit. Il ne s'agit pas d'une telle monologisation dans *Citadelle* parce que le narrateur ébranle sa propre autorité en exposant constamment sa subjectivité. Dans *Citadelle*, la focalisation ne sert pas à créer une illusion mimétique (en tant que prétention de l'imitation fidèle de la réalité objective) cachant la subjectivité du narrateur.

En résumé, nous pouvons dire que la modalité qui ressemble à la focalisation zéro dans *Citadelle* est essentiellement la focalisation interne avec une double focalisation provenant de la polymodalité de la forme soi-disant autobiographique. Le personnage-narrateur est le locuteur en tant qu'être du monde alors que son double âgé est le narrateur en tant qu'être du discours qui est monté sur le trône et qui s'identifie à la voix du pouvoir. Cette deuxième voix permet au narrateur de parler des mondes intérieurs des autres

personnages en les construisant d'une manière performative. Cette situation est tout à fait différente de la focalisation zéro du récit classique car la subjectivité du narrateur dans *Citadelle* empêche la revendication d'objectivité de la voix narrative.

### 1.3.2. La focalisation interne multiple entre sujets *particuliers*

Dans le cas de la double focalisation qui se manifeste par un déplacement de voix dans le mot du même énonciateur, la polyphonie se produit verticalement entre l'objectivité de la voix du pouvoir en tant que personne morale et *universelle* et la subjectivité de la voix du personnage-narrateur en tant que personne réelle et *particulière*. Cependant, nous observons également une polyphonie qui se produit horizontalement entre les différents personnages *particuliers* dans la diégèse. Nous analyserons les changements de sujets d'énonciation pour observer comment ceux-ci altèrent la focalisation vers une « focalisation interne multiple ».

Selon Genette, la focalisation interne multiple est un mode dans le récit « où le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages-épistoliers » (Genette, 2007 : 194, 195). Parmi les exemples que Genette donne pour la focalisation interne multiple dans *Discours du récit*, il énumère les noms de *The Ring and the Book*, le poème de Robert Browning, et de *Rashomon*, le film d'Akira Kurosawa. (Genette, 2007 : 195). La caractéristique commune de ces œuvres est que le même événement est raconté plusieurs fois selon les points de vue des différents personnages. L'un des exemples les plus récents utilisant cet outil est le film de *Vantage Point*, une production américaine datant de 2008. C'est un film policier qui utilise la focalisation interne multiple, mais cette focalisation n'y sert pas à créer une polyphonie dialogique, comme c'est le cas dans *Citadelle*. Dans ce film, une tentative d'assassinat contre une figure politique est décrite de plusieurs points de vue. Le spectateur revoit la scène de l'assassinat successivement du point de vue d'un autre témoin différent qui se trouve dans le lieu de l'incident avec un nouveau cadrage et offrant ainsi à chaque fois de nouvelles informations sur l'événement afin que le téléspectateur puisse compléter les pièces du puzzle. Mais cette forme, qui selon Genette serait particulièrement valable pour les récits des « affaires criminelles » (Genette, 2007 : 195), ne produit pas un véritable dialogisme, mais seulement une pluralité des perspectives en superposant successivement les

perspectives des différentes voix narratives. Dans une telle structure, toutes les perspectives se réconcilient à la fin de l'intrigue en composant la totalité du discours monologique de l'auteur. Ce qui importe dans ce genre de récits n'est que de mettre à jour une multitude de perspectives pour créer un effet de « suspense » et de curiosité pour le spectateur. Les voix narratives appartenant à différents personnages ne sont pas autonomes, leurs discours sont déterminés téléologiquement par l'auteur pour construire une intrigue. Cependant, selon Bakhtine, un véritable changement de voix doit se réaliser entre des voix autonomes, indépendantes de l'auteur : « Dostoïevski, à l'égal du Prométhée de Goethe, ne crée pas, comme Zeus, des esclaves sans voix, mais des hommes *libres*, capables de prendre place à côté de leur créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui. » (Bakhtine, 1970 : 34)

Le changement de points de vue selon ce modèle dostoïevskien doit donc être basé sur l'autonomie idéologique de la nouvelle voix, et non sur une simple différence de perspective spatiale. Bakhtine nous avertit à propos de cette nuance ; la multiplicité des points de vue des personnages ne signifie pas forcément une relation dialogique s'ils ne sont que des outils pour justifier l'idéologie de l'auteur :

*La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski. Ce qui apparaît dans ses œuvres ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences « équipollentes » et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné.* (Bakhtine, 1970 : 35)

L'absence de l'idéologie autonome ou de la conscience « équipollente » des personnages aux moments des changements de perspective que l'on trouve dans la plupart des récits policiers, nous empêche de définir ces changements de voix comme producteur d'une relation dialogique. Au contraire, en raison de cette absence nous pouvons définir le changement de voix dans les récits policiers comme une pluralité de voix dont chacune d'entre elles n'est qu'un outil de faire avancer l'intrigue selon le discours monologique de l'auteur. De part cet aspect, la focalisation interne multiple de ce genre de récits ne correspond pas à celle de *Citadelle* parce que la différence entre les voix dans les récits policiers est généralement fondée sur les raisons fictionnelles qui proviennent du conflit d'intérêt. Dans les récits policiers, à savoir dans un chronotope qui réduit les sujets à leurs

impulsions réactives sur l'axe de survie, en général les différentes voix au niveau diégétique ne sont que de simples outils qui servent à parvenir à un résultat téléologiquement convenu selon la vision monologique de l'auteur.

La pluralité de voix dans ces récits est une diversité superficielle parce que la focalisation interne multiple n'apporte pas une diversité de l'idéologie mais seulement de perspective. De part cet aspect, au sens de la dialogisation du discours, cette focalisation n'est pas si différente de la focalisation interne fixe. En effet, que ce soit la focalisation multiple ou fixe, elles servent seulement à la construction de l'intrigue et ne produisent donc pas une véritable polyphonie. Par exemple, dans les récits policiers de Simenon, il est connu qu'il s'agit d'une vaste diversité des personnages appartenant à différents types sociaux. Mais le narrateur y est extradiégétique et se focalise seulement sur le héros-commissaire à travers la focalisation interne. Comme le remarque Alavoine : « L'homme est donc bien au centre des préoccupations de Simenon et la focalisation interne fixe apparaît comme la mieux adaptée dans la mesure où le romancier peut ainsi montrer le héros en train de voir, et plus généralement de 'sentir' ». (Alavoine, 2001 : 50) Malgré cela, on peut mentionner une polyphonie limitée à travers la voix narrative et la voix du personnage *Maigret*, liée à l'emploi fréquent du discours indirect libre : « Grâce au discours indirect libre, le lecteur a aussi accès à la voix de Maigret ». (Alavoine, 2001 : 51) D'autre part, le but central du récit est toujours de créer le « suspense » et tous les outils comme la focalisation, la diversité sociale, les changements de voix sont au service de la création d'un énigme mystérieux :

Maigret donne ainsi à voir sur les personnages en filtrant les informations : le suspense relatif des enquêtes impose en effet la découverte progressive des réflexions du commissaire avant la révélation finale. Dans cette perspective, il faut donc remarquer que le point de vue de Maigret est un procédé narratif qui se révèle plus complexe qu'il n'y paraît en première analyse : une sorte de focalisation interne « sélective » et une voix autocensurée qui permettent d'occulter certains indices ou certaines déductions de l'enquête avec l'usage de paralipses volontaires. (Alavoine, 2001 : 51)

Ce type de multiplicité des perspectives qui est transmis par une focalisation « sélective » filtrant les informations au nom du « suspense » ne se trouve pas dans *Citadelle*. La multiplicité des points de vue en tant qu'outils pour faire avancer l'intrigue pourrait correspondre, selon le résumé schématique des degrés de dialogisation proposé par

Bakhtine, au second type intitulé « Mot objectivé (mot du personnage représenté) » (Bakhtine, 1970 : 274, 275). Dans ce type, selon Bakhtine, ce qui domine le discours du personnage est ses traits sociologiques et caractérolologiques conçus par le point de vue de l'auteur. La multiplicité de voix existe, mais les propriétaires de ces voix sont réifiées selon le discours monologique de l'auteur. (Bakhtine, 1970 : 274, 275). Par contre, nous observons dans notre corpus des voix véritablement autonomes qui contredisent le mot du narrateur tout au long des changements d'énonciateur.

Dans *Citadelle*, les voix des personnages ne sont pas incluses dans l'histoire pour leurs valeurs informatives en tant qu'outil servant à l'intrigue, mais pour qu'elles changent idéologiquement le ton du discours dominant dans l'histoire. Les voix du constructeur naval et du forgeron de clous, par exemple, exposent différentes idéologies ; le balayeur de la ville et le soldat qui veille sur les remparts parlent d'un aspect différent ; les nomades du désert et ceux qui se sont sédentarisés dans une culture établie ont des interprétations différentes du monde. Et toutes ces voix sont en constante lutte sans aucune réconciliation. Chaque personnage semble donc avoir un rôle déterminé et être l'opposé d'un autre :

Car si tu examines mon empire tu t'en iras voir les forgerons et les trouveras forgeant des clous et se passionnant pour les clous et te chantant les cantiques de la clouterie. Puis tu t'en iras voir les bûcherons et tu les trouveras abattant des arbres et se passionnant pour l'abattage d'arbres, et se remplissant d'une intense jubilation à l'heure de la fête du bûcheron, qui est du premier craquement, lorsque la majesté de l'arbre commence de se prosterner. Et si tu vas voir les astronomes, tu les verras se passionnant pour les étoiles et n'écoutant plus que leur silence. Et en effet chacun s'imagine être tel. Maintenant si je te demande : « Que se passe-t-il dans mon empire, que naîtra-t-il demain chez moi ? » tu me diras : « On forgera des clous, on abattra des arbres, on observera les étoiles et il y aura donc des réserves de clous, des réserves de bois et des observations d'étoiles. » Car myope et le nez contre, tu n'as point reconnu la construction d'un navire.

Et certes nul d'entre eux n'aurait su te dire : « Demain nous serons embarqués sur la mer. » Chacun croyait servir son dieu et disposait d'un langage malhabile pour te chanter le dieu des dieux qui est navire. Car la fertilité du navire est qu'il devienne amour des clous pour le cloutier. (Saint-Exupéry, 1948 : 333, 334)

Nous analyserons ci-dessous le changement de sujet d'énonciation dans un passage pris de *Citadelle*. Nous pourrions ainsi observer à quel degré l'interlocuteur peut exposer une idéologie différente de celle du narrateur. Dans la scène ci-dessous est décrite un navire pendant une tempête en pleine mer. En errant entre ses équipages et essayant de garder

leur moral, le narrateur-personnage rencontre un marin qui écoute « le chant interdit de la mer ». Dès que ce marin commence à parler en tant que nouveau sujet d'énonciation, un ton idéologique différent se produit dans le discours au niveau diégétique :

Et à celui-là que je découvrais appuyé, blême, contre une poutre et qui écoutait à travers les calfats épais **le chant interdit de la mer** :

« Va dans la cale me dénombrer les moutons morts. Il arrive qu'ils **s'étouffent l'un l'autre dans leur terreur...** »

Il me répondit : « Dieu pétrit la mer. **Nous sommes perdus**. J'entends **craquer les mâtres couples du navire...** Ils ne doivent point **se révéler** puisqu'ils sont **cadres et armatures**. Ainsi des assises du globe auxquelles nous confions nos maisons et la procession d'oliviers et la tendresse des moutons de laine qui mâchent lentement l'herbe de Dieu dans le soir. Il est bon de s'occuper des oliviers, des moutons et du repas et de l'amour dans la maison. Mais il est mauvais que le cadre même nous tourmente. Que ce qui était fait redevienne ouvrage. Voici qu'**ici ce qui doit se taire prend la parole**. Qu'allons-nous devenir si **les montagnes balbutient** ? J'ai entendu, moi, ce balbutiement et ne saurais plus l'oublier ...

- Quel Balbutiement ? lui demandai-je.

- Seigneur, j'habitais autrefois un village bâti sur le dos rassurant d'une colline [...] (Saint-Exupéry, 1948 : 40)

Le début du passage nous fournit une information fort importante à propos du point de vue du narrateur envers le marin en question qui écoutait « le chant interdit de la mer ». Cette expression anticipe sur le discours du marin en insistant sur le fait que c'est un discours « interdit » selon le point de vue du narrateur. En effet, nous voyons que le narrateur, en s'adressant au marin essaie de l'occuper, de détourner son attention afin de l'empêcher d'écouter le « chant interdit de la mer » en l'ordonnant d'aller contrôler les moutons qui pourraient mourir à cause du sentiment de la terreur. L'énoncé du narrateur concernant les moutons qui « s'étouffent l'un l'autre dans leur terreur » est également le reflet du point de vue du narrateur envers la faiblesse spirituelle du marin. La réponse du marin, comme le lecteur peut prévoir à travers ces indices, produit un discours tout à fait contraire face à la persévérance du narrateur dont le discours contient un ton austère, presque militaire impliquant une discipline intérieure. Le discours du marin commence véritablement avec un ton spirituel qui reflète sa faiblesse spirituelle. Mais ceci s'explique par le besoin d'une signification spirituelle face à la catastrophe qu'ils subissent : « Dieu pétrit la mer. » Les tons de leurs discours s'opposent. Tandis que le discours du narrateur se constitue par un ton inspirant la fermeté d'esprit, celui du marin inspire un effet de

crise spirituelle, de soumission aux conditions dures : « Nous sommes perdus ». De plus, nous voyons que le personnage du marin n'est pas un figurant, mais le représentant d'un point de vue opposé en quête de surmonter l'autorité que représente le narrateur : « ici ce qui doit se taire prend la parole ». Son énoncé « les montagnes balbutient » vise à dévaloriser l'autorité du discours du narrateur en l'accusant d'être impotent face à la crise pendant la tempête. Et le langage abstrait que le marin utilise pour défendre sa position idéologique rend son discours équivalent de celui du narrateur. Dans cet exemple, nous voyons que la voix du personnage, en plus d'être autonome, contredit le narrateur.

L'énoncé du marin, qui est donné entre guillemets, se poursuit en racontant une histoire dans l'histoire qui lui permet de changer de niveau narratif afin de prouver une idéologie différente de celle du narrateur. Sa narration s'étend sur environ deux pages. L'histoire que le marin raconte à travers la « mise-en-abyme » produit un récit monologique qui a pour but de prouver son point de vue. Mais dans la scène de tempête où se trouvent le marin et le narrateur, une relation dialogique se produit entre eux car la scène contient à la fois le discours monologique du narrateur et le discours monologique de ce personnage secondaire, dont les idéologies sont conflictuelles. Donc, la focalisation interne multiple, à savoir le transfert de la voix narrative entre le narrateur et un personnage secondaire qui est capable de représenter son point de vue d'une manière autonome jusqu'au point de changer le ton du récit, rend la relation entre eux fortement dialogique.

Cette méthode de changement du narrateur est fréquemment observée dans les exemples de la tradition ménippéenne tels que *Métamorphoses* d'Apulée, *Satyricon* de Pétrarque ou dans *les dialogues socratiques*. (Bakhtine, 1970) Le marin, en dépassant le statut de personnage typifié se transforme en personnage autonome pouvant raconter un nouveau récit au niveau métadiégétique pour imposer son point de vue. Il s'agit d'« un héros-idéologue », terme proposé par Bakhtine dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, qui désigne le fait que chaque personnage ou héros intervient dans l'histoire comme porteur d'une idéologie :

Les héros du « dialogue socratique » sont des *idéologues*. C'est avant tout le cas de Socrate lui-même, puis tous ses interlocuteurs : disciples, sophistes, simples gens qu'il entraîne dans le dialogue et qu'il transforme en idéologues malgré eux. L'événement même qui se déroule (ou plus exactement qui est représenté) dans le



« dialogue socratique » est souvent idéologique : c'est la recherche et la mise à l'épreuve de la vérité. [...] Le « dialogue socratique » introduit donc pour la première fois dans la littérature européenne le héros-idéologue. (Bakhtine, 1970 : 166)

Comme le remarque Bakhtine, un « héros-idéologue » est un personnage qui se transforme en idéologue pour entrer dans un conflit idéologique avec les autres. Si une telle scène (celle du marin en plein milieu de la tempête) se trouvait dans un récit classique, l'énoncé du marin serait représenté dans la mesure où il sert à l'intrigue, seulement pour exprimer son désespoir. Dans ce cas, le personnage ne serait qu'un outil utilisé par l'auteur pour déterminer le ton obscur de la scène. Toute tendance pour approfondir ou prolonger son énoncé serait considérée comme inutile car cela perturberait la vraisemblance de la scène dans l'intrigue. Dans *Citadelle*, par contre, l'énoncé du marin, allant au-delà de l'humeur obscure de quelqu'un qui a perdu l'espoir à cause de la tempête, devient une défense idéologique d'une impulsion destructrice qui est tout à fait le contraire de l'idéologie constructive du narrateur. Le chapitre se termine sans aucune réconciliation entre le narrateur et le personnage avec la déclaration révoltante du marin :

« Où nous emportes-tu ? Ce navire sombrera avec le fruit de nos efforts. Dehors je sens que le temps coule en vain. Je sens le temps qui coule. Il ne doit point couler ainsi, sensible, mais durcir et mûrir et vieillir. Il doit ramasser peu à peu l'ouvrage. Mais que durcit-il, désormais, qui vienne de nous et qui restera ? » (Saint-Exupéry, 1948 : 41, 42)

Dans les passages où tel ou tel personnage défend son idéologie face au narrateur, le récit se focalise sur l'intériorité du personnage en question. Ceci est à l'origine de la focalisation interne multiple dans *Citadelle* car l'énoncé du personnage représente une idéologie différente qui devient dominante dans la suite du chapitre.

Dans un autre chapitre où le narrateur se retrouve impuissant face à ses soldats qui ont perdu leur désir de continuer à se battre pour l'empire pendant une expédition militaire dans le désert, l'opposition entre les soldats et le narrateur est une objection philosophique, loin d'un dialogue réaliste que l'on peut rencontrer dans la vie quotidienne. Le dialogue n'est pas conçu pour faire avancer l'intrigue, mais pour représenter un conflit idéologique. Pendant un repos dans la dernière oasis conquise, les soldats se révoltent :

« Que nous importe, disaient-ils, d'être plus ou moins riches de cette oasis inconnue ? En quoi nous augmentera-t-elle ? En quoi nous enrichira-t-elle ? quand, revenus chez nous, nous nous enfermerons dans le village ? Elle servira celui-là seul qui l'habitera ou qui récoltera les dattes de ses palmes ou lavera son linge dans l'eau vivante de ses rivières... » (Saint-Exupéry, 1948 : 64)

Les interlocuteurs (les soldats) deviennent des sujets autonomes face au narrateur. Ils sont en conflit dialogique avec lui puisqu'ils approfondissent philosophiquement un point de vue qui contredit l'idéologie du narrateur. De plus, au lieu de se dissoudre dans le mot du narrateur à travers le discours indirect, leur point de vue est représenté directement entre guillemets, détaché du monologue du narrateur. En se transformant en personnages-idéologues, les soldats deviennent les narrateurs focaux dans la suite du passage.

Dans ces changements de sujet d'énonciation ; ce qui change, ce n'est plus seulement l'énonciateur, mais également le narrateur. Une idéologie qui est opposé à la vision du monde du narrateur principal se défend avec toutes ses forces. Dans ces passages, l'instance narrative est déplacée. La voix dominante du narrateur principal est substituée par la voix d'un (ou de plusieurs) interlocuteur. Par conséquent, le récit devient un ensemble de relations dialogiques entre plusieurs discours idéologiques. C'est ce qui permet à l'acte narratif d'osciller entre les perspectives de ces personnages sous forme de focalisation interne multiple.

On peut même imaginer la structure de *Citadelle* comme une réécriture des *dialogues socratiques* non pas sous forme théâtrale mais sous forme d'un roman. Dans la plupart du temps, les changements du sujet d'énonciation obligent la focalisation interne de se diriger vers un autre personnage en créant une focalisation interne multiple. Par cette voie, on obtient un dialogisme horizontal entre les idéologies des personnages au même niveau narratif. Néanmoins, comme nous l'avons déjà souligné, il y a une différence entre la focalisation interne multiple utilisée dans *Citadelle* et les récits basés sur une intrigue bien précise.

La focalisation interne multiple est donc employée, dans *Citadelle*, pour la répétition du même sujet selon différentes idéologies afin de créer une polyphonie horizontale. Cette focalisation permet à des voix autonomes d'exister face à l'idéologie du narrateur. Cependant, on ne peut pas dire qu'il en va de même pour tous les personnages dans le

récit. En effet, il y a également certains passages où le narrateur typifie son destinataire au sein du dialogue afin de justifier sa propre idéologie. Ces types de passages sont notablement moins nombreux par rapport aux passages dialogiques, néanmoins il nous semble nécessaire d'y prêter attention. Dans le passage ci-dessous, nous voyons que les généraux qui s'expriment dans le dialogue ne sont pas des sujets autonomes, mais simplement des instances au service du dialogue qui est fortement dominé par le père :

« [...] voici un marchand vigoureux, arrogant et avare. Il transporte une fortune de diamants, lesquels sont cousus dans sa ceinture. Et voici un bossu chétif, pauvre et prudent qui n'est point connu du marchand, parle un autre langage que le sien, et souhaite cependant de s'attribuer les pierres. Tu ne vois point où loge la force dont il dispose ?

— **Nous ne le voyons point, dirent les autres.**

— Cependant, poursuivit mon père, le chétif ayant abordé le géant l'invite, comme il fait chaud, à partager son thé. Et tu ne risques rien quand tu portes des pierres cousues dans ta ceinture à partager le thé d'un bossu chétif.

— **Certes, rien, dirent les autres.**

— Et cependant à l'heure de la séparation, le bossu emporte les pierres, et le marchand crève de rage, muselé jusque dans ses poings par la danse que l'autre lui a dansée.

— **Quelle danse ? firent les autres.**

— Celle de trois dés taillés dans un os », répondit mon père.

Puis il leur expliqua :

« Il y a que le jeu est plus fort que l'objet du jeu. Toi général, tu gouvernes dix mille soldats. Ce sont les soldats qui détiennent les armes. Ils sont tous solidaires les uns des autres. Et cependant tu les envoies se jeter l'un l'autre en prison. Car tu ne vis point des choses mais du sens des choses. Quand le sens des diamants fut d'être caution des dés ils coulèrent dans la poche du bossu. » [...] (Saint-Exupéry, 1948 : 428, 429)

La seule idéologie qui domine le discours dans ce passage est celle du père. Les généraux, d'autre part, même s'ils sont les sujets d'énonciation, lorsqu'ils prennent la parole, font essentiellement partie d'un dialogue artificiel que le narrateur met en scène afin de mieux transférer l'idéologie du père. Ils ne sont utilisés seulement pour justifier le point de vue dominant et ne sont donc pas autonomes. Les réponses très courtes des généraux servent à faire avancer le dialogue, qui ne deviennent donc pas des « héros-idéologues ». Ainsi, la focalisation ne change pas.

Nous observons une scène semblable dans le chapitre quatre-vingt-deux :

Et me vint la grande vérité de la permanence.

Car tu n'as rien à espérer si rien ne dure plus que toi. Et je me souviens de cette peuplade qui honorait ses morts. Et la pierre tombale de chaque famille l'une après l'autre recevait les morts. Et elles étaient là qui établissaient cette permanence.

« Etes-vous heureux ? leur demandai-je.

— **Et comment ne le serions-nous pas, sachant où nous irons dormir ? ... »**  
(Saint-Exupéry, 1948 : 253, 254)

Dans ce chapitre qui ne consiste que de ces énoncés, la forme dialogale est utilisée uniquement pour que les interlocuteurs du dialogue puissent dire le dernier énoncé du passage. Encore une fois, comme dans l'exemple précédent, il ne s'agit pas d'un véritable dialogue entre les différentes consciences, mais seulement d'une mise en scène pour justifier le point de vue du narrateur. En considérant le fait que Saint-Exupéry n'ait pas achevé son œuvre, qui a été publié posthume<sup>27</sup>, il est possible de penser que l'auteur aurait laissé ce passage en état d'esquisse pour le développer plus tard. Il faut également rappeler que ce genre de passages ne constitue pas la majorité du récit. Ce que nous pouvons dire, c'est que la longueur de l'énoncé de l'interlocuteur peut être indicateur afin de déterminer s'il peut devenir un sujet autonome ou non. Cependant, la longueur n'est pas le seul critère puisqu'on trouve des personnages qui réussissent à avoir une autonomie même s'ils ne parlent que très peu. Nous pouvons voir l'un de ces exemples dans le chapitre cent dix-huit :

Je me souvins de ce prophète **au regard dur** et qui par surcroît était **bigle**. Il me vint voir et **le courroux montait en lui. Un courroux sombre :**

« Il convient, me dit-il, de les exterminer. »

Et je compris qu'il avait le goût de la perfection. Car seule est parfaite la mort.

« Ils pèchent », dit-il.

Je me taisais. Je voyais bien sous mes yeux **cette âme taillée comme un glaive**.  
Mais je songeais :

---

<sup>27</sup> Michel Quesnel et Pierre Chevrier citent à ce sujet Saint-Exupéry dans la *Préface* de *Citadelle* : « Je n'aurai jamais fini... C'est mon œuvre posthume. » (Quesnel, Chevrier, 1948 : 9)

« Il existe contre le mal. Il n'existe que par le mal. Que serait-il donc sans le mal ? »

« Que souhaites-tu, lui demandai-je, pour être heureux ?

— Le triomphe du bien. »

Et je comprenais qu'**il mentait**. Car il me dénommait bonheur l'inemploi et la rouille de son glaive. (Saint-Exupéry, 1948 : 336)

Dans le passage, on observe un dialogue entre le personnage de « prophète bigle » et le narrateur. Le discours dominant dans le passage porte l'idéologie du narrateur parce que dans la narration il utilise des expressions péjoratives comme « au regard dur, bigle, le courroux sombre ». Par conséquent, il n'y a pas de focalisation interne multiple dans ce passage car la focalisation se réalise à travers le narrateur de façon interne fixe. Pourtant, contrairement aux deux autres exemples que nous avons étudiés ci-dessus (les passages sur les généraux et sur les tombes), la voix monologique du narrateur ne peut pas utiliser le personnage du prophète en tant qu'instrument pour justifier sa propre idéologie. Nous voyons à la fin du chapitre l'indice que ce personnage a une idéologie autonome, bien qu'il n'ait pas trouvé l'occasion de s'exprimer longuement :

« Ainsi de celui-là qui croit favoriser les grands sculpteurs en exterminant les mauvais sculpteurs, lesquels, dans son stupide vent de paroles, il dénomme contraire des premiers. Et je dis, moi, que tu interdiras à ton fils de choisir un métier qui offre si peu de chances de vivre.

— **Si je t'entends bien, se hérissa le prophète bigle, je devrais tolérer le vice !**

— **Non point. Tu n'as rien compris », lui dis-je.** (Saint-Exupéry, 1948 : 338)

Dans les deux exemples précédents, le narrateur utilisait ses interlocuteurs comme un instrument pour faire avancer le dialogue à la fin duquel on observe une réconciliation entre les différents points de vue. Les interlocuteurs s'opposaient au narrateur au long du dialogue, mais en fin de compte ils se réconciliaient avec lui en affirmant son point de vue. Ils n'étaient que des personnages typifiés et utilisés par le narrateur pour prouver son point de vue. Mais ce personnage de prophète résiste à la réconciliation. Bien que le récit ne lui donne pas l'opportunité d'expliquer longuement son point de vue, aucun personnage ne réussit à convaincre l'autre à la fin du passage et le conflit ne se résout point. Après les mots du narrateur, le « prophète bigle » s'oppose à lui en le contredisant : « Si je t'entends bien, se hérissa le prophète bigle, je devrais tolérer le vice ! ». Par

ailleurs, ce personnage apparaît plusieurs fois dans les chapitres suivants toujours en entrant dans un conflit semblable qui restera sans résolution.

Car revint me voir ce prophète **aux yeux durs** qui nuit et jour couvait **une fureur sacrée** et qui par surcroît était **bigle** :

« Il convient, me dit-il, de les contraindre au sacrifice. [...] » (Saint-Exupéry, 1948 : 382).

Me revint voir ce prophète **aux yeux durs**, qui, nuit et jour, couvait **une fureur sacrée**, et qui, par surcroît, était **bigle**. [...] » (Saint-Exupéry, 1948 : 591)

Le personnage du prophète bigle est donc l'une des voix autonomes dans la diégèse, malgré la brièveté de ses énoncés, non seulement parce qu'il ne se réconcilie pas avec le narrateur, mais aussi parce qu'il y a des passages où sa présence influence le discours du narrateur de façon dialogique. La réconciliation entre le narrateur et le prophète bigle ne se réalise jamais, mais dans les chapitres suivants, son discours s'insère dans le discours du narrateur à travers les dialogues internes. Il en va de même pour les discours des logiciens, des dictionnaires, des critiques, etc. Cela devient particulièrement visible dans les passages où le narrateur s'adresse au lecteur comme celui-ci :

Tu es racine mère du feuillage et, si je te change dans la racine, change ton feuillage. Et je n'ai point vu d'hommes transformés par des **arguments de logiciens**, je ne les ai point vus se convertir en profondeur sous **l'emphase du prophète bigle**. Mais, de m'être adressé en eux à l'essence, par le jeu d'un cérémonial, je les ai ouverts à ma lumière. (Saint-Exupéry, 1948 : 516)

Tout au long du récit, le narrateur n'a pas une idéologie précise mais celle-ci est en constante construction. Il construit sa propre idéologie le long du texte à travers les conflits avec les idéologies de ses adversaires. On peut donc dire qu'il se connaît en connaissant les autres. D'ailleurs, cette construction idéologique ne se produit pas d'une façon téléologique parce qu'il ne s'agit pas d'une justification du point de vue du narrateur prédéfini et élaboré à travers une intrigue. Son point de vue se construit en relation avec les points de vue des autres voix entre lesquelles on ne trouve aucune réconciliation. Le conflit est donc toujours présent et permanent, et il semble utile à la construction de la signification du monde.

A travers notre analyse sur la focalisation interne multiple, nous avons repéré trois types de personnage au moment des changements de sujet d'énonciation. Le premier type de

personnage est celui qui adopte une focalisation interne en devenant la nouvelle instance narrative, ce qui crée un dialogisme sur l'axe horizontal sous forme de focalisation interne multiple. Le second type est celui qui n'est qu'un instrument pour le narrateur de faire avancer son discours monologique, et qui ne peut donc pas influencer la focalisation. Et le dernier type, bien qu'il ne perturbe pas la focalisation, influence le discours du narrateur d'une façon dialogique et ne se réconcilie jamais avec lui. Ainsi, à travers ces différents types de personnages et le changement de focalisation, nous avons essayé de mettre en évidence les différentes voix qui se font entendre à travers la narration de *Citadelle*.

## 2. L'APPROCHE DIALOGIQUE

Ayant examiné les particularités narratologiques de notre corpus concernant en particulier la polyphonie narratologique dans la première partie de notre travail, nous nous concentrerons désormais sur le concept du dialogisme. Pour commencer, afin d'écartier toute confusion possible, il nous faut préciser ce qu'est le dialogisme au sens bakhtinien.

Le dialogisme, selon la conception bakhtinienne, est la double orientation de l'énoncé. Cette double orientation, selon Jacques Bres, est « (i) vers des énoncés réalisés antérieurement sur le même objet de discours, et (ii) vers la réponse qu'il sollicite. » (Bres, 2005 : 50, 51). Le dialogisme est donc un procédé langagier où chaque nouvel énoncé produit par l'énonciateur entre en relation non seulement avec des énoncés produits précédemment mais aussi avec les énoncés susceptibles d'être produits postérieurement. Nous l'entendons également d'une manière semblable comme étant un échange de discours entre les points de vue qui se heurtent sur l'objet du discours.

Par ailleurs, avant de passer à l'analyse, il vaudrait mieux de clarifier la différence entre le dialogisme et le dialogue, ainsi qu'entre la polyphonie dialogique et la pluralité des voix. En général, il y a une tendance trompeuse à considérer que ces concepts sont étroitement liés (Bres, 2005). En français, le terme *dialogique* est confondu avec la forme adjectivale du *dialogue*. Mais Bres fait une distinction nette de ces deux termes et souligne qu'il faut prendre en compte leur nuance sémantique :

- dialogal, pour prendre en charge tout ce qui a trait au dialogue en tant qu'alternance de tours de parole, disons le dialogue externe pour parler comme Bakhtine (cf. infra 2.2.); dialogal est opposé à monologal ;
- dialogique, pour prendre en charge la problématique de l'orientation de l'énoncé vers d'autres énoncés, disons pour faire vite le dialogue interne ; dialogique est opposé à monologique. (Bres, 2005 : 48).

Le malentendu provient généralement du concept de dialogisme qui est confondu avec le « dialogue externe » et considéré comme s'il n'était qu'une forme compositionnelle dans laquelle plusieurs locuteurs s'adressent les uns aux autres. C'est à partir de la notion bakhtinienne de « héros-idéologue » où les personnages se considèrent les uns les autres comme porteur d'un discours idéologique, que nous pouvons distinguer les deux concepts



comme étant des phénomènes langagiers différents. C'est-à-dire que l'aspect idéaliste et phénoménologique du concept de dialogisme, à savoir la relation intersubjective entre des consciences, est ce qui diffère une relation dialogique d'un simple dialogue et la polyphonie dialogique d'une simple pluralité des voix. Il faut donc tenir compte de la conception architectonique<sup>28</sup> de l'œuvre, et non de sa forme compositionnelle, pour comprendre le concept.

« La notion de dialogisme (...) se décline en deux acceptions essentielles : un dialogisme externe (le dialogue) et un dialogisme interne au sens où tout mot (*slovo* en russe est traduit par 'mot', mais est glosé aussi par 'discours' ou par 'parole') est toujours le mot d'autrui. » (Privat et Scarpa, 2019 : 1)

En effet, il est possible que le dialogisme se produise d'une façon externe sous forme d'un dialogue et d'une façon interne sous forme de monologue qui contient le mot d'un autre. (Bakhtine utilise également les termes de « *dialogisme externe et interne* » pour distinguer la relation dialogique entre les consciences différentes dans un dialogue et celles dans la dialogisation d'un monologue par des procédés variés comme l'échappatoire, la polémique cachée, etc.). Cependant, ces définitions à elles seules ne suffisent pas pour clarifier la distinction entre le dialogisme et un simple dialogue en tant qu'unité compositionnelle. Pour mieux comprendre ce concept, il faut prendre en compte les points de vue insérés dans le discours au lieu de s'attarder aux unités compositionnelles du récit. Dans le passage suivant, Bakhtine explique que le dialogisme est un concept relatif à la forme architectonique du roman, et non à la composition.

La seconde observation de Chklovski est non moins intéressante. Elle a trait à la nature dialogique de tous les éléments dans la structure du roman dostoïevskien :

« Les controverses n'ont pas lieu uniquement entre les personnages ; les différents éléments du déroulement thématique sont, eux aussi, d'une certaine manière en conflit : les faits sont diversement interprétés, la psychologie des personnages se contredit ; cette forme découle du principe même de Dostoïevski. »

---

<sup>28</sup> Nous utilisons le terme architectonique comme totalité de l'architecture ontologique, épistémologique et esthétique d'un récit. Chez Kant, il est utilisé pour désigner la manière à travers laquelle la raison construit son objet de connaissance. Pour clarifier la terminologie dans la mesure où elle concerne la poétique, citons l'explication de la distinction entre les formes architectonique et compositionnelle selon C. Brandist : « La forme est la 'forme de contenu' réalisée dans le matériau et elle a deux moments : forme architectonique (la forme de l'acte intentionnel de produire l'objet esthétique) et la forme compositionnelle (technique), ce qui est la forme de l'ensemble matériel de l'artefact. ». L'original en anglais est : « Form is the 'form of content' as realised in the material and has two moments : architectonic form (the form of the intentional act of producing the aesthetic object) and compositional form (technique), that is, the form of the material whole of the artefact. (Brandist, 2002 : 43).

En effet, le dialogisme fondamental de Dostoïevski n'est nullement épuisé par les dialogues compositionnels, extérieurement « produits » entre les héros. *Tout le roman polyphonique est entièrement dialogique*. Les rapports dialogiques s'établissent entre tous les éléments structuraux du roman, c'est-à-dire qu'ils s'opposent entre eux, comme dans le contrepoint. Et donc le phénomène dialogique dépasse de très loin les relations entre les répliques d'un dialogue formellement produit ; il est quasi universel et traverse tout le discours humain, tous les rapports et toutes les manifestations de la vie humaine, d'une façon générale, tout ce qui a un sens et une valeur. (Bakhtine, 1970 : 81-82).

Comme on le voit dans le passage ci-dessus, une simple pluralité de voix dans un dialogue n'est pas l'objet sur lequel nous nous pencherons. Si l'on imite l'analogie musicale auquel recourt Bakhtine, on peut dire que la différence entre la pluralité des voix compositionnelle et la véritable relation dialogique ressemble à la différence entre la musique poly-instrumentale et polyphonique. Le premier contient beaucoup d'instruments qui jouent les fragments différents d'une même mélodie, alors que dans le second, les voix jouent des mélodies tout à fait différentes en produisant le contrepoint. Dans le premier, si l'on entend les voix séparément, on voit qu'elles sont incomplètes et dépourvues du sens parce qu'elles sont simplement attachées à une seule mélodie achevée. Dans le second, cependant, toutes les voix produisent séparément des différentes mélodies. Chacune représente sa propre mélodie (sa propre idéologie) et lorsqu'on les superpose, on peut entendre l'harmonie contrepointée, non une harmonie basée sur l'accompagnement. Dans un récit, ce fait se manifeste par la superposition des discours des consciences indépendantes, soit par le dialogisme externe, soit par le dialogisme interne. Cette approche dialogique est opposée à celle de la pluralité des voix où plusieurs locuteurs peuvent se trouver dans le dialogue ne reflétant qu'un seul point de vue appartenant à la conscience de l'auteur.

Nous comprenons donc le dialogisme en tant que réseau des relations qui ne doivent pas être évaluées selon les catégories compositionnelle comme externe ou interne. Au lieu de cela, nous recourons aux catégories qu'utilise Robert Vion dans son article intitulé *Modalisation, Dialogisme et Polyphonie* (2005) pour avancer dans notre étude. Vion traite du sujet sous deux rubriques : dialogisme « *interdiscursif* » et « *interlocutif* ». Alors que le premier concerne la relation entre le discours d'une œuvre et le discours de toute la culture, le second est à propos de l'inclusion du discours d'un autre locuteur réel ou potentiel dans le discours du locuteur :

(...) toute parole est habitée de voix et d'opinions au point qu'elle peut être appréhendée comme des reformulations de paroles antérieures (...) Il s'agit donc d'un **dialogisme interdiscursif** selon lequel le sujet parlant ne saurait être à l'origine du sens mais se présente comme un co-acteur participant à un processus social de reconstruction permanente de signification à partir d'une infinité de discours réels ou potentiels (...) il faut [aussi]<sup>29</sup> noter l'existence d'un **dialogisme interlocutif**. Il ne s'agit pas encore de dialogue au sens dialogal du terme, par lequel des co-locuteurs échangent des propos, mais d'expliquer comment la parole d'un locuteur repose sur des hypothèses qu'il construit quant à l'écoute et à la compréhension de ses partenaires. Ce dialogisme interlocutif lui permet de prévenir d'éventuelles objections et d'organiser des développements discursifs aptes à persuader et à séduire. (Vion, 2005 : 1).

Tout comme l'a fait Vion, nous diviserons la deuxième partie de notre travail en deux en distinguant le dialogisme « interdiscursif et interlocutif ». Dans le premier, nous analyserons les influences des différents genres littéraires que l'on observe dans *Citadelle* et qui contribuent à son caractère dialogique. Nous nous pencherons également sur les particularités du chronotope de l'œuvre en le comparant avec celui des autres genres littéraires comme picaresque, grotesque, ménippéen, etc. Dans le second, nous étudierons les formes de l'inclusion des autres voix contextuelles dans le roman en révélant la relation dialogique entre elles. A partir de cette distinction, nous pourrions interpréter la relation entre l'universel et le particulier dans le discours de *Citadelle* du point de vue dialogique.

### 2.1. Le dialogisme interdiscursif

La polyphonie bakhtinienne s'intéresse plus à la relation dialogique entre les voix comme les représentants des visions du monde, qu'à la projection de la diversité sociale à travers les stylisations individuelles fidèles à la réalité objective. Certes, la représentation de la diversité sociale peut aussi contribuer à la dialogisation en impliquant l'existence de perspectives différentes. Bakhtine, dans la *Poétique de Dostoïevski*, a conçu des étapes très détaillées qui montrent les degrés de dialogisation à travers un tableau. (Bakhtine, 1970 : 274) Selon cette gradation, la diversité sociale représentée par les mots objectivés des personnages qui constituent les « types » n'offre qu'une dialogisation limitée. En revanche, selon le même tableau, le cas où l'on peut observer le plus haut degré de dialogisation est celui où les personnages, adoptant différentes conceptions du monde

---

<sup>29</sup> Ajouté par nous pour rendre la transition, entre les deux termes, facile à suivre.

dans leurs idéologies, deviennent autonomes de l'auteur. C'est la raison pour laquelle nous désignons notre objet d'étude comme *la conception du monde* afin d'examiner l'interdiscursivité dans *Citadelle*. Tout au cours de cette partie de notre étude, nous examinerons les différentes conceptions du monde des personnages, ainsi que celle du récit établi par l'auteur. Ainsi, nous visons à montrer le fait que le monde, dans *Citadelle*, n'est pas conçu monologiquement, au contraire il est construit dialogiquement par les relations intersubjectives entre divers discours.

Le récit de *Citadelle* nous offre une conception du monde fort idéaliste et phénoménologique, dans laquelle le monde existe en tant que zone de conflits pour les divers discours. Pour analyser les caractéristiques dialogiques de cette conception, nous profiterons de la typologie des « chronotopes » que Bakhtine approfondit dans *Esthétique et théorie du roman*. Bakhtine définit le terme de « chronotope » comme ce qui « détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité » (Bakhtine, 1978 : 384). En d'autres mots, c'est l'ensemble des qualités spatio-temporelles qui résultent de la manière de construire la réalité dans le roman.

Pour donner une idée sur l'approche que nous utiliserons, nous pouvons parler brièvement des fondements philosophiques de la pensée bakhtinienne. La pensée de Bakhtine s'attache à la tradition de l'idéalisme allemand et à la phénoménologie à travers la philosophie néo-kantienne. (Brandist, 2002) Le monde est conçu non comme une entité immanente extérieure à la conscience, mais comme une construction à travers le conflit entre les formes figées de *la culture* et le discours renouvelant de *la vie*. La conception bakhtinienne du monde, en tant que construction par des conflits discursifs, n'a aucune relation avec la conception du monde en tant que vérité objective appartenant aux traditions telles que l'empirisme, le positivisme, etc. Dans la tradition idéaliste, la vérité objective indépendante de la conscience, c'est-à-dire *noumène*<sup>30</sup>, n'est pas pris en considération. Quant à la phénoménologie, une telle objectivité basée sur les *noumènes*

---

<sup>30</sup> Un terme kantien qui signifie l'impossibilité de connaître un monde existant d'une façon empirique hors de la perception d'une conscience. Selon Kant, les noumènes existent, mais nous ne pouvons pas atteindre à leur connaissance. Noumène, selon le dictionnaire de CNRTL, est défini ainsi : « Dans la doctrine de Kant, réalité intelligible qui ne peut être l'objet d'une connaissance empirique. » <https://www.cnrtl.fr/definition/noum%C3%A8ne>

ou sur l'approche nominaliste<sup>31</sup> est contestée encore plus radicalement. L'épistémologie de la pensée bakhtinienne réside donc dans l'idée que toute connaissance n'est qu'interdiscursive. Cette approche signifie le refus de toute connaissance obtenue objectivement à travers la méthode empirique ou la déduction analytique. Comme le remarque Jean-Paul Sartre basant son point de vue épistémologique sur la phénoménologie d'Edmund Husserl, « [i]l n'est d'autre connaissance qu'intuitive. La déduction et le discours, improprement appelés connaissance, ne sont que des instruments qui conduisent à l'intuition. » (Sartre, 1943 : 208) L'intuition devient une connaissance valable dans la phénoménologie à travers les relations intersubjectives et dans la pensée bakhtinienne à travers celles interdiscursives. Il en va de même pour la conception du monde dans *Citadelle* où le monde est construit par les conflits interdiscursifs.

Afin d'observer cette interdiscursivité, nous appliquerons méticuleusement une distinction épistémologique entre le monde empirique et le monde discursif afin de dévoiler la conception du monde dans *Citadelle* en comparaison avec les autres traditions littéraires. Nous empruntons cette méthode comparative directement de Bakhtine. Nous pouvons voir dans le passage ci-dessous que Bakhtine réfléchit sur la relation dialogique à travers les différentes traditions littéraires en comparant leurs conceptions du monde.

Le réalisme du grand style, par exemple chez Stendhal, Balzac, Hugo, et Dickens, a toujours été lié directement ou indirectement à la tradition de la Renaissance. La rupture avec cette tradition a diminué la portée du réalisme et l'a transformé en empirisme naturaliste. (Bakhtin, 1984b : 52).<sup>32</sup>

Bakhtine considère que le Réalisme du début de XIX<sup>ème</sup> siècle était encore en relation avec el Romantisme, et donc, comportait encore les caractéristiques des genres du Moyen âge. C'est cette relation avec le Romantisme qui rend les romans réalistes plus exposés à la dialogisation par rapport au niveau de dialogisation que l'on rencontre dans les romans

---

<sup>31</sup> Nominalisme, selon le dictionnaire du CNRTL, est défini ainsi : « Doctrine d'après laquelle les idées générales ou les concepts n'ont d'existence que dans les mots servant à les exprimer. [...] le conceptualisme [d'autre part] estime que les universaux sont des constructions de l'esprit, qui ne peut se passer d'eux. » <https://www.cnrtl.fr/definition/nominalisme>

<sup>32</sup> La traduction du passage dont l'original est en anglais a été fait par mes soins, tout comme les autres citations en anglais : "Realism of grand style, in Stendhal, Balzac, Hugo, and Dickens, for instance, was always linked directly or indirectly with the Renaissance tradition. Breaking away from this tradition diminished the scope of realism and transformed it into naturalist empiricism."

naturalistes. Selon lui, alors que le Réalisme contient plus ou moins, via le Romantisme, les traces de l'imagination médiévale basée sur une conception du monde en tant que *corps grotesque*, autrement dit en tant que zone de conflit pour les discours des consciences autonomes topologiquement situées, le naturalisme perd cette qualité à cause de sa fidélité sévère à la représentation du monde empirique.

Pour les raisons que nous avons mentionnées, nous gardons notre distance avec l'approche selon laquelle la polyphonie est considérée comme la stylisation individuelle du langage visant à représenter fidèlement la diversité sociale. En effet, la polyphonie qu'élabore Bakhtine dépasse les bornes d'un simple panorama de la société, parce qu'elle est fondée sur la dialogisation des discours idéologiques. Les degrés de dialogisation dépendent du fait qu'un discours s'éloigne de la forme monologique dans la mesure où il ne permet pas au mot d'être objectivé. (Bakhtine, 1970 : 274-275) C'est-à-dire qu'un récit devient dialogisé dans la mesure où les personnages et le monde deviennent indépendants du regard typifiant de l'auteur qui réifie les objets de son discours selon son propre point de vue. C'est pourquoi, lorsque nous analyserons les particularités du chronotope de *Citadelle* en le comparant avec les conceptions du monde des autres traditions littéraires, nous rechercherons fondamentalement l'échange interdiscursif entre la conception du monde dans *Citadelle* et celles dans les autres traditions, du point de vue de leurs tendances à la réification du monde et à l'objectivation du mot.

Les deux types de chronotope sur lesquels nous nous concentrons sont fondamentalement le picaresque et le grotesque. Nous traiterons le picaresque du point de vue de l'interaction spatio-temporel entre le personnage, le monde et l'auteur selon la typologie des chronotopes sur laquelle Bakhtine travaille dans *Esthétique et Théorie du Roman*. Et nous traiterons le grotesque en matière de la conception du monde et recourrons au concept de *corps grotesque* que Bakhtine élabore dans son travail sur les formes populaires au Moyen Age.

### 2.1.1. Le Chronotope Picaresque

Le mot *picaresque* vient de « Picaro », un type d'héros de roman, selon le dictionnaire de Larousse, « dont le héros traverse toute une série d'aventures qui sont pour lui l'occasion

de contester l'ordre social établi. »<sup>33</sup>. *La Vie de Lazarillo de Tormes*, publié en espagnol au seizième siècle est considéré comme le premier roman picaresque mais son origine remonte aux modèles gréco-romains, plus précisément à la tradition *ménippéenne*<sup>34</sup>. Dans *Citadelle*, nous observons un aspect picaresque du chronotope où le personnage focal survole à travers les diverses strates de la société et entre dans un conflit idéologique avec les autres qu'il rencontre tout au long de la narration.

### 2.1.1.1. Le lieu d'intersection propice au conflit dialogique

Le roman, en tant que moyen d'expression qui peut rassembler de nombreux personnages, se construit à travers ce que Bakhtine appelle des « lieux d'intersection ». Ce sont des opérateurs narratifs qui concatènent les événements du roman. Bakhtine explique ce concept ainsi :

Là se nouent les intrigues et ont lieu souvent les ruptures, enfin (et c'est très important), là s'échangent des *dialogues* chargés d'un sens tout particulier dans le roman, là que se révèlent les caractères, les 'idées' et les 'passions' des personnages. (Bakhtine, 1978 : 387)

Ces lieux d'intersection, non seulement jouent un rôle important pour le dialogisme, mais reflètent aussi la texture historique de la culture, ou en termes hégéliens, la manifestation de *l'Esprit* à cette époque-là. Par exemple, Bakhtine précise que le lieu d'intersection dans les romans de Stendhal et de Balzac est le *salon* car « sous la Restauration et la monarchie de Juillet, on y trouve le baromètre de la vie politique et celui des affaires ». (Bakhtine, 1978 : 388)

Dans *Citadelle*, le lieu d'intersection est tout d'abord les souvenirs atemporels du narrateur<sup>35</sup>. L'atemporalité du lieu d'intersection est importante pour décider du type du

<sup>33</sup> <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/picaresque/79622>

<sup>34</sup> La tradition ménippéenne, comme la définit Bakhtine, est une tradition littéraire basée sur l'ensemble des traits dialogiques dont Bakhtine trouve les premières illustrations dans les dialogues socratiques et dans les satyres ménippées.

<sup>35</sup> Il faut noter que la période dans laquelle l'auteur a écrit son œuvre était la période de l'entre-deux-guerres et que ses contemporains cherchaient les nouvelles façons pour interpréter le monde ; certains dans les rêves ou dans les mémoires, certains dans le refus des valeurs anciennes. *Citadelle*, faisant partie de cette recherche, recourt à une temporalité atemporelle pour développer un dialogue entre les points de vue de toutes les époques à travers les souvenirs fictives de son narrateur.

chronotope auquel le récit appartient. Tous les événements diégétiques dans *Citadelle* se présentent au lecteur en tant que parties atemporelles de la mémoire. Cette atemporalité permet de faire des transitions rapides entre les distances spatio-temporelles. Par exemple le narrateur peut parler de deux événements (ou plus) dont l'espace et le temps sont différents, dans le même épisode, voire dans le même paragraphe, sans interrompre le fil de son monologue. La temporalité dans le chronotope de *Citadelle* ne se construit donc pas comme celle dans le « chronotope biographique », elle ne relie pas le parcours de vie du personnage à la voix qui se trouve à l'instant de la narration. Elle est liée plus fortement à un autre type : au « chronotope du seuil ».

Bakhtine observe ce type de chronotope (« chronotope du seuil ») particulièrement dans les romans de Dostoïevski. Selon lui, « C'est le chronotope de la *crise*, du *tournant d'une vie* ». (Bakhtine, 1978 : 389) Le chronotope du seuil manifeste des similarités avec ceux de « la rencontre » et de « la route » ; deux chronotopes qui conçoivent le monde à travers les voyageurs-personnages dont les routes se croisent « par hasard » à un lieu d'intersection pendant le voyage. (Bakhtine, 1978 : 384) Tous ces chronotopes conçoivent la réalité à partir du « temps de l'aventure » qui ne prend pas en considération la temporalité quotidienne<sup>36</sup>, et se concentre sur les signes propres à l'aventure, tels que le crépuscule, l'aube, le départ, l'arrivée, les signes météorologiques, etc. Mais quant au chronotope du seuil, en supplément de ceux que nous avons mentionnés, il effectue aussi un « instant fugace ». Par exemple, dans le cinquième chapitre de *Citadelle* (dont nous donnons un extrait plus bas), la scène de tempête sur le navire en pleine mer illustre à la fois un lieu d'intersection où « peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale » (Bakhtine, 1978 : 385) et l'instant fugace d'un moment « de la crise, de la chute, de la résurrection du renouveau de vie, de la clairvoyance, des décisions qui infléchissent une vie entière ». (Bakhtine, 1978 : 389)

Mais voilà qu'une nuit les éléments se soulevèrent. Et comme je vins les visiter, dans le silence de mon amour, je vis que rien n'avait changé. Ils ciselaient leurs bagues, filaient leur laine, ou parlaient à voix basse, tissant inlassablement cette communauté des hommes, ce réseau de liens qui fait que si ensuite l'un d'eux meurt il arrache à

---

<sup>36</sup> La temporalité quotidienne est basée sur les répétitions des mêmes événements de la vie quotidienne au cours desquels la temporalité se ralentit et se prolonge jusqu'à un degré où on peut compter les minutes. Bakhtine la définit comme « temps cyclique ».



tous quelque chose. Et je les écoutais parler, dans le silence de mon amour, dédaignant le contenu de leurs paroles, leurs histoires de bouilloires ou de maladies, sachant que ce n'est point dans l'objet que réside le sens des choses, mais dans la démarche. Et celui-là, quand il souriait avec gravité, faisait don de lui-même... et cet autre qui s'ennuyait, ne sachant point que c'était par crainte ou absence de Dieu. Ainsi les regardais-je dans le silence de mon amour.

Et cependant la lourde épaule de la mer dont il n'y avait rien à connaître les pénétrait de ses mouvements, lents et terribles. Il arrivait qu'au sommet d'une ascension tout flottât dans une sorte d'absence. Alors le navire tout entier tremblait comme si s'était fendue son armature, comme déjà épars, et, tant que durait cette fonte des réalités, ils s'interrompaient de prier, de parler, d'allaiter les enfants ou de ciseler l'argent pur. Mais chaque fois un craquement unique, dur comme la foudre, traversait les bois de part en part. Le navire retombait comme en soi-même, pesant à rompre sur tous ses contreforts, et cet écrasement arrachait aux hommes des vomissements.

Ainsi se serraient-ils comme dans une étable craquante sous l'écœurant balancement des lampes à huile. Je leur fis dire, de peur qu'ils ne s'angoissent [...] (Saint-Exupéry, 1948 : 39)

Dans le passage ci-dessus, le lieu d'intersection est un navire au milieu d'une tempête, la scène est donc hors de la vie quotidienne appartenant au « temps cyclique ». Le commandant et les matelots, qui entrent dans un dialogue philosophique plus tard dans la scène, appartiennent à des strates différentes de la société et il n'est effectivement pas possible qu'ils se réunissent et qu'ils effectuent cette conversation dans la vie quotidienne. Le choix du lieu est assez révélateur et il vise à les rassembler dans un moment de crise. De même, le choix du temps est fugace parce que la chaîne des événements dans la scène, qui au bout du compte causera un tournant important dans la vision du monde du narrateur, commence soudainement et s'achève tout aussi soudainement une fois que la relation dialogique entre les points de vue des personnages est établie. On peut expliquer l'existence de l'instance fugace par le fait que la logique de la scène ne se focalise que sur le « moment du processus créateur ». (Bakhtine, 1970 : 109)

Le dialogue dans une telle structure ressemble à celui de Dostoïevski car il cesse d'être une simple forme compositionnelle qui est « achevé[e] dont l'auteur serait déjà sorti, et qu'il dominerait maintenant à partir d'une position péremptoire : cela aboutirait immédiatement à transformer le dialogue authentique et inachevé en une *image de dialogue* objectivée et achevée, propre à tout roman monologique. Le grand dialogue chez Dostoïevski est artistiquement organisé comme un *tout ouvert* de la vie qui se tient elle-

même sur le *seuil*. » (Bakhtine, 1970 : 108 - 109) En effet, dans la scène illustrée dans notre exemple, le sens n'est pas soumis au monopole du narrateur. Au contraire, le narrateur, impuissant devant l'argumentation d'un matelot qui se révolte contre lui dans la suite de la scène, est contraint de mettre à jour sa vision du monde dans le prochain chapitre du récit et se trouve au sein d'un questionnement, voire d'une crise philosophique.

La scène du seuil que l'on a citée ci-dessus se poursuit avec la protestation pessimiste d'un matelot contre les directives encourageantes du commandant du navire (qui est le narrateur) : « Il me répondit : 'Dieu pétrit la mer. Nous sommes perdus. J'entends craquer les mâtres couples du navire...' ». (Saint-Exupéry, 1948 : 40) La protestation en question n'est pas un simple outil compositionnel pour créer une atmosphère ténébreuse parallèlement à l'intrigue du récit. Au contraire, c'est un monologue philosophique contredisant tout le point de vue du narrateur qui continue tout au long de deux pages donnant une explication détaillée de la raison pour laquelle il faut interpréter la tempête de manière pessimiste. Le point de vue du matelot choque si puissamment le narrateur qu'il s'engage dans un profond questionnement philosophique dans le chapitre suivant et cherche à donner une réponse à ce nouveau point de vue qui le traumatise d'une certaine manière. Le but du chapitre est de mettre en relief ce moment traumatisant où se réalise la relation dialogique. Une fois que le point de vue de l'autre se manifeste, la scène se termine sans atteindre à un résultat. Tout au long de *Citadelle* il n'y a pas d'intrigue précise où les événements se suivraient selon une logique ou une chronologie. On ne suit pas le déroulement des événements, mais le déroulement des opinions à travers les conflits aux moments de crise. Le lecteur ne sera jamais de ce qu'advient du navire pris au milieu de la tempête parce que cela n'a pas d'importance, tout comme les autres événements du récit. Cependant ce qui importe c'est de montrer à travers la narration de ces événements les points de vue qui divergent et qui entrent en conflit avec celui du narrateur afin de transformer son discours. Entre ce chapitre et le suivant, il ne se trouve aucun lien logique, si ce n'est l'engagement dans le questionnement philosophique. La scénographie ne peut donc être expliquée que par « la scène du seuil ».

Parfois, le conflit dialogique ne se produit même pas sous forme d'une communication verbale dans *Citadelle*. Des personnes ayant des visions du monde différentes se

rencontrent au moment de crise et leurs différentes réactions face à la crise créent une discordance en tant que représentation de leurs points de vue. Certes, si c'était le seul cas, une telle discordance dans les comportements des personnages pourrait être interprétée comme une simple multitude caractérologique au sens de l'inclusion des différents types de personnage dans le récit. Cependant, cette discordance provient, en réalité, des distances temporelle et spatiale s'articulant entre le passé vécu et la situation d'énonciation à l'instant de la narration.

Dans *Citadelle*, le narrateur se souvient de ses souvenirs passés, mais faute des liens temporels qui relient le passé du narrateur au moment où l'acte narratif est réalisé, une perception atemporelle se produit. Du fait de cette atemporalité, la voix narrative donne souvent l'impression qu'elle n'appartient pas à un personnage, mais à un type de narrateur parlant objectivement au-delà du contexte. Mais nous nous rendons compte que cette impression est fautive grâce à l'emploi du pronom personnel de la première personne du singulier et ses dérivés tels que « je, moi, mon, etc. » Si l'on ne prend pas en compte cette subjectivité, la voix effectuant l'acte narratif peut ressembler souvent à une voix impersonnelle produisant des phrases intemporelles et universelles comme un écrivain de maxime. Le résultat de cette distance entre les niveaux diégétiques est la discordance entre le discours *universel* de la voix du narrateur qui se trouve au moment de la narration et son expérience *particulière* qui se déroule dans la scène. En d'autres termes, il se produit un conflit néo-kantien entre la culture *universelle* et la vie *particulière*.

Le passage que nous citerons de *Citadelle* plus bas illustre un moment de crise où le narrateur est témoin de l'évènement en tant que personnage se tenant distant de l'évènement et des autres personnages. Le narrateur assiste à l'expérience des autres personnages dans la scène, mais ce n'est pas lui en tant que personnage qui développe une relation dialogique avec eux. L'expérience *particulière* des autres se heurte avec le discours *universel* de la voix au moment de la narration. Nous y voyons un enfant sur le point de mourir dans la demeure d'Ibrahim. Lorsque le narrateur va visiter cette demeure, il observe le ménage qui essaie de maintenir l'enfant en vie.

On parlait bas dans la maison, on avançait en glissant les babouches comme s'il y avait là quelqu'un qui eût très peur et que le moindre son un peu clair eût fait fuir. On n'osait remuer ni ouvrir ni fermer les portes, comme s'il y eût là une flamme

tremblante allumée sur l'huile légère. Quand je l'aperçus je vis bien qu'il était en fuite à cause du souffle court, à cause des petits poings fermés, cramponné qu'il était au galop de sa fièvre, à cause de ses yeux obstinément clos et qui se refusaient à voir. Et je les aperçus autour de lui qui cherchaient à l'appriivoiser comme l'on cherche à apprivoiser les petits animaux sauvages. On lui présentait comme en tremblant le bol de lait. Peut-être éprouverait-il le désir du lait et il s'arrêterait dans sa bonne odeur et il boirait. Et l'on communiquerait avec lui comme avec la gazelle qui broute dans la paume. Mais il demeurait tellement sérieux et impassible. Ce n'est point du lait qu'il lui fallait. Alors les vieilles tout doucement, tout doucement comme elles parlent aux tourterelles, commençaient de chanter à voix basse telle chanson qu'il avait aimée — celle des neuf étoiles qui se baignent dans la fontaine — mais sans doute était-il trop loin, et il n'entendait pas. Il ne se retournait même pas dans sa fuite. Tellement infidèle de mourir. Alors on mendiait au moins de lui ce geste, ce coup d'œil que le voyageur sans ralentir jette à l'ami... un signe de reconnaissance. On le retournait dans son lit, on épongeait son visage en sueur, on le forçait de boire — et tout cela peut-être bien pour le réveiller de la mort.

Et je m'en fus et me retournai vers le seuil. (Saint-Exupéry, 1948 : 46).

Même si nous ne voyons aucun dialogue externe entre le narrateur et le ménage dans cette scène, nous sentons fortement la grande distance entre l'état d'esprit du ménage et celui du narrateur face à la mort à travers leurs attitudes. Cette distance est celle entre *l'universel* et le *particulier*, que nous pouvons analyser d'un point de vue phénoménologique.

Le *pathos* terrestre appartenant aux comportements du ménage est censé se composer de panique, de terreur et de chagrin ; mais le narrateur nous transmet leur action d'une façon presque lyrique. Face au *pathos* terrestre du ménage tentant de sauver l'enfant mourant est placé le *logos* céleste d'un dirigeant rationnel qui fait ressembler les comportements des gens aux calculs stratégiques comme s'il s'agissait d'une partie de chasse : « [...] comme l'on cherche à apprivoiser les petits animaux sauvages ». L'expression explicite des sentiments du ménage est omise, mais le *pathos* du ménage est absorbé par le discours du narrateur car leur point de vue *particulier* à propos de l'expérience s'insère dans le mot du narrateur. Ici, se confrontent l'abstraction de *l'universel* et l'expérience concret du *particulier*, ou en termes phénoménologiques ; *le sujet transcendantal* (qui interprète la donnée empirique selon les catégories *à priori* dans la raison universelle) et *les sujets empiriques* appartenant à la vie quotidienne qui sont inconscients de la disposition idéologique du discours *universel*.

Le narrateur en tant que personnage, qui se trouve dans l'espace physique, rencontre autrui (les sujets quotidiens) dans la *scène du seuil*, mais il ne développe aucune interaction avec eux parce que personne ne remarque sa présence. Toute attention dans la scène se concentre sur la crise, à savoir sur la mort de l'enfant : « Et ils ne prirent point attention à moi, occupés qu'ils étaient de l'écouter mourir. » (Saint-Exupéry, 1948 : 46)

Le narrateur est trop silencieux pour être remarqué par les autres, de sorte que l'on peut dire que sa présence dans la scène est de nature presque métaphysique. Il peut observer les moments les plus intimes de la vie des autres sans être vu par personne, comme un fantôme. Ce phénomène est fort intéressant parce que le fait que le narrateur soit présent spatio-temporellement dans l'espace comme un « être-dans-le-monde » [*In der Welt sein* en allemand] percevant son entourage, mais que personne ne remarque, semble illustrer « le dédoublement du sujet »<sup>37</sup> dans la phénoménologie. Le sujet perçoit son entourage en tant que *sujet empirique* dans l'espace et il « construit » la signification des choses en tant que *sujet transcendantal* qui est absent dans l'espace. Cette situation dans *Citadelle* où le propriétaire de la voix qui narre l'événement agit comme un fantôme sans être vu semble à première vue impossible, mais du point de vue phénoménologique, la coexistence du *sujet empirique* et du *sujet transcendantal* constitue « l'être-là », *Dasein* en termes heideggériens. George Nakhnikian, dans sa préface à l'édition anglaise de *L'idée de la phénoménologie* de Husserl, explique l'acte de « construction » du sujet transcendantal ainsi :

On ne peut pas penser sur "le monde" sans qu'il soit "construit" par l'ego transcendantal. Cela nous entraîne, dit Husserl, à ce que rien ne peut exister s'il n'est

---

<sup>37</sup> Pour comprendre « le dédoublement du sujet » dans la phénoménologie, il faut comprendre la nuance épistémologique entre Kant et Husserl. Cette nuance épistémologique est que les noumènes, à la connaissance desquels nous ne pouvons atteindre, existent indépendamment d'un perceuteur selon Kant, alors qu'elles n'existent point selon la phénoménologie de Husserl. Yvon Gauthier évalue la phénoménologie de Husserl comme « un saut en arrière (ein Schritt zurück) de Kant à Descartes » (Gauthier, 2019 : 155) parce que selon lui, Husserl conçoit le monde en tant que transcendant en contestant la validité d'un monde immanent et objectif. Cette nuance épistémologique provient du fait que Husserl se concentre sur le sujet au lieu de l'objet pour définir le processus de l'acquisition de la connaissance. Il se penche sur la distinction entre le *sujet empirique* qui perçoit en se trouvant physiquement dans l'espace et le *sujet transcendantal* qui réalise un « acte intentionnel » pour « construire » le sens du phénomène. Ainsi, il définit le processus de la perception en tant que collaboration de ces deux consciences : sujet percevant et ego transcendantal. Gauthier explique cette collaboration comme suit : « Husserl dit que la réduction phénoménologique produit une sorte de dédoublement du moi (Ich-Spaltung). On retrouve ici la scission ou la césure kantienne entre le moi empirique et l'ego transcendantal, mais reprise dans un contexte cartésien. » (Gauthier, 2019 : 158). Dans *Citadelle* ce dédoublement du sujet se produit à travers une polyphonie dialogique entre le narrateur-personnage en tant que sujet empirique dans la scène et son double qui « construit » le sens *intentionnel* au moment de la narration.

pas dépendant pour son existence, du moi transcendantal. (Nakhtnikian, 1970 : XX).<sup>38</sup>

Cet acte *intentionnel* de « construire »<sup>39</sup> réalisé par le sujet transcendantal joue un rôle essentiel dans la dialogisation du discours du narrateur à travers l'expérience d'autrui dans le passage que nous avons cité de *Citadelle*. L'interprétation faite par le narrateur, à propos de l'expérience du ménage dans la demeure d'Ibrahim, ne doit pas être comprise comme une interprétation subjective au sens relativiste. La conception du monde dans *Citadelle* ne nous permet pas d'imaginer qu'il y a un sens immanent dans le monde et que chaque personne le perçoit différemment. Au contraire, le sens du monde est construit de manière intersubjective car un monde immanent et objectif ne s'y trouve point, tout comme c'est ainsi dans la phénoménologie selon laquelle il n'y a aucune distinction entre un phénomène et un noumène<sup>40</sup>. Afin d'atteindre à la connaissance de l'objet dans le monde, le sujet doit premièrement être dans le monde en tant que *sujet empirique* qui perçoit l'objet d'une perspective particulière, c'est-à-dire, selon un seul aspect. Un autre sujet qui se trouve au même endroit mais dans une position différente percevrait le même objet avec une perspective différente. Deuxièmement, le *sujet transcendantal* doit « construire » *intentionnellement* la connaissance éventuelle des autres perspectives afin de connaître l'objet dans son ensemble en tenant compte du contexte. L'objectivité de son

---

<sup>38</sup> L'original en anglais : 'The world' cannot be thought of except as being 'constituted' by the transcendental ego's intentional acts. It follows, says Husserl, that nothing can exist if it is not dependent for its existence on the transcendental self.

<sup>39</sup> Selon le point de vue phénoménologique cet acte de « construire » ne signifie pas un solipsisme intérieur exaltant la subjectivité ou un solipsisme extérieur sous forme d'un psychologisme réduisant la conscience en une totalité des effets biologiques. Si c'était le cas, l'acte de « construire » ne signifierait soit que le monde est créé dans l'intellect du sujet, soit qu'il est un état simplement schizophrénique. Ce que cet acte signifie en réalité est une épistémologie phénoménologique selon laquelle le sujet empirique ne perçoit pas le monde en tant que chose immanente extérieure à la conscience, mais en tant qu'ensemble des référents *intentionnels* « construits » de façon transcendantale. « Si, [...], l'expression être "construit" signifie être connaissable, partant de la tautologie selon laquelle être conçu comme connaissable est d'être conçu comme capable d'être accessible à celui qui connaît, on ne parvient pas à une déduction que rien ne puisse exister s'il est non dépendant, pour son existence, du moi transcendantal. » (Nakhtnikian, 1970 : XX). L'original en anglais de la citation de Nakhtnikian est ainsi : "If, however, the phrase 'being constituted' means being knowable, then from the tautology that to be thought of as knowable is to be thought of as being capable of being accessible to a knower, it does not follow that nothing can exist if it is not dependent for its existence on the transcendental self."

<sup>40</sup> Husserl explique la fausseté d'une telle distinction entre les noumènes et les phénomènes ainsi : « Mais si nous tentons de séparer de cette façon l'objet réel (dans le cas de la perception externe : la chose perçue située dans la nature) et l'objet intentionnel, et d'inclure ce dernier à titre réel (reell) dans la perception, dans le vécu, en tant qu'il leur est « immanent », nous nous heurtons à une difficulté : deux réalités doivent désormais s'affronter, alors qu'une seule se présente et qu'une seule est possible. C'est la chose, l'objet de la nature que je perçois, l'arbre là-bas dans le jardin ; c'est lui et rien d'autre qui est l'objet réel de « l'intention » percevante. Un second arbre immanent, ou même un « portrait interne » de l'arbre réel qui est là-bas, au dehors, devant moi, n'est pourtant donné en aucune façon et le supposer à titre d'hypothèse ne conduit qu'à des absurdités. » (Husserl, 1950 : 312).

acte de « construire » dépend de l'intersubjectivité de son langage<sup>41</sup> qui construit son objet particulier à partir des catégories universelles de l'esprit.

Ce « dédoublement du sujet » phénoménologique (*sujet empirique* qui perçoit et *sujet transcendantal* qui construit) se révèle clairement dans le passage cité de *Citadelle*, à propos de l'enfant mourant dans la demeure d'Ibrahim. La narration y est effectuée à travers l'énoncé du narrateur au sein du récit au premier degré où se trouve la voix *universelle*. Les personnages, trop occupés à sauver l'enfant, ne prennent pas la parole et sont racontés à travers les gestes accomplis. Le narrateur-personnage (l'être-dans-le-monde) témoin de l'expérience dans la scène fonctionne comme un courrier dont la tâche n'est que de transmettre la donnée empirique de l'expérience d'autrui pour que la voix *universelle* du sujet transcendantal l'interprète *intentionnellement* du *haut*. Il ne s'agit donc pas de l'exaltation de la subjectivité, au contraire nous sommes témoins d'un acte de « construire », au sens phénoménologique, fort intersubjectif. Sartre explique la nature intersubjective de l'« intentionnalité » du *sujet transcendantal* ainsi :

Tout dépassement de mon être-là est en effet dépassement de celui de l'autre. Et si le monde est autour de moi comme la situation que je dépasse vers moi même, alors je saisis l'autre à partir de sa situation, c'est-à-dire déjà comme centre de référence. (Sartre, 1943 : 435)

Cela nous conduit donc à la nuance entre l'épistémologie de la phénoménologie de Husserl et du dialogisme de Bakhtine. Dans chacune de leurs conceptions du monde, la connaissance de soi et du monde ne peut être atteinte que de manière intersubjective puisqu'on ne prend pas en compte le monde existant indépendamment de la conscience. Mais Bakhtine trouve l'épistémologie phénoménologique insuffisante puisqu'elle se concentre uniquement sur la différence de perception entre des sujets spatio-temporels. (Brandist, 2002) D'autre part, selon la pensée bakhtinienne, le sens de l'objet ne se construit pas seulement à travers un conflit synchronique entre les différentes perceptions

---

<sup>41</sup> Yvon Gauthier explique l'interprétation transcendantale du monde en relation avec le point de vue langagier de Wittgenstein : « À la question 'Pourquoi y a-t-il un monde ?', le sujet transcendantal a la réponse en lui-même en tant qu'interprète de 'son monde' et du monde physique transcendant qu'il doit aussi interpréter comme 'son' monde. C'est en ces termes que Husserl concevait la raison comme subjectivité transcendantale se constituant en constituant le monde [...] Wittgenstein n'est pas si loin ici, lorsqu'il énonce [...] 'les limites de mon langage sont les limites de mon monde' tout en invoquant une mystique de l'indicible étranger à la phénoménologie transcendantale. » (Gauthier, 2019: 172).

des sujets rassemblés dans un lieu d'intersection, mais aussi à travers un conflit diachronique avec tous les mots produits à propos de cet objet tout au long de l'histoire.

Nous pouvons, donc, également expliquer le narrateur de *Citadelle* à travers la notion hégélienne de *l'Esprit* en considérant que le narrateur de notre corpus est également, en tant que représentant du pouvoir, l'incarnation de la culture elle-même indépendamment de la temporalité. La voix narrative dont le langage est *universel* fonctionne comme incarnation de *l'Esprit* qui possède les dispositifs intellectuels servant à interpréter le monde (en le construisant) au cours de l'histoire. Le narrateur-personnage dans la scène pourtant est un individu *particulier* qui ne peut rien faire d'autre que d'observer les expériences quotidiennes. Dans les « lieux d'intersection », concept emprunté au « chronotope du seuil », dans *Citadelle*, nous pouvons observer un dialogisme, correspondant à l'épistémologie bakhtinienne, non seulement entre les discours des locuteurs contextuels, mais aussi entre leurs voix *particulières* et la voix *universelle* de la narration dans laquelle tous les mots produits tout au long de l'histoire se heurtent. Michael Rosen explique cette dualité comme suit :

La théorie hégélienne de la ruse de la raison justifie l'articulation entre deux sujets de types différents : l'esprit et l'individu. L'explication des événements historiques selon la perspective de l'esprit amplifie et complète l'explication située au niveau de l'acteur individuel : elle donne aux actions des individus un contexte et une signification plus larges. » (Rosen, 2002 : 477)

Certes, l'expression de cette dualité pourrait se manifester de manière monologique dans l'œuvre de Hegel puisqu'il s'agit d'une œuvre de pensée, mais dans *Citadelle*, qui est un récit fictif, la dualité en question émerge sous forme de polyphonie dialogique grâce à la triple énonciation que nous avons analysé auparavant.

Dans le passage de *Citadelle*, à propos de l'enfant mourant, les points de vue se mêlent. Selon Zizek, l'individu quotidien (le ménage dans la demeure d'Ibrahim), « [...] dans son idéologie quotidienne, n'est certainement pas un hégélien spéculatif : il ne conçoit pas le contenu particulier [de l'expérience] comme dérivant d'un mouvement autonome de l'Idée universelle. Il est, au contraire, un bon nominaliste anglo-saxon, pensant que l'Universel soit une propriété du Particulier, à savoir des choses réellement existantes. » (Zizek,



2008 : 29)<sup>42</sup>. C'est-à-dire que le ménage se souciant de l'enfant malade perçoit l'expérience face à la mort avec toutes les émotions humaines du point de vue du *particulier* parce que la réalité ne consiste que de l'expérience empirique qui se déroule sous leurs yeux. Autrement dit, pour le ménage, la réalité est non raffinée, non cultivée par un système de signes *universel*, par « l'ordre symbolique » en termes lacaniens<sup>43</sup>. Cependant, la voix *universelle* au moment de la narration fait appel au *logos* de la culture afin de déchiffrer l'expérience. Ce *logos* est dépourvu de tous les sentiments et les préoccupations *particuliers* que le ménage pourrait avoir. La coexistence de ces deux consciences au moment de crise conduit à l'assouplissement du discours du pouvoir en le confrontant, dans un lieu d'intersection, aux expériences *particulières* de la vie (qui sont traumatisantes pour les sujets quotidiens) que le narrateur ne pourrait autrement expérimenter. Le « chronotope du seuil » sert donc essentiellement à faire coexister ces deux consciences dans cette scène : la conscience *particulière* des sujets quotidiens et celle *universelle* de la culture.

Dans d'autres circonstances où le narrateur-personnage n'est pas confronté à de telles expériences, son point de vue, ainsi que sa parole, diffèrent. La voix narrative résonne d'une manière plus cruelle (au sens de raisonner en étant dépourvu du *pathos* terrestre) lorsqu'il n'y a pas d'expériences diégétiques de nature *particulière* que le narrateur peut observer, tout comme c'est le cas dans l'exemple suivant :

Et ceux-là qui ourdissaient des complots contre moi, traqués par mes gendarmes, privés de lumière dans leurs caves, familiers d'une mort prochaine, sacrifiés à d'autres qu'eux-mêmes, ayant accepté le risque, **la misère et l'injustice par amour de la liberté et de la justice, m'ont toujours apparu d'une beauté rayonnante, laquelle brûlait comme un incendie aux lieux du supplice, ce pourquoi je ne les ai jamais frustrés de leur mort.** Qu'est-ce qu'un diamant s'il n'est point de gangue dure à creuser, et qui le cache ? Qu'est-ce qu'une épée s'il n'est point d'ennemi ? Qu'est-ce qu'un retour s'il n'est point d'absence. Qu'est-ce que la fidélité s'il n'est

<sup>42</sup> L'original en anglais de la citation est : “[...] in his everyday ideology, is definitely not a speculative Hegelian: he does not conceive the particular content as resulting from an autonomous movement of the universal Idea. He is, on the contrary, a good Anglo-Saxon nominalist, thinking that the Universal is a property of the Particular - that is, of really existing things.”

<sup>43</sup> L'ordre symbolique est l'un des trois registres de l'expérience chez Lacan. Le symbolique est le champ du sens. Il produit la signification des signifiants en appliquant sur eux un regard idéologique déterminé par le grand Autre. C'est-à-dire, c'est le langage du père, c'est le discours *universel* produit par la culture à laquelle on doit se soumettre pour devenir un sujet. Selon Robert Silhol, ce terme a une signification de *représentation*. Il cite l'histoire du *jeu de la bobine* que Freud utilise pour expliquer la capacité de la bobine de représenter la mère en son absence pour l'enfant. Cela « nous introduit au champ du langage, un champ où les choses sont remplacées par des signes. » (Silhol, 2008 : 142).

point de tentation ? Le triomphe du bien c'est le triomphe du bétail sage sous sa mangeoire. Et je ne compte point sur les sédentaires ou les repus. (Saint-Exupéry, 1948 : 336, 337).

Ce nouveau passage résonne d'une façon plus *universelle*, plus abstraite, plus céleste et plus indifférente envers la souffrance humaine par rapport au premier passage parce que le *pathos* terrestre d'une expérience *particulière* est y absent. Ce nouveau passage n'illustre que le raisonnement abstrait d'un dirigeant philosophe qui recourt au *logos*. La voix résonne plus monologiquement car le narrateur n'établit pas de relation dialogique avec le *particulier*. Dans le passage précédent, d'autre part, par la voie de l'inclusion de l'expérience *pathétique* appartenant à autrui dans le mot du narrateur, on observe un effort de couvrir la distance qui provient du conflit entre les discours de la *culture* et de la *vie*, entre *l'universel* et le *particulier*, ou entre le *haut* et le *bas* en tant que le palais et le marché.

Deux points de vue différents interprètent le monde (la mort de l'enfant) de deux manières différentes à travers leurs attitudes. L'articulation des idées et des réactions produites face à des situations traumatisantes comme celle-ci est ce qui constitue le récit de *Citadelle* dans son intégralité. Et ces situations sont toujours conçues dans les lieux d'intersection propices à la dialogisation à des moments de crise.

A travers ces quelques exemples, nous avons essayé de montrer le fait que les lieux d'intersection qui favorisent la rencontre de personnages de différentes strates sociales aux moments de crise constituent une partie importante du chronotope de *Citadelle*. On peut citer de nombreuses scènes comme celles citées ci-dessus, qui en recourant à l'instant fugace se réalisent dans les lieux d'intersection choisis pour rassembler les divers personnages (ou diverses idéologies) de divers parcours sociaux. Par exemple, lorsque le narrateur se promène, il assiste à un événement conflictuel dans les rues ou dans les marchés de sa ville à partir duquel il pourrait soit développer un monologue philosophique dialogisé par les diverses voix, soit entrer dans un dialogue externe avec les autres personnages dans la scène. Il assiège une forteresse avec son armée et quand la nuit tombe sur le désert, il développe une conversation avec les soldats dans leurs tentes. Le « chronotope du seuil » domine les scènes car les personnages se rencontrent dans ces lieux où le temps est fugace à des moments de crise non pas pour expérimenter une

aventure à la fin de laquelle ils peuvent arriver à une destination, mais pour créer une lutte idéologique à travers les conflits dialogiques sur l'événement en question.

### 2.1.1.2. « Le temps de l'aventure » en plein air et l'absence de l'auteur

Presque tous les lieux d'intersection dans *Citadelle* appartiennent au champ sémantique du nomadisme (excepté le palais et le marché) et sont liés aux chronotopes de « la rencontre » et de « la route », ou en général, au « roman de voyage ». Dans *Citadelle*, il ne s'agit pas d'un endroit focal où se passent les événements de la vie quotidienne, contrairement par exemple à la « petite ville de province » de *Madame Bovary*, qui est le lieu du « temps cyclique ». (Bakhtine, 1978 : 388) Comme le narrateur est capable de faire facilement des transitions entre ses souvenirs, l'action se passe toujours dans une multitude de lieux dans *Citadelle*. Cette transition rapide est compatible avec le « temps de l'aventure » et a lieu en général dans les endroits en plein air. L'espace dans *Citadelle* est largement en sphère publique, en *agora*, en champs de bataille, en lieux de foire. Donc dans des endroits en plein air où l'on peut observer la vie collective des sédentaires dans la ville, des berbères dans le désert ou des soldats dans le camp pendant l'expédition militaire où peuvent se développer des conflits idéologiques comme c'est le cas dans les passages suivants :

Et le village n'est point ce poème dans lequel tu te peux installer tout simplement dans la chaleur de la soupe du soir et la fraternité des hommes et la bonne odeur du bétail rentré, et te réjouissant du feu de joie sur la place à cause de la fête — car que nouerait la fête en toi si elle ne retentit point sur autre chose ? (Saint-Exupéry, 1948 : 207).

Je me souviens de ce qu'il advint d'eux quand mon père parqua les trois mille réfugiés berbères dans un Camp au nord de la ville. Il ne voulait point qu'ils se mélangeassent avec les nôtres. Comme il était bon, il les nourrit et les alimenta en étoffes, en sucre et en thé. Mais sans exiger leur travail contre les dons de sa magnificence. Ainsi n'eurent-ils plus à s'inquiéter pour leur subsistance et chacun eût pu dire : « Peu m'importe ce qui ne me concerne point. Si j'ai mon thé, mon sucre et mon âne bien nourri et ma femme à côté de moi, si mes enfants progressent en âge et en vertu alors je suis pleinement heureux et je ne demande rien d'autre... » Mais qui eût pu les croire heureux ? Nous allions parfois les visiter quand mon père désirait m'enseigner. [...] (Saint-Exupéry, 1948 : 67, 68).

Si dans *Citadelle* les actions se déroulent pour la plupart du temps à ciel ouvert comme les déserts, les oasis, les faubourgs, les jardins des palais, les montagnes, les mers, les

camps, les foires, les rues de la ville, etc., c'est sans doute pour traverser toutes les strates de la société le plus rapidement possible pour pouvoir entrer dans un conflit avec les voix qui les représentent. Ce trait est observé dans presque tous les exemples de la tradition *ménippéenne*, particulièrement dans le chronotope picaresque et également dans le chronotope grotesque de Rabelais. Bakhtine l'explique ainsi :

De prime abord, il faut noter chez Rabelais les insolites *espaces spatio-temporels*. Ils nous sautent aux yeux. Toutefois, ce n'est pas seulement parce que l'action, point encore centrée sur les espaces clos de la vie privée familiale, se déroule à ciel ouvert : déplacements sur la terre, campagnes militaires, voyages en divers pays ; tout cela, nous le trouvons dans le roman grec, le roman de chevalerie, et le roman bourgeois d'aventure et de voyages, des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. (Bakhtine, 1978 : 313).

Le chronotope de *Citadelle* est donc picaresque du point de vue de la traversée des espaces publics, mais il s'en distingue en matière de la « réification des choses ». Bakhtine définit la tradition picaresque sous la catégorie de « roman de voyage » ; et il écrit qu'il est typique pour ces romans d'avoir une « conception statique du monde ». Le monde est conçu par des contiguïtés spatiales des différences et des contrastes, tels que succès/échec, bonheur/malheur, victoire/défaite. (Bakhtin, 1986 : 11)<sup>44</sup> Le style utilisé pour établir l'espace dans ces œuvres est donc monologique parce qu'il présente une typification des strates dans la hiérarchie sociale selon le point de vue de l'auteur. Le but de ce type de discours, dans lequel le héros n'est pas le point d'attention artistique de son auteur, n'est que de traverser les strates de la société et de les juger du point de vue de l'auteur. Le principe est de diriger la critique morale de l'auteur sur la société.

Comme le remarque Bakhtine, « le héros est un point en mouvement dans l'espace ». (Bakhtin, 1986 : 10) Nous assistons, dans *Citadelle*, à une conception similaire dans la relation entre le personnage et l'espace, mais contrairement à celui statique dans le chronotope picaresque, le monde ici est conçu dynamiquement selon les divers points de vue des différents personnages. Ce dynamisme empêche le monde d'être défini par un seul point de vue monologique, et ainsi, empêche la réification. L'auteur n'a plus l'autorité de décrire le monde pour les personnages. Chaque personnage décrit sa propre

---

<sup>44</sup> Le passage concerné en anglais est : "The travel novel typically involves a purely spatial and static conception of the world's diversity. The world is a spatial contiguity of differences and contrasts, and life is an alternation of various contrasting conditions: success/failure, happiness/unhappiness, victory/defeat, and so on."

réalité selon son propre point de vue. Avec cette particularité, le chronotope de *Citadelle* s'éloigne du celui du roman picaresque, et se rapproche de celui de Dostoïevski. Bakhtine décrit la particularité la plus innovative du chronotope dostoïevskien ainsi :

Le rôle jadis rempli par l'auteur passe au personnage qui s'analyse et se décrit sur toutes les faces ; quant à l'auteur, il n'éclaire plus la réalité du personnage, mais sa conscience de soi, en tant que réalité au second degré. (Bakhtine, 1970 : 90).

L'aspect phénoménologique de la conception de monde qu'observe Bakhtine dans les romans de Dostoïevski domine fortement la réalité dans le récit de *Citadelle*. Quant à l'auteur, il utilise l'espace simplement pour rassembler les personnages représentant des idéologies tout à fait opposées à un moment de tension extrême qui pourrait mener à un conflit. En dehors de cela, l'auteur y est absent. Concernant le rôle de l'auteur, Brandist fait la constatation suivante :

Bakhtine propose que la signification esthétique du monde constitué dans le roman à travers les points de vue croisés des héros puisse être discerné uniquement par l'auteur. L'auteur, comme le Dieu judaïque est, cependant, absent ; et nous, en tant que lecteurs, tenons à maintenir « l'idée » d'un auteur. (Brandist, 2002 : 51)<sup>45</sup>

Puisque la responsabilité de l'auteur n'est que de rassembler les personnages, chaque scène recourt au « temps de l'aventure » visant à faire croiser les chemins des personnages, pendant laquelle l'instant fugace est accentué tandis que les détails quotidiens de la vie sédentaire sont ignorés. Bakhtine exprime que le temps dans les « romans de voyage » se focalise sur l'aventure ; ainsi il est coupé du temps historique. De même, le temps biologique – qui désigne l'âge du personnage, sa progression de la jeunesse à la maturité, etc. – étant soit absent, soit précisé comme simple formalité, n'est pas souligné. Le seul temps développé dans ces romans est « le temps de l'aventure » qui contient des unités immédiates telles que des moments, des heures, des jours, détachés au hasard du processus temporel. (Bakhtin, 1986 : 17, 18, 22, etc.) Cette description correspond également à la conception du temps dans *Citadelle* parce que l'atemporalité du récit rend possible au narrateur de faire des transitions immédiates entre les temps et

---

<sup>45</sup> L'original en anglais de la citation est : “Bakhtin argues that the aesthetic significance of the world constituted in the novel through the intersecting purviews of the heroes can be discerned only by the author. The author, like the Judaic God is, however, absent and we, as readers stand in, maintaining the ‘idea’ of an author.”

les espaces sans se préoccuper de la suite de l'événement. Dans les passages où le narrateur raconte un événement de son passé, c'est toujours un fragment dont les indices spatio-temporels sont inconnus et qui est détaché de l'intégralité de sa vie. On ne connaît ni le temps de la narration, ni le temps des scènes dans le passé, ni même l'âge du personnage au moment de leur réalisation ou de leur narration. Cette absence de temporalité rend possible la construction du monde en tant que zone de conflits idéologiques sans avoir à décrire le monde extérieur en détail.

L'espace et le temps illustrent dans *Citadelle* un portrait fort picaresque : le temps est en mode d'aventure, ignorant la vie quotidienne et se concentrant uniquement sur les moments de crise ; et l'espace est en plein air, renforçant un effet presque nomadique comme les œuvres du Moyen Âge où la littérature ne décrivait pas les espaces clos parce qu'elles n'étaient pas encore devenues le reflet de la vie bourgeoise. (Bakhtine, 1978) D'autre part, il est aussi important de ne pas ignorer les différences entre les conceptions du monde de *Citadelle* et du chronotope picaresque. Alors que la conception du monde dans le chronotope picaresque est statique et figée, celle dans *Citadelle* est en constante construction à travers les interactions dialogiques des différentes perspectives. Dans les récits de type monologique, « l'auteur prétend implicitement avoir un accès direct au monde extradiscursif, et que cela se reflète dans la structure de l'œuvre ». <sup>46</sup> (Brandist, 2002 : 99) En revanche, dans *Citadelle* l'auteur est absent ; même la voix narrative qui peut sembler de temps en temps extradiégétique en raison de son ton *universel* ne peut représenter une autre perspective que la sienne à travers sa subjectivité explicitement présentée. Il n'est donc pas question d'une voix qui dominerait et représenterait la perception de la réalité pour tout le monde dans le récit.

---

<sup>46</sup> L'original en anglais de la citation est : "In works of the monologic type, however, things are different. The author implicitly claims to have direct access to the extradiscursive world, and this is reflected in the structure of the work. The work does not attempt to present a plurality of fully valid perspectives with which the authorial perspective engages as an equal. In the monologic work the author's ideas are not represented, but either govern representation, illuminating a represented object, or are expressed directly without any phenomenological distance. In this sense the monological work of art is a testament to the dominance of a precritical type of consciousness."

### 2.1.1.3. Le refus de l'objectivation du monde

L'un des concepts les plus importants dans la pensée bakhtinienne est l'objectivation du monde, ainsi que la réification des consciences. Ces concepts bakhtiniens concernent tout autant la distinction néo-kantienne entre *la vie* et *la culture* que la phénoménologie. (Brandist, 2002) Selon l'aspect néo-kantien, il se trouve toujours une tension entre la vie et la culture parce que la vie résiste aux contraintes de la forme :

La vie en tant que telle est sans forme, mais génère incessamment des formes pour elle-même. Mais dès que chaque forme apparaît, elle exige une validité qui transcende le moment et qui s'émancipe du pouls de la vie. Pour cette raison, la vie est toujours dans une opposition latente à la forme. Cette tension s'exprime bientôt dans cette sphère et elle y devient enfin une nécessité culturelle assiégeante. (Simmel, 1968 : 12)<sup>47</sup>

L'idée de l'objectivation chez Bakhtine provient donc de la transformation de la forme en une autorité sur la conception du monde. Mais avant d'approfondir son aspect philosophique, voyons ce que signifie l'objectivation du monde pour le langage.

Toutes les œuvres littéraires, et même les communications verbales dans la vie quotidienne telles que les discussions idéologiques ou scientifiques d'une conversation ordinaire, sont au moins bivocales selon Bakhtine. (Bakhtine, 1986 : 110) Il explique cela ainsi :

Afin de s'exprimer, l'un doit objectiver sa propre image pour les autres ("l'actualisation de la conscience"). C'est la première étape de l'objectivation. Mais il est également possible de refléter notre attitude envers nous-mêmes en tant qu'objets (deuxième étape d'objectivation). En ce cas, notre propre discours devient un objet et acquiert une deuxième (propre) voix. [...] Dans le discours quotidien, ce phénomène se manifeste par une intonation humoristique ou ironique [...] par une intonation exprimant surprise, incompréhension, demande, doute, affirmation, réfutation, indignation, admiration, etc. C'est une manifestation primitive et ordinaire du phénomène de la double voix dans le discours quotidien [...] (Bakhtine, 1986 : 110-111)<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> L'original en anglais de la citation est : "Life as such is formless, yet incessantly generates forms for itself. As soon as each form appears, however, it demands a validity which transcends the moment and is emancipated from the pulse of life. For this reason, life is always in a latent opposition to the form. This tension soon expresses itself in this sphere and in that; eventually it develops into a comprehensive cultural necessity."

<sup>48</sup> L'original en anglais de la citation est "To express oneself means to make oneself an object for another and for oneself ( "the actualizing of consciousness" ). This is the first step in objectification. But it is also possible to reflect our attitude toward ourselves as objects (second stage of objectification). In this case, our own discourse becomes an

L'inévitabilité de la double voix dans le discours quotidien provient du fait que la communication requiert, d'une certaine manière, que nous transformions notre propre discours selon les normes objectives convenues de la culture, en un objet qui pourrait être reçu par l'interlocuteur : « pour être opérant, le MESSAGE requiert d'abord un CONTEXTE auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le 'réfèrent'), contexte saisissable par le destinataire [...] ». (Jakobson, 1963 : 1) Bakhtine nomme ce type de communication en tant qu'« explication » où l'image objectivée du discours n'est plus capable de développer un véritable dialogisme entre deux consciences indépendantes. L'image objectivée ne reflète que la conception du monde appartenant à la culture. Le seul sujet actif dans cette situation d'énonciation est la culture elle-même, non les sujets parlants. Bakhtine montre la différence entre l'explication et la compréhension dans le passage suivant :

*Avec l'explication, il n'y a qu'une seule conscience et un seul sujet ; avec la compréhension, il se trouvent deux consciences et deux sujets. Il ne s'agit pas de relation dialogique avec un objet, l'explication n'a donc aucun aspect dialogique (excepté ceux formels, rhétoriques). Comprendre est toujours dialogique dans une certaine mesure. (Bakhtine, 1986 : 111)<sup>49</sup>*

Le processus de l'explication transmettant l'information du locuteur à l'interlocuteur se réalise donc d'une façon monologique parce qu'il s'agit de présenter son style de langage à travers une image figée comme c'est le cas pour : « [l]es sujets des styles de langage (du bureaucrate, du marchand, du savant, etc.) ». (Bakhtine, 1986 : 111) Cette typification du langage du locuteur monologise le discours en le rendant dépendant du point de vue des normes convenues de la culture, ou de celui de l'auteur s'il s'agit d'une œuvre littéraire. Les images socio-stylistiques des différents langages dans un récit portent également en elles une interprétation du monde conçue par l'auteur. Cette interprétation est statique étant donné que la conscience des personnages est fermée envers toute

---

object and acquires a second-its own voice. [...] In daily speech this is expressed in slightly humorous or ironic intonation [...] intonation that expresses surprise, incomprehension, inquiry, doubt, affirmation, refutation, indignation, admiration, and so forth. This is the fairly primitive and very ordinary phenomenon of double-voicedness in daily conversational speech communication [...]"

<sup>49</sup> L'original en anglais de la citation est : "With "explanation" there is only one consciousness, one subject; with "comprehension" there are two consciousnesses and two subjects. There can be no dialogic relationship with an object, and therefore explanation has no dialogic aspects (except formal, rhetorical ones). Understanding is always dialogic to some degree."



interaction avec un autre. Nous pouvons observer ce fait dans l'interprétation de Bakhtine pour Makar Devushkin, l'un des premiers personnages de Dostoïevski :

L'image socio-stylistique du pauvre clerc, du conseiller titulaire (Devushkin, par exemple). Une telle image, bien qu'elle soit produite par des méthodes de révélation de soi est produite sous forme de *il* (troisième personne) et non comme *tu*. Il est objectivé et paradigmatique. Il n'y a pas de relations véritablement dialogiques avec lui. (Bakhtine, 1986 : 111)<sup>50</sup>

La typification du personnage à travers une image figée signifie que l'auteur empêche le personnage de devenir une conscience indépendante en ne le positionnant pas comme l'interlocuteur auquel on s'adresserait comme *tu*. Les typifications comme celle-ci sont abondantes dans le chronotope picaresque, les romans d'aventure, les romans de voyage et dans les satyres parce que le but d'un tel chronotope est généralement de « démontrer la diversité sociale, spatiale et statique du monde (pays, ville, culture, nationalité, divers groupes sociaux et les conditions spécifiques de leur vie) ». (Bakhtine, 1986 : 10) Le monde est statique parce que sa conception est avant tout basée sur les personnages réifiés par le regard de l'auteur. Il est cependant probable d'observer une double voix en raison de l'ironie ou de la parodie que le regard satyrique de l'auteur pourrait provoquer, mais on ne peut plus parler de la relation dialogique entre les voix car elles n'appartiennent pas aux consciences autonomes, indépendant de l'auteur. Selon Bakhtine, le critère d'un dialogisme véritable est la relation des consciences autonomes, non des types figés :

C'est une chose d'être actif dans une relation établie avec une chose morte, avec un matériau sans voix qui peut être moulé et formé comme on le souhaite, et une autre chose d'être actif dans une relation établie avec la conscience vivante et autonome de quelqu'un d'autre. (Bakhtin, 1984a : 285)<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> L'original en anglais de la citation est: "The socio-stylistic image of the poor clerk, of the titular counselor (Devushkin , for example). Such an image, although it is produced by methods of self-revelation, is produced as he (third person) and not as thou. He is objectified and paradigmatic. There are no truly dialogic relations with him."

<sup>51</sup> Ici, nous faisons référence à la traduction anglaise de *Poétique de Dostoïevski* de Bakhtine parce qu'il y a deux chapitres annexés dans cette version de l'œuvre, publié par l'Université de Minnesota en 1984, qui nous présente quelques fragments de l'édition datant 1929 de l'œuvre. Ces fragments ne se trouvent pas dans l'édition française datant de 1970. La traduction de l'anglais vers le français est faite par nos soins : "It is one thing to be active in relation to a dead thing, to voiceless material that can be molded and formed as one wishes, and another thing to be active in relation to someone else's living, autonomous consciousness."

Cela peut être associé au concept de « pour soi »<sup>52</sup> de Jean-Paul Sartre. Selon ce concept, chaque conscience définit le monde à partir de son propre point de vue. Mais cette conscience, quant à elle, est à son tour l'objet de la définition du monde d'autrui. En termes bakhtiniens, l'identité du personnage, tout comme le sens du monde est inachevé et incomplète parce que la définition du monde est toujours « contingente », elle ne dépend pas d'une seule personne et change de sens selon le spectateur. Selon Sartre, en effet, « [...] le fait d'être ce qu'on est n'est nullement une caractéristique purement axiomatique : il est un principe contingent de l'être en soi. » (Sartre, 1943 : 32) Nul chose peut donc être « chose en soi » parce que toutes les choses sont perçues par au moins une conscience. La supposition selon laquelle il n'y aurait aucune personne qui puisse percevoir le monde ne doit pas être prise en considération parce que « [l']essentiel c'est la contingence. Je veux dire que, par définition, l'existence n'est pas la nécessité. » (Sartre, 1938 : 184) Le sens d'une chose n'est donc pas une donnée immanente dans l'être, mais juste une qualité contingente pleine de possibilités de sens qui doit être construit de façon intersubjective. Le sens dépend de la perception « intentionnelle » selon la phénoménologie. Par ailleurs, selon la pensée bakhtinienne, tous les mots antérieurs qui définissent un objet se heurtent à l'objet en rendant inachevé son sens. Bakhtine observe le même fait chez les personnages de Dostoïevski :

Le héros de Dostoïevski essaie toujours de briser le cadre des mots d'autrui qui le rendent fini et comme mort. Parfois, cette lutte devient le leitmotiv central et tragique de sa vie (par exemple chez Nastassia Philippovna). Chez les héros principaux, protagonistes du grand dialogue, tels que Raskolnikov, Sonia, Mychkine, Stavroguine, Ivan et Dmitri Karamazov, la conscience profonde de leur inachèvement, de leur manque de solution, se réalise par les voies infiniment complexes de la pensée idéologique, du crime ou de l'exploit spirituel. (Bakhtine, 1970 : 103)

En tenant compte de cette approche phénoménologique (et de plus hégélienne au sens de l'inachèvement de la construction) décrite par Bakhtine ci-dessus, analysons, à travers un

---

<sup>52</sup> Ces termes, « en-soi » et « pour-soi », se trouvent originellement dans la philosophie de Hegel. Il les utilise en général pour désigner la différence entre la conception du monde objective basée sur les noumènes et la conception du monde, dépendant de la conscience, basée sur les phénomènes. L'en-soi renvoie à une épistémologie objective tout comme dans les sciences naturelles, on y suppose une relation directe avec l'objet. Le pour-soi, d'autre part, implique la nature intersubjective de la connaissance. Selon Sartre, le pour-soi est précisément ce qui distingue l'homme des choses. L'homme, en tant que sujet conscient, a la capacité de se construire le sens à travers ses choix, dans la liberté dans laquelle il est jeté. On observe également ce point de vue dans cette formulation célèbre de Sartre : « l'existence précède l'essence ». Le sens des choses pour-soi, le sens de l'homme en particulier, n'est donc pas fixe selon une essence, mais il est construit par l'existence, c'est-à-dire qu'il résulte des relations intersubjectives dans lesquelles se heurtent divers points de vue car il est toujours possible pour des autres sujets de définir un objet, de manière différente.

exemple, le refus de la réification dans *Citadelle*. L'épisode soixante-dix-neuf, s'ouvre avec l'énoncé « Vint celui-là qui contredit mon père ». (Saint-Exupéry, 1948 : 247) <sup>53</sup> Tout au long de l'épisode, nous assistons à un débat sous forme de dialogue externe entre le père et ce personnage secondaire qui le « contredit » sur le sens du bonheur.

Pour commencer, concentrons-nous sur le seul énoncé qui définit l'interlocuteur tout au long de l'épisode : « Vint celui-là qui contredit mon père [...] ». Du point de vue textuel, on pourrait justement dire que le pronom démonstratif « celui-là » est anaphorique, c'est-à-dire que la référence est « relative au contexte linguistique ». (Garric, Calas, 2007 :18) S'il en était ainsi, il nous renverrait à un personnage décrit antérieurement par le narrateur. Mais il n'en est rien puisque ce personnage apparaît pour la première fois à cet endroit dans le récit. De plus, ce n'est pas seulement ce personnage qui est décrit par le narrateur comme « celui-là qui contredit » ; au contraire on observe plusieurs personnages définis de la même façon dans différents chapitres. Ce démonstratif n'est donc pas l'image d'une personne précise ou d'un type. Il fonctionne plutôt comme un déictique qui change de sens selon la situation. Ainsi, l'entrée de différents personnages dans le récit est facilitée à travers une utilisation linguistique générale.

Si l'on se pose la question de qui est le personnage en face de la figure du père dans ce passage, la seule réponse que l'on puisse dire est que c'est une personne « qui contredit » le père du narrateur. Aucune définition socio-stylistique n'a lieu. Aucune typification qui souligne certains traits d'un certain type social selon un regard dominant ne s'y trouve. Un type socio-stylistique serait paradigmatiquement interchangeable avec n'importe quel membre de la catégorie du type. Dans ce cas, l'identité individuelle du personnage ne serait pas importante car ce serait l'identité du type en général qui importerait. Plus précisément, l'interlocuteur auquel on s'adresse serait l'image figée d'un type, non un point de vue. Cependant, dans le passage de *Citadelle*, le narrateur s'adresse à un point de vue ou à un « porteur du discours », non à un type. Tout comme « [d]ans le projet de Dostoïevski, [où] le héros est le porteur d'un mot à part entière et non pas l'objet muet, sans voix, du mot de l'auteur. » (Bakhtine, 1970 : 109). C'est pourquoi le personnage

---

<sup>53</sup> L'intégral du chapitre est cité dans l'annexe n° 1. Au cours de notre analyse, nous recourons aux différentes parties de ce passage.

secondaire dont l'identité est définie par l'acte de « contredire » au lieu d'une image, devient autonome quand il pose ses jugements. S'il faut mentionner des instances interchangeables, cela ne pourrait être qu'entre le personnage qui contredit le père et le lecteur qui pourrait trouver le point de vue de ce personnage raisonnable. Ainsi que le narrateur et le lecteur, ce personnage secondaire est également conçu comme une conscience dans la recherche de la « conscience de soi » et « du monde », ce qui est une propriété essentielle des personnages de Dostoïevski :

Il serait faux d'interpréter la conscience de soi du personnage sur le plan socio-caractérologique et de n'y avoir qu'un nouveau trait du personnage [...] Dostoïevski cherchait un héros conscient par excellence, un héros dont la vie eût été entièrement centrée sur la prise de conscience de soi et du monde. (Bakhtine, 1970 : 91, 92).

Un personnage qui n'est décrit que par son discours contredisant celui du père n'est pas interchangeable de façon paradigmatique avec les membres d'un ensemble de type car il ne se représente pas par une image sociale. Selon le tableau présentant les niveaux de la dialogisation dans *la Poétique de Dostoïevski*, la dominance des traits sociologiques dans un discours est catégorisée sous la rubrique de « mot objectivé ». (Bakhtine, 1970 : 274) Pourtant, ce que nous voyons dans notre passage correspond à la rubrique de « sous-groupe actif ». Bakhtine l'explique ainsi : « Le mot d'autrui agit de l'extérieur ; différentes formes de relations avec le mot d'autrui et différents degrés de son influence déformante sont possibles ». (Bakhtine, 1970 : 275) Le dialogue auquel nous assistons dans notre exemple représente cette catégorie bakhtinienne car ce dont il s'agit n'est pas la représentation des images des personnages, mais l'échange des différents points de vue. On ne trouve aucune description concernant l'interlocuteur dans la narration. La seule description est faite par l'acte narratif au récit premier avant que le dialogue commence : « Vint celui-là qui contredit mon père ». Et ensuite, le dialogue externe commence au cours duquel les énoncés sont présentés à travers le discours direct. C'est-à-dire que le personnage et le père sont présents dans le dialogue de manières égales puisque chacun de leur point de vue est indépendante. En effet, chaque personnage ne représente que son point de vue. On ne se soucie point de leur apparence extérieure ou la strate de la société à laquelle ils appartiennent car ce qui a un impact sur le récit, n'est que leurs opinions. En d'autres mots, aucun jugement éventuel qui pourrait découler des préjugés de l'auteur (ou

du lecteur) concernant les classes sociales ne s'insère dans le mot du personnage ou ne nous affecte en l'évaluant.

En octroyant au personnage secondaire la liberté de défendre son opinion sans être caricaturé, l'auteur pousse la figure du père à reconnaître l'opinion du personnage. Les énoncés exprimés par le père face aux protestations de l'autre, comme « ici je t'entends mieux » (*Ibid.* 247), « moi aussi je souhaite » (*Ibid.* 248), « de même que je les souhaite » (*Ibid.* 248) signifient son effort sincère pour comprendre le point de vue de l'autre et pour lui donner une véritable réponse devant l'auteur (et du lecteur). Cette réponse du père s'adresse non seulement à ce personnage, mais aussi au lecteur qui pourrait s'identifier avec l'interlocuteur. L'identification entre le personnage et le lecteur est possible, voire exigée par le récit parce que la scène n'est pas envisagée afin de justifier le point de vue du père (à travers l'intrigue, les typifications, etc.), mais afin d'insister sur la pluralité des points de vue en invitant le lecteur à participer au débat. La seule description de l'interlocuteur, « celui-là qui contredit », fonctionne comme un déictique puisque son identité n'est pas précisée et il peut indiquer également le lecteur en tant qu'interlocuteur, tout comme le personnage. De cette manière, le récit invite le lecteur, quelle que soit sa classe sociale, à prendre part dans le dialogue en tant que personnage secondaire qui débat contre le point de vue du père lors d'une recherche du sens du monde à travers une argumentation mutuelle. Ainsi, le père se trouve forcé de répondre avec le plus grand sérieux aux propos de l'interlocuteur qui pourrait représenter le lecteur. De ce fait, le débat qui semble interminable est animé par les mouvements de rapprochement et d'éloignement argumentatifs entre leurs points de vue : « — Nous sommes donc d'accord, s'écria l'autre. — Non », dit mon père. » (*Ibid.* 248).

Quant à la fonction du narrateur dans ce passage, elle est réduite au témoignage. En effet, le narrateur n'a aucun effet sur le débat en question. En dehors de l'intonation éventuellement péjorative dans l'énoncé « Vint **celui-là** qui contredit mon père » où l'on observe la subjectivité du narrateur, on peut dire que celui-ci n'a aucune influence sur le déroulement de la scène. Il n'est qu'un simple témoin des événements. Le discours du narrateur peut sembler monologique à cause de l'emploi du langage péjorative mais sa narration est trop limitée pour avoir un effet sur le discours dominant la scène. En effet, la narration ne consiste qu'en trois phrases dans tout le chapitre : « Vint celui-là qui

contredit mon père » (*Ibid.* 247), « Mon père lui coupa la parole », (*Ibid.* 247), « Il songea, puis : » (*Ibid.* 248).

Le dialogue se réalise donc entre des points de vue autonomes sans être décrits par un regard extérieur et monologique, qui ne sont pas dirigés téléologiquement par le narrateur ou l'auteur. C'est-à-dire que la relation entre les différents personnages se réalise dialogiquement car aucun discours objectivant le monde n'existe dans le discours. Sur ce point, Bakhtine remarque ceci :

Le héros intéresse Dostoïevski, non pas en tant que phénomène dans la réalité, possédant des traits caractérogiques et sociologiques nettement définis, ni en tant qu'image déterminée, composée d'éléments objectifs à signification unique, répondant dans leur ensemble à la question 'qui est-il ?' ; le héros intéresse Dostoïevski comme *point de vue particulier sur le monde et sur lui-même*, comme la position de l'homme cherchant la raison d'être et la valeur de la réalité environnante et de sa propre personne. (Bakhtine, 1970 : 87)

L'autonomie des personnages selon Bakhtine provient premièrement de la lacune dans leurs images (nous approfondirons ce concept plus tard à travers la notion de « *par contumace* »). C'est-à-dire, si l'auteur décrit l'image du personnage, le discours du personnage devient dépendant de cette image. Dans ce cas, le lecteur accède au discours du personnage à travers le bagage sémantique que l'image porte en soi et il n'est plus possible de parler du droit de parole du personnage. Ce n'est qu'en cas de l'absence de l'image que le personnage peut se représenter par son propre point de vue. Pareillement, dans notre passage, l'autonomie des personnages provient de leurs participations actives dans le dialogue au lieu d'être des images décrites selon le point de vue du narrateur.

Dans un satyre ordinaire, les typifications empêchent les personnages d'être autonomes. Par exemple, Tartuffe de Molière est un type réifié selon le point de vue de l'auteur pour représenter le clergé dans le contexte de son époque. Son apparence extérieure, ses motifs intérieurs, ses comportements et ses énoncés sont employés en tant qu'outil pour définir un type à une époque. Certes, l'œuvre de Molière n'est pas complètement monologique, ni comme aucun autre satyre, parce que l'emploi d'un héros parodié rend le mot bivocal en indiquant à la fois la classe sociale dans la réalité et sa reproduction par le regard critique de l'auteur, mais les stylisations sociologiques empêchent une profonde dialogisation en maintenant la réification du monde. (Bakhtine, 1970 : 274, 275). Dans le

*Crime et Châtiment* de Dostoïevski, d'autre part, les longs monologues de Raskolnikov ne peuvent pas être expliqués par la définition du type. Ses monologues sont les zones de conflits des diverses voix représentant les divers points de vue et non les types sociologiques. Il en va de même pour les monologues des personnages dans *Citadelle*. Ce sont des personnages indépendants d'une voix supérieure organisant la totalité du texte narratif. Wayne C. Booth dans son introduction pour l'édition anglaise de la *Poétique de Dostoïevski* explique nettement le phénomène :

[...] préserver l'autonomie des personnages du roman. Raskolnikov dans *Crime et Châtiment* parle de Raskolnikov comme étant une personnalité inexhaustible ; il ne parle ni comme porte-parole de Dostoïevski ni comme exemple négatif de la façon dont nous ne devrions pas parler. Svidrigailov, Ivan, Lisa, Sonya - tous sont traités non pas comme des objets servant les plans de l'auteur, mais comme des sujets, structurant en eux-mêmes, défiant toute tentation que l'auteur pourrait avoir pour les intégrer dans ses plans supérieurs. (Bakhtin, 1984a : XXIII)<sup>54</sup>

Nous savons de notre analyse narratologique que, dans *Citadelle*, la position du narrateur n'est pas objective et que sa relation avec son père est ambivalente. Dans le passage que nous analysons, le narrateur cède son rôle de *particulier* face à l'*universalité* de son père au profit des personnages secondaires et perd de son importance. La figure du père, qui est d'une certaine manière l'allégorie du pouvoir, lutte contre un personnage dont la seule caractéristique est d'effectuer un discours *particulier* contre celui *universel*. Le personnage est, en fait, le substitut du fils qui en tant que narrateur est réduit en position du témoin dans cette scène. Bien qu'il semble que le narrateur soit du côté de son père dans le débat en raison de la définition péjorative qu'il fait à propos du personnage secondaire (« Vint celui-là qui contredit mon père »), en réalité c'est son point de vue *particulier* qui est assumé par le discours du personnage face au point de vue du père, autrement dit de l'*universel*.

Il faut ne pas considérer le fils et le père en tant qu'images figées des personnages précis parce que même s'ils sont désignés par des indicateurs comme « je, moi, il, lui, mon père, etc. », ils ne sont en fait qu'une même personne. Faute de temporalité, il est impossible

---

<sup>54</sup> L'original en anglais de la citation est: [...] preserving the autonomy of the novel's characters. Raskolnikov in *Crime and Punishment* speaks for Raskolnikov as an inexhaustible personality; he does not speak either as a mouthpiece for Dostoevsky or as a negative example of how we should not speak. Svidrigailov, Ivan, Lisa, Sonya—all are treated not as objects serving the author's plans, but as subjects, ends in themselves, defying any temptation the author may have to fit them into his superior plans. (Bakhtin, 1984a : XXIII)

de savoir généralement si le narrateur est encore prince ou est déjà monté sur le trône, lorsqu'il parle. Le père et le fils sont interchangeables, non seulement l'un avec l'autre, mais aussi avec les autres personnages comme c'est le cas dans le passage cité. Le point de vue du *particulier* face au point de vue de *l'universel* est alterné non par le fils, mais par un autre personnage dans ce chapitre. En d'autres termes, la position du fils contre le père est occupée par un personnage secondaire.

Si nous abordons la conception du monde dans le récit du point de vue néo-kantien, tout devient plus clair : l'idée dominante du récit est de construire l'homme en tant que citadelle. Ainsi s'exclame-t-il : « Citadelle, je te construirai dans le cœur de l'homme. » (Saint-Exupéry, 1948 : 27) Il s'agit donc d'inventer un nouveau discours ou une nouvelle forme qui pourrait assiéger la réalité en tant qu'*universel*. C'est la tâche de la figure du père dans le récit en tant que pouvoir, et toutes les autres voix en tant que vie *particulière*, celle du fils inclus, se positionne contre lui pour que son discours soit dialogisé. Selon Simmel, chaque forme produite par la vie entre en conflit avec celle-ci et une fois qu'elle est achevée, elle devient *universelle* : « chaque fois que la vie s'exprime, elle ne désire s'exprimer qu'elle-même ; ainsi elle brise toute forme qui lui serait imposé par une autre réalité. » (Simmel, 1968 : 17)<sup>55</sup> Nous trouvons ce fait dans l'ambiguïté entre l'identité du fils et du père. Le fils exprime dans son mot le discours de *la vie* parce qu'il est le personnage qui traverse les endroits où il peut observer et partager la vie des autres à travers ses souvenirs qu'il narre. Mais aussitôt qu'il monte sur le trône, il exprime le discours de *la culture* en tant que forme achevée en se transformant en une voix narrative interprétant les expériences du passé d'un ton intemporel et *universel*. Mais dans les cas où le père se trouve dans la scène en tant que personnage pour initier un dialogue externe avec les autres personnages, comme c'est le cas dans l'épisode que nous étudions ici, le discours *particulier* du fils contre le père est pris en charge par un personnage secondaire. La figure du fils est remplacée par une autre conscience portant le discours de *la vie*. On observe donc au cours du récit une évolution du point de vue du narrateur allant du

---

<sup>55</sup> L'original en anglais de la citation est : "Whenever life expresses itself, it desires to express only itself; thus it breaks through any form which would be superimposed on it by some other reality."



*particulier* vers *l'universel* qui ne suit cependant pas un ordre chronologique mais qui est donné aléatoirement en raison de l'atemporalité du discours.

Comme le remarque Simmel, on peut trouver *l'universalité* de la forme en tant qu'idée dirigeante dans toutes les époques : « On retrouve cette opposition même lorsque la conscience semble progresser vers de nouvelles structures. Le Moyen Âge avait ses idéaux chrétiens ecclésiastiques, et la Renaissance avait sa redécouverte de la nature séculière. Les Lumières ont embrassé l'idéal de la raison [...] » (Simmel, 1968 : 15).<sup>56</sup> En bref, le récit de *Citadelle* illustre le conflit entre la forme *universelle* de la culture et l'expérience *particulière* de la vie. Ce conflit est matérialisé dans les figures du fils et du père qui ne sont en fait qu'une même personne.

Par ailleurs, on voit dans le mot du père, un signe de sa nature *universelle* :

« [...] **Dans le silence de mon amour** je me suis beaucoup attardé à observer ceux de mon peuple qui paraissaient heureux. Et j'ai toujours conçu que le bonheur leur venait, comme la beauté à la statue, pour n'avoir point été cherché. [...] » (Saint-Exupéry, 1948 : 249)

L'expression « dans le silence de mon amour... » est une ouverture lyrique d'une action appartenant au champ sémantique du « sublime » émis par le père et la voix narrative plusieurs fois tout au long du récit et dont chaque occurrence contribue à créer un effet presque métaphysique ou mythique dans le discours. Par exemple, dans le passage suivant sur le sens de la vie pour l'homme, le narrateur en utilisant cette expression fait référence au langage divin par lequel il construit le sens :

« Moi qui regarde et qui entends — de ne point écouter les mots **dans le silence de mon amour** — j'ai constaté que rien ne valait pour l'homme une odeur de cire par un certain soir, une abeille d'or par une certaine aube, une perle noire non possédée au fond des mers. » (Saint-Exupéry, 1948 : 604)

Chaque occurrence de cette expression au cours du récit exprime un autre événement et elle ajoute toujours un ton divin au discours. Le ton mythique et le langage lyrique sont

---

<sup>56</sup> L'original en anglais de la citation est : “We find this opposition even when consciousness appears to progress towards new structures. The Middle Ages had their ecclesiastical Christian ideals, and the Renaissance had its rediscovery of secular nature. The Enlightenment embraced the ideal of reason [...]”

donc une indication très importante du discours *universel* du père dans le récit. Le langage critique, en revanche, réside dans le point de vue du fils en tant que discours *particulier*.

L'utilisation simultanée du langage lyrique et du langage en prose dans *Citadelle* peut aussi être expliquée par l'observation de Bakhtine sur la comparaison du langage lyrique de la poésie et du langage en prose du roman qu'il fait à partir des genres comico-sérieux et des genres sérieux. Selon lui, le langage lyrique produit un discours monologique en négligeant les autres discours qui s'orientent vers le même objet, alors que le langage en prose du roman est capable de contenir la pluralité des discours. Il souligne la multiplicité des tons dans les genres comico-sérieux, contrairement à l'unité stylistique qui existe dans les genres sérieux :

Ceux-ci renoncent à l'unité stylistique (au monostyle, si l'on peut dire) de l'épopée, de la tragédie, de la rhétorique élevée, de la poésie lyrique. Ce qui les caractérise, c'est la multiplicité de tons dans le récit, le mélange du sublime et du vulgaire, du sérieux et du comique ; ils utilisent amplement les genres « intercalaires » : lettres, manuscrits trouvés, dialogues rapportés, parodies de genres élevés, citations caricaturées, etc. Certains genres présentent un mélange de prose et de vers ; on se sert de dialectes vivants et de jargons (et, à l'époque romaine, même du bilinguisme) ; les auteurs montrent différents visages. A côté du mot qui représente, naît le mot *représenté* ; dans certains genres, le rôle principal est tenu par une double voix. (Bakhtine, 1970 : 162, 163)

Nous pouvons observer cette multiplicité de discours dans *Citadelle*, non sous forme de mélange de différents styles du langage appartenant à divers dialectes, mais sous forme de mélange des tons appartenant à divers genres littéraires. Ceci est valable pour l'exemple ci-dessous où le père utilise comme d'habitude une rhétorique au ton sérieux stylistiquement, mais il produit un contenu sémantique tout à fait contraire au sérieux divin à travers l'emploi de l'ironie dans une argumentation critique :

— Moi, dit mon père, je donne le gouvernement de l'empire à celui-là qui croit au diable. Car, depuis le temps qu'on le perfectionne, il débrouille assez bien l'obscur comportement des hommes. Mais certes le diable ne sert de rien pour expliquer des relations entre des lignes. C'est pourquoi je n'attends point des géomètres qu'ils me montrent le diable dans leurs triangles. Et rien de leurs triangles ne les peut aider à guider les hommes.

— Tu es obscur, lui dis-je, crois-tu donc au diable ? (Saint-Exupéry, 1948 : 296)

À première vue, il semble qu'il s'agit d'une explication monologique s'orientant sur l'objet du discours, mais le style sérieux et divin de la voix du père et le contenu profane,

voire grotesque (qui est le niveau le plus inférieur de l'esthétique selon l'esthétique hégélienne), de son point de vue rendent le discours bivocal en se contredisant. Nous pouvons voir aussi ci-dessous que ces deux types de discours peuvent être attribués successivement à la pensée mythique de *l'universel* et la pensée critique du *particulier* selon Brandist :

On voit que le romancier, que Bakhtine glorifie, est un penseur critique qui voit l'objet de cognition en cours de devenir (en termes néo-kantiens, en cours de sa production infinie dans la cognition) et qui perçoit également la pluralité des perspectives discursives constituant l'objet en tant que fait social. Le poète, en revanche, est un penseur mythique qui croit qu'il peut avoir un accès direct à l'objet dans un langage indiscutable. Ainsi, même si la poésie reconnaît la nature instable et dialectique de l'objet, elle ne reconnaît pas les statuts également valables d'autres discours entourant cet objet. (Brandist, 2002 : 116)<sup>57</sup>

Les positions des personnages, du père et du fils, en tant que représentants de *l'universel* et du *particulier* ne sont pas fixes tout au long du récit. Elles sont généralement interchangeables l'une avec l'autre et avec les autres personnages. Ces voix apparaissent parfois explicitement et à d'autres moments, elles se mélangent à travers la polémique cachée dans un seul monologue. A ces moments, même les langages mythique et critique peuvent ne pas suffire pour distinguer la position du père et du fil. En effet, il y a certains passages où, en raison de l'entrelacement des voix, le *particulier* semble utiliser un langage lyrique comme le langage lyrique du *particulier* que Søren Kierkegaard emploie dans son *Crainte et tremblement* afin de critiquer *l'universalité* du système hégélien. Mais une chose est certaine : dans *Citadelle*, le monde n'est pas décrit définitivement selon un seul point de vue dépendant de l'auteur. Le penseur mythique dont le discours élève son objet à un niveau mythique et indiscutable par un ton sacré et le penseur critique qui rend le discours du premier douteux par une double voix se trouvent côte à côte. Quant à l'auteur, il est réduit au rôle de rassembleur de ces voix, parce qu'il n'effectue pas « la violation tyrannique des droits individuels ». (Brandist, 2002 : 51) C'est-à-dire que l'auteur il ne décrit pas ces voix à travers la réification selon un regard « objectif ». Les

---

<sup>57</sup> L'original en anglais de la citation est: "Here we see that the novelist, whom Bakhtin champions, is a critical thinker who sees the object of cognition in the process of becoming (in neo-Kantian terms, its general, endless production in cognition) and who also perceives the plurality of discursive perspectives that constitute the object as a social fact. The poet, on the other hand, is a mythical thinker who believes that he or she can have direct access to the object in a language that is indisputable. Thus, even if poetry recognises the shifting, dialectical nature of the object, it does not recognise the equally valid status of other discourses that surround that object."

personnages et les points de vue qu'ils représentent (*l'universel et le particulier*), continuent à être en conflit même lorsqu'ils s'entrelacent à travers une polémique cachée dans l'énoncé. Par exemple, dans le passage ci-dessous, le narrateur met en relief un point de vue métaphysique avec la voix *universelle* de son père, mais il effectue également le point de vue *particulier* du fils en accentuant l'importance des sens concrets dans la vie au lieu de ceux abstraits.

Ceux-là qui se désolidarisent et ameulent eux-mêmes les étrangers : « Voyez cette pourriture, elle n'est *point* de moi... » Mais il n'est rien dont ils soient solidaires. Ils te diront qu'ils sont solidaires des hommes, ou de la vertu ou de Dieu. Mais ce ne sont plus que mots creux, s'ils ne signifient nœuds de liens. Et **Dieu descend jusqu'à la maison pour se faire maison**. Et pour l'humble qui allume les cierges, Dieu est devoir de l'allumage des cierges. Et pour celui-là qui est solidaire des hommes, l'homme n'est point simple mot de son vocabulaire, l'homme c'est ceux dont il est responsable. Trop facile de s'évader et de préférer Dieu à l'allumage des cierges. **Mais je ne connais point l'homme, mais des hommes. La liberté, mais des hommes libres. Le bonheur, mais des hommes heureux. La beauté, mais des choses belles. Dieu, mais la ferveur des cierges.** Et ceux-là qui **poursuivent l'essence** autrement que comme naissance **ne montrent que leur vanité et le vide de leurs cœurs**. Et ils ne vivront ni ne mourront, car on ne meurt ni ne vit par des mots. (Saint-Exupéry, 1948 : 469, 470)

Le temps dans le passage n'est pas certain, mais il est évident que la situation d'énonciation de ce monologue appartient à une période après que le fils monte sur le trône. En représentant le pouvoir, il défend, du *haut*, un point de vue métaphysique à travers une voix *universelle* utilisant un langage lyrique : « Dieu descend jusqu'à la maison pour se faire maison ». Mais il le fait, du *bas*, du point de vue du *particulier* à travers l'expérience concrète qui appartient à la vie *particulière* car il souligne intensément qu'il ne reconnaît pas les idées abstraites de la Raison : « Mais je ne connais point l'homme, mais des hommes. La liberté, mais des hommes libres. Le bonheur, mais des hommes heureux. La beauté, mais des choses belles. Dieu, mais la ferveur des cierges. » La coexistence de ces deux points de vue sert à l'assouplissement du discours *universel*. Mais à la fin du passage, nous pouvons encore entendre la critique envers les formes statiques de la culture dépourvues d'un sens véritable dérivant de l'expérience concrète : « Et ceux-là qui poursuivent l'essence autrement que comme naissance ne montrent que leur vanité et le vide de leurs cœurs. Et ils ne vivront ni ne mourront, car on ne meurt ni ne vit par des mots. » Cette réprimande, qui est d'une certaine manière la menace de *la vie particulière* contre l'abstraction de *la culture universelle*, est également

un avertissement contre l'éventualité des formes de devenir achevées et objectivées en raison du langage *universel*.

En supplément du conflit entre les discours *particulier* et *universel*, on assiste aussi au fait que le personnage secondaire dans le chapitre soixante-dix-neuf (l'interlocuteur dans le passage que nous avons cité de *Citadelle*<sup>58</sup>) impose son point de vue à travers les énoncés conjugués au conditionnel comme « si j'étais le chef d'un empire, je souhaiterais... ». Et en retour, le père ne peut l'ignorer et se retrouve dans le besoin de lui répondre attentivement en le prenant au sérieux. Tels sont les facteurs qui rendent difficile de dire que le père est le propriétaire du contenu sémantique sur le monde ; il ne représente que l'un des différents points de vue dans le récit. Nous n'avons pas assez d'informations pour savoir s'il représente ou non le point de vue de l'auteur, mais même s'il le faisait, le point de vue de l'auteur deviendrait un discours parmi la multitude de points de vue dans le récit. Contrairement à cela, dans les récits où le point de vue de l'auteur n'est pas représenté par une voix parmi plusieurs qui existent, mais par une voix narrative impersonnelle qui domine le discours dans le récit dans son ensemble d'une façon monologique, les personnages secondaires sont généralement figés et dans une position passive. Dans une telle structure, les personnages secondaires ne sont que des outils pour justifier le point de vue de l'auteur, révélé à travers les défauts des personnages secondaires. (Bakhtin, 1984a : XXIII) Mais ici, au contraire, c'est le personnage secondaire qui attaque le personnage principal d'une façon active et le force à développer une véritable argumentation. Donc, tous les points de vue dans *Citadelle*, même celui de l'auteur, si nous supposons qu'il se représente dans le discours du père, sont mis à l'épreuve :

La personne dans la société et le héros de la littérature narrative sont pour ainsi dire jugés constamment, tentant de justifier ses actes devant un juge qui est toujours au-dessus de l'horizon mais qui voit tout. [...] ce trait quasi juridique est le plus clair dans les lois esthétiques implicites stipulant les droits et les obligations régissant les relations auteur-héros avec chaque acteur ayant une certaine personnalité « juridique ». (Brandist, 2002 : 51)<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Voir l'annexe n° 1.

<sup>59</sup> L'original en anglais de la citation est: "The person in society and the hero in narrative literature is permanently on trial as it were, attempting to justify his or her deeds before a judge who is always just over the horizon but who sees

Dans *Citadelle*, il n'y a aucune place pour l'intervention de l'auteur car les personnages se trouvent obligés de prouver leurs points de vue à travers une argumentation auprès du lecteur. Tout comme nous l'avons vu dans notre exemple où le père se trouve obligé de développer une véritable argumentation face aux oppositions du personnage secondaire. Ainsi, en confrontant les points de vue des personnages, l'auteur donne au lecteur la possibilité de faire ses propres déductions. Selon Bakhtine, l'emploi de « la mise à l'épreuve » vient des genres hagiographiques et *ménippéens* dans lesquels les différents points de vue se heurtent :

*La mise à l'épreuve de l'idée et de son porteur* à travers la tentation et la souffrance (surtout dans le genre hagiographique) joue un rôle de premier ordre dans l'organisation des genres chrétiens. Comme dans la ménippée, les puissants et les riches, les brigands et les pauvres, les hétaires, etc., se rencontrent comme des égaux sur un seul plan fortement dialogisé. (Bakhtine, 1970 : 195)

La seule chose que l'on puisse dire sur l'intervention de l'auteur dans le passage sur le sens du bonheur dans *Citadelle* pourrait être le fait qu'il favorise le personnage principal (le père) en lui donnant la parole plus longuement que l'autre, d'où l'on peut éventuellement déduire qu'il représente le point de vue de l'auteur, du moins partiellement. Néanmoins, on voit que le personnage secondaire est une conscience autonome, malgré sa parole limitée, parce qu'il n'est pas inclus dans la scène comme un type social devant être dévalorisé ou moqué. Même l'interprétation péjorative du narrateur envers lui est trop limitée pour parler d'une véritable dévalorisation. Le personnage secondaire n'est donc pas un personnage dont le point de vue est dévalorisé par l'auteur pendant le dialogue, mais au contraire il est là pour que le personnage principal (le père) puisse répondre à ses questions en les prenant au sérieux. Ainsi, son discours *universel* devient-il dialogisé grâce à la présence d'un autre point de vue.

En résumé, le chronotope de *Citadelle* est picaresque du point de vue du rassemblement des personnages, mais il s'en distingue du point de vue de la dialogisation parce que le monde dans *Citadelle* n'est pas objectivé par un regard monologique. On n'y observe aucune socio-stylisation ou dévalorisation des personnages secondaires par une voix étant

---

all. [...] this quasi-judicial feature is clearest in the implied aesthetic laws stipulating the rights and obligations governing author–hero relations with each role-player having a certain 'legal' personality.”

l'autorité sur la réalité comme nous pouvons le voir dans les satyres. La seule dévalorisation au cours du récit est envers certains personnages dont les points de vue représentent la défense des formes objectives ; tels que le prophète bigle, le logicien, l'historien, le critique, le dictionnaire, etc. Hormis ces personnages, le conflit dans les dialogues ne s'effectue pas entre les personnages en tant que types, mais entre leurs points de vue et les idées qu'ils représentent.

Dernièrement, attardons-nous sur le refus de l'objectivation du monde dans son ensemble, et non pas seulement des personnages, à travers l'étude de ce passage qui traite le sens du bonheur :

« **Car quand tu parles de bonheur**, ou bien tu parles d'un état de l'homme qui est d'être heureux comme d'être sain, et je n'ai point d'action sur cette ferveur des sens, ou bien **tu parles d'un objet saisissable** que je puis souhaiter de conquérir. Et où donc est-il ?

« Tel homme est heureux dans la paix, tel autre est heureux dans la guerre, tel souhaite la solitude où il s'exalte, tel autre a besoin pour s'en exalter des cohues de fête, tel demande ses joies aux méditations de la science, laquelle est réponse aux questions posées, l'autre, sa joie, la trouve en Dieu en qui nulle question n'a plus de sens.

« **Si je voulais paraphraser le bonheur je te dirais** peut-être qu'il est pour le forgeron de forger, pour le marin de naviguer, pour le riche de s'enrichir, et ainsi je n'aurais rien dit qui t'apprît quelque chose. **Et d'ailleurs le bonheur parfois serait** pour le riche de naviguer, pour le forgeron de s'enrichir et pour le marin de ne rien faire. Ainsi t'échappe ce fantôme sans entrailles que vainement tu prétendais saisir.

[...]

« Ne me demande donc point à moi, chef d'un empire, de conquérir le bonheur pour mon peuple. Ne me demande point à moi, sculpteur, de courir après la beauté : **je m'assiérai ne sachant où courir**. La beauté devient ainsi le bonheur. Demande-moi seulement de leur bâtir une âme où un tel feu puisse brûler. » (Saint-Exupéry, 1948 : 248-250)

Dans cet exemple, le contenu sémantique du discours du père saisit parfaitement la signification de la réification des choses : « Car quand tu parles de bonheur [...] tu parles d'un objet saisissable. ». Le refus de la réification par la figure du père ne doit pas être compris simplement comme un refus de l'opinion de son adversaire. Ce dont il s'agit, c'est le refus d'un langage qui réifie le monde. Autrement dit, il parle sur le langage en

recourant à la « fonction métalinguistique du langage »<sup>60</sup>. C'est pourquoi dans les phrases suivantes à la fin du passage, il répond « je m'assierai ne sachant où courir » si on lui demande d'expliquer le bonheur ou la beauté qui sont des concepts abstraits appartenant au langage *universel*. Nous voyons au niveau sémantique que l'on évite également des définitions figées et fixes envers les choses.

Par ailleurs, nous pouvons observer les manifestations linguistiques de ce refus dans le paragraphe où le père définit le bonheur. Il commence avec « si je voulais paraphraser le bonheur je te dirais... ». L'emploi du conditionnel rend l'action de définir hypothétique. Dans cette soi-disant explication, l'énoncé du père définit premièrement les stéréotypes tels que le forgeron, le marin et le riche par leur comportement, et ensuite il les définit par leurs contraires ou simplement par des choses différentes : « Et d'ailleurs le bonheur parfois serait... ». Cette méthode peut être associée, d'une certaine manière, à la technique de « sous rature », méthode déconstructive que Jacques Derrida a utilisé en tant qu'outil de bifurquer le sens figé d'un texte. (Sarup, 2017 : 58) La technique est évidente ; on décrit un objet d'une certaine manière, ensuite on le rature et le décrit à nouveau. Le sens antérieur est effacé, mais sa trace est encore présente tel un palimpseste. Ainsi le nouveau sens coexiste avec la trace du sens ancien. Dans notre passage, les points de vue du père et du fils se mêlent dans le mot du père. En effet, une fois qu'il envisage une description à travers le conditionnel, il la rature et la reproduit d'une autre façon et par cette voie, il refuse de limiter le sens dans une description définitive objectivant le monde. De ce point de vue, le discours, tout comme le monde, semblent être en perpétuel « devenir » dans *Citadelle*. Donc, faute d'une voix objective et définitive dérivant d'un seul point de vue, l'énoncé ne présente pas une « explication » monologique, mais une allusion envers la possibilité de plusieurs explications. Cette multitude de possibilités provient de l'inachèvement du monde et des personnages. Dans ce cadre, nous pouvons dire que le discours ne présente que la « compréhension » dialogique et non l'« explication » monologique.

---

<sup>60</sup> Le concept de Roman Jakobson, l'une de « six fonctions du langage ». C'est-à-dire, quand le message du langage est à propos du langage lui-même, il s'agit de la fonction métalinguistique du langage. L'exemple classique de l'emploi de cette fonction est le manuel de grammaire dans lequel on utilise le langage pour parler du langage.



Le monde dans *Citadelle* n'est pas défini pour de bon par l'auteur. Il est encore inachevé, avec pleine de possibilités de sens, dans un état de matière première attendant d'être formé par des consciences autonomes. Même l'œuvre elle-même est incomplète, l'auteur ne termine volontairement pas son œuvre, il ne la révisé pas et elle est publiée après son décès. Un monde défini en tant que réalité objective et empirique à travers le regard de l'auteur n'existe pas dans *Citadelle*. Ce qui existe, ce sont les possibilités des mondes selon les points de vue des diverses consciences dont les identités sont également inachevées et qui doivent former leurs propres points de vue parallèlement au sens du monde.

### 2.1.2. Le Corps Grotesque

Pour saisir le concept du *corps grotesque* qui est l'expression la plus claire de la relation dialogique entre *l'universel* et *le particulier*, il faut d'abord comprendre la nature idéaliste de la pensée bakhtinienne. Pour cet objectif, il faut comparer ces deux conceptions du monde : (1) celle de la tradition traitant du monde comme champ d'entité objective indépendante de la conscience, à laquelle appartiennent les approches telles que l'empirisme, le matérialisme, le réalisme, le positivisme et (2) celle de la tradition idéaliste qui traite du monde comme une manifestation des représentations mentales des idées et comme un fait social et historique dérivant de la relation intersubjective d'une pluralité de consciences, ou en termes hégéliens, comme "l'esprit phénoménologique" de la culture. Puisque ces aspects philosophiques dépassent les limites de notre étude, nous ne développerons pas une argumentation théorique en ce sens, mais nous discuterons plutôt de l'importance de la distinction épistémologique entre le point de vue empirique et idéaliste dans la pensée bakhtinienne en l'examinant directement à travers les exemples concrets tirés de notre corpus qu'est *Citadelle*.

Premièrement, nous verrons que le monde est conçu en tant que discours dans *Citadelle*, et non comme une entité immanente et indépendante de la conscience. Ensuite, nous examinerons la topologie du chronotope en tant que *corps grotesque* qui favorise le *renouvellement de la vie*. Enfin, nous verrons dans quelle mesure les compétences carnavalesques que Bakhtine a observées dans l'œuvre de Rabelais et dans les formes

populaires médiévales sont présentes comme éléments constitutifs de la relation dialogique entre *l'universel* et *le particulier* dans notre corpus.

### 2.1.2.1. Le monde en tant que discours

La contestation que Bakhtine, Volochinov et Medvedev (le cercle bakhtinien) ont développée, depuis leurs premières œuvres contre le formalisme russe et le structuralisme européen centré autour de Ferdinand de Saussure, était basée sur le fait que ces approches détachaient leur objet d'étude du contexte social. Selon le cercle bakhtinien, ces approches isolent l'objet d'étude en le détachant des possibilités de sens liées à la pluralité de consciences et elles le conçoivent comme une entité immanente :

Les formalistes avaient traité l'évolution littéraire comme le développement fermé en soi d'une « datum » extérieure à la conscience, mais Medvedev insiste sur le fait que « pour comprendre le devenir de la littérature et l'œuvre isolée n'est possible que dans l'ensemble du champ idéologique », qui est elle-même en proie à des conflits et des contradictions [...]. (Brandist, 2002 : 72)<sup>61</sup>

Le point de vue du formalisme dépend des traditions objectivantes telles que l'empirisme et la pensée analytique ; parce qu'il traite de l'œuvre littéraire d'une façon synchronique en la réduisant en un objet matériel observable séparément de la totalité de la culture structurée tout au long de l'histoire. Le formalisme fait une distinction entre la forme esthétique et le contenu, et ne prend que la forme comme objet d'étude en ignorant totalement l'autre. Ci-dessous, Brandist explique, le fondement des critiques envers le formalisme et le structuralisme chez le cercle bakhtinien :

Le 'matériel' de l'œuvre d'art verbal n'est pas le langage de l'œuvre tel que compris par la linguistique, comme pensaient les formalistes, mais c'est le langage en tant que transformé par la création esthétique en un 'espace physico-mathématique' dans lequel se réalise l'objet esthétique [...] La forme est la 'forme du contenu' telle qu'elle est réalisée dans le matériel et elle a deux instances : la forme architectonique (la forme de l'acte intentionnel de produire l'objet esthétique) et la forme compositionnelle (technique), c'est-à-dire la forme de l'ensemble matériel de l'artefact. C'est pourquoi une analyse de la forme ne doit pas seulement consister à analyser la technique de la composition comme proposée par les formalistes et

---

<sup>61</sup> L'original en anglais de la citation est: "The Formalists had treated literary evolution as the self-enclosed development of a 'datum' external to consciousness, but Medvedev insisted that 'to understand the becoming of literature and the isolated work is possible only within the whole ideological purview', which is itself racked with conflicts and contradictions [...]"

d'autres, mais aussi à analyser la manière dont le contenu (éthique, scientifique, etc.) est retraité esthétiquement pour devenir un objet esthétique. (Brandist, 2002 : 43)<sup>62</sup>

En d'autres termes, l'épistémologie des approches formalistes dérive de la tradition empirique qui impose la méthodologie des sciences naturelles aux sciences sociales. Comprendre l'objet d'étude (ou le monde en général) de telle façon signifie que l'objet a une existence objective extérieure à la conscience. L'une des plus grandes préoccupations de Bakhtine, au sens général, est la distinction néo-kantienne entre *la vie* et *la culture*, c'est-à-dire « la distinction entre la formation de la culture en tant qu'activité dans la vie et les artefacts culturels en tant que manifestations d'une culture objective. » (Brandist, 2002 : 41)<sup>63</sup> Les approches objectivantes traitent du monde par la voie de *l'abstraction pure* ; (1) dans le cas de l'empirisme, comme une entité objectivement présente sous forme de matériel, en termes kantien, comme « noumène » qui désigne la chose en soi<sup>64</sup> et (2) dans le cas de la pensée analytique, comme une notion mentale dont l'existence objective est synchroniquement observable indépendamment de la culture. En deux cas, le monde existe comme une entité immanente et objective. D'autre part, la conception esthétique du monde définie par Bakhtine ne reconnaît pas un monde objectif dans son essence, sa conception discursive réside dans l'interaction totale des consciences :

*La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski. Ce qui apparaît dans ses œuvres ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences « équipollentes » et*

---

<sup>62</sup> L'original en anglais de la citation est : "The 'material' of the work of verbal art is not, as the Formalists thought, the language of the work as understood by linguistics, but language as transformed by aesthetic creation into a 'physico-mathematical space' within which the aesthetic object is realised (PCMF 295; PSMF 296). Form is the 'form of content' as realised in the material and has two moments: architectonic form (the form of the intentional act of producing the aesthetic object) and compositional form (technique), that is, the form of the material whole of the artefact. Thus, an analysis of form should not simply be an analysis of compositional technique, as the Formalists and others had argued, but also an analysis of the way in which the content (ethical, scientific, and so on) is aesthetically reprocessed to become an aesthetic object."

<sup>63</sup> L'original en anglais de la citation est : "the split between the formation of culture as an activity within life and cultural artefacts as manifestations of objective culture."

<sup>64</sup> "L'idéalisme consiste dans l'affirmation qu'il n'y a pas d'autres êtres que ceux qui pensent, que tout le reste des choses que nous croyons percevoir dans l'intuition, ne seraient que des représentations dans les êtres pensants, auxquelles en réalité aucun objet distinct de ces derniers ne correspondrait. Je dis, au contraire, que des choses nous sont données comme extérieures à nous et saisissables à nos sens, mais que nous ne savons rien de ce qu'elles peuvent être en soi, que nous n'en connaissons que les phénomènes [...]" (Emmanuel Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future*, Librairie philosophique de Ladrangé, 1865, § XIII., Deuxième Observation : page.62).

*de leur univers* qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné.  
(Bakhtine, 1970 : 35)

L'objection du cercle bakhtinien envers les approches objectivantes ne s'est donc pas limitée au domaine linguistique ou poétique, elle est devenue l'une des dynamiques fondatrices les plus importantes dans la pensée bakhtinienne. Son objection contre la conception du monde en tant que vérité extérieure à la conscience provient d'une épistémologie idéaliste désignant le monde en tant que discours de la culture :

L'objet de la connaissance se distingue de la « chose en soi » (le monde au-delà de la conscience), qui est reconnu comme inconnaissable. La culture devient l'objet de connaissance en se produisant consciemment de l'intérieur de la vie, en cultivant cette vie, et par cette voie, en l'articulant dans la vie historique. Encore une fois, nous voyons le complexe des motifs néo-kantiens, de la philosophie de la vie, phénoménologiques et hégéliens qui caractérisent l'œuvre de Bakhtine. (Brandist, 2002 : 155)<sup>65</sup>

Comme le remarque Brandist, la problématique que Bakhtine vise à dépasser réside dans le conflit néo-kantien entre *la culture* et *la vie*. Nous pouvons voir ce fait : (1) dans son concept de la polyphonie dialogique, qui signifie la construction du monde à travers les relations entre les consciences (en termes néo-kantiens, la construction de la culture *universelle* à travers les expériences *particulières* de la vie) ; (2) dans son concept du *corps grotesque* qui, en résumant tout cela, signifie la relation dynamique entre l'*universel* et le *particulier*, à savoir le palais et le marché ; et finalement, (3) dans ses analyses phénoménologiques traitant de l'autonomie des consciences dans les romans de Dostoïevski.

Par ailleurs, la pensée bakhtinienne est tout d'abord basée sur l'opposition au monopole de la raison absolue chez Hegel (on peut dire au discours *universel*). Mais même cette opposition à l'*Esprit* hégélien se réalise d'une façon hégélienne parce que chez Bakhtine, chaque mot se construit en relation avec l'ensemble des mots produits tout au long de l'histoire, tout comme la « marche dialectique » de l'*Esprit* dans l'histoire. La pensée bakhtinienne peut donc être située sur le fil de la tradition idéaliste et non à la tradition

---

<sup>65</sup> L'original en anglais de la citation est: "The object of knowledge is distinguished from the 'thing in itself' (the world beyond consciousness), which is recognised as unknowable. Culture becomes the object of knowledge, producing itself consciously from within life, cultivating that life and in doing so making it into a historical life. Once again we see the complex of neo-Kantian, life-philosophy, phenomenological and Hegelian motifs that characterise Bakhtin's work."

analytique au sens de la conception du monde. Partant de cette épistémologie, voyons maintenant à quel degré le monde en tant que discours se trouve dans notre corpus :

Car j'ai découvert une grande vérité. A savoir que les hommes habitent, et que le sens des choses change pour eux **selon le sens de la maison**. Et que le chemin, le champ d'orge et la courbe de la colline sont différents **pour l'homme selon qu'ils composent ou non un domaine**. Car voilà tout à coup **cette matière disparate qui s'assemble** et pèse sur le cœur. Et celui-là n'habite point le même univers qui habite ou non le royaume de Dieu. Et, qu'ils se trompent, les infidèles, qui rient de nous, et qui croient courir **les richesses tangibles, quand il n'en est point**. Car s'ils convoitent ce troupeau c'est déjà par orgueil. Et **les joies de l'orgueil elles-mêmes ne sont point tangibles**. (Saint-Exupéry, 1948 : 28)

Afin de déterminer si le monde est conçu dans le passage en tant que matière immanente ou en tant que discours, il faut d'abord observer si le sens se produit de manière objectivante ou non. Il est expliqué dans le passage que la matière offre un sens à une personne sédentaire et un autre à une personne nomade. S'il en était ainsi, le discours de l'énonciateur serait une simple « explication ». Comme nous l'avons vu auparavant, toutes les « explications » nécessitent une approche monologique car elles véhiculent le point de vue à travers une image figée pour transmettre un sens fixe au récepteur. En d'autres termes, s'il y avait deux images différentes dans le passage en tant que type nomade et type sédentaire, et si l'énonciateur avait déclaré que la matière signifiait deux significations différentes pour ces deux sujets typifiés, il ne s'agirait que d'un relativisme vulgaire expliqué objectivement selon le point de vue du narrateur. Le sens existerait objectivement d'une manière immanente dans le monde, en tant qu'extérieur à la conscience, mais sa perception varierait selon l'observateur. Dans ce cas, on pourrait facilement dire que l'énonciateur saisit le monde à travers des images figées dans lesquelles le sens est ancré. Autrement dit, on pourrait dire que l'énonciateur a une vision du monde en tant que matière immanente. Cependant, ce n'est pas le cas dans le passage précédent parce que l'énonciateur ne dit pas que la matière a des sens différents pour deux sujets de type différent. L'antagonisme ne se fonde pas sur une opposition binaire entre deux individus ou deux groupes sociaux<sup>66</sup>, mais sur la mobilité entre deux états cognitifs

---

<sup>66</sup> Le narrateur de *Citadelle* évite constamment d'utiliser les oppositions binaires définissant l'identité des individus ou des groupes sociaux car l'image figée créée de telle façon monologiserait fortement le discours. L'une des raisons les plus importantes pour laquelle le discours *universel* dans *Citadelle* a la capacité d'inclure les discours *particuliers* est l'absence des oppositions binaires. Cette absence permet au narrateur de maintenir l'antagonisme dans la personnalité d'une seule personne en tant qu'état cognitif, au lieu de créer l'antagonisme entre des différents groupes sociaux. Les politiques identitaires, par exemple, définissent monologiquement des images figées en utilisant abondamment les oppositions binaires (e.g. fidèles et hérétiques, prolétaire et bourgeois, telle ethnicité et une autre,

d'une seule personne. L'accent est ici mis sur le sujet connaissant et non sur l'objet de connaissance. La construction de l'énoncé indique que la matière apparaît à la même personne dans des sens différents parce que le sens change « [...] pour l'homme selon qu'ils composent ou non un domaine ». L'identité de cette personne n'est pas déclarée à travers une image achevée parce que l'identité du sujet, ainsi que le sens de la matière, n'est pas réifiée, n'est pas achevée, mais elle est toujours en construction. Au lieu d'une telle image, à la fois le sens de la matière et l'identité du sujet sont présentés dépendant à un postulat : « le sens de la maison ». Autrement dit, le sens des choses n'est pas déterminé par l'essence immanente dans la matière achevée, mais par un discours dont la conception du monde s'identifie à l'identité du sujet.

Dans un récit monologique, il est également possible de voir que deux personnes différentes perçoivent le monde de façons différentes, mais le point de vue de l'auteur en tant que regard objectif du dieu, de la science, d'une idéologie *universelle* ou d'une autre source impersonnelle décrit le monde de façon objective. Dans le passage cité de *Citadelle*, cependant, le sens des choses dépend de l'état cognitif de l'interprète éventuel du monde, qui est changeable selon un postulat. Ce postulat déterminé par l'énonciateur fonctionne comme une catégorie *a priori* (kantienne) par laquelle une autre conscience (par exemple le lecteur) puisse interpréter le monde d'une manière différente selon sa propre position, mais toujours en restant dans la même conception du monde. Cela signifie que l'énonciateur ne présente pas les images réifiées qui sont objectivées par son propre regard monologique, mais au contraire, il détermine un postulat qui encourage les différents points de vue chevauchent sur la même matière, chacun se positionnant par rapport à ce postulat. La différence entre un relativisme vulgaire et la multitude de conscience dans *Citadelle* réside donc dans le fait que le narrateur de *Citadelle* propose des postulats *nécessaires* qui requièrent la pluralité des consciences pour construire le

---

etc.) pour créer un type d'homme sans antagonisme et c'est « précisément source de tentation totalitaire » selon Slavoj Žižek : « toute la culture » qui est « une réaction-formation, est une tentative de limiter [...] ce radical antagonisme ». L'intégralité du passage en anglais est : “All 'culture' is in a way a reaction-formation, an attempt to limit, canalize - to cultivate this imbalance, this traumatic kernel, this radical antagonism through which man cuts his umbilical cord with nature, with animal homeostasis. It is not only that the aim is no longer to abolish this drive antagonism, but the aspiration to abolish it is precisely the source of totalitarian temptation: the greatest mass murders and holocausts have always been perpetrated in the name of man as harmonious being, of a New Man without antagonistic tension.” (Žižek, 2008b: xxviii).

sens du monde, de manière interdiscursive ; alors que dans le relativisme, ce qu'on affirme n'est que l'entité immanente du monde dont le sens est perçu différemment par différents individus.

Si la multiplicité des voix était obtenue à travers les stylisations individuelles du langage comme les actes, les gestes, les diverses paroles et expressions, le seul état cognitif dominant le récit serait l'hégémonie de l'auteur sur le sens du monde. (Bakhtine, 1978 : 184) Les stylisations des langages d'autrui seraient représentées monologiquement dans la mesure où l'auteur puisse les objectiver selon son propre point de vue. Dans *Citadelle*, cependant, l'auteur ou le narrateur ne représente point le langage d'autrui. Nous n'observons pas une voix impersonnelle ou une voix en tant que reflet de l'auteur qui réifie le monde ou objective les langages des autres en les définissant à travers des images réifiées. La seule définition faite dans le passage est celle de la relation intersubjective et le postulat qui rend possible cette relation : « le sens de la maison ». Le narrateur définit la relation intersubjective et non les objets. C'est la raison pour laquelle il faut dire que le narrateur oblige son lecteur à concevoir le monde en tant que discours dont le sens est toujours en construction dans une relation intersubjective et jamais achevé.

Pour la même raison, le mépris, dans le passage de *Citadelle*, envers les points de vue qui conçoivent le monde à partir de son aspect tangible est important : « ils se trompent, les infidèles, qui rient de nous, et qui croient courir les richesses tangibles, quand il n'en est point. [...] les joies de l'orgueil elles-mêmes ne sont point tangibles ». Le conflit a lieu entre la conception tangible et la conception discursive du monde. Le sens du monde dépend de deux états cognitifs différents qui se positionnent autour du postulat, chacun selon sa position dans le monde. Certes, on peut dire que ces états cognitifs représentent explicitement deux groupes sociaux (nomade et sédentaire), mais ces groupes ne sont pas représentés, à travers les images achevées ou les langages stylisés, en tant que consciences *passives* réifiées selon le regard d'une autorité supérieure (la conscience *active* de l'auteur) qui détermine le sens immanent du monde.

Ainsi, obtient-on la décentralisation de l'autorité sur le sens du monde car comme l'explique Bakhtine : « la décentralisation du monde verbalement idéologique, qui trouve son expression dans le roman, présuppose un groupe fortement différencié, en relation de

tension et de réciprocité active avec d'autres groupes sociaux. » (Bakhtine, 1978 : 184)  
 Cette « réciprocité active » constitue la conception du monde dans *Citadelle* parce que les personnages sont conçus non comme objets réifiés, mais comme sujets actifs interprétant le monde. De plus, même le postulat selon lequel les choses changent de sens dans l'état cognitif d'une conscience est présenté comme le fruit de la subjectivité du narrateur (non de l'auteur). Le narrateur en tant que personnage, construit également son discours en luttant contre les autres points de vue. Dans un tel roman qui présente un monde en tant que discours au sein duquel les points de vue ne sont pas issus de la conception objective de l'auteur, « l'important n'est pas de savoir ce que représente le personnage dans le monde, mais ce que le monde représente pour le personnage et ce que celui-ci représente pour lui-même. » (Bakhtine, 1970 : 87)

L'indice principal qui rend incontestable le fait que le sens du monde est construit discursivement pour le narrateur est l'énoncé suivant : « cette matière disparate qui s'assemble » parce qu'il insinue que le monde en tant qu'objet matériel est dépourvu de sens et il n'est qu'une matière pour construire un discours qui « pèse sur le cœur ». Le verbe « peser » est utilisé par le narrateur dans le passage, ainsi que dans plusieurs passages différents, d'une manière à signifier un état cognitif *particulier* au lieu de *l'universel*, évoquant fortement la conception néo-kantienne entre *la culture* et *la vie*. S'il était possible de supprimer le langage lyrique dans le passage tiré de *Citadelle*, nous interpréterions le passage comme suit : la condition pour que le monde ait un sens pour toi est que son sens dérive de ta propre expérience *particulière* dans *la vie* parce qu'une idée abstraite (*universelle*) ne « pèse [point] sur le cœur ». Selon le narrateur du passage, quand le discours s'oriente à un objet, il ne peut produire son sens qu'à condition qu'il découle de sa propre expérience de vie. Ainsi pour que le narrateur puisse déduire que « le chemin, le champ d'orge et la courbe de la colline sont différents *pour* l'homme selon qu'ils composent ou non un domaine », il faut que cela ressorte de son propre vécu.<sup>67</sup> Son discours illustre des traits similaires avec la critique de *l'universalité* hégélienne que Kierkegaard exécute en partant de l'idée de *l'universalité du particulier* : « c'est l'individu

---

<sup>67</sup> Ce dont il s'agit n'est pas une « induction » qui signifie, dans la Logique, faire des prédictions générales à partir de données particulières et qui est considérée comme un raisonnement non fiable selon l'école analytique. En effet, le narrateur de *Citadelle* base ses déductions en postulats à priori, de façon *universelle*, mais il les dialogise avec des expériences particulières grâce à la triple énonciation dans le récit.



singulier qui, ayant été soumis à l'universel en tant que particulier, maintenant au moyen de l'universel, devient cet individu qui, en tant que particulier, entre dans une relation absolue avec l'absolu.» (Kierkegaard, 2003 : 84-85)<sup>68</sup> En d'autres termes, dans *Citadelle*, nous n'observons aucune information sur l'objet matériel qui ne provienne d'un discours *particulier* et de part cet aspect, l'expression « peser sur le cœur » possède une valeur sémantique indiquant la dialogisation des idées *universelles* avec l'expérience *particulière*.

Il est possible de donner de nombreux exemples où est utilisé le verbe « peser » dans le même sens. Par exemple, dans le cinquante-sixième épisode, ce verbe est utilisé ainsi :

[...] n'écoute jamais ceux qui te veulent servir en te conseillant de renoncer à l'une de tes aspirations. Tu la connais, ta vocation, à ce qu'elle **pèse** en toi. Et si tu la trahis c'est toi que tu défigures, mais sache que ta vérité se fera lentement car elle est naissance d'arbre et non trouvaille d'une formule [...] (Saint-Exupéry, 1948 : 194).

Il est clair que l'utilisation de cette expression, dans *Citadelle*, contient des sèmes tels que l'effet d'une aspiration, d'une vocation, d'un désir, d'un but ou d'un point de vue qui touchent le cœur parce qu'ils découlent de l'expérience *particulière*. Dans un autre épisode, l'expression est utilisée encore une fois au sens de l'expérience *particulière* dans *la vie* contre les idées abstraites dans *la culture* :

As-tu entendu le sculpteur te dire : 'De cette pierre je dégagerai la beauté ?' Ceux-là se dupent de lyrisme creux qui sont sculpteurs de pacotille. L'autre, le véritable, tu l'entendras te dire : 'Je cherche à tirer de la pierre quelque chose qui ressemble à ce qui **pèse** en moi. Je ne sais point le délivrer autrement qu'en taillant.' (Saint-Exupéry, 1948 : 248, 249)

A partir de ces quelques exemples, nous pouvons dire que le conflit néo-kantien, à savoir la coexistence des points de vue de *l'universel* et du *particulier* dans le mot du narrateur est incontestable. Le point de vue du *particulier* se manifeste dialogiquement à travers le verbe « peser » dans le mot du pouvoir qui utilise un langage lyrique au cours de la construction du discours de *l'universel*. En fin du compte, le sens *universel* dans le récit

---

<sup>68</sup> L'original en anglais de la citation : "It is the single individual who, having been subordinate to the universal as the particular, now by means of the universal becomes that individual who, as the particular, stands in an absolute relation to the absolute."

pourrait être défini comme un produit inachevé en état de changement constant parce qu'il dépend de l'expérience de *la vie* qui varie perpétuellement.

La tyrannie de *la culture* figée sur *la vie*, selon le conflit néo-kantien, provient de l'aspect objectif du langage *universel*. Ce langage objectif décrit monologiquement un objet selon les normes de la culture. La forme produite dans *la vie*, une fois achevée, devient une *culture* objective qui limite la possibilité des nouvelles formes dans *la vie*. Dans la pensée bakhtinienne, nous observons l'effort de dépasser ce dualisme à travers la dialogisation de *l'universel* avec *le particulier*.

Selon Bakhtine, un discours est toujours en relation avec tous les autres discours produits le long de l'histoire. Ce fait évoque la marche de *l'Esprit* absolu au cours de l'histoire dans la philosophie de Hegel : « Lorsqu'on a un savoir absolu et systématique de la marche de *l'Esprit* à travers l'Histoire, on accède au stade de l'en soi pour soi qui synthétise les deux précédents [...] »<sup>69</sup>. Il faut pourtant distinguer les nuances de cette conception chez Hegel et chez Bakhtine. Alors que chez Bakhtine l'histoire est conçue comme la culture contenant tous les discours produits antérieurement ; chez Hegel cette démarche produit un monologisme philosophique, puisqu'elle est liée à une sorte d'objectivité *universelle*. Georg Lukács explique cet aspect de la dialectique historique de Hegel ainsi :

Le concept fondamental de la dialectique idéaliste hégélienne est donc, intrinsèquement totalement contradictoire, c'est, comme on dit en Hongrie, un anneau d'acier en bois : il est conscience, mais pas la conscience du sujet, de l'homme, pour laquelle Hegel, afin de pouvoir lui donner un vecteur, doit imaginer l'esprit, l'esprit-du-monde, comme un principe qui est du domaine de l'esprit, de la conscience, mais qui en même temps existe indépendamment de toute conscience humaine subjective, et est même le producteur, le créateur de cette conscience humaine. Cette mystification a pour conséquence que la philosophie hégélienne, qui se présente avec la prétention d'appréhender la réalité objective dans son essence authentique, se perd dans un mysticisme religieux. (Lukács, 1951 : 25 - 26)

Du point de vue marxiste et matérialiste de Lukács, la notion de *l'Esprit* hégélien ressemble à un mysticisme inutile, mais cette conception de l'histoire devient dans la

---

<sup>69</sup> <https://www.les-philosophes.fr/hegel/phenomenologie-esprit/Page-7.html#:~:text=Lorsqu'on%20a%20un%20savoir,%C3%A0%2Ddire%20%C3%A0%20la%20science%20%3A&text=L%27esprit%20qui%20se%20sait,comme%20esprit%20est%20la%20science.>

pensée bakhtinienne une forme *universelle* contenant des relations entre tous les discours culturels dans l'histoire. La nuance chez Bakhtine est que le monologisme du discours *universel* est dialogisé par les autres discours. Nous pouvons voir l'expression la plus claire de la marche de *l'Esprit* à travers laquelle le sens du monde serait possible, dans la voix du pouvoir dans *Citadelle* : « La seule démarche qui ait un sens, mais qui n'est point exprimable par les mots car elle est de création pure ou de retentissement, est celle qui te fait passer de Dieu aux objets qui ont reçu de lui un sens, une couleur et un mouvement ». (Saint-Exupéry, 1948 :409) Ou bien dans cet énoncé : « Ne cherche point d'abord une lumière qui soit un objet parmi des objets, celle du temple couronne les pierres. » (Saint-Exupéry, 1948 : 548) Le point de vue dans ces exemples que nous venons de citer est celui de *la culture*, de laquelle les objets reçoivent leurs sens. Donc, le point de vue de *l'universel* (« temple couronne les pierres ») et le point de vue du *particulier* (« pèse sur le cœur ») se trouvent en même temps dans le mot du pouvoir dans *Citadelle*. Cependant, dans la dialectique hégélienne, la synthèse (« le temple ») des composantes précédentes (« les pierres ») implique une fusion qui les détruit pour construire une nouvelle forme, alors que la relation dialogique bakhtinienne requiert la coexistence des opinions (à la fois « les pierres » et « le temple »). Dans *Citadelle*, la culture qui dote l'objet de sens, est produite par un regard qui sait assembler les matières (« cette matière disparate qui s'assemble »), mais une fois qu'elle est construite, elle est déconstruite par le regard d'un autre dans le mot du même énonciateur :

Car il est toujours possible de jeter bas le temple et d'en prélever les pierres pour un autre temple. Et l'autre n'est ni plus vrai, ni plus faux, ni plus juste, ni plus injuste. Et nul ne connaîtra le désastre, car la qualité du silence ne s'est pas inscrite dans le tas de pierres. (Saint-Exupéry, 1948 : 37).

Ce dernier passage produit une discordance avec le discours dogmatique de la culture parce qu'il insinue la possibilité de construire un autre discours avec le même matériel. L'énoncé « Car il est toujours possible de jeter bas le temple et d'en prélever les pierres pour un autre temple. » signifie, d'une certaine manière, la déconstruction de son propre discours. Le fait que le narrateur ne prétende pas la justification absolue de son point de vue et qu'au contraire, il accepte l'aspect subjectif de son point de vue constructif est important en matière de dialogisme. De plus, il n'est qu'un personnage qui narre son passé dans le récit, c'est-à-dire qu'il n'est pas présenté comme une voix appartenant à un

type de narrateur qui ancre le sens des choses à travers l'objectivité d'une voix impersonnelle et omnisciente.

La conception architectonique du monde dans *Citadelle* se réalise donc en deux étapes. Dans la première étape, la conception objectivante de la tradition analytique et empirique, qui saisit le monde, synchroniquement dans un moment isolé de l'histoire, comme une donnée objective extérieure à la conscience est rejetée à la fois du point de vue formel et thématique. En effet, cette distinction formaliste entre la forme et le contenu est critiquée par Bakhtine tout comme l'avait fait Voloshinov et Medvedev. (Brandist, 2002 : 35, 42, 43, etc.)<sup>70</sup> Face au point de vue de la conception objective (de la tradition empirique), c'est le point de vue de la tradition idéaliste concevant le monde comme un discours culturel en tant que zone de conflit dialectique qui devient valable. La seconde étape se concentre sur le conflit entre le discours de *l'universel* et le discours du *particulier*, tout en restant au sein de la tradition idéaliste, mais en luttant dialogiquement contre l'*Esprit* absolu s'identifiant avec la culture *objective*. En termes néo-kantiens, nous pouvons dire que l'auteur cherche les moyens de combler le fossé entre le discours de *la culture* et celui de *la vie*. Selon la vision néo-kantienne, l'*Esprit* hégélien qui produit le discours de la culture aliène l'individu dans sa propre expérience de vie. C'est pourquoi, bien que la culture se produise dialectiquement, elle s'attache à un seul regard *universel* dominant le *particulier*.

Compris à la manière hégélienne, l'esprit unique en devenir dialectique ne peut engendrer autre chose qu'un monologue philosophique. L'idéalisme monistique offre les conditions les moins propices à l'évolution de la pluralité des consciences distinctes. Dans ce sens, l'esprit unique en devenir, même en tant qu'image, est totalement étranger à Dostoïevski. Son monde est profondément *plural*. (Bakhtine, 1970 : 62, 63).

---

<sup>70</sup> Dans son œuvre sur le cercle bakhtinien, Brandist accentue plusieurs fois cette opposition au formalisme tout comme l'illustre cette citation : « Ainsi, selon Bakhtine, nous avons une autre manifestation du 'théorétisme' dans le formalisme : le sens de l'œuvre d'art dans son ensemble composé est détaché de l'engagement intentionnel avec les aspects 'déjà connus' dans la vie dans laquelle l'objet esthétique est 'achevé'. L'œuvre d'art perd ainsi son lien avec la vie et se transforme en un objet de culture mort. » L'original en anglais de la citation est : « Thus, for Bakhtin, in Formalism we have another manifestation of 'theoretism': the meaning of the work of art as a composed whole is split off from the moment of intentional engagement with the 'already cognised' aspects of reality in life in which the aesthetic object is 'achieved'. The work of art thus loses its connection with life and is transformed into a dead object of culture. » (Brandist, 2002 : 43).

Nous comprenons du passage ci-dessus que selon Bakhtine, concevoir le monde en tant que zone de conflit (comme c'est le cas dans la méthode dialectique) n'est pas suffisant pour un véritable dialogisme. En effet, la dialectique prévaut une abrogation, *Aufhebung* en terme hégélien, des opinions antérieures afin de créer *une seule* et nouvelle opinion. Selon Bakhtine, d'autre part, le dialogisme nécessite la coexistence des opinions sans pour autant les faire disparaître afin d'en créer une nouvelle. Chez Bakhtine, la véritable objectivité n'est donc possible qu'à travers la reconnaissance de toutes les positions subjectives dans leurs *particularités*, et non à travers une dialectique qui les fusionnerait dans un monologisme *universel* aux dépens de les détruire. Nous pouvons voir la coexistence des positions subjectives dans le passage ci-dessus cité de *Citadelle*. Remarquons que le point de vue de *la vie particulière* ne disparaît point, même après avoir tiré une synthèse des différentes opinions :

**Le cracheur d'encre**, qui jamais ne bâtira rien, préfère, car il est délicat, **le cantique du navire au cantique des forgers de clous et scieurs de planches**, de même que, une fois le navire gréé et lancé et joufflu de vent, en place de me parler de son litige de chaque instant avec la mer, **il me célébrera déjà l'île à musique**, laquelle, certes, est signification des planches et des clous [...]. (Saint-Exupéry, 1948 : 543)

Ainsi de l'amour. Si mon cracheur d'encre me le célèbre **dans sa plénitude universelle**, qu'en connaîtrai-je ? Mais **telle qui est particulière** m'ouvre un chemin. Elle parle ainsi, non autrement. Son sourire est tel, non un autre. Nulle ne lui ressemble. [...]

Ainsi de ma pitié. Te voilà qui déclames sur les tortures d'enfants et tu me surprends à bâiller. **Mais tu ne m'as conduit nulle part**. Tu me dis : « Tel naufrage a noyé dix enfants... », mais **je ne comprends rien à l'arithmétique** et ne pleurerai pas deux fois plus fort si le nombre est deux fois plus grand. D'ailleurs, bien qu'ils soient morts par centaines de milliers depuis l'origine de l'empire, il t'arrive de goûter la vie et d'être heureux. Mais je pleurerai sur tel si tu peux me conduire à lui par **le sentier particulier**, et, de même qu'à travers telle fleur j'accède aux fleurs, il se trouve qu'à travers lui je retrouverai tous les enfants, pleurerai, et non seulement sur tous les enfants mais sur tous les hommes. (Saint-Exupéry, 1948 : 544)

Après les longs épisodes à propos du fait que le navire est celui qui donne un sens aux travaux des forgers de clous et scieurs de planches, dans le premier passage cité ci-dessus, le narrateur critique l'attitude du « cracheur d'encre » qui fait l'éloge du navire au lieu de ces composantes. Le cracheur d'encre est en fait un substitut de logicien<sup>71</sup> qui représente le point de vue analytique-empirique divisant l'objet en deux en tant que forme

<sup>71</sup> Voir la partie « 1.2. La confusion énonciative et le métatexte » pour l'emploi des noms de profession comme logicien, historien, etc. dans *Citadelle*.

et contenu. La voix employée par le narrateur critique le regard de l'autre qui ne voit que l'objet achevé à la fin, à savoir la synthèse, et reste dans une indifférence totale à des expériences des particuliers qui donnent naissance à la synthèse. La voix critique de ce passage vise le point de vue formel qui ignore tout ce qui existe en dehors de l'objet achevé. Le narrateur qui est le constructeur des navires, des villes, des temples et des citadelles condamne les points de vue qui glorifient le produit achevé à la fin du processus de construction. Le fait de préférer « le cantique du navire au cantique des forgerons de clous et scieurs de planches » y est critiqué et cela signifie que la voix de *la vie particulière* se fait encore entendre dans le mot de *l'universel*, même après la construction du navire qui représente la forme achevée. Autrement dit, la voix de *la culture* (le narrateur en tant que pouvoir) fait entendre le point de vue de *la vie*.

De la même manière, dans les passages suivants, l'épistémologie offerte par la voix révèle le point de vue du *particulier* : « je ne comprends rien à l'arithmétique et ne pleurerai pas deux fois plus fort si le nombre est deux fois plus grand. » Selon le point de vue manifesté, on voit que l'individu particulier n'est capable de saisir le sens qu'à moins qu'il soit exprimé directement par une expérience particulière : « Mais je pleurerai sur tel si tu peux me conduire à lui par le sentier particulier ». Nous voyons aussi à travers cette citation, le parallélisme de la terminologie de l'auteur avec celle de la philosophie néo-kantienne. De même, dans cet énoncé : « Elle parle ainsi, non autrement. Son sourire est tel, non un autre. Nulle ne lui ressemble. ». Nous observons un point de vue qui dénonce l'amour en tant que concept *universel*, mais qui le reconnaît à travers l'expérience *particulière*.

Le discours du *particulier* se manifeste donc par la construction de la réalité *pour* sa propre conscience individuelle face au discours de *l'universel*. Ce qui en découle, c'est une ambiguïté du sens, au lieu d'un sens unique décrit comme achevé et figé. Dans *Citadelle*, les points de vue du pouvoir et de l'individu coexistent. Parfois l'un sonne plus fort, parfois l'autre, mais ils sont toujours entendus en même temps. Par exemple, contrairement aux passages ci-dessus, on entend la voix austère du pouvoir d'une manière plus forte dans l'incipit de l'œuvre :

Car j'ai vu trop souvent la pitié s'égarer. Mais nous qui gouvernons les hommes, nous avons appris à sonder leurs cœurs afin de n'accorder notre sollicitude qu'à l'objet digne d'égards. Mais cette pitié, je la refuse aux blessures ostentatoires qui

tourmentent le cœur de femmes, comme aux moribonds, et comme aux morts. (Saint-Exupéry, 1948 : 15)

Ce genre d'ambiguïté est la particularité d'un monde dans lequel aucune chose ou idée n'est perçue définitivement, et où le sens d'un objet dépend de celui qui regarde. Contrairement à cela, dans un monde construit de manière monologique, « l'idée placée dans la bouche d'un personnage présenté comme une image ferme et achevée de la réalité, perd inévitablement sa signification directe, devenant un simple moment de cette réalité, un de ses traits prédéterminés [...] » (Bakhtine, 1970 : 126). Tout au long de *Citadelle*, nulle chose n'est décrite d'une manière qui l'ancre dans un sens fixe. Il n'y a aucune représentation de l'objet réifié, mais seulement les postulats qui rendent possible les diverses interprétations des objets selon différents points de vue.

Le sens de la matière dans un monde conçu en tant que discours, dépend de celui qui construit un discours en utilisant cette matière car cette dernière n'aurait de sens qu'à moins que le processus de construction du sens l'assemble avec d'autres matières. Ce dont il s'agit n'est point un relativisme vulgaire, mais une attitude dialogique qui requiert la coexistence de différentes perspectives pour parvenir à une compréhension plus profonde de la réalité. Le sens du monde dépend des regards idéologiques du *haut* et du *bas*. Les influences simultanées (sans réconciliation dialectique) des discours les uns sur les autres produit un dialogisme qui permet d'aboutir à une véritable apparence objective du monde à travers la multitude de points de vue.

Attardons-nous pour expliquer l'aspect idéaliste de la conception du monde. Le propriétaire du regard dans le premier passage que nous avons cité de *Citadelle* (Saint-Exupéry, 1948 : 28), se manifeste par une caractéristique phénoménologique quand il accentue « les richesses tangibles, quand il n'en est point ». Ce n'est pas un discours moraliste ou stoïque, qui reproche de courir après les richesses tangibles. La critique est dirigée vers la particularité « tangible » de la matière, non vers la richesse : « les joies de l'orgueil elles-mêmes ne sont point tangibles. » C'est-à-dire que l'accent porte sur le refus épistémologique d'un monde en tant que matière, non sur une critique morale de l'arrivisme. Donc, au niveau thématique et en matière de la conception du monde, le discours idéaliste paraît comme évidence. Voyons le même fait du point de vue dialogique dans la suite du passage :

Ainsi de ceux qui croient le découvrir en le divisant, mon territoire. « Il y a là, disent-ils, des moutons, des chèvres, de l'orge, des demeures et des montagnes — et quoi de plus ? » Et ils sont pauvres de ne rien posséder de plus. Et ils ont froid. Et j'ai découvert qu'ils ressemblent à celui-là qui dépèce un cadavre. « La vie, dit-il, je la montre au grand jour : ce n'est que mélange d'os, de sang, de muscles et de viscères. » Quand la vie était cette lumière des yeux qui ne se lit plus dans leur cendre. Quand mon territoire est bien autre chose que ces moutons, ces champs, ces demeures et ces montagnes, mais ce qui les domine et les noue. Mais la patrie de mon amour. Et les voilà heureux s'ils le savent, car ils habitent ma maison. (Saint-Exupéry, 1948 : 29)

Dans ce passage, le narrateur, qui n'est autre que le fils, parle avec la voix de son père. On peut également deviner du contexte que le narrateur est désormais le roi au moment de la narration puisqu'il s'exclame avec ses mots : « mon territoire ». Encore une fois, nous observons les différentes interprétations du sens des matériaux selon différents points de vue. Le point de vue de l'autre face au narrateur dont l'identité est décrite non par une image, mais par un point de vue se traduit par cet énoncé : « La vie, dit-il, je la montre au grand jour : ce n'est que mélange d'os, de sang, de muscles et de viscères. » Et le point de vue du narrateur est présent à travers : « mon territoire est bien autre chose que ces moutons, ces champs, ces demeures et ces montagnes, mais ce qui les domine et les noue. » Du point de vue sémantique, ceux qui sont en conflit, ce sont la vision de la tradition qui traite le monde en tant que chose en soi (un point de vue empirique en particulier dans le passage) et celle de la tradition idéaliste qui le traite en tant que discours nouant les choses. Du point de vue formel, nous assistons à deux consciences qui décrivent le sens du monde de façon différentes. Ainsi, le roman polyphonique « est construit non pas comme l'unité d'une seule conscience qui aurait absorbé, tels des objets, d'autres consciences, mais comme l'unité d'interactions de consciences multiples dont aucune n'est devenue complètement objet pour l'autre. » (Bakhtine, 1970 : 51) Il en va de même pour le passage cité de *Citadelle*. La voix narrative s'adresse directement au point de vue de l'autre, non à son image. Le mot de l'autre s'insère dans le mot du narrateur pour obliger le narrateur à forger son point de vue qui entre ainsi en conflit avec celui-ci.

Certes, il est évident que l'auteur favorise le narrateur plus que le point de vue de « l'autre » en lui donnant la parole plus longtemps, mais cela n'affecte pas la qualité dialogique du passage car la réconciliation entre les points de vue ne se réalise jamais. Le point de vue de l'autre ne disparaît point dans le but de parvenir à une synthèse, même à la fin du récit. De plus, l'auteur ne s'engage pas à justifier le point de vue du narrateur en



recourant à une intrigue téléologique. Les deux points de vue se contentent de se tenir l'un à côté de l'autre.

Le langage péjoratif du narrateur envers le point de vue de l'autre ne met pas en cause le dialogisme que l'on peut observer à travers l'énoncé suivant : « j'ai découvert qu'ils ressemblent à celui-là qui dépèce un cadavre. » D'abord, tout au long du récit, chaque fois que le narrateur recourt au langage péjoratif, il s'attaque toujours à un point de vue, et non à une personne ou un groupe social dont l'identité est précise. Ensuite, son discours n'est pas présenté d'une façon objective en tant que voix omnisciente des récits monologiques. Au contraire, le lecteur est bien conscient de la position subjective du narrateur tout au long du récit. Aux yeux du lecteur qui est conçu comme juge, se heurtent les deux discours sur le sens du monde. La seule remarque concernant le degré dialogique du passage peut être l'accès du lecteur aux autres points de vue à travers le mot du narrateur. Ceci pose non pas un problème dialogique mais épistémologique parce qu'on accède forcément au savoir à travers un point de vue. Même dans le roman dostoïevskien toute la polyphonie dialogique se réalise à travers le point de vue de Dostoïevski qui conçoit le monde en tant que l'Église dans laquelle tous les points de vue peuvent s'exprimer indépendamment :

S'il fallait faire un rapprochement, trouver une image dans le goût idéologique de Dostoïevski, on pourrait faire appel à l'Église au sens de communion d'âmes indépendantes, dans laquelle se retrouvent les pécheurs et les justes, soit encore à l'univers de Dante, où la pluralité des plans est transposée dans l'éternité et où coexistent repentis et impénitents, damnés et élus. (Bakhtine, 1970 : 63)

Il est évident que le monde dans *Citadelle* n'est pas équivalent de celui de Dostoïevski en matière de la liberté d'expression (surtout dans les passages où le narrateur de *Citadelle* traite le point de vue empirique) parce que le narrateur, en tant que le propriétaire du pouvoir dans son « territoire », est dans une position plus avantageuse que les autres points de vue. Mais puisqu'il porte dans son mot les deux points de vue (*universel* et *particulier*) en même temps, sa position avantageuse ne produit pas un discours monologique. La coexistence des « repentis et impénitents » est la constituante principale de *Citadelle* parce que l'ambiguïté du sens entre *l'universel* et *le particulier* subsiste toujours, malgré l'attitude très rigide du narrateur envers le point de vue empirique.

En conséquence, nous pouvons voir que le monde est conçu en tant que discours dans *Citadelle*. La construction du monde se réalise en deux étapes : Le refus du point de vue empirique en se positionnant dans la tradition idéaliste et la coexistence des points de vue de *l'universel* et *du particulier* dans le mot du narrateur. Le matériel en soi est dépourvu du sens, à moins qu'il ne soit assemblé par un discours. Et l'expérience *particulière de la vie* se fait entendre dans le mot *universel de la culture* au cours du processus de la construction du monde en tant que discours.

### 2.1.2.2. La consécration du changement

Le fondement de tous les actes carnavalesques, que Bakhtine révèle dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, est l'idée du renouvellement répétitif de la vie. Donc, le monde est saisi comme une action de devenir, c'est-à-dire, en tant qu'« existence » au sein d'un changement constant au lieu d'un état statique en tant qu'« être » achevé et complet. Bien que l'idée de « changement constant » puisse être observé depuis la philosophie d'Héraclite dans l'Antiquité, il est aussi possible de l'associer d'une certaine manière au concept de « l'éternel retour » de Nietzsche :

L'importance de Nietzsche pour Bakhtine ne devrait pas être sous-estimée malgré quelques remarques négatives qui font apparaître le philosophe allemand comme un précurseur de l'irrationalisme. C'est avec raison que Rainer Grübel insiste sur l'affinité entre les deux penseurs et sur la ressemblance du « retour éternel » avec l'idée bakhtinienne de « réincarnation » dans l'univers du carnaval [...] L'affinité avec Nietzsche et les jeunes hégéliens est renforcée par la découverte bakhtinienne du non-rationnel, du dionysiaque qui ne sont plus niés ou refoulés – comme dans l'esthétique hégélienne – mais salués comme des principes libérateurs et critiques qui opèrent une fusion entre le conscient et l'inconscient, entre la veille et le rêve. Il faudrait essayer de comprendre les conceptions rabelaisiennes de l'espace et du temps dans ce contexte [...] (Zima, 2003 : 145, 146).

L'accentuation de Zima sur l'association de la pensée bakhtinienne avec « le dionysiaque » et « l'éternel retour » de Nietzsche semble intéressante parce que cette association est déterminante dans le chronotope de *Citadelle*. L'éternel retour se manifeste dans *Citadelle* en tant qu'influence du *dionysiaque* à travers les images des forces naturelles. Celles-ci se réveillent dans *la vie* de temps en temps et dissolvent tous les discours construits par *la culture*. Elles apparaissent dans *Citadelle* comme « le vent

érodant les temples, les vagues bouillonnantes de la mer qui frappent le navire, la gravité pesant sur l'arbre vers le bas, etc. ». Ces images dans *Citadelle* fonctionnent comme symptôme de l'impulsion *dionysiaque* dans le discours du *bas* contre celui du *haut*. L'aspect carnavalesque du chronotope provient donc de ce conflit en produisant un éternel retour dans le mot du narrateur au sens de la circulation constante entre les points de vue.

Commençons par examiner les deux aspects du discours liés à l'impulsion *dionysiaque* à travers lesquels l'éternel retour se manifeste : *la négation* et *la dégradation*.

Pour comprendre les rôles de ces deux aspects mentionnés, il faut poser la question « qu'est-ce que le *corps grotesque* ? ». Dans sa définition de base, « le corps grotesque, comme nous l'avons souvent souligné, est un corps dans l'acte de devenir. Il n'est jamais fini, jamais terminé ; il est continuellement construit, créé et il construit et crée un autre corps. De plus, le corps avale le monde et est quant à lui avalé par le monde [...] ». (Bakhtine, 1984b : 317)<sup>72</sup> Le *corps grotesque* est en fait premièrement une manière de concevoir le monde en tant que relation topologique entre les discours du *haut* et du *bas*. De plus, ces positionnements topologiques doivent constamment être en circulation. C'est-à-dire, quand la forme de *la culture* devient complète et statique, *la vie* doit être renouvelée à travers la destruction de la culture. Au centre de l'univers de *Citadelle*, on retrouve l'idée de renouvellement de la vie parce que le discours de *la culture* est constamment menacé : « Car j'ai découvert cette autre vérité. Et c'est que vaine est l'illusion des sédentaires qui croient pouvoir habiter en paix leur demeure car toute demeure est menacée. » (Saint-Exupéry, 1948 : 48) Dans le passage, la « demeure », tout comme le monde, est conçue en tant que discours. La menace en question est dirigée vers la forme achevée du discours, c'est-à-dire vers l'identité de soi-même ou bien la conception du monde qui se détache du contact social au lieu d'être en construction constante à travers les relations avec les autres : « [...] tu fondes ce dont tu t'occupes, que tu luttas pour, ou contre ». (Saint-Exupéry, 1948 : 515) Donc, nul sens n'est définitif ou

---

<sup>72</sup> L'original en anglais de la citation est : "The grotesque body, as we have often stressed, is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created, and builds and creates another body. Moreover, the body swallows the world and is itself swallowed by the world."

statique dans *Citadelle*. Au contraire, quand le discours de *l'universel* qui donne sens au monde s'éloigne de l'expérience de la vie du *particulier* en s'achevant et s'enfermant sur soi-même, il est alors attaqué par un discours motivé par une impulsion *dionysiaque* qui le parodie et le critique en détériorant son ton mythique et sublime. Cette détérioration est le principe essentiel du grotesque :

Le principe essentiel du réalisme grotesque est la dégradation, qui est l'abaissement de tout ce qui est haut, spirituel, idéal, abstrait ; c'est un transfert au niveau matériel, à la sphère de la terre et du corps dans leur unité indissoluble. (Bakhtin, 1984b : 19).<sup>73</sup>

L'emploi de la dégradation dans le réalisme grotesque est lié à la conception du monde comme processus de devenir. Tous les discours qui émergent des relations topologiques sont en constante formation, leurs influences les uns sur les autres changent selon la situation au cours du récit, mais jamais l'un d'entre eux n'anéantit complètement l'autre. Le sens des choses déterminées par tel ou tel discours n'est jamais achevé. Le sens est toujours ambivalent car l'identité elle-même des individus est ambivalente. L'individu est toujours celui qui est dans un processus de devenir en subissant les conflits des divers discours appartenant à diverses identités : « Cependant, tu n'es ni cet écolier, ni cet époux, ni cet enfant, ni ce vieillard. Tu es celui qui s'accomplit. » (Saint-Exupéry, 1948 : 23, 24) Donc, puisque le sens des choses ne peut pas être accompli, les discours qui prétendent l'objectivité sur le sens des choses d'une façon autoritaire doit être abaissés par la voix d'un « bouffon ». Ainsi, l'ambiguïté du sens et l'égalité des discours dans la polyphonie du carnaval est rétablie. La voix du bouffon parodiant le *haut* est une méthode utilisée dans la fête des fous au Moyen Âge :

Un des éléments indispensables du festival folklorique était la parodie, c'est-à-dire le renouvellement des vêtements et de l'image sociale. Un autre élément indispensable était un renversement des niveaux hiérarchiques : le bouffon était proclamé roi, un abbé arlequin, un évêque ou un archevêque était élu à la "fête des fous" [...].<sup>74</sup> (Bakhtin, 1984b : 81)

---

<sup>73</sup> L'original en anglais de la citation est : "The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity."

<sup>74</sup> L'original en anglais de la citation est : « One of the indispensable elements of the folk festival was travesty, that is, the renewal of clothes and of the social image. Another essential element was a reversal of the hierarchic levels: the jester was proclaimed king, a clownish abbot, bishop, or archbishop was elected at the "feast of fools" [...] »

Ces représentations des rois et des évêques sont en fait les « rois pour rire » qui représente le renversement de la hiérarchie (*Ibid.* 81). À travers la voix du bouffon, le mendiant et le roi se remplacent ; c'est-à-dire que « la même logique topographique est mise en œuvre : passer de *haut* en *bas*, couler le haut et l'ancien, le fini et le complété dans le matériau de strate inférieure corporelle pour la mort et la renaissance. » (*Ibid.* 82)<sup>75</sup> Le but dans ce processus est d'obtenir une zone libre pour les autres discours en brisant l'autorité orthodoxe du *haut* dominant sur le sens. La voix du bouffon, à ce moment, produit une relativité en bifurquant toutes les images achevées ; ainsi la nature de la vie en processus de devenir est révélée.

Le sens du monde n'est donc ni établi ni donné. En termes hégéliens, le sens de l'histoire ne peut être achevé qu'à la fin de l'histoire du monde et cette fin n'arrive jamais parce que le monde en tant que *corps grotesque* est toujours en train de devenir : « Ton passé tout entier n'est qu'une naissance, de même que, jusqu'aujourd'hui, les événements de l'empire. [...] Et comme il n'est point de but atteint, ni de cycle révolu, ni d'époque achevée, sinon pour les historiens qui t'inventeront ces divisions, comment saurais-tu qu'est à regretter la démarche qui n'a pas encore abouti et qui n'aboutira jamais. » (Saint-Exupéry, 1948 : 190) Donc, la nécessité de la dégradation du *haut*, n'est que le fruit de la conception d'un monde en constante transformation. La voix du bouffon prend une fonction d'abaisser toute prétention éventuelle de l'orthodoxie sur le sens en révélant la nature véritable du monde. Cette transformation requiert la conception du monde conformément à cette topologie corporelle comme suit :

[...] le rôle essentiel appartient aux parties [inférieures] du corps grotesque dans lesquelles il se dépasse lui-même, transgressant son propre corps, dans lequel il conçoit un nouveau et second corps : les intestins et le phallus. Ces deux zones jouent le rôle principal dans l'image grotesque [...]. (Bakhtin, 1984b : 317)<sup>76</sup>

Dans l'univers carnavalesque de Rabelais, c'est essentiellement le rire qui est chargé de la dégradation du discours du *haut*. Mais cette dégradation ne doit pas être confondue

<sup>75</sup> L'original en anglais de la citation est : « the same topographical logic is put to work : shifting from top to bottom, casting the high and the old, the finished and completed into the material bodily lower stratum for death and rebirth. »

<sup>76</sup> L'original en anglais de la citation est : « [...] the essential role belongs to those parts of the grotesque body in which it outgrows its own self, transgressing its own body, in which it conceives a new, second body: the bowels and the phallus. These two areas play the leading role in the grotesque image [...] »

avec celle du rire satyrique et philosophique des périodes postérieures parce que le rire grotesque concerne avant tout la joie de vivre. Le rire grotesque chez Rabelais n'essaie pas de prouver la fausseté du discours de son rival en recourant à une rhétorique élaborée ou en s'en moquant d'un point de vue intellectuel, comme c'est le cas chez Voltaire ou Molière<sup>77</sup>. Au contraire, le rire grotesque dégrade le ton sublime du discours par sa gaité qui transgresse toutes les restrictions dogmatiques du discours officiel :

Soulignons une fois de plus que pour la Renaissance (comme pour les sources antiques décrites ci-dessus) le trait caractéristique du rire était précisément la reconnaissance de son caractère positif, régénérant, créatif. Cela le distingue clairement des théories ultérieures de la philosophie du rire, y compris la conception de Bergson, qui fait ressortir principalement ses fonctions négatives. (Bakhtin, 1984b : 71)<sup>78</sup>

Ce « caractère positif, régénérant, créatif » du rire grotesque, en d'autres mots sa gaité *dionysiaque* est liée directement à des images des *intestins* et du *phallus* ; le premier est à propos de la déglutition qui se manifeste chez Rabelais à travers les « banquets » et le second à travers la « fécondité ». Les rites et les étiquettes qui sont sous l'emprise de la culture officielle de l'époque excluent la gaité du rire grotesque. Celle-ci se manifeste dans la vie ambivalente de l'homme médiéval à travers l'image de « banquet » et elle est donc dans une position tout à fait opposée au sérieux du discours de l'église constituant les normes *universelles* et officielles du monde féodal. (Bakhtin, 1984b : 74)<sup>79</sup> Par ailleurs, cette gaité ne vise pas à détruire son objet, mais à surmonter les restrictions (les

---

<sup>77</sup> Stendhal, dans son œuvre intitulé *Racine et Shakespeare* dans laquelle il compare les poétiques du Classicisme et du Romantisme, définit le rire chez le Classicisme comme provenant de la vengeance, alors que le rire romantique doit, selon lui, provenir d'une imagination libre pleine de gaité : « Comme le ridicule est une grande punition parmi les Français, ils rient souvent par vengeance. [...] Le rire fou que nous cueillons sur le Falstaff de Shakespeare [...] ce rire n'est délicieux que parce que Falstaff est un homme d'infiniment d'esprit et fort. » (H.B. Stendhal, 1927 : 17) Il souligne le fait que le rire chez Molière est dépourvu d'un rire gai : « La comédie de Molière est trop imbibée de satire pour me donner souvent la sensation du *rire gai*, si je puis parler ainsi. J'aime à trouver, quand je vais me délasser au théâtre, une imagination folle qui me fasse rire comme un enfant. » (*Ibid.* : 19) Il souligne également que l'aspect philosophique du rire, faisant réfléchir en faisant rire, chez Voltaire, est loin de faire rire : « N'est-il pas singulier que Voltaire, si plaisant dans la satire et dans le roman philosophique, n'ait, jamais pu faire une scène de comédie qui fit rire ? » (*Ibid.* : 18)

<sup>78</sup> L'original en anglais de la citation est : « Let us stress once more that for the Renaissance (as for the antique sources described above) the characteristic trait of laughter was precisely the recognition of its positive, regenerating, creative meaning. This clearly distinguishes it from the later theories of the philosophy of laughter, including Bergson's conception, which bring out mostly its negative functions. »

<sup>79</sup> A ce sujet Bakhtine s'explique ainsi : « But this intolerant seriousness of the official church ideology made it necessary to legalize the gaiety, laughter, and jests which had been eliminated from the canonized ritual and etiquette. Thus, forms of pure laughter were created parallel to the official forms. » (Bakhtin, 1984b: 74).

frontières de la forme achevée) de celui-ci, et à l'abaisser vers les parties inférieures corporelles pour qu'il soit à nouveau fécondé en « se combinant avec les images de la mort et de la naissance ». (Bakhtin, 1984b : 80)<sup>80</sup> C'est-à-dire que pour le renouvellement de la vie, pour donner naissance à un nouveau discours, le discours actuel de la culture qui a perdu son dynamisme est renvoyé aux parties basses du corps à travers le langage du marché s'attaquant au sérieux officiel avec les sèmes scatologiques, phalliques et gastronomiques.

Cette fonction de dégradation dans *Citadelle* est la même que celle chez Rabelais, du point de vue de l'abaissement du ciel vers la terre. Toutes les images des forces naturelles fonctionnent dans ce sens au cours du récit. Leur caractère *dionysiaque* érode la construction rigide du discours achevé pour qu'un nouveau discours soit construit avec les mêmes composantes par le narrateur « dans le silence de [son] amour ». Mais puisque l'acte narratif est effectué par un gouverneur, le ton sérieux est inévitable. C'est la raison pour laquelle l'emploi du rire y est absent. Il faut cependant tenir compte de l'intention de l'auteur afin d'évaluer ce choix dans l'intégralité de l'œuvre. En plein milieu d'une ère tumultueuse entre deux grandes guerres mondiales où les grandes idées et découvertes de la civilisation étaient remises en question, Antoine de Saint-Exupéry était à la recherche d'un discours qui reconstruit le sens du monde d'une nouvelle façon. Il envisage un discours qui ne l'enferme pas en lui-même en excluant totalement les possibilités de sens alternatives, car un discours qui exclue systématiquement tous les autres discours pour établir un ordre intérieur cohérent, selon le narrateur de *Citadelle*, serait un discours né mort :

« Je fonde l'amour du domaine et voilà que tout s'ordonne et la hiérarchie des métayers, des bergers et des moissonneurs et le père à la tête. Comme s'ordonnent les pierres autour du temple quand tu leur imposes de servir à glorifier Dieu. Alors l'ordre naîtra de la passion des architectes.

« Ne trébuche donc point dans ton langage. Si tu imposes la vie tu fondes l'ordre et si tu imposes l'ordre tu imposes la mort. **L'ordre pour l'ordre est caricature de la vie.** » (Saint-Exupéry, 1948 : 211)

---

<sup>80</sup> L'original en anglais de la citation est : « [...] the gaiety and laughter have the character of a banquet and are combined with the images of death and birth (renewal of life) in the complex unity of the material bodily lower stratum. » (Bakhtin, 1984b: 80).

Le rire, comme nous pouvons observer clairement dans le passage ci-dessus, est remplacé, dans *Citadelle*, par une polémique cachée dans le monologue sérieux du gouverneur qui est à la fois le fils et le père. Si le rire n'est pas inclus dans le langage du narrateur c'est parce que le narrateur a pour fonction de construire le sens autant que de le déconstruire en même temps. Le ton sérieux est donc nécessaire pour la construction du récit et le rire qui appartient au langage du marché ne peut y trouver une place au sein du langage « atemporel » et *universel* d'un gouverneur officiel qui, en tant qu'incarnation du pouvoir, est responsable d'inventer le sens culturel pour le public. Mais la fonction de dégradation du rire est préservée sous une autre forme, elle est assumée par une voix différente qui se manifeste à travers la *négation* du discours de la première voix. La polémique cachée en tant que substitut du rire, se produit à travers deux voix qui se font entendre dans le mot d'un seul narrateur. La première construit le sens et la deuxième désenchante le dogmatisme divin de la première en la contrariant à travers la négation :

[...] Ainsi le temple que tu as bâti sur la montagne, soumis au vent du nord, s'est usé peu à peu comme une étrave ancienne et commence déjà de sombrer. Et celui-là que les sables assiègent ils en prendront peu à peu possession. Tu retrouveras sur ses fondations un désert étale comme la mer. Ainsi de toute construction et surtout de mon indivisible palais fait de moutons, de chèvres, de demeures et de montagnes, **démarche d'abord de mon amour** mais qui, si meurt **le roi en qui se résume ce visage**, se résoudra de nouveau en montagnes, chèvres, demeures et moutons. Et, perdu désormais dans **le disparate des choses**, ne sera plus que **matériaux en vrac** offerts à de nouveaux sculpteurs. Ils viendront, ceux du désert, leur refaire un visage. Ils viendront, avec cette image qu'ils portent dans le cœur, ordonner selon le sens nouveau les caractères anciens du livre. (Saint-Exupéry, 1948 : 48)

Notons d'abord qu'ici la négation se manifeste à travers les images de la nature pour produire l'effet *dionysiaque*. Le temple bâti s'est usé à cause de l'effet érodant du vent et est avalé (englouti) par les sables. L'emploi des images de la nature s'explique par le fait que la nature en tant qu'entité empirique a toujours un surplus dans le *Réel* en termes lacaniens parce que nul discours ne peut contenir le *Réel* avec tous ses aspects. Ce surplus qui existe dans le *Réel* sera donc toujours une menace pour les discours achevés puisqu'un discours a besoin d'omettre les contradictions internes et masquer ce surplus pour construire une cohérence et une cohésion. Zizek explique la répression du surplus dans le *Réel* par l'idéologie ainsi : « [...] dans la perspective lacanienne, l'idéologie désigne plutôt *une totalité déterminée à effacer les traces de sa propre impossibilité* ». (Zizek, 2008 :



50)<sup>81</sup> D'où vient la nécessité de dégrader les discours achevés qui prétendent une objectivité dans le sens de contenir tout le *Réel*.

Dans ce cadre, il faut également mentionner la qualité performative du mot du pouvoir pour comprendre la répression du surplus. Dans le passage ci-dessus de *Citadelle*, le narrateur en tant que voix du pouvoir annonce que « toute construction » (du discours universel) est le fruit de son acte constructif. C'est la « démarche d'abord de [s]on amour ». Il en est ainsi, non seulement parce qu'il énonce ce jugement, mais aussi parce que le mot du narrateur a une valeur performative au sens de construire *la culture*. Selon Laurent Perrin, les expressions « dont la visée est énonciative [...] ne disent rien, ne conceptualisent rien la plupart du temps. Ces expressions ne font qu'attester conventionnellement de telle ou telle propriété de leur énonciation. » (Perrin, 2009 : 63) La propriété de l'énonciation dans le passage cité de *Citadelle* se manifeste par la voix du *pouvoir* ayant un ton divin sous forme de langage mythique et poétique. La même idée dans le passage pourrait être décrite par une voix objective ou scientifique sans *embrayeurs* ou sans autres marqueurs de subjectivité liés à un langage mystifiant. Par exemple, son énoncé pourrait se construire objectivement ainsi : « la construction de la culture est un processus historique pendant lequel le point de vue du pouvoir est chargé d'un rôle constitutif ». Mais dans ce cas, il perdrait le ton divin et la propriété performative de l'énoncé parce qu'il s'agirait cette fois d'une voix analytique. Seule la voix mystifiant du pouvoir a une valeur performative car le narrateur imite le concept de dieu dont la parole transforme la réalité. Dans *Citadelle* en général, et dans le passage ci-dessus en particulier, la voix du pouvoir en tant qu'énonciateur effectue l'acte constructif à travers un ton mythique, en revanche une deuxième voix en tant que locuteur effectue *la négation* à travers le point de vue *dionysiaque*. Perrin explique *la négation* dérivant du conflit entre le style de l'énonciateur et le point de vue du locuteur dans le contenu comme suit :

Ainsi un même point de vue associé à un contenu peut être pris en charge, concédé ou rejeté par le truchement d'une voix plus ou moins éloquente, précieuse ou vulgaire ; les propriétés stylistiques, ce qui a trait au registre, aux diverses connotations associées aux termes, émanent de la voix. Cette dernière ne tient pas à ce que les

---

<sup>81</sup> L'original en anglais de la citation est: « [...] in the Lacanian perspective ideology rather designates a totality seton effacing the traces of its own impossibility. »

mots *disent*, mais à ce qu'ils *montrent* (Perrin, 2008), à ce qu'ils apportent au sens en vertu de leur présence matérielle, indépendamment de ce qu'ils expriment, de leur fonction dénotative ou conceptuelle, qui contribue à l'élaboration des contenus et points de vue. (Perrin, 2009 : 62).

« Le visage » du discours *universel* construit par la voix performative du pouvoir est « le roi en qui se résume ce visage » du monde. Le mot n'est performatif que parce qu'il est l'énoncé du pouvoir à travers un langage mythique<sup>82</sup>. Cependant, le dogmatisme de cette image achevée autour de laquelle se construit toute la culture, s'effondre car une deuxième voix révèle simultanément sa nature arbitraire en conflit avec la première voix : « se résoudra de nouveau en montagnes, chèvres, demeures et moutons. Et, perdu désormais dans le disparate des choses, ne sera plus que matériaux en vrac offerts à de nouveaux sculpteurs. Ils viendront, ceux du désert, leur refaire un visage. Ils viendront, avec cette image qu'ils portent dans le cœur, **ordonner selon le sens nouveau les caractères anciens du livre** ». Nous pouvons dire à travers cet exemple que, tandis que le langage de l'énonciateur construit le dogme culturel à travers l'image divine du roi, le point de vue du locuteur renverse l'inviolabilité de cette image en révélant l'arbitraire de sa construction à travers *la négation*.

On peut donc dire que *Citadelle* évoque plus le style querelleur des dialogues socratiques que le style joyeux des banquets dionysiaques du Moyen Âge (Bakhtine les considère comme faisant partie de la tradition ménippéenne). Cependant, le chronotope de *Citadelle* est toujours construit autour d'une conception du monde en conformité avec celle du *corps grotesque* ; une voix venant du *haut* construit le sens par le ton sérieux du langage mythique et une deuxième voix venant du *bas* le déconstruit par le ton désenchantant du langage critique. De plus, toutes les images qui se trouvent dans le récit font toujours partie d'un renversement de hiérarchie en accentuant la fécondité par le *bas corporel* en tant que semence d'une nouvelle conception du monde :

Défaillance des sentinelles, c'est le barbare qui vous endort. Conquises par le désert et laissant les portes libres de tourner lentement sur leurs gonds d'huile dans le silence, pour que soit fécondée la ville quand elle est épuisée et qu'elle a besoin du barbare. Sentinelle endormie. Avant-garde des ennemis. Déjà conquise, car ton

---

<sup>82</sup> Voir « 2.1.1.3. Le refus de l'objectivation du monde » pour la distinction entre les langages mythique et critique. Selon Brandist, cette distinction est significative chez Bakhtine du point de vue de la dialogisation du mot. (Brandist, 2002 : 116)

sommeil est de ne plus être de la ville et bien nouée et permanente, mais d'attendre la mue, et de t'ouvrir à la semence. (Saint-Exupéry, 1948 : 304)

L'image du banquet rabelaisien (bas corporel) qui féconde à nouveau le discours officiel achevé, épuisé et statique est remplacée par l'image du barbare (bas corporel) qui féconde la ville ayant perdu son dynamisme dans le passage ci-dessus. Cette conception topologique des discours relie le chronotope de la *Citadelle* directement au *corps grotesque* :

La dégradation et l'avilissement du supérieur n'ont pas de caractère formel et relatif dans le réalisme grotesque. "Haut" et "bas" ont ici une signification absolue et tout à fait topographique. Le "bas" est la terre, le "haut" est le ciel. Terre est un élément qui dévore, engloutit (la tombe, l'utérus) et en même temps un élément de naissance, de renaissance (les seins maternels). (Bakhtine, 1984b : 21)<sup>83</sup>

L'élément qui dévore le ciel devient la force sauvage du barbare (ou de la nature en général) dans *Citadelle*. En effet, le conflit entre les tribus barbares (la menace phallique du *dionysiaque*) et les sentinelles de la ville (les sujets du discours du maître) sont essentiels tout au long du récit. On peut donc dire que le conflit grotesque entre le *haut* et le *bas* se manifeste également à travers *l'intérieur* et l'extérieur de la ville (qui est le lieu du discours construit) dans *Citadelle*. Un autre exemple lié à la fécondité des discours sur le plan topologique est le suivant :

C'est alors que j'appris cette autre vérité : à savoir que le pouvoir perdu ne se retrouve plus. Et qu'elle avait perdu sa fertilité, l'image de l'empire. Car les images meurent comme les plantes quand leur pouvoir s'est usé et qu'elles ne sont plus que matériaux morts prêts de se disperser, et humus pour plantes nouvelles. (Saint-Exupéry, 1948 : 74)

Nous observons dans cet exemple que l'image de la ville est remplacée par celle de l'empire en tant que lieu du discours sédentaire ayant perdu son dynamisme. L'empire doit donc être dégradée afin de passer du *haut* vers le *bas* pour féconder un nouveau discours telles les plantes mortes qui tombent sur la terre pour devenir de l'humus. On peut clairement voir la même fonction liée à la fécondité qui se manifeste à travers le rire chez Rabelais, par exemple quand le frère Jean dit aux pèlerins dans le chapitre quarante-

---

<sup>83</sup> L'original en anglais de la citation est: « Degradation and debasement of the higher do not have a formal and relative character in grotesque realism. "Upward" and "downward" have here an absolute and strictly topographical meaning. "Downward" is earth, "upward" is heaven. Earth is an element that devours, swallows up (the grave, the womb) and at the same time an element of birth, of renaissance (the maternal breasts). »

cinq de *Gargantua* : « seulement l'ombre du clocher d'une abbaye est féconde ». <sup>84</sup>  
 Bakhtine explique cette image de la fécondité de l'ombre du clocher à la lumière de la notion du *corps grotesque* :

Il faut encore souligner que l'image du clocher fécondant la femme, comme toutes celles de ce genre, est topographique. Le clocher qui s'élançait vers les cieux, *en haut*, est transformé en *phallus* ("*bas*" corporel), comme l'ombre il tombe sur la terre ("*bas*" topographique) et féconde une femme (toujours *le bas*). (Bakhtine, 1984b : 311) <sup>85</sup>

L'interprétation du monde en tant que *corps grotesque* aboutit au bout du compte à la consécration du changement. Le pouvoir a le potentiel de déterminer la culture d'*en haut*. Quand le discours du pouvoir perd son dynamisme et devient un discours statique qui ne peut plus contenir les différents points de vue, il doit être renversé par le rire grotesque et renvoyé aux parties basses corporelles pour que la vie soit fécondée à nouveau. C'est pour cela que la structure architectonique du chronotope en tant que *corps grotesque* est fortement valable pour *Citadelle*. L'omission du rire affaiblit sûrement l'aspect joyeux du carnaval, mais la gaité *dionysiaque* maintient sa fonction sous formes d'images des forces naturelles. Bien que nous observions une polyphonie dialogique entre divers points de vue et surtout entre *l'universel* et *le particulier* dans le récit de *Citadelle*, le ton sérieux du récit empêche l'apparition du *pathos* de la réalité carnavalesque, à savoir sa composante émotive dérivant du rire gai du bas corporel. La raison pour laquelle le *pathos* y est absent provient du fait que ce récit est une démarche d'inventer un nouveau discours qui permet simultanément la légitimité des autres discours possibles malgré son ton autoritaire. La coexistence des voix des différents points de vue provient de la consécration du changement ayant pour but le renouvellement de la vie dans *Citadelle*. Ce renouvellement de la vie à travers le renversement des hiérarchies établies n'est

---

<sup>84</sup> L'intégralité du passage dans *Gargantua* est comme suit : « C'est (dist le moyne) bien rentre de picques. Elle pourroit estre aussi layd que Proserpine, elle aura, par Dieu, la saccade puisqu'il ya moynes autour, car un bon ouvrier met indifféremment toutes pieces en oeuvre. Que j'aye la verolle en cas que ne les trouviez engrossées a vostre retour, car seulement l'ombre du clocher d'une abbaye est féconde. » (Rabelais, 2016 : 338). Le même passage en français moderne est celui suivant : « Mauvaise pioche, dit le moine. Elle pourrait être aussi laide que Proserpine, cela ne l'empêcherait pas d'avoir, pardieu, la saccade, puisqu'il y a des moines alentour. Car un bon ouvrier met indifféremment toute pièce en œuvre. Que j'aie la vérole, si vous ne les retrouvez pas engrossées à votre retour. Car l'ombre même du clocher d'une abbaye est fécondante. » (Rabelais, 2016 : 339).

<sup>85</sup> L'original en anglais est : « We must add that like all similar images the belfry has a topographic character: the tower pointing upward, to heaven, is transformed into the phallus (the bodily lower stratum) and impregnates women (again the body's lower parts). » (Bakhtin, 1984b: 312).

possible que dans un chronotope corporel et grotesque. *Citadelle* illustre un parfait exemple de ce chronotope au sens de la dégradation du *haut* par le *bas*, malgré l'absence du rire.

### 2.1.2.3. Les thèmes carnavalesques

La relation du grotesque avec le dialogisme est plus profonde que la polyphonie fournie par les stylisations individuelles qui ont pour but de refléter la diversité sociale. Bakhtine reconnaît le lien entre le roman réaliste du XIX<sup>ème</sup> siècle et la tradition de la Renaissance. Cependant, il remarque que le roman réaliste s'éloigne de la conception grotesque en raison de la tendance d'objectivité de l'époque qui requiert la représentation de la société sous l'emprise du discours positiviste. (Bakhtin, 1984b : 52) Le dialogisme qu'élabore Bakhtine dépasse les limites d'un simple panorama de la société parce qu'il est fondé sur une conception du monde dans laquelle se fonde un antagonisme entre le *haut* et le *bas*.

Les relations entre les parties corporelles requièrent une analyse idéologique du mot,<sup>86</sup> non une analyse formelle limitée par les unités compositionnelles. Le genre de polyphonie que Bakhtine étudie en démontrant les fonctions de la fête face au discours de l'autorité officielle dans son œuvre sur Rabelais, provient des thèmes carnavalesques qui révèlent la caractéristique *ambivalente* de la vie sociale. Ce qui réside au centre de la notion de la polyphonie bakhtinienne, c'est donc cette ambivalence entre *la culture* et *la vie*. Les analyses des styles individuels ne prennent pas en compte les influences idéologiques de tous les autres points de vue agissant sur le mot. Elles sont donc vues comme l'abstraction synchronique détachée du contexte culturel et sont réfutées par le cercle bakhtinien :

---

<sup>86</sup> « La fête (chaque fête) est une forme primaire importante de la culture humaine. Elle ne peut s'expliquer uniquement par les conditions pratiques de la communauté, et il serait plus superficiel de l'attribuer à la demande physiologique de repos périodique. La fête a toujours eu un contenu philosophique essentiel et significatif. Aucune période de repos ni aucun moment de respiration ne peut être rendu festif en soi ; quelque chose de la dimension spirituelle et idéologique doit être ajouté. Ils doivent être sanctionnés non par le monde des conditions pratiques mais par les buts les plus élevés de l'existence humaine, c'est-à-dire par le monde des idéaux. Sans cette sanction, il ne peut y avoir de fête. » (M. Bakhtin, 1984: 8, 9) L'original en anglais de la citation est : « The feast (every feast) is an important primary form of human culture. It cannot be explained merely by the practical conditions of the community, and it would be even more superficial to attribute it to the physiological demand for periodic rest. The feast had always an essential, meaningful philosophical content. No rest period or breathing spell can be rendered festive per se; something must be added from the spiritual and ideological dimension. They must be sanctioned not by the world of practical conditions but by the highest aims of human existence, that is, by the world of ideals. Without this sanction there can be no festivity. »

La philosophie du langage, la linguistique et la stylistique, postulent une relation simple et spontanée du locuteur à « son langage à lui », seul et unique, et une réalisation de ce langage dans l'énonciation monologique d'un individu. Elles ne connaissent, en fait, que deux pôles de la vie du langage, entre lesquels se rangent tous les phénomènes linguistiques et stylistiques qui leur sont accessibles : *le système du langage unique et l'individu* qui utilise ce langage. (Bakhtine, 1978 : 94).

Le point de vue structural, qui considère le langage en deux moments tels que le système des signes et son utilisation individuelle, est délaissé non seulement par le cercle bakhtinien, mais aussi par la conception psychanalytique du langage. L'approche structurale suppose que l'énonciateur est une instance cohérente dans son intégralité, alors qu'au contraire, selon la psychanalyse freudienne et lacanienne, il n'est qu'un lieu de division entre plusieurs forces psychiques et ne peut donc jamais parvenir à une intégralité libre des contradictions antagonistes.<sup>87</sup> Le point de vue psychanalytique, qui conçoit le sujet comme le lieu de division en parties topologiquement aliénées, est incompatible non seulement avec les philosophies de la conscience qui visent à construire un sujet achevé mais aussi avec le point de vue structural qui traite synchroniquement le langage du sujet comme achevé et complet. Ainsi, le concept de corps grotesque de Bakhtine en tant que division topologique du discours semble plus compatible avec le point de vue psychanalytique.

Dans sa lecture de l'œuvre de Rabelais, Bakhtine traite les langages du marché et de l'autorité autour de l'inconstance des relations de pouvoir, au-delà de la stylisation individuelle. Il met au centre de son analyse un point de vue qui conçoit le monde à travers la mobilité du pouvoir qui est fournie par les thèmes carnavalesques. Les stylisations du langage se produisent non individuellement, mais collectivement selon la structure topologique des relations de pouvoir, telles que discours du marché, discours du roi, discours du bouffon de la fête. Ce qui est stylisé, ce n'est pas le langage de l'individu, mais le langage des perspectives idéologiques qui jouent un rôle important dans la construction des discours collectifs se confrontant au sein de la culture.

---

<sup>87</sup> « Les deux procès, phénoménologique et psychanalytique, convergent dans une même nécessité qui pousse le sujet à sortir de soi et à faire l'expérience décisive de l'aliénation dans la structure. Mais la philosophie, parce qu'elle croit retrouver l'unité d'un sujet au terme de l'aliénation dialectique, en reste à une interprétation imaginaire de la structure ; tandis que le symbolique auquel a affaire la psychanalyse introduit une division du sujet d'avec lui-même. » (Yves-Jean, 2016)

La stylisation collective des perspectives selon la topologie grotesque (*le bas et le haut*) se manifeste, dans *Citadelle*, premièrement entre le fils et le père. C'est une conception que l'on pourrait qualifier d'œdipienne<sup>88</sup> en raison de l'antagonisme latent et de la mobilité de leurs discours. De plus, la position du narrateur qui se trouve au sommet de la structure sociale produit également une tension topologique et discursive entre sa voix *universelle* et la voix *particulière* de son double. Dans le passage ci-dessous, les deux discours opposés qui appartiennent à autrui, sont énoncés par le narrateur. Ces deux discours ne se réconcilient point et ils sont présentés par un troisième point de vue qui les méprise du *haut* avec le point de vue du *bas* :

Car il s'agit de dire : « Est fertile la liberté qui permet la naissance de l'homme et les contradictions nourrissantes. » Ou : « Pourrissante est la liberté mais fertile la contrainte qui est nécessité intérieure et principe du cèdre. » Et les voilà qui versent leur sang l'un contre l'autre. Ne le regrette point car voici douleur de l'accouchement et torsion contre soi-même et appel à Dieu. Dis-leur donc à chacun : « Tu as raison. » Car ils ont raison. Mais mène-les plus haut sur leur montagne, car l'effort de gravir, qu'ils refuseraient par eux-mêmes tant il exige de la part des muscles et du cœur, voilà que leur souffrance les y oblige et leur en donne le courage. (Saint-Exupéry, 1948 : 168, 169)

Le mépris qu'on observe à travers ce passage doit être lu comme le signe du *haut* parce qu'il conseille le lecteur : « mène-les plus haut sur leur montagne ». Mais il s'y trouve

---

<sup>88</sup> La croyance commune est que la théorie bakhtinienne est contre celle freudienne à cause des travaux de Volosinov intitulés *Freudianism*, mais en réalité, ce que critique Volosinov ne sont pas les concepts freudiens tels que « complexe d'Œdipe, libido, régression, id, surmoi, ego ». Au contraire il glorifie Freud dans ce sens car il est celui qui révèle pour la première fois la tension des relations de pouvoir dans la psyché. Volosinov critique seulement la méthode de l'introspection de Freud qui examine le mot en l'isolant du contexte social. Volosinov considère la théorie freudienne en tant que nouvelle approche à la psyché d'une façon à révéler les conflits intérieurs : « Le freudisme est véritablement différent de toutes les autres approches psychologiques. La vie mentale pour l'ancienne psychologie était entièrement "paix et tranquillité" : tout organisé, tout à sa place, aucune crise, aucune catastrophe ; de la naissance à la mort, une trajectoire polie et tout droit du progrès constant et téléologique, de la croissance mentale graduelle qui finit par la conscience de l'adulte remplaçant l'innocence de l'enfant. Cet optimisme psychologique naïf est une caractéristique essentielle de toute psychologie préfreudienne [...] » L'original en anglais de la citation est : « Freudianism is really quite different than all other psychological trends. Mental life for the old psychology was all "peace and quiet": everything put right, everything in its place, no crises, no catastrophes; from birth to death a smooth, straight path of steady and purposive progress, of gradual mental growth, with the adult's consciousness of mind coming to replace the child's innocence. This naive Psychological optimism is a characteristic feature of all pre-Freudian psychology... » (Volosinov, 1976: 75-76) Il affirme que Freud est celui qui désigne pour la première fois les conflits psychiques en tant qu'énonciations verbales : « Toute la construction psychologique de Freud est basée fondamentalement sur des énoncés verbaux humains; ce n'est rien d'autre qu'un type particulier d'interprétation des énoncés. » (Ibid.) L'original en anglais de la citation est : « Freud's whole psychological construct is based fundamentally on human verbal utterances; it is nothing but a special kind of interpretation of utterances. » La psychologie avant Freud ne concerne aucunement les conflits intérieurs, et elle comprend la psyché en tant que lieu statique où aucune lutte ne se passe. Cela change avec Freud. D'autre part, la critique que Volosinov porte envers Freud est le fait qu'il se contente de chercher les motifs de ces énonciations en eux-mêmes d'une façon structuraliste en ignorant le contexte social. Mais cela peut provenir du fait que Volosinov n'ait pas lu les œuvres postérieures de Freud telle que *Malaise dans la civilisation* qui traite des impulsions sur le plan social. (Brandist, 2002)



également une attitude accueillante du *bas* qui conseille de considérer les discours des autres d'une manière égale dans la pluralité du carnaval : « Dis-leur donc à chacun : 'Tu as raison.' Car ils ont raison. ». De façon simple, on peut dire qu'il y a un discours qui défend la liberté et un autre qui défend en contrepartie la contrainte. Ce n'est pas la représentation du langage des individus, mais c'est la représentation des points de vue qui construit les discours collectifs des autres. Le narrateur, dans ce passage, joue un rôle de juge qui empêche la domination d'un discours monologique sur un autre discours monologique sans intervenir sur les contenus des autres discours. Sans pour autant essayer de prouver la validité d'un tel ou tel discours, il encourage le lecteur<sup>89</sup> à interpréter ce conflit entre les discours collectifs comme un processus social de devenir.

Dans le chronotope rabelaisien, le monde est conçu dans un processus de formation perpétuelle, dans un acte de devenir, en tant que corps grotesque qui ne s'accomplit jamais et cela se reflète de la même manière dans *Citadelle* : « Car une cité ne s'achève point. Je dis qu'est achevée mon œuvre simplement quand manque ma ferveur. Ils meurent alors parce qu'ils sont déjà morts. Mais la perfection n'est point un but que l'on atteigne. C'est l'échange en Dieu. Et je n'ai jamais achevé ma ville... ». (Saint-Exupéry, 1948 : 88) Selon la conception carnavalesque de Bakhtine, si le langage de l'autorité devient accompli et statique, cela signifie qu'il s'arrête de se développer et n'a plus rien à dire sur le monde. Par conséquent, le langage du carnaval se pose comme fumier qui détériorera, voire fera pourrir ce discours de l'autorité afin de le fertiliser à nouveau :

Contrairement à la fête officielle, on pourrait dire que le carnaval célébrait la libération temporaire de la vérité dominante et de l'ordre établi ; il a marqué la suspension de tout rang hiérarchique, des privilèges, des normes et des prohibitions. Le carnaval était la véritable fête du temps, la fête du devenir, du changement et du renouvellement. Il était hostile à tout ce qui était immortalisé et achevé.<sup>90</sup> (Bakhtin, 1984b : 10).

---

<sup>89</sup> Nous avons déjà étudié la fonction polyphonique (la double voix) de la métalepse dans les parties précédentes, mais il convient de faire un bref rappel. L'acte de s'adresser directement au lecteur dans le passage implique le fait que le narrateur conçoit également le lecteur dans un processus de devenir. Il lui montre les possibilités des discours alternatifs qui sont eux aussi valables. Ensuite, afin de surmonter la dualité que l'on observe dans le passage concernant la liberté et la contrainte, il dédaigne les structures monologiques de ces discours qui ne peuvent contenir leurs opposés. Ce n'est pas seulement la conception du monde dans le récit qui est conçue comme un processus de devenir mais aussi le lecteur lui-même. Ainsi, le narrateur incite-t-il le lecteur à surmonter les dualités au long du récit.

<sup>90</sup> L'original en anglais est : « As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank,



Nous pouvons voir que l'explication bakhtinienne du carnaval est basée sur « la suspension de tout rang hiérarchique » et de part cet aspect, le langage du carnaval est celui du *particulier* qui suspend temporairement les normes *universelles* pour féconder un nouveau discours *universel*, tout comme la notion de « suspension téléologique de l'éthique » que Kierkegaard développe dans *Crainte et tremblement*. Selon cette notion, Abraham, en tant qu'individu *particulier* viole les normes *universelles* de l'époque en commettant le sacrifice de son fils, mais précisément à travers cette démarche, il devient la figure du père de la religion qui est un nouveau discours *universel*. (Kierkegaard, 2003 : 83-95) Il semble que le narrateur de *Citadelle* est également toujours conscient du langage *particulier* du carnaval, et donc, il n'achève volontairement pas son discours en introduisant sans cesse divers nouveaux points de vue dans son mot afin d'empêcher, d'une certaine manière, la menace dégradante de la voix du bouffon. En effet, chaque fois qu'il complète son discours, il subit une catastrophe :

**Et je sais bien par où il me menace, l'insensé. Et le jongleur.** Celui qui modèle des visages avec la facilité de ses doigts. Ceux qui voient jouer perdent le sens de leur domaine. C'est pourquoi je le fais saisir et écarteler. Mais certes ce n'est point à cause de mes juristes qui me démontrent qu'il a tort. Car il n'a *point* tort. Mais il n'a pas raison non plus, et je lui refuse en revanche de se croire plus intelligent, plus juste que mes juristes. Et c'est à tort qu'il croit qu'il a raison. Car il propose lui aussi comme absolu ses figures nouvelles éphémères et brillantes, nées de ses mains, mais auxquelles manquent le poids, le temps, la chaîne ancienne des religions. Sa structure n'est pas devenue encore. La mienne était. **Et voilà pourquoi je condamne le jongleur et sauve ainsi mon peuple de pourrir.** (Saint-Exupéry, 1948 : 38)

Nous voyons dans ce passage, qui se trouve dans l'un des premiers chapitres du livre, la déclaration du narrateur à propos de l'achèvement des images qu'il construit. Il a un point de vue *universel* selon lequel il croit empêcher les jongleurs de parodier les images du *haut* : « voilà pourquoi je condamne le jongleur ». Et à la suite du passage, la tempête sur la mer engloutit le navire et le point de vue d'un matelot qui écoute « le chant interdit de la mer » (Saint-Exupéry, 1948 : 40) se heurte avec celui du narrateur. Ce point de vue du matelot qui représente la force naturelle rompt avec l'intégralité du discours du narrateur d'une façon si puissante que le narrateur doit réviser son point de vue dans la suite du récit. Ce phénomène, la dégradation du discours achevé du narrateur par une force

---

privileges, norms, and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed. »

naturelle représentant le *dionysiaque*, est l'un des leitmotifs les plus courants dans *Citadelle*. Chaque fois que le discours du narrateur s'accomplit, il est exposé à une force naturelle à travers laquelle un autre discours se manifeste. Les forces naturelles sont en quelque sorte le substitut de la voix du bouffon dans la fête.

La fête, dans un chronotope carnavalesque, a une fonction fondamentale de bouleverser la hiérarchie sociale qui a un caractère immortel et statique. Cette fonction signifie *la négation* de la voix autoritaire qui construit le sens en isolant son mot individuellement<sup>91</sup> de la relation avec autrui, de façon à devenir l'orthodoxie. Toutes les abstractions enfermées en soi *individuellement* sont coupées des relations dialogiques et deviennent inévitablement achevées et monologiques en constituant l'orthodoxie :

Même au XVII<sup>ème</sup> siècle, certaines formes du grotesque ont commencé à dégénérer dans une présentation statique du « caractère » et dans un « genrisme » étroit. Cette dégénération a été liée aux limites spécifiques de la vision du monde bourgeois. La dernière chose que l'on puisse dire à propos du véritable grotesque, c'est qu'il est statique ; au contraire, il cherche à saisir, à travers ses images, l'acte de devenir et de grandir, la nature éternellement incomplète et inachevée de l'être. Ses images présentent simultanément les deux pôles du devenir : ce qui s'éloigne et meurt, et ce qui est en train de naître ; elles montrent deux corps en l'un, le bourgeonnement et la division de la cellule vivante. (Bakhtin, 1984b : 52)<sup>92</sup>

Le corps grotesque est composé de deux pôles : le langage du roi et du bouffon. Tous les autres mots sont dérivés de ces deux langages ; de celui qui construit l'autorité sur le sens et de celui qui libère le sens en devenant le double parodique du premier. C'est aussi ce que Rabelais fait avec le personnage de *Gargantua*. Le géant dévore tous les discours devenus statiques comme celui du féodalisme, de l'église, etc., mais il produit en même temps un nouveau discours humaniste de la Renaissance française. La joie de vivre, que l'on retrouve dans *Gargantua* et dans le carnaval en général, provient de la constatation

---

<sup>91</sup> Bakhtine explique cela ainsi : « Dans la sphère privée des individus isolés, les images de la strate inférieure corporelle portent l'élément de négation en perdant presque entièrement leur force positive de régénération. » (Bakhtin, 1984: 23) L'original en anglais de la citation est : « In the private sphere of isolated individuals, the images of the bodily lower stratum preserve the element of negation while losing almost entirely their positive regenerating force. »

<sup>92</sup> L'original en anglais est : « Even in the seventeenth century some forms of the grotesque began to degenerate into static "character" presentation and narrow "genrism." This degeneration was linked with the specific limitations of the bourgeois world outlook. The last thing one can say of the real grotesque is that it is static; on the contrary it seeks to grasp in its imagery the very act of becoming and growth, the eternal incomplete unfinished nature of being. Its images present simultaneously the two poles of becoming: that which is receding and dying, and that which is being born; they show two bodies in one, the budding and the division of the living cell. »

que « toutes les autorités établies et les vérités sont relatives ». (Bakhtin, 1984b : 256)<sup>93</sup>  
 C'est la raison pour laquelle, elles peuvent être dégradées en particulier si elles perdent l'aspect positif et carnavalesque de leur discours. En effet, un discours carnavalesque doit avoir deux aspects de la vie qui sont le sérieux de l'*universel* et la gaité du *particulier* tout comme nous l'observons à travers la sculpture romane à deux faces intitulé *Janus* : « *Janus* ayant deux visages : le visage officiel et ecclésiastique était tourné vers le passé et sanctionnait l'ordre établi, mais le visage des gens du marché regardait vers l'avenir et riait, assistant aux funérailles du passé et du présent. » (Bakhtin, 1984b : 81)<sup>94</sup>

Pour une véritable polyphonie dialogique, il faut que ces deux langages opèrent simultanément afin de faire apparaître l'ambivalence de la vie sociale. Si le langage du roi devient monologique (la culture), cela veut dire que son discours est accompli et qu'il est sur le point de mourir. Tout le sens construit par celui-ci est renvoyé aux parties basses du corps grotesque (la vie) par le langage du bouffon, pour que son discours monologique y soit fécondé et renouvelé. Les parties basses du corps grotesque dont le mot fonctionne par l'inspiration scatologique, obscène et farcesque sont emblématiques du pouvoir positif et fécondant au sens phallique en tant qu'impulsion *dionysiaque*.

La vieillesse est enceinte, la mort est la gestation, tout ce qui est limité, étroitement caractérisé et achevé, est poussé vers la partie inférieure du corps pour qu'il soit pétri à nouveau pour une nouvelle naissance.<sup>95</sup> (Bakhtin, 1984b : 52, 53)

Comme nous l'avons déjà mentionné, nous n'observons pas le rire grotesque dans *Citadelle* car l'acte narratif appartient non pas au bouffon mais au roi. Le conflit que l'on voit entre le fils et le père dans *Citadelle*, remplace celui entre le bouffon et le roi dans le carnaval bakhtinien. Cependant, nous y observons certaines différences. Contrairement à

---

<sup>93</sup> L'original en anglais est: « In the world of carnival the awareness of the people's immortality is combined with the realization that established authority and truth are relative. »

<sup>94</sup> L'original en anglais est: « And this element acquires a wider and deeper meaning: it expresses the people's hopes of a happier future, of a more just social and economic order, of a new truth. The gay aspect of the feast presented this happier future of a general material affluence, equality, and freedom, just as the Roman Saturnalia announced the return of the Golden Age. Thus, the medieval feast had, as it were, the two faces of Janus. Its official, ecclesiastical face was turned to the past and sanctioned the existing order, but the face of the people of the marketplace looked into the future and laughed, attending the funeral of the past and present. »

<sup>95</sup> L'original en anglais est: « Old age is pregnant, death is gestation, all that is limited, narrowly characterized, and completed is thrust into the lower stratum of the body for recasting and a new birth. »

celui du bouffon, le langage du fils dans *Citadelle* ne contient pas le langage du marché d'où vient le *rire* de Rabelais ; néanmoins leur fonction est identique. En se positionnant en face du langage monologique du pouvoir, le fils a pour but d'abaisser les abstractions célestes du pouvoir au niveau séculier. Grâce à cette bifurcation du langage entre les discours du père et du fils, le dogmatisme du pouvoir ne s'accomplit point dans *Citadelle*. Tandis que *le mot autoritaire (avtoritarnoe slovo)* pose un jugement intemporel (valable pour toutes les époques), un deuxième mot démystifie la divinité métaphysique du premier en proposant un point de vue alternatif qui détruit l'illusion du sens univoque. Nous pouvons citer plusieurs tentatives de réaliser une orthodoxie sur le sens dans *Citadelle*, mais la deuxième voix les empêche de s'achever grâce à la profanation et la relativisation du discours.

Nous pouvons observer le corps grotesque à travers les trois grands thèmes essentiels de la fête carnavalesque dans la conception du monde de *Citadelle* : *l'inachèvement, la croissance corporelle, et le renversement de la hiérarchie*. C'est à travers ces thèmes carnavalesques que nous pouvons observer une interaction entre les discours du père et du fils (comme substitués du roi et du bouffon) dans *Citadelle*.

Nous pouvons analyser le corps grotesque dans notre corpus à travers une étude thématique des caractéristiques carnavalesques. Le thème de *l'inachèvement* nous renvoie tout d'abord au dialogisme parce qu'il est la condition principale pour ouvrir le discours aux relations dialogiques avec autrui. Bakhtine observe que « [t]ous les personnages principaux de Dostoïevski ont à 'méditer les choses célestes et à rechercher les choses célestes' [...]. C'est la recherche d'une solution qui fait toute leur vie véritable, et leur inachèvement personnel. » (Bakhtine, 1970 : 136).<sup>96</sup> Selon Bakhtine, l'achèvement d'un discours n'est pas recommandé car cela aboutirait à une orthodoxie du sens sans aucune relation dialogique. Nous recourrons au thème de *l'inachèvement* pour observer si le discours montre ou non un penchant à l'abstraction du pouvoir qui s'achève.

---

<sup>96</sup> Bakhtine cite également un passage de l'ouvrage sur Dostoïevski de T.L. Motyleva pour accentuer « [c]et inachèvement intérieur des personnages de Dostoïevski, en tant que spécificité essentielle [...] : « Wilde voyait le mérite principal de Dostoïevski artiste dans ce qu'il n'expliquait jamais complètement ses personnages. » » (Bakhtine, 1970: 103)

Quant au second thème, *la croissance corporelle*, elle concerne deux caractéristiques du *bas corporel* ; (1) la fécondité et la fertilité des organes génitaux, et (2) « le devenir, la croissance, l'inachèvement perpétuel de l'existence ». (Bakhtine, 1984b : 52) Bakhtine explique, à travers ce thème, la fécondité du sang de Abel quand son sang tombe sur (la fertilité de) la terre au début du récit de *Pantagruel*, ainsi que toutes les images de banquet dans *Gargantua* : « Tel est le premier thème corporel de ce chapitre. Ses traits grossièrement carnavalesques sont en évidence. La première mort (selon la Bible, Abel était le premier) a renouvelé la fertilité de la terre. [...] La mort, le corps mort, le sang en tant que semence enterrée dans la terre, se développant pour une nouvelle vie ». (Bakhtine, 1984b : 237)<sup>97</sup> Nous recourons au thème de la *croissance corporelle* pour observer la fécondité renouvelante de la puissance créatrice du bas corporel.

Finalement, nous nous référerons au thème du *renversement de la hiérarchie* en discernant les mots du roi autoritaire et du bouffon libérateur parce que ce dernier thème concerne l'inversion topographique pendant laquelle *le bas* abaisse *le haut* à travers la dégradation et la négation.

Analysons le passage ci-dessous à partir de ces thèmes carnavalesques :

Ils ont tout divisé en deux temps, lesquels n'ont point de signification : la conquête et la jouissance. As-tu vu l'arbre grandir, puis, une fois grandi, se prévaloir d'être arbre ? L'arbre grandit tout simplement. Je te le dis : ceux-là qui ayant conquis se font sédentaires sont déjà morts... (Saint-Exupéry, 1948 : 55)

Nous voyons dans le passage une critique envers les discours analytiques faisant une distinction des périodes de la vie. Une telle distinction est considérée négativement par le narrateur parce qu'elle offre une conception du monde achevée et figée qui ignore la nature en constant construction de la vie. Le narrateur exprime son point de vue plusieurs fois dans divers chapitres<sup>98</sup>. Cette critique se réalise à travers un langage poétique en

---

<sup>97</sup> L'original en anglais est : « Such is" the first bodily theme of this chapter. Its grossly carnivalesque traits are obvious. The first death (according to the Bible, Abel was the first man to die) renewed the earth's fertility. Here we have the combination of killing and birth with which we are familiar. Death, the dead body, blood as a seed buried in the earth, rising for another life-this is one of the oldest and most widespread themes. »

<sup>98</sup> Par exemple ce passage suivant : « Et comme il n'est point de but atteint, ni de cycle révolu, ni d'époque achevée, sinon pour les historiens qui t'inventeront ces divisions, comment saurais-tu qu'est à regretter la démarche qui n'a pas encore abouti et qui n'aboutira jamais — car le sens des choses ne réside point dans la provision une fois faite que

utilisant la métaphore de l'arbre. Le narrateur utilise l'image de l'arbre, en accentuant son acte de grandir, pour montrer *l'inachèvement* du grandissement et l'unicité de la vie face au point de vue concevant la vie à travers les périodes achevées. Puisque son énoncé se construit à travers un langage poétique, il semble donc produire à première vue un discours monologique car la deuxième voix, qui dialogue la première, ne peut être distinguée facilement sans une lecture thématique. Jetons un coup d'œil aux expressions suivantes :

*/diviser en deux temps/* : Cette expression renvoie à l'acte de distinction se réalisant selon les principes logiques de l'abstraction analytique, et indique d'une part un accomplissement sous forme d'achèvement et de clôture d'une période et d'autre part le commencement d'une autre période. Elle s'introduit sémantiquement dans le thème de *l'inachèvement* en se chargeant d'une valeur négative envers l'abstraction de la partie du tout.

*/grandir/* : C'est un verbe qui renvoie directement aux thèmes de *l'inachèvement* et *la croissance corporelle* puisqu'il accentue le processus de développement constant. Il se charge également d'une valeur négative dans le passage car l'abstraction qui y est critiquée suscite dans la culture une interruption de *la croissance corporelle* de la vie. Ainsi, la culture devient statique et l'aliénation se produit entre *la vie* et *la culture*. La métaphore de l'arbre sert à attirer l'attention sur l'unicité de *la croissance corporelle* de la vie. Selon le narrateur, si la culture s'arrête à grandir après la conquête, elle perd sa fécondité et devient morte : « ceux-là qui ayant conquis se font sédentaires sont déjà morts ».

*/se prévaloir d'être arbre/* : En plus d'être une expression qui renvoie au thème de *l'inachèvement* en se chargeant d'une valeur négative (contre la prétention d'être accompli), cette expression appartient également au thème de *la croissance corporelle* puisqu'il s'agit de l'interruption du processus de grandir à cause de la définition figée que l'arbre utilise pour se définir (si l'on considère l'arbre en tant que sujet qui peut se définir,

---

consomment les sédentaires, mais dans la chaleur de la transformation, de la marche, ou du désir ? » (Saint-Exupéry, 1948 : 191)

comme le fait le narrateur dans le passage). Et cela signifie la castration de soi au sens du manque de la fécondité.

Nous observons que le langage de ce passage est fortement lyrique en raison de l'emploi de la métaphore et du ton abstrait. D'autre part, c'est évident à travers les thèmes carnavalesques que le point de vue utilisé est celui du carnaval. Dans le même mot, l'énonciateur utilise un langage abstrait et intemporel pour que le point de vue carnavalesque du locuteur assumant la responsabilité du contenu puisse critiquer le langage abstrait et intemporel de ceux qui divisent le temps d'une façon à mutiler l'intégralité corporelle de la vie. Si le langage poétique dans le passage est la représentation du discours *universel* du père au niveau formel, au niveau sémantique le point de vue carnavalesque est la représentation du discours *particulier* du fils. Selon le passage cité, certains évaluent le temps en tant que fragments détachés et accomplis. Cette façon de concevoir le monde est un obstacle devant la *croissance corporelle* de la vie car elle suggère un monde statique et sans croissance constante.

La polyphonie s'y manifeste à travers le langage poétique du pouvoir et le contenu sémantique du fils dans lequel on peut observer les thèmes carnavalesques. Ces deux instances sont toutes les deux incluses dans un seul énoncé. Nous pouvons l'expliquer par le fait que le contenu du mot contredit son style d'expression. Bien que le discours ait un ton abstrait (c'est le fruit du fait que le narrateur du récit se positionne en *haut*), nous observons une ambiguïté dans le mot du narrateur en raison de son contenu sémantique, ce qui rend le discours du narrateur carnavalesque. La qualité abstraite du langage provient de l'emploi abondant des métaphores. Cependant, le langage n'est pas abstrait d'une manière purement rationnelle, c'est-à-dire que son argumentation n'est pas basée sur les notions *universelles* car le narrateur développe ses jugements à partir des points de vue *particuliers*. Le langage du narrateur dans le passage impose une autorité en raison de son style poétique, mais il déduit son point de vue de l'expérience *particulière* à travers le dialogisme entre divers points de vue. Même le point de vue du lecteur s'inscrit dans ce dialogisme. Par exemple, la question dirigée vers le lecteur dans le passage l'invite à déduire le même point de vue de sa propre expérience : « As-tu vu l'arbre grandir, puis, une fois grandi, se prévaloir d'être arbre ? » Donc, l'emploi des métaphores peut contenir un monologisme à cause de son image construite par le langage lyrique de l'énonciateur,

mais ces métaphores sont utilisées dans le but de provoquer une déduction *particulière* chez le lecteur et de concevoir le monde à travers les thèmes carnavalesques.

Dans *Citadelle*, le bouffon a grandi et il est devenu roi. « Tu m'admires, mais je ne crée point, **je suis jongleur et bateleur et faux poète** ». (Saint-Exupéry, 1948 : 230) Ce n'est pas un discours qui pourrait être énoncé par un roi. C'est la voix du bouffon qui s'insère dans le mot du roi. C'est la voix du bouffon mettant en doute son propre discours à travers *la négation* de ce qu'il a dit antécédemment de la bouche du roi. De part cet aspect, le narrateur de *Citadelle* évoque *l'homme du sous-sol* de Dostoïevski parce que son homme souterrain parle également avec deux voix dont la première pose des jugements à propos des autres et la deuxième se critique, de manière parodique, en avouant la vérité, comme c'est le cas dans le passage suivant :

Oui, toi, toi seule, tu payeras pour tout cela ! Pourquoi t'es-tu trouvée sur mon chemin ? Ou pourquoi suis-je un vaurien, le plus dégoûtant, le plus ridicule, le plus mesquin, le plus sot, le plus jaloux de tous les vers de terre, qui ne sont pas meilleurs que moi, mais qui du moins – le diable sait pourquoi ! – n'ont jamais honte d'être ce qu'ils sont ? (Dostoïevski, 1886 : 265)

Du point de vue narratif, il n'est pas nécessaire que le bouffon existe réellement dans le récit en tant que personnage car la fonction de dégradation de sa propre image qui appartient normalement à la voix du bouffon est assumée par la seconde voix du narrateur (le fils) dans *Citadelle* : « je suis jongleur et bateleur et faux poète ». Nous n'y observons donc point le langage scatologique et obscène du marché puisque le bouffon n'existe pas de manière caractérologique. Le contenu du mot du bouffon et le style du mot du roi se retrouvent dans un seul énoncé. La polyphonie dans *Citadelle* repose en général sur cette confusion des mots. Analysons un autre passage.

Moi je recrée les champs de force. Je construis des barrages dans les montagnes pour soutenir les eaux. Je m'oppose ainsi, injuste, aux pentes naturelles. Je rétablis les hiérarchies là où les hommes se rassemblaient comme les eaux, une fois qu'elles se sont mêlées dans la mare. Je bande les arcs. De l'injustice d'aujourd'hui je crée la justice de demain. Je rétablis les directions, là où chacun s'installe sur place et nomme bonheur ce croupissement. Je méprise les eaux croupissantes de leur justice et délivre celui qu'une belle injustice a fondé. Et ainsi j'ennoblis mon empire. (Saint-Exupéry, 1948 : 31, 32)

Dans cet exemple, nous observons de nouveau deux voix dans le même énoncé qui ne peuvent s'expliquer qu'avec les thèmes carnavalesques. L'expression « les eaux



croupissantes de leur justice » correspond au thème de la *croissance corporelle* parce qu'on entend la voix abaissante du bouffon qui dévalorise le concept de « justice » de ceux dont la pensée abstraite et achevée devient statique. Cela représente le point de vue du fils (du *bas*) qui méprise la hiérarchie actuelle des sédentaires. Cependant, encore une fois, le ton du langage appartient au roi car il est sérieux, mais le mot dégage un point de vue grotesque car cet énoncé renvoie aux concepts produits par le bas corporel en dévalorisant la divinité des normes établies et abaissent les notions abstraites au niveau profane afin qu'ils soient fécondés à nouveau. D'un autre côté, nous entendons la voix autoritaire du père proclamant l'action constructive dans son énoncé performatif à travers les expressions telles que « je recrée les champs de force », « Je rétablis les hiérarchies », et « Je rétablis les directions » qui correspondent au thème du *renversement de la hiérarchie*. Une fois que le fils monte sur le trône, le point de vue du *bas* monte également en *haut* et il finit par absorber la voix du père (ou du pouvoir). Ainsi cela rend possible la coexistence de ces deux voix au sein d'un seul énoncé où différents points de vue se côtoient et se confrontent. Les thèmes carnavalesques définis par Bakhtine pourraient servir à montrer cette dualité des points de vue au sein d'un même énoncé.

## **2.2. Dialogisme interlocutif**

Dans cette étape, nous essayerons d'analyser les procédés dialogiques qui s'opèrent sur l'axe horizontal dans l'interaction entre le personnage-narrateur et les autres locuteurs dans *Citadelle*.

### **2.2.1. Le refus de la réification des personnages**

Dans les récits qui sont construits de façon monologique, les personnages deviennent des outils de représentation d'un type social selon l'idéologie de l'auteur. En analysant l'authenticité de la conception du personnage dans les romans de Dostoïevski, Bakhtine observe que le personnage ne représente rien d'autre dans le monde que son effort cognitif de définir sa propre identité et celle du monde qu'il perçoit. Ce que Dostoïevski nous montre à travers le personnage n'est pas un type social dans le monde, mais un point de vue cognitif qui interprète le monde.

Pour Dostoïevski, l'important n'est pas de savoir ce que représente le personnage dans le monde, mais ce que le monde représente pour le personnage et ce que celui-ci représente pour lui-même. (Bakhtine, 1970 : 87).

Jean-Paul Sartre s'inspirerait de cette relation entre le monde et les personnages chez Dostoïevski dans sa célèbre formule « l'existence précède l'essence » qui est basée sur l'idée que l'on n'a pas d'essence en tant qu'être en soi dans le monde, mais qu'on la construit à travers ses choix et ses actes. Dans l'univers dostoïevskien, l'auteur n'est plus une autorité définissant la réalité, mais simplement celui qui rassemble dans son œuvre des personnages tentant de se définir, ainsi que de définir le monde. Puisque le personnage ne se trouve plus en tant qu'individu biologique, mais qu'en tant que personnalité juridique, toute intervention de l'auteur doit être interprétée comme une violation des droits des personnages, en particulier envers leurs autonomies au long de leur recherche d'identité :

Ainsi, l'auteur a le devoir de s'engager dans une fusion conditionnelle de perspectives avec le héros avant un « retour » à sa propre position unique pour lui conférer la plénitude. Le non-respect de cette règle entraîne soit une violation des « droits » du héros en tant que personne « libre », soit une abdication de la responsabilité de l'auteur, ce qui conduit le héros à violer les « droits » de l'auteur. La violation de ce code esthétique équivaldrait à ce que l'État abuse de son rôle de « source du droit » et s'engage dans la violation tyrannique des droits individuels ou le retrait de ce rôle, ce qui entraîne une dégénérescence morale de la société. (Brandist, 2002 : 51)<sup>99</sup>

Il en va de même pour *Citadelle* où l'auteur permet aux personnages de définir le monde d'une façon autonome. Dans cette œuvre, le monde vu par un regard objectif (le regard de l'auteur) n'apparaît point. Ce que nous observons par contre ce sont des points de vue cognitifs des personnalités juridiques qui rivalisent les unes avec les autres pour interpréter le monde de la façon la plus effective possible. Chez Saint-Exupéry, ainsi que chez Dostoïevski, ce qui semble être essentiel c'est de s'opposer à la réification des personnages :

---

<sup>99</sup> L'original en anglais de la citation est: « Thus, the author has a duty to engage in a conditional merging of perspectives with the hero before a 'return' to his or her own unique position to bestow wholeness. Failure to observe this results in either a violation of the hero's 'rights' as a 'free' person or an abdication of authorial responsibility, which results in the hero violating the 'rights' of the author. Violation of this aesthetic code would be the equivalent of the state abusing its role as the 'source of law' and engaging in the tyrannical violation of individual rights or a withdrawal from that role, which results in society's moral degeneration. »

Il est opportun de souligner ici que le pathos principal de toute l'œuvre de Dostoïevski, sous l'angle de la forme autant que du *contenu*, est une lutte contre la chosification de l'homme et de toutes les valeurs humaines dans un monde capitaliste. (Bakhtine, 1970 : 107)

Que ce soit dans le monde de Dostoïevski ou de Saint-Exupéry, l'homme a une existence « pour soi », privée d'une essence immanente, en plein processus de formation. Donc, rien n'est achevé, déterminé à l'avance, ou fixé par l'essence ; à savoir réifié. C'est pourquoi, les personnages ne semblent pas être issus du regard de l'auteur mais semblent surgir de l'interaction entre leur propre regard et celui des autres. Dans les chapitres suivants, nous verrons les procédés qui servent à éviter la réification en formant ainsi des relations dialogiques.

### **2.2.1.1. Le personnage en tant que « tu »**

Dans *Citadelle*, nous sommes loin d'un monde défini d'une manière objective à travers le regard de l'auteur. Au lieu de cela, nous y voyons la pluralité des voix subjectives des personnages en constante formation. Cependant, nous ne voyons pas la formation de ces personnages au long d'une intrigue bien précise et téléologique, mais au contraire nous observons une narration fragmentée sans aucun ordre chronologique où dans chaque séquence les personnages sont dans des situations conflictuelles. Bien que les points de vue des différents personnages restent identiques au long du récit, leurs degrés d'influence des uns sur les autres va en croissant. Autrement dit, les personnages construisent leurs propres identités à travers le discours qu'ils produisent lorsqu'ils sont en conflit avec les autres. Certes, dans *Citadelle*, il est également possible d'observer certains personnages qui ne sont que des êtres statiques qui remplissent la fonction d'objets d'observation pour les autres personnages. Même dans de telles circonstances ces personnages-objets sont présentés du point de vue des personnages autonomes, et non de celui de l'auteur. Les personnages autonomes sont définis dans la narration en position d'interlocuteur en tant que « tu ». Les remarques de Bakhtine sur ce phénomène à partir de l'attitude de Dostoïevski en tant qu'auteur dans ses romans sont assez significatives :

Ainsi donc, la nouvelle attitude artistique de l'auteur à l'égard du personnage, dans le roman polyphonique de Dostoïevski, est un dialogisme grave allant au *fond des choses*, qui affirme l'autonomie, la liberté, l'inachèvement et l'absence de solution du personnage. Pour l'auteur, le héros n'est ni un « lui », ni un « moi », mais un

« tu » à part entière, c'est-à-dire le « moi » équivalent d'autrui (le « tu es »). Le héros est le sujet auquel l'auteur s'adresse dialogiquement avec un profond sérieux et non pas dans un jeu rhétorique ou dans une convention littéraire. (Bakhtine, 1970 : 108).

Cette observation est assez proche de la théorie énonciative du discours où l'interaction se réalise entre les personnes du discours (« je » et « tu ») alors que le « il » est considéré comme la non-personne, c'est-à-dire une entité dont on parle mais qui ne peut assumer une parole et entrer dans un processus dialogique. Ainsi explique Benveniste :

En effet une caractéristique des personnages « je » et « tu » est leur *unicité* spécifique : le « je » qui énonce, le « tu » auquel « je » s'adresse sont chaque fois uniques. Mais « il » peut être une infinité de sujets – ou aucun. (Benveniste, 1966 : 230)

Quant à la fonction du pronom « il » dans le récit, il nous le montre ainsi :

Elles [les personnes] s'opposent comme les membres d'une corrélation, qui est la *corrélation de personnalité* : « je-tu » possède la marque de personne ; « il » en est privé. La « 3<sup>ème</sup> personne » a pour caractéristique et pour fonction constantes de représenter, sous le rapport de la forme même, un invariant non-personnel, et rien que cela. (Benveniste, 1966 : 231)

Donc le fait de considérer le personnage comme un « tu » auquel s'adresse le narrateur dans l'énonciation première est un phénomène discursif que nous observons dans *Citadelle*. Les points de vue en conflit ne sont pas représentés à travers la troisième personne de manière unidirectionnelle dans *Citadelle* ; au contraire, lorsque le narrateur réfléchit au sujet de quelqu'un, il ne parle pas de cette personne en tant que « il », la non-personne mais s'adresse directement à cette personne en tant que « tu » et établit ainsi une relation bidirectionnelle avec elle. Donc au lieu de créer un récit où le narrateur narre l'histoire de quelqu'un d'autre, toujours selon la distinction de Benveniste, la narration devient un « discours » dans le sens où elle se fait comme le reflet d'un conflit entre le narrateur et les personnages qui entrent dans une relation en raison de leurs positions de « je-tu ». Mais cette relation peut ne pas se faire sous forme de dialogue externe et apparaître comme une forme dialogique. Dans *Citadelle*, il se manifeste pour la plupart du temps sous forme de dialogue interne avec un interlocuteur imaginaire. Dans le passage ci-dessous, le roi rend visite à une sentinelle sur les remparts. Il parle à propos de celle-ci sous forme de monologue intérieur faisant mine de s'adresser à elle à travers le pronom « tu ».

De ma visite à la sentinelle endormie.

Car il est bon que celle-là soit punie de mort. Puisque repose sur sa vigilance tant de sommeil au souffle lent, quand la vie t'alimente et se perpétue à travers toi, comme au creux d'une anse ignorée la palpitation des mers. (...) Sentinelle, sentinelle, tu es sens des remparts lesquels sont gaine pour le corps fragile de la ville et l'empêchant de se répandre, car si quelque brèche les crève il n'est plus de sang pour le corps. Tu vas de long en large, d'abord ouvert à la rumeur d'un désert qui prépare ses armes et inlassablement te revient frapper comme la houle, et te pétrir et te durcir en même temps que te menacer. (Saint-Exupéry, 1948 : 302, 303)

Le premier phénomène qui saute aux yeux dans le passage est que le narrateur conçoit la sentinelle en tant qu'interlocuteur imaginaire en utilisant le pronom « tu ». Puisque le narrateur fait une réflexion personnelle sous forme de monologue intérieur sur la sentinelle, celle-ci est incapable de connaître les pensées du narrateur, de lui répondre ou d'en être influencée. Néanmoins, le narrateur produit ses énoncés narratifs d'une manière à essayer de convaincre la sentinelle comme s'il était dans une conversation réelle avec elle. Ainsi, même si l'interlocuteur ne peut y intervenir, le mot du locuteur est toujours établi en tenant compte de la présence de l'autre. De cette manière, la voix du narrateur porte la trace de la pensée de son interlocuteur puisque son mot devient dialogisé à travers cette interaction.

Dans cet exemple, nous observons un second phénomène qui concerne la métalepse. En s'adressant à la sentinelle, le narrateur s'adresse également au lecteur parce qu'il emploie un procédé rhétorique que l'on rencontre généralement dans les « apostrophes ». Dans plusieurs passages de *Citadelle*, nous observons les mots du narrateur sous forme d'apostrophe (ou interpellation) qui « est une figure employée en rhétorique qui consiste à interpeller vivement une personne, généralement absente, une chose personnifiée, un objet réel ou imaginaire. »<sup>100</sup> Le narrateur de *Citadelle* s'adresse à toute chose et à toute personne en tant que « tu », même aux objets inanimés : « O citadelle, ma demeure, je te sauverai des projets du sable, et je t'ornerai de clairons tout autour, pour sonner contre les barbares ! » (Saint-Exupéry, 1948 : 28)

---

<sup>100</sup> Dictionnaire des figures du style d'« Office quebécois de la langue française » : [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?id=4084#:~:text=L'apostrophe%2C%20parfois%20aussi%20appel%C3%A9e,un%20objet%20r%C3%A9el%20ou%20imaginaire.](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=4084#:~:text=L'apostrophe%2C%20parfois%20aussi%20appel%C3%A9e,un%20objet%20r%C3%A9el%20ou%20imaginaire.)

Le caractère variable du pronom « tu » dans le passage que nous analysons provient du fait que la sentinelle n'est pas traitée comme un personnage biologique, défini objectivement par l'auteur. Le personnage de sentinelle représente non une personne, mais un point de vue auquel le narrateur s'adresse avec son propre point de vue. Ainsi, trouve-t-il le moyen de s'adresser également au lecteur. Les positions de la sentinelle et le lecteur sont interchangeables grâce à ce pronom car comme le remarque Georges Molinié, dans une apostrophe « l'auteur ne s'adresse à personne, sinon à ses lecteurs ». (Molinié, 2003 : 61) Le narrateur s'adresse en effet à ses lecteurs à travers l'interpellation de la sentinelle, le but étant de traiter le lecteur de la même manière que ce que représente la sentinelle. En tenant compte du contenu du passage où la sentinelle de la citadelle s'est endormie, le narrateur l'interprète comme « la vigilance » du discours qu'il est en train de construire telle une citadelle. En fait, la *Citadelle* ne serait qu'une métaphore de son discours qui est en perpétuelle construction tout au long du récit. Le pronom « tu » permet au narrateur de s'adresser à travers le personnage de sentinelle directement aux lecteurs en les considérant comme la vigilance de leurs propres discours. Ainsi, voyons-nous dans le même discours, la narration d'un événement et à travers cette première narration, les interprétations de l'auteur sur son propre récit qui est en train de se construire. Ces deux phénomènes se chevauchent dans la fonction métatextuelle du récit qui crée ainsi un dialogisme.

Dans *Citadelle*, l'intérêt de raconter les événements non pas d'un point de vue objectif, mais subjectif permet au narrateur d'être toujours conscient de la présence du lecteur et d'en tenir compte lors de sa narration. Par ailleurs, nous voyons une ambiguïté dans l'utilisation du pronom « tu » qui oscille entre la représentation des personnages et du lecteur. Nous pouvons donc dire que l'utilisation abondante de ce pronom montre également que le processus de la pensée dans le récit se produit dialogiquement car dans une telle interaction, chaque conscience a tendance à percevoir autrui en tant qu'interlocuteur actif au lieu d'un objet défini passivement. Le fait que le narrateur s'adresse non seulement au personnage de ce passage, mais presque à tout le monde tout au long du récit en tant que « tu » permet également au lecteur de se sentir concerné et d'entrer activement dans le récit en assumant le rôle d'interlocuteur à chaque instant.

### 2.2.1.2. La scène du seuil, la syncrèse, l'anacrèse

« La scène du seuil », que nous avons analysé auparavant, résulte de l'emploi de deux procédés : « la syncrèse » et « l'anacrèse » dans les dialogues socratiques. Bakhtine nous fournit clairement les explications de leurs fonctions. « La syncrèse était la confrontation de divers points de vue sur un sujet donné. Dans 'le dialogue socratique', on attachait une extrême importance à la technique de ce rassemblement de différents mots-opinions sur un objet [...]. » (Bakhtine, 1970 : 165) « La syncrèse » est donc le procédé qui consiste à rassembler et à confronter les différentes opinions, qui ne peuvent se trouver normalement au même endroit en même temps dans la vie quotidienne. Quant à « l'anacrèse », ce sont « les moyens de faire naître, de provoquer le discours de l'interlocuteur, de l'obliger à exprimer son opinion, et de pousser celle-ci jusqu'à ses limites. Socrate était un grand maître de l'anacrèse. Il savait faire *parler* les gens [...] ». (Bakhtine, 1970 : 165) Ce deuxième procédé concerne la tension de la situation décrite dans la scène qui peut susciter une confrontation entre deux ou plusieurs positions idéologiques. Dans *Citadelle*, cette fonction de provocation est liée à la voix du bouffon qui se manifeste généralement à travers les images des forces naturelles. Ces dernières produisent des crises pendant lesquelles les personnages se libèrent de leurs inhibitions de la parole et étalent sincèrement leurs points de vue.

« La syncrèse » et « l'anacrèse » apparaissent dans « la scène du seuil » comme des procédés favorisant le dialogisme.

Dostoïevski aurait représenté non par les morts de ses héros, mais les *crises*, les *cassures* dans leurs vies ; autrement dit, il aurait peint leurs vies sur un *seuil*.  
(Bakhtine, 1970 : 121)

On y rassemble les différentes perspectives sur un objet, on les pousse à s'exprimer sous forme de discussion philosophique plutôt que de communication quotidienne. Tout cela se déroule non pas dans un état d'esprit serein, mais avec une perception prête à entrer dans un profond conflit à tout moment. Le rassemblement à travers « la syncrèse » et la tension à travers « l'anacrèse », selon Bakhtine, sont les composants essentiels de la scène du seuil.

Le choix de la scène du seuil, dans le sens du choix d'un espace propice au rassemblement et d'une temporalité de crise, vise à accroître la tension entre les consciences des personnages, et les poussent à un état d'âme toujours prêt à entrer en conflit. Dans *Citadelle*, les nombreux dialogues entre le commandant et les soldats pendant la campagne de conquête en sont un bon exemple puisque la scène du seuil est représentée par un conflit armé. Les statuts professionnels et sociaux de ces personnages ne leur permettent pas d'avoir une conversation profondément philosophique dans le cours de la vie quotidienne, mais quand la scène se déroule dans un camp militaire à l'aube de la guerre, il nous est possible d'observer un dialogue provoqué par la situation de *seuil*. De même, le dialogue entre le capitaine et l'équipage pendant une tempête en pleine mer que nous avons abordé dans la partie « Chronotope picaresque » tiré du cinquième chapitre de *Citadelle*, ou le dialogue entre une prostituée et un soldat dans une maison close, entre la sentinelle endormie et le roi sur les remparts juste avant une invasion des barbares représentent chacun des scènes du seuil où nous observons des dialogues profondément dialogués. Ces personnages ne pouvant se trouver en conflit dans la vie réelle, la tension entre eux est créée par l'auteur à travers un choix volontaire de « la scène du seuil ».

### 2.2.1.3. Absence de « par contumace »

Le concept de « par contumace » signifie un regard orienté vers l'objet en son absence. Il permet de définir l'objet du discours de façon monologique car il exclut à la fois le point de vue du sujet qui est l'objet d'observation pour ce regard et les points de vue des autres sujets dont les regards pourraient s'orienter vers le même objet, afin de ne se concentrer que sur celui du narrateur.

[...] il n'y a pas de mot final, achevant, déterminant une fois pour toutes. Et par conséquent, il n'y a pas non plus d'image ferme du héros répondant à la question : « qui est-il ? ». On trouve seulement les questions : « qui suis-je ? » et « qui es-tu ? ». Mais même ces questions se posent dans un dialogue intérieur perpétuel et inachevé. Le mot du héros et le mot sur le héros sont déterminés par une attitude dialogique ouverte à l'égard de soi et des autres. (Bakhtine, 1970 : 328)

Contrairement au roman dialogique où le manque de « par contumace » donne la possibilité aux différents personnages de se définir avec leur propre point de vue, dans le



roman monologique on voit la définition du personnage « par contumace ». Dans ce cas, le roman monologique fait apparaître seulement le point de vue de l'auteur sur l'identité du personnage sans avoir recours à l'opinion de celui-ci à propos de sa propre identité. Le procédé « par contumace » est donc une caractéristique d'un type de récit dans lequel la voix de l'auteur prétend une objectivité orthodoxe :

Dostoïevski ne connaît pas de mot « par contumace » qui, sans se mêler au dialogue intérieur des personnages, construisse objectivement et péremptoirement leur image achevée : mot faisant le bilan définitif d'une personnalité. Dans l'univers de Dostoïevski, il n'y a rien de ferme, de mort, d'achevé, rien qui n'appelle pas de réponse et ait déjà dit son dernier mot. (Bakhtine, 1970 : 343)

On remarque également qu'une telle attitude objective et péremptoire n'apparaît point dans la conception du monde de *Citadelle* où les choses sont définies selon différents points de vue subjectifs. Un regard venant du dehors avec l'intention de définir son objet une fois pour toute, écarte totalement la possibilité de la « conscience de soi », c'est-à-dire, l'indépendance de la conscience du personnage. De ce point de vue, la majorité des personnages dans *Citadelle* a une utilisation identique aux héros dostoïevskiens parce que la conscience de soi, dans ces deux livres, « est entièrement dialogisée : à chaque moment elle est tournée vers l'extérieur, s'adresse avec anxiété à elle-même, à l'autre, au tiers. » (Bakhtine, 1970 : 343)

Dans *Citadelle*, rien ne semble achevé ; toutes les voix dans le récit sont à la recherche de construire leurs discours selon leurs propres intériorités. D'abord, nous voyons que la voix du narrateur construit son discours à travers les analepses qu'il réalise vers son passé. Il en va de même pour les personnages clés qui sont en conflit avec le narrateur. Le personnage de « géomètre véritable » (Saint-Exupéry, 1948 : 354, 524, etc.) est un bon exemple en ce sens parce qu'il apparaît plusieurs fois au cours du récit et chaque fois qu'il apparaît, nous voyons que son point de vue face au narrateur devient de plus en plus puissant, si puissant que le narrateur dit « j'avais bu son thé et goûté le miel de sa sagesse ». (Saint-Exupéry, 1948 : 243) Tout comme le narrateur, le géomètre construit également son discours en entrant en conflit avec autrui. De plus, même le discours anticipé du lecteur est en train de se construire parce que le lecteur est conçu dialogiquement comme le substitut de tel ou tel personnage que l'on rencontre au cours du récit.

A la fin du récit, le narrateur termine sa narration en offrant une nouvelle conception de l'objectivité : l'objectivité en tant que la totalité des relations dialogiques entre les voix subjectives :

Seigneur, ainsi de mon ennemi bien-aimé que je ne rejoindrai qu'au-delà de moi-même. Et pour qui, car il me ressemble, il en est également ainsi. Donc je rends la justice selon ma sagesse. Il rend la justice selon la sienne. Elles paraissent contradictoires et, si elles s'affrontent, nourrissent nos guerres. Mais lui et moi, par des chemins contraires, nous suivons de nos paumes les lignes de force du même feu. En Toi seul, Seigneur, elles se retrouvent.

J'ai donc, mon travail achevé, embelli l'âme de mon peuple. Il a, son travail achevé, embelli l'âme de son peuple. Et moi qui pense à lui, et lui qui pense à moi, bien que nul langage ne nous soit offert pour nos rencontres, quand nous avons jugé, ou dicté le cérémonial, ou puni ou pardonné, nous pouvons dire, lui pour moi, comme moi pour lui : « Ce matin j'ai taillé mes rosiers... »

Car tu es, Seigneur, la commune mesure de l'un et de l'autre. Tu es le nœud essentiel d'actes divers. (Saint-Exupéry, 1948 : 617)

Ce dernier passage de *Citadelle*, illustre parfaitement la nature phénoménologique du monde dans l'œuvre. Le narrateur définit une nouvelle conception de l'objectivité en tant que regard objectif du dieu qui peut être témoin du discours monologique de chaque personnage. Cependant, ce nouveau regard auctorial ne définit pas les discours des personnages pour eux, au contraire, il leur permet de produire leurs propres définitions du monde. Le narrateur conçoit le dieu en tant que regard objectif et imaginaire qui n'existe pas en tant que sens orthodoxe sur le monde, mais qui reflète la relation dialogique entre les points de vue subjectifs sur le monde. De part cet aspect, on pourrait dire que le conflit entre le père et le fils aboutit au Saint-Esprit que l'on pourrait considérer, dans le cadre de la polyphonie narratologique, comme la relation dialogique entre des points de vue. Dans le passage ci-dessus, le narrateur révèle son point de vue subjectif, ainsi que le point de vue subjectif de son ennemi en disant « Donc je rends la justice selon ma sagesse. Il rend la justice selon la sienne. [...] J'ai donc, mon travail achevé, embelli l'âme de mon peuple. Il a, son travail achevé, embelli l'âme de son peuple ». Les discours entrent dans un conflit dialogique et ce conflit ne peut être vu que par le dieu, l'auteur ou le lecteur qui sont tous conçus comme un juge capable de discerner l'ensemble de ces relations. D'un point de vue dialogique, une objectivité basée sur les relations des instances subjectives ne pourrait exister qu'en l'absence d'un regard « par contumace ».

### 2.2.2. L'orientation vers le mot d'autrui

*Citadelle* est un récit qui illustre un monologue intérieur, mais ce monologue cache en lui un orchestre polyphonique qui apparaît sous une façon dialogique. Nous voyons en effet différents procédés à travers lesquels le mot d'autrui se niche dans le mot du locuteur créant ainsi un récit polyphonique où il n'est pas évident de discerner les différentes voix. Nous pouvons cependant montrer cette orientation vers le mot d'autrui à travers des procédés tels que « le monologue intérieur », « le microdialogue », « la polémique cachée », « l'échappatoire », « le subterfuge », « l'avalissement ».

#### 2.2.2.1. La double voix du monologue intérieur ou « le microdialogue »

Le monologue intérieur est un procédé narratif où on assiste au discours intériorisé du narrateur. Le précurseur de ce procédé dans la littérature française est Eduard Dujardin qui l'explique ainsi dans son article éponyme : « Le monologue intérieur est [...] le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique... » (Dujardin, 2017 : 230) Bien que de part sa définition, ce procédé semble être monologique en raison de l'expression d'un seul personnage, il est tout à fait possible d'entendre des voix différentes au sein des monologues. Bakhtine observe que tous les monologues intérieurs de Raskolnikov illustrent un « microdialogue » dialogisé fortement par la double voix agissant dans son mot :

[L]e monologue intérieur dialogisé de Raskolnikov, dont nous avons juste donné un extrait, est un magnifique exemple de *microdialogue* : tous les mots y sont bivocaux, dans chacun se disputent deux voix. (Bakhtine, 1970 : 123).

Dans *Citadelle*, nous observons une double voix dans le monologue intérieur du narrateur sous forme de confusion avec les autres voix à travers une polémique cachée, ou explicitement en insérant l'énoncé de l'autrui dans son mot avec des guillemets au discours rapporté directe. De plus, ces deux procédés peuvent parfois coexister en même temps. Observons le passage suivant :

Mais moi je dis qu'il n'est ni sagesse, ni calcul, ni science de l'eau quand elle dissout les digues et engloutit les villes des hommes.

« Mais je sculpterai l'avenir à la façon du créateur qui tire son œuvre du marbre à coups de ciseau. Et tombent une à une les écailles qui cachaient le visage du dieu. Et les autres diront : « Ce marbre contenait ce dieu. Il l'a trouvé. Et son geste était un moyen. » Mais moi je dis qu'il ne calculait point mais qu'il forgeait la pierre. Le sourire du visage n'est point fait d'un mélange de sueur, d'étincelles, de coups de ciseau et de marbre. Le sourire n'est point de la pierre mais du créateur. Délivre l'homme et il créera. » (Saint-Exupéry, 1948 : 82).

Dans ce passage, nous parlerons du microdialogue où la double voix se manifeste sous deux différentes formes. Le narrateur qui se souvient de son passé produit son monologue au moment de la narration, mais il se trouve également dans le passé en tant que personnage dont l'énoncé est présenté entre guillemets. Le monologue du narrateur-personnage est donné dans le monologue de la voix narrative du récit. L'énonciation passe du moment de la narration au moment de l'histoire dans la diégèse, lorsque le même monologue se poursuit. L'anomalie dans l'emploi des guillemets pourrait être une erreur éditoriale ou non. Quel que soit la raison de l'utilisation des guillemets, nous observons quand même que la double voix y provient de la confusion des voix du narrateur et de son double dans l'histoire. Considérant nos autres découvertes dans la partie narratologique à propos de la confusion des voix entre le narrateur et son double liée à l'atemporalité du récit, nous pouvons dire que la double voix dans le passage résulte de la forme soi-disant autobiographique du récit, indépendamment de l'erreur éditoriale.

Il y a aussi une autre forme de double voix que nous essayerons d'analyser. Le narrateur se parle à lui-même dans le passage en tant que personnage qui produit un monologue commençant par « Mais je sculpterai... ». Ensuite, il insère le mot d'autrui dans son propre monologue entre guillemets : « Et les autres diront : "Ce marbre contenait ce dieu. Il l'a trouvé. Et son geste était un moyen." » Le rapport dialogique avec le mot d'autrui dans le passage fait diriger le discours du narrateur indirectement vers son objet à travers le discours des autres. Autrement dit, le narrateur ne pose pas directement un jugement à propos de l'objet de son discours en disant que l'esprit créatif ne provient pas des calculs, mais provient de l'engagement libre. Au lieu de cela, il compare les points de vue des autres avec le sien : « Mais moi je dis qu'il ne calculait point mais qu'il forgeait la pierre. [...] Délivre l'homme et il créera. » Ce dont il s'agit selon Bakhtine, c'est un mot sur le mot d'autrui :

Les mots d'autrui, introduits dans notre discours, s'accompagnent inmanquablement de notre attitude propre et de notre jugement de valeur, autrement dit deviennent bivocaux. (Bakhtine, 1970 : 269).

Donc, en insérant le mot d'autrui dans notre discours, on y introduit également inévitablement notre jugement, ce qui rend même un monologue intérieur bivocal ou polyphonique.

La double voix dans le monologue qui provient de l'insertion directe du mot d'autrui entre guillemet est donc une évidence. C'est un exemple explicite du « microdialogue » qui consiste selon Bakhtine de la dialogisation du monologue intérieur à travers la double voix. (Bakhtine, 1970 : 121-124) Peut-être la question à laquelle il importe de s'attarder c'est de savoir d'où vient la connaissance du point de vue des autres. Comment est-il possible d'entendre la voix des autres dans le mot du narrateur ? Est-ce une nouvelle connaissance obtenue par la perspective omnisciente d'un narrateur impersonnel ? Ou la conscience du personnage, détient-elle cette information par d'autres moyens ?

Nous avons déjà montré à plusieurs reprises qu'il ne s'agit pas d'une perspective omnisciente liée au mot objectivant (dirigé vers son objet directement) de l'auteur dans *Citadelle* car le récit contient une conception du monde phénoménologique se composant du conflit entre les points de vue. En effet, la connaissance du point de vue des autres dépasse les frontières du contexte du récit parce qu'elle vient du discours culturel de l'époque dans laquelle se trouve l'auteur lui-même. Nous ne savons pas à quel degré Antoine de Saint-Exupéry était informé du formalisme russe, du structuralisme saussurien ou ni s'il était au courant des développements dans le domaine de la philosophie en général. Même si nous supposons qu'il ne les savait pas en détail, il faut admettre qu'en tant qu'écrivain si sensible aux problèmes de son époque, il est impensable qu'il n'ait pas pris conscience des discours culturels de l'époque où il a vécu. L'un des discours culturels de l'époque était sans doute l'approche empirique qui favorise la forme et la technique sous l'influence des sciences naturelles dont la méthodologie est basée sur la chosification de l'objet d'étude. Ce discours que l'on peut considérer comme le discours *universel* de la culture s'insère dans le récit en tant que point de vue de l'autrui avec lequel le point de vue du narrateur est en conflit. De plus, ce point de vue empirique n'est pas limité par une voix citée dans le mot du narrateur ; il se manifeste également dans plusieurs autres

passages du livre dans le mot des autres personnages (tels que les logiciens, les historiens, les critiques, le dictionnaire, etc.) qui interagissent avec le narrateur sous forme de dialogue externe. En bref, les discours culturels de l'époque apparaissent également en tant que différents points de vue en conflit dans *Citadelle*. Nous pouvons donc distinguer le point de vue de l'autrui à partir des discours culturels subis par l'auteur dans le contexte social de son époque.

Dans le passage précédent de *Citadelle*, nous observons que l'énoncé de l'autrui s'insère explicitement dans le mot du narrateur à travers le discours direct. Cependant, l'interaction avec le discours d'autrui est également possible à travers la polémique cachée. Cette fois, il n'y a aucun indice linguistique de la présence du mot de l'autrui comme par exemple les guillemets ou les incises signalant une insertion. Mais le mot de l'autrui influence quand même le mot du narrateur d'une façon à l'obliger à produire une réponse sur le même sujet :

Dans la polémique cachée, le mot est dirigé sur un objet habituel, le dénotant, le représentant, l'exprimant, et ne frappe le mot d'autrui qu'indirectement, s'y heurtant, en quelque sorte, dans l'objet lui-même. [...] Ici, la pensée d'autrui ne pénètre pas elle-même à l'intérieur du mot, mais s'y reflète seulement, déterminant son ton et sa signification. (Bakhtine, 1970 : 270-271).

Illustrons cela à travers un exemple :

Et cependant tu interrogues :

« Où commence l'esclavage, où finit-il, où commence l'universel, où finit-il ? Et les droits de l'homme où commencent-ils ? Car je connais les droits du temple qui est sens des pierres et les droits de l'empire qui est sens des hommes et les droits du poème qui est sens des mots. Mais je ne reconnais point les droits des pierres contre le temple, ni les droits des mots contre le poème, ni les droits de l'homme contre l'empire. » (Saint-Exupéry, 1948 : 265).

A première vue, le passage semble présenter un discours rapporté direct en raison de l'insertion : « tu interrogues » et les deux points après lesquels on est censé entendre la voix de l'autre auquel le narrateur s'adresse en tant que « tu ». Mais en fait, la voix qui pose ici les questions entre guillemets n'est autre que le narrateur lui-même. Il pose les questions en imitant la voix de l'autre. À partir de la troisième phrase il commence à donner des réponses à ces questions qu'il s'est lui-même posées : « Car je connais les droits... ». Bien que l'ensemble de l'énoncé appartienne au narrateur, les questions

posées reflète le point de vue de l'autrui. Les réponses sont produites avec le point de vue du narrateur, mais d'une façon à être forgées sous l'influence de l'autrui. L'insertion qui indique la présence de l'autrui (« tu interrogés ») est important parce qu'elle montre que le narrateur produit sa réponse en ayant conscience de la présence de l'autrui dont l'identité importe peu. Les deux points de vue se croisent dans un seul mot et un échange sur le même objet s'y réalise à travers une sorte de provocation. Bakhtine explique l'effet de la provocation de l'autrui ainsi :

Dans la polémique et le dialogue cachés [...], le mot d'autrui agit activement sur le discours de l'auteur, l'obligeant à se modifier sous son influence et à son instigation. (Bakhtine, 1970 : 273).

L'instigation d'une réponse par l'autrui, tout comme dans le passage cité ci-dessus de *Citadelle*, peut être observée dans plusieurs passages. Cette instigation se manifeste parfois explicitement sous forme de dialogue externe comme dans le quatre-vingt-quatorzième chapitre où un prisonnier ennemi défie explicitement le point de vue du narrateur en dénonçant qu'il n'a pas peur du pouvoir du narrateur : « 'Je suis de chez moi, me dit-il, et tes bourreaux n'y peuvent rien...' » (Saint-Exupéry, 1948 : 277). Ou parfois elle se manifeste comme le point de vue anticipé du lecteur sur l'objet du discours sous forme de polémique caché comme par exemple c'est le cas dans le chapitre quarante-sept où le lecteur est conçu par le narrateur comme quelqu'un d'individualiste qui croit que son point de vue est indépendant des relations sociales. Le mot de l'autre n'y est pas présenté, mais le narrateur ayant conscience de son point de vue de l'autre lui parle sur un ton interrogatif : « Crois-tu que le langage de chacun saisisse la vie ? ». (Saint-Exupéry, 1948 : 172).

Nous pouvons citer un autre exemple où cette fois le narrateur développe une réponse dans son monologue aux différents points de vue des autres qui apparaissent explicitement dans divers chapitres sur le même sujet. Dans certains chapitres de *Citadelle*, nous voyons que des gens se révoltent contre le narrateur en lui reprochant d'être un tyran. Par exemple, dans le chapitre quatre-vingt-dix-sept : « 'Puisque l'homme est beau, s'écrièrent-ils, il convient de le délivrer. Et il s'épanouira en toute liberté, et toute action de lui sera merveille. Car on brime sa splendeur.' » (Saint-Exupéry, 1948 : 283). Nous voyons également d'autres personnes qui au contraire lui reprochent d'être

trop tolérant.<sup>101</sup> Le point de vue des gens qui reprochent au narrateur d'être un tyran et le point de vue des autres qui lui reprochent de « tolérer le vice » influencent le mot du narrateur, qui apparaît sous forme de polémique cachée, en l'obligeant à produire une réponse à leurs accusations diamétralement opposées dans le passage suivant :

Celui-là croit que la liberté permettra à l'homme de s'épanouir, l'autre que la contrainte le bâtira grand, et tous deux souhaitent sa grandeur. Celui-là croit que la charité les unira, l'autre méprise la bonté qui n'est que respect de l'ulcère et il oblige l'homme de bâtir une tour en quoi ils se fondent l'un dans l'autre. Et tous deux travaillent pour l'amour. Celui-là croit que la prospérité domine tous les problèmes car l'homme délivré de ses charges trouve le temps de cultiver son cœur, son âme et son intelligence. Mais l'autre estime que la qualité de leurs cœurs, de leurs intelligences et de leurs âmes n'est point liée aux aliments qu'on leur fournit ni aux facilités qu'on leur accorde mais aux dons qu'on sollicite d'eux. Il croit que seuls sont beaux les temples nés des exigences de Dieu, et remis en rançon. Mais tous deux souhaitaient d'embellir l'âme, l'intelligence et le cœur. Et tous deux ont raison, car qui peut grandir dans l'esclavage, la cruauté et l'abrutissement d'un lourd travail ? Mais qui peut grandir dans la licence, le respect de la pourriture et l'œuvre vaine qui n'est plus que passe-temps d'oisifs ? (Saint-Exupéry, 1948 : 89, 90).

Les deux points de vue sur le même objet (sur le conflit entre la liberté et la contrainte dans ce passage) se heurtent dans le même mot. Le narrateur, qui représente un troisième point de vue en tant que témoin des deux discours appartenant aux autres, accepte la légitimité du point de vue des autres. Il accepte la nécessité de reconnaître la présence et la légitimité de leurs points de vue, mais la réconciliation entre eux ne se réalise point. Ces « microdialogues » ne sont pas différents des monologues dialogués de la double voix de Raskolnikov parce que tout comme le narrateur de *Citadelle*, « rien de ce qui fait le contenu du roman : hommes, idées, objets, ne reste étranger à la conscience de Raskolnikov, tout lui fait front et s'y reflète dialogiquement. » (Bakhtine, 1970 : 123)

Puisque le narrateur de *Citadelle* ne peut traiter de l'objet du discours qu'en effleurant les points de vue des autres, son monologue est toujours teinté de la double voix au cours du récit, tantôt explicitement à travers le discours direct, tantôt implicitement à travers les

---

<sup>101</sup> Pour donner quelques autres exemples sur cette première accusation, nous pouvons citer ces passages suivants : « Ainsi ceux qui ayant regardé l'homme comme grand souhaitent pour lui la liberté. Car ils ont vu les contraintes brimer l'homme fort. » (Saint-Exupéry, 1948 : 207). « J'ai imposé ma loi qui est comme la forme des murs et l'arrangement de ma demeure. L'insensé est venu me dire : 'Délivre-nous de tes contraintes ; alors nous deviendrons plus grands.' » (Saint-Exupéry, 1948 : 29). Les exemples que nous pouvons donner pour la deuxième accusation : « — Si je t'entends bien, se hérissa le prophète bigle, je devrais tolérer le vice ! — Non point. Tu n'as rien compris », lui dit-je. » (Saint-Exupéry, 1948 : 338). « Mes gendarmes, dans leur opulente stupidité, me vinrent circonvenir : 'Nous avons découvert la cause de la décadence de l'empire. [...] ' » (Saint-Exupéry, 1948 : 593).



polémiques cachées. Ainsi, le discours du narrateur ne s'achève jamais car il se trouve souvent obligé de reconnaître les nouvelles voix, les nouveaux points de vue et les nouvelles interactions sur les mêmes objets. Afin qu'il puisse tirer une idée personnelle sur un sujet, le narrateur a besoin de confronter dans son monologue intérieur les différents points de vue qui sont pour la plupart du temps en conflit.

### 2.2.2.2. L'échappatoire, le subterfuge et l'avilissement

*L'échappatoire* est un procédé par lequel on réserve le droit de dire le mot final sur un sujet en laissant le sens ambivalent afin de pouvoir dire un mot final par la suite. Ce sens éventuel du mot apparaît généralement à travers le mécanisme d'auto-accusation et d'acquiescement.

L'échappatoire est la possibilité qu'on se réserve de modifier le sens final, déterminant, de son mot ; ce qui se reflète nécessairement dans sa structure. L'autre sens éventuel, c'est-à-dire la sortie qu'on se ménage, accompagne comme une ombre chaque mot. D'après sa signification, le mot avec échappatoire doit être le dernier mot et se fait passer effectivement pour tel, mais n'est en réalité que l'avant-dernier et place derrière soi un point final purement conventionnel. (Bakhtine, 1970 : 319).

Le terme « échappatoire » est basé sur « l'avilissement de sa propre image aux yeux de l'autre ». (Bakhtine, 1970 : 318) En recourant au « subterfuge », le locuteur attribue à son propre mot à l'avance tout ce que l'autre puisse éventuellement critiquer en lui. Ainsi, le sens de son propre discours peut échapper à la pression de la conscience de l'autrui. En effet, le locuteur, en disant une chose, il doit également dire son contraire pour avoir la liberté sémantique sur son propre mot. Ce procédé d'« échappatoire » est abondamment utilisé dans *Citadelle* puisque nous l'observons presque dans chaque paragraphe. Mais son utilisation la plus intéressante se trouve dans les passages où le narrateur se fait passer pour quelqu'un qui confie ses secrets à dieu sous un ton évoquant *Les confessions* d'Augustin d'Hippone. Par exemple, dans le treizième chapitre, après avoir discuté avec les voix des diverses opinions opposées, le narrateur conclut qu'il n'est pas possible de réconcilier ces groupes et la solution qu'il trouve est l'appel à dieu :

Et c'est pourquoi je cherchais dans mon cœur un enseignement nouveau qui les pût saisir, puis, ayant bien compris qu'il n'est point de raisonnement ni de sagesse qui y conduise (...) je priais Dieu qu'il m'éclairât. (...) Et je disais à Dieu : « Il n'est rien pour les accueillir... Leur vieux langage s'est usé. (...) Et ça et là il se levait de faux

prophètes qui en réunissaient quelques-uns. Et les fidèles, bien que rares, se trouvaient animés et prêts à mourir pour leurs croyances. Mais leurs croyances ne valaient rien pour les autres. Et toutes les croyances s’opposaient les unes aux autres. Et de petites églises se bâtissaient ainsi, qui se haïssaient, ayant coutume de tout diviser en erreur et en vérité. Et ce qui n’est point vérité est erreur, et ce qui n’est point erreur est vérité. Mais moi, qui sais bien que l’erreur n’est point le contraire de la vérité mais un autre arrangement, un autre temple bâti des mêmes pierres, ni plus vrai ni plus faux mais autre, les découvrant prêts à mourir pour des vérités illusoires, je saignais dans mon cœur. Et je disais à Dieu : « Ne peux-tu m’enseigner une vérité qui domine leurs vérités particulières et les accueille toutes en son sein ? (Antoine de Saint-Exupéry, 1948 : 76, 77).

Dans son mot destiné à dieu (également à l’auteur et au lecteur en tant que témoin), le narrateur avoue son impuissance de réconcilier les différents points de vue. Mais cette confession est ambivalente parce que le narrateur ne renonce pas à sa position idéologique de construire un discours *universel* en admettant l’insuffisance de son propre mot. Au contraire, tout comme *l’homme du sous-sol* de Dostoïevski, en recourant au « subterfuge », il adoucit le point de vue patriarcal qui domine son mot en avouant sa faiblesse. Ainsi, son point de vue entre dans un échange topographique avec les points de vue des autres dirigés du *haut* vers le *bas* auxquels il « jette un coup d’œil ». Il positionne donc son mot au même niveau que les mots des autres à travers « l’avilissement de sa propre image ». À travers ce « subterfuge », il sollicite la sympathie d’un juge (dieu, auteur, lecteur) en se positionnant au niveau du *particulier* dans un monde carnavalesque où toutes les voix seraient égales. Nous observons donc une triple orientation du mot qui se réalise entre le mot du narrateur, le mot des autres (des personnages) et le mot du lecteur/auteur/dieu en tant que juge. Bakhtine observe ce fait dans le mot de *l’homme du sous-sol* :

Pour son mot, « l’homme du sous-sol » a absolument besoin d’un destinataire. Parler, c’est, pour lui, s’adresser à quelqu’un ; parler de soi, c’est s’adresser à autrui ; parler du monde, c’est s’adresser au monde. Mais qu’il s’entretienne avec soi-même, avec autrui ou avec le monde, il s’adresse en même temps, à un tiers : il jette un coup d’œil sur l’auditeur, le témoin, le juge. (Bakhtine, 1970 : 324).

Tout comme *l’homme du sous-sol* de Dostoïevski, le narrateur de *Citadelle* est conscient de la présence du regard d’un juge à tout moment. Dans le passage cité de *Citadelle*, comme dans le reste de l’œuvre, il n’est pas facile de discerner le point de vue du narrateur, puisque le point de vue de celui-ci est toujours à la recherche d’un discours qui peut contenir tous les autres points de vue. Donc, « l’avilissement » à travers la confession

dans le passage ne sert pas à reconnaître le triomphe du tel ou tel discours sur le discours du narrateur, mais à se réserver le droit de déterminer le sens pour plus tard. C'est pour cette raison que « l'échappatoire » sert au narrateur à détourner son mot pour ne pas être objet de critique au sujet de son insuffisance à réconcilier les différents points de vue, à travers la dialogisation de son mot en s'adressant à un destinataire en tant que juge. La même observation peut également être faite pour le passage suivant :

« Seigneur, je veux fonder la noblesse de mes guerriers et la beauté des temples contre quoi les hommes s'échangent et qui donne un sens à leur vie. Mais, ce soir, en me promenant dans le désert de mon amour, j'ai rencontré une petite fille en larmes. J'ai renversé sa tête pour lire dans ses yeux. Et son chagrin m'a ébloui.

Si je refuse, Seigneur, de le connaître, je refuse une part du monde et n'ai point achevé mon œuvre. Ce n'est pas que je me détourne de mes grands buts, mais que cette petite fille soit consolée ! Car alors seulement le monde va bien. Elle est aussi signe du monde. » (Saint-Exupéry, 1948 : 79).

Dans ce passage, le narrateur a pris conscience de l'aspect dominant et masculin de sa position à laquelle il renonce en reconnaissant le malheur de la petite fille. Il passe de son point de vue *universel* au point de vue *particulier* de la petite fille qui fait partie également du monde. Nous sommes, en tant que lecteur, en position de témoin censé juger l'impuissance du mot du narrateur qu'il finit par avouer. En acceptant son incapacité à refléter le monde dans son ensemble à travers son mot, il commence à percevoir les autres aspects du monde qu'il ignorait jusqu'à ce moment. Cette prise de conscience se réalise au sein de la construction de son discours. Dans la confession qu'il fait, par la voie de « subterfuge », est exprimé également un désir de sympathie pour ses efforts de dévoiler autant que possible la diversité des différents aspects dans son mot. La triple orientation est encore une fois présente entre les mots du locuteur *universel*, de l'interlocuteur *particulier* et du témoin par l'action de « jeter un coup d'œil », comme le précisait Bakhtine, sur leurs points de vue. Il faut aussi souligner que le mot du narrateur, qui est à la fois l'homme *particulier* et l'incarnation *universelle* du pouvoir, devient ambivalent à cause de cette double identité ambiguë. En incluant le mot non-patriarcal et non-militariste dans son mot à travers « l'échappatoire », il avilisse l'image masculine de son identité *universelle*. Il permet ainsi à son discours de changer, à tout moment, du sens.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Comme nous l'avons vu dans le chapitre réservé au « grotesque », l'inclusion du *particulier* en tant que le mot du *bas* provient de la voix du bouffon parce que le mot du *bas corporel* réveille un effet renouvelant à travers la

En bref, les discours dans *Citadelle* sont propices à la dialogisation sur l'axe horizontal, c'est-à-dire de façon interlocutive entre les points de vue des personnages, ainsi que celui du lecteur. Tout comme ils sont également dialogisés sur l'axe verticale de façon interdiscursive avec les points de vue des discours culturels.

---

relativisation du mot du *haut*. L'inclusion du mot du *bas* fonctionne comme la menace *dionysiaque* pour tous les discours *universels* ayant perdu le dynamisme. Cela rend le discours ambivalent parce que cette menace constante empêche le mot autoritaire de devenir un système d'orthodoxie et achevé.

## CONCLUSION :

Dans notre étude, nous avons essayé d'analyser les caractéristiques du discours dans le roman d'Antoine de Saint-Exupéry intitulé *Citadelle* qui permet une pluralité des points de vue malgré son aspect autoritaire et *universel*. La pensée bakhtinienne dans son ensemble a été notre point de départ dans l'élaboration de ce travail. Contrairement aux études traitant du concept de polyphonie dans un cadre limité par la diversité des voix en contexte social, notre intention était de nous pencher sur l'aspect néo-kantien de la pensée bakhtinienne au sein duquel se trouve le conflit entre le discours *universel* de *la culture* et celui *particulier* de *la vie*. Selon ce point de vue, les formes culturelles qui naissent de la vie finissent par devenir une culture statique à la longue qui peut même opprimer la vie. Nous pensons que la théorie de la polyphonie bakhtinienne est tout d'abord une démarche de surmonter ce conflit entre *la culture* et *la vie*. Nous avons pu constater un effort semblable dans la narration de *Citadelle*.

Dans ce cadre, nous avons divisé notre analyse en deux parties en tant qu'approche « narratologique » et « dialogique ». Dans la première étape, nous avons analysé les traits compositionnels du récit et identifié les anomalies structurelles où la forme dépasse la fonction de base et acquiert de nouvelles fonctions. Ces anomalies nous ont permis d'effectuer une analyse plus holistique en tenant compte des indications formelles des discours entrelacés lorsque nous avons examiné les relations dialogiques dans la seconde partie. Nous avons analysé, dans la seconde partie, les manifestations de la relation dialogique dans *Citadelle*, premièrement entre les discours historico-culturels sur l'axe vertical de manière interdiscursive et ensuite entre les points de vue des différents locuteurs sur l'axe horizontal de manière interlocutive.

Pour la première partie de notre travail, nous avons porté un regard narratologique où nous avons appliqué les catégories narratives que Gérard Genette a développées dans son travail intitulé *Discours du récit*. Notre première remarque a été que la conception du temps dans *Citadelle* est basée sur « l'atemporalité » qui permet au narrateur de poser des jugements intemporels en tant que discours *universel* de *la culture*. La même atemporalité rend également possible la transition entre les niveaux diégétiques à travers des analepses sans avoir besoin de suivre un ordre chronologique. Ces remarques étaient importantes

parce qu'elles nous ont fait découvrir une particularité significative de la structure du récit : le dédoublement du narrateur-personnage qui parle d'une part avec la voix *particulière* et d'autre part avec celle *universelle*. Nous avons tenté de montrer que l'emploi du présent apporte dans le récit un ton objectif à travers sa valeur de généralisation, tandis que le prétérit, dans *Citadelle*, a une fonction de créer des concepts uniquement contextuels qui n'ont aucune relation avec la réalité extralinguistique. Autrement dit, à travers ces procédés, le narrateur peut parler en même temps comme un essayiste généralisant ses idées et comme un romancier créant des expériences subjectives et contextuelles dont les associations avec les référents extralinguistiques se fait rare. Cette observation était importante à deux égards : (1) le narrateur limite son discours *universel* au cadre du contexte fictif dans le récit et grâce à cela, il relativise la prétention de l'objectivité provenant de ses jugements intemporels qui évoquent les essais de Montaigne ou les maximes de La Rochefoucauld ; (2) en n'ayant pas recours aux référents réels appartenant à l'histoire de la culture pendant ses jugements *universels*, le narrateur oblige le lecteur à entrer en interaction avec les points de vue culturels de façon à les reconnaître selon leurs manifestations dans le contexte du récit.

En outre, nous avons étudié la structure métatextuelle de *Citadelle* et découvert qu'il y a trois différentes situations d'énonciation dans le récit : (1) l'énonciation *particulière* au niveau diégétique, (2) l'énonciation *universelle* au moment de la narration, (3) et l'énonciation métalinguistique réalisant un questionnement sur le langage au niveau du métatexte. L'interaction entre ces trois instances énonciatives faisait surgir un dialogisme fort authentique entre (1) le narrateur et les narrataires contextuels, (2) l'auteur et le lecteur, (3) le commentateur et le commentaire. Nous avons, en fin de compte, compris que *Citadelle* est une recherche d'un « nouvel ordre de signification des choses » (Ambert, 2001) et qu'elle construit ce nouveau langage à travers les conflits dialogiques entre diverses instances énonciatives. En effet, la polysémie se produisant en raison du dialogisme entre ces instances est ce qui diffère *Citadelle* des discours monologiques des genres littéraires employant une voix narrative *universelle*, tels que l'essai, la maxime et les méditations.

Nous avons également vu que la focalisation du récit était essentiellement interne en raison de la forme de monologue, mais nous avons observé certaines altérations provenant

de la polymodalité de la structure autobiographique que Genette définit dans *Discours du récit*. L'un des plus importants résultats de ces altérations était la confusion des points de vue entre les voix du fils et du père, c'est-à-dire le point de vue *particulier* relevant du fils dans la diégèse et le point de vue *universel* relevant du pouvoir que le fils a obtenu une fois qu'il est monté sur le trône au moment de la narration. En raison de cette confusion, bien que la focalisation du récit soit interne, nous avons observé que le narrateur est capable d'avoir une perspective qui semble presque omnisciente. En recourant au concept de « l'acte perlocutoire » de J. L. Austin et également au concept de « la responsabilité de l'énoncé » d'Oswald Ducrot, nous avons montré que la raison de cette omniscience est l'intervention de la voix du père dans le mot du fils. A partir de ce constat nous avons déduit que l'altération se manifestant sous forme de « focalisation zéro » était en fait une « focalisation interne » altérée par la voix du père qui est capable de déterminer le sens du monde extérieur. Cette capacité de la voix du père provient du fait que sa parole porte une valeur performative car l'« ethos » de son discours appartient au pouvoir. Quand les perspectives de ces deux personnages (le père et le fils) se confondent dans la voix narrative, le narrateur-fils commence à parler avec la voix du père, à savoir avec la voix du pouvoir qui « construit » la signification du monde extérieur. C'est pour cette raison que la focalisation interne semble se transformer en une focalisation zéro, mais en réalité, ce qui change, c'est la voix narrative en raison du « dédoublement du sujet » et non la focalisation. A partir de ce dédoublement, nous avons également interprété l'aspect performatif de la voix du père selon le concept de « l'intentionnalité » de la phénoménologie d'Edmund Husserl. A travers cette analyse phénoménologique, nous sommes parvenus à la conclusion que la voix du fils dans la diégèse fonctionne comme « la conscience immédiate » qui perçoit personnellement un objet dans un cadre spatio-temporel et la voix du père au moment de la narration fonctionne comme « le sujet transcendantal » qui est dépourvu d'une existence physique, mais qui conçoit le monde d'une manière « intentionnelle ».

En dehors de l'altération provenant du « dédoublement du sujet » sur l'axe vertical entre les niveaux diégétiques, une autre altération de focalisation survient également à travers l'intervention des voix des autres personnages sur l'axe horizontal. La structure de certains dialogues est forgée de telle manière que l'acte narratif semble se détacher du

personnage focal et se déplacer vers les interlocuteurs lorsqu'ils commencent à parler ou à raconter une histoire dans l'histoire. Ce phénomène se manifeste sous forme de « focalisation interne multiple » qui est une sous-catégorie de la focalisation interne selon Genette dans *Discours du récit*. Toutes ces remarques narratologiques nous ont servies à développer une compréhension holistique des particularités du récit liées à la polyphonie.

Dans la deuxième étape, nous avons essayé de distinguer la polyphonie dialogique de la polyphonie basée sur la multiplicité des voix. De par sa nature, l'analyse polyphonique peut se prêter aux différentes approches telles que littéraire, linguistique, textuelle, intertextuelle, etc. Quant à nous, nous avons opté de nous concentrer sur la relation dialogique entre les discours *universel* et *particulier* en tentant de remonter, à travers une approche philosophique, aux racines néo-kantiennes de la pensée bakhtinienne. Dans ce but, nous avons essayé d'étayer les particularités de la conception architectonique du récit en recherchant ses relations avec les genres ménippéens.

Nos analyses ont révélé que le chronotope de *Citadelle* porte de grandes similarités avec celui *picaresque* en matière de l'emploi du « temps de l'aventure », du « lieu d'intersection » et du point de vue du héros qui « est un point en mouvement dans l'espace ». (Bakhtin, 1986 : 10) En revanche, nous avons également remarqué qu'il y a certaines différences significatives entre ces deux chronotopes. La différence la plus importante que nous avons observée est le refus de la réification du monde. Dans le chronotope picaresque, on conçoit le monde d'une manière monologique en se basant sur les contrastes fixés par le regard critique de l'auteur. Dans *Citadelle*, par contre, faute d'un regard appartenant à l'auteur qui définit le monde pour les personnages, le sens des choses est ambigu et dépendant du dialogisme entre les points de vue des personnages.

L'absence d'un auteur qui réifierait le monde à travers des images figées nous a également conduit à la distinction que Bakhtine fait entre l'« explication » et la « compréhension ». Selon cette distinction, nous avons vu que le refus de l'emploi des images réifiées dans *Citadelle* empêche la monologisation du discours. Ainsi, l'interaction se réalise entre des consciences autonomes qui peuvent se représenter activement à travers leur point de vue, conformément à la notion de la « compréhension ». De plus, l'atemporalité du récit que nous avons étudié dans la partie narratologique permet à la narration de créer des



personnages sans existence biologique. Ce qui suit un ordre chronologique n'est pas le développement des personnages en tant que types sociaux, mais le développement de leurs discours. Ainsi, obtient-on une véritable relation dialogique entre les consciences grâce à l'absence des images figées qui soumettent les identités des personnages et du monde à un seul point de vue, à savoir celui de l'auteur.

Étant conscient de la nature phénoménologique des interactions entre les divers discours dans le récit, nous avons approfondi notre analyse discursive et constaté que la construction de la conception du monde dans *Citadelle* se composait de deux étapes. Dans la première étape, on se positionne dans la tradition idéaliste, du point de vue de la conception du monde, à travers une rupture radicale de la conception empirique. L'un des conflits les plus significatifs qui se manifeste et qui détermine la perception de la réalité au cours du récit se déroule entre la conception empirique du monde en tant que matière et la conception idéaliste du monde en tant que discours. Cette dernière signifie que la matière empirique n'aurait de sens qu'à moins qu'elle soit assemblée sous l'influence d'un discours. Dans la deuxième étape, tout en restant dans la tradition idéaliste, nous observons qu'un conflit dialogique est établi entre les formes *universelles* et les expériences *particulières*. Il nous semble que nous pouvons expliquer la raison de ce conflit avec le concept de l'« abrogation » (« Aufhebung ») de Hegel. Selon la pensée bakhtinienne, « l'idéalisme monistique offre les conditions les moins propices à l'évolution de la pluralité des consciences distinctes ». (Bakhtine, 1970 : 63) En effet, la méthode dialectique prévoit l'abrogation de la thèse et de l'antithèse pour produire une synthèse, tandis que la relation dialogique requiert la coexistence de la synthèse en tant que discours achevé et *universel* de *la culture* avec ses prémisses, à savoir avec les discours *particuliers* qui lui ont donné naissance dans *la vie*. La conception du monde dans *Citadelle* se produit donc, dans la première étape, du point de vue idéaliste parce que le monde n'a aucun sens comme matière empirique et dans la deuxième étape, du point de vue dialogique contre le monologisme de la méthode dialectique.

A partir de ces analyses, nous avons également observé que le discours *particulier*, en se faisant entendre dans le mot de *l'universel*, suscitait la « décentralisation du monde verbalement idéologique ». (Bakhtine, 1978 : 184) Ainsi, la voix *universelle* du narrateur dont le mot subit les influences des divers points de vue *particuliers*, ne peut produire un

discours achevé qui établirait une autorité orthodoxe sur le sens. Autrement dit, la subjectivité du narrateur envahie par diverses autres perspectives empêche la tyrannie des formes figées de la culture provenant de l'aspect objectif du discours *universel*. Ce phénomène se manifeste dans la structure architectonique du récit en tant que conflit néo-kantien entre *la culture* et *la vie*, et également au niveau sémantique du récit, dans le refus des notions abstraites. Le narrateur refuse instamment, pendant les divers conflits idéologiques auxquels il participe, d'accepter les idées abstraites comme le bonheur, la beauté, la liberté, etc. En revanche, il construit son discours à travers les expériences qu'il peut observer ou expérimenter individuellement, telles que les gens heureux qu'il a connus ou le beau visage d'une sculpture qu'il a ciselée. Ces expériences *particulières* ont une fonction semblable, même lorsqu'elles appartiennent à d'autres, tant qu'elles sont observables par le narrateur. L'observation des expériences traumatisantes des autres adoucit le discours rigide du pouvoir à travers la coexistence du *pathos* de la vie *particulière* et du *logos* de la culture *universelle*. Enfin, ces deux discours s'entrelacent dans le mot d'un dirigeant dont l'*ethos* contient un dédoublement du sujet.

Le conflit essentiel entre ces deux discours se manifeste donc également à travers la confusion des voix du père et du fils dans un seul mot. L'atemporalité du récit contribue à cette ambivalence entre les identités du fils et du père en rendant impossible de suivre aussi bien les tours de parole que l'ordre chronologique. L'absence de l'ordre chronologique a pour principale conséquence l'impossibilité de savoir si le fils est encore un enfant qui observe son père régner ou s'il s'identifie à la voix du père à la suite de son ascension sur le trône. En conséquence, les voix de ces deux personnages s'entrelacent toujours, créant une ambivalence par laquelle elles continuent de s'influencer sans cesse réciproquement.

Une fois que nous avons distingué la construction topologique des discours dans le récit, en tant que discours du *haut* et du *bas* qui appartiennent au corps grotesque, nous avons également relevé la nature du conflit entre le fils et le père, semblable à celui entre le roi et le bouffon tel que le définit Bakhtine. En effet, selon Bakhtine, la fonction essentielle de la voix du bouffon est d'abaisser le discours du *haut* en *bas* pour « le renouvellement de la vie ». Cette fonction est assumée par « le rire grotesque » dans l'œuvre de Rabelais. Puisque le narrateur dans notre corpus est un dirigeant sérieux, le rire ne se manifeste

point dans *Citadelle*. Cependant, nous avons vu que la voix du bouffon pouvait exécuter une fonction semblable que le rire dans *Citadelle* grâce à deux autres procédés : « la dégradation » et « la négation. » Nous avons vu que la dégradation se manifeste par la fécondation à nouveau de celui qui est devenu stérile et les images des forces naturelles représentant l'impulsion *dionysiaque* qui se révolte contre tous les discours accomplis et achevés. Quant à la négation, on l'observe sous forme de la relativisation du point de vue du narrateur. Ce dernier phénomène apparaît dans *Citadelle* sous diverses façons dont une technique qui évoque la méthode déconstructive appelée « sous rature » de Jacques Derrida. Selon cette méthode, on décrit d'abord un objet d'une certaine manière, ensuite on le rature et le décrit à nouveau. Bien que le sens antérieur ait été effacé, sa trace reste encore présente. Ainsi le nouveau sens du mot continue de coexister avec la trace du sens ancien. (Sarup, 2017 : 58) On obtient un effet semblable à travers la négation dans *Citadelle*. Cette négation se manifeste parfois sous forme de confession, de l'emploi du conditionnel, de la profanation des idées abstraites du *haut*, de la confusion des mots et enfin à travers l'ambiguïté de l'identité entre le fils et le père qui se contredisent inlassablement.

En outre, nous avons révélé à travers une analyse thématique que les thèmes ménippéens, tels que « l'inachèvement », « la croissance corporelle » et « le renversement de la hiérarchie » se manifestent abondamment dans le mot du narrateur de façon à établir la coexistence ambivalente des points de vue *particulier* et *universel*. Finalement, nous avons analysé, de manière interlocutive, les utilisations des procédés dialogiques dans le récit (les procédés que Bakhtine explique en détail dans *La poétique de Dostoïevski*) tels que « héros-idéologue », « la syncrèse », « l'anacrèse », « par contumace », « la polémique caché », « l'échappatoire », etc. qui rendent *Citadelle* fort dialogique à la façon des *dialogues socratiques*.

L'objectif de cette étude était donc double du point de vue méthodologique : (1) l'analyse d'un récit dont la narration selon nous n'est qu'une tentative de surmonter le conflit néo-kantien entre *la culture* et *la vie* en établissant une relation dialogique entre eux ; et (2) le questionnement de la possibilité d'un discours *universel* en perpétuelle construction qui ne s'achève jamais et qui maintient ainsi la capacité d'insérer des nouveaux discours ;

c'est-à-dire la possibilité d'un discours permettant la pluralité des points de vue malgré son caractère autoritaire.

Après avoir fait une analyse approfondie de notre corpus avec une approche narratologique au sens de Genette et une approche dialogique de Bakhtine, nous pouvons déduire que la narration de *Citadelle* (bien qu'elle contienne des lacunes de rédaction en raison de son caractère posthume et des anomalies narratives) possède des qualités dialogiques indéniables qui nous ont permis de montrer qu'un discours *universel* peut également être propice à la multiplicité des points de vue *particuliers*.

La raison pour laquelle nous insistons sur le caractère dialogique du discours *universel* provient du fait que le conflit néo-kantien entre *la culture* et *la vie*, selon Georg Simmel, est le problème essentiel de la modernité. En effet, en produisant des grands métarécits en tant que formes achevées et statiques de la culture, la modernité aliène les individus *particuliers* dans leurs propres expériences de vie. Nous voyons ce même phénomène dans l'expansion des politiques identitaires qui luttent contre l'orthodoxie des grands métarécits de la modernité sur le sens de l'individu et du monde. Ce soulèvement post-moderne contre la modernité dont le discours ne permet pas de nouvelles synthèses en imposant ses formes figées à l'esprit créatif de *la vie* peut être interprété comme un symptôme d'une impulsion *dionysiaque*, car d'un point de vue psychanalytique, tout ce qui est réprimé reviendrait plus fort, si l'on peut dire ainsi, sous forme de menace de « la voix du bouffon » dirigée vers le discours achevé de *l'universel*.

L'exigence d'un discours *universel* et inachevé, tel que nous avons pu observer dans *Citadelle*, devient donc primordiale aujourd'hui plus que jamais. Le discours produit par la modernité n'est plus capable de masquer l'antagonisme entre les formes de *la culture* et *la vie* ; il donne donc naissance aux discours qui visent à abolir pour de bon cet antagonisme, ce qui est, comme nous l'avons déjà mentionné, selon Žižek, « précisément la source de tentation totalitaire ». En effet, si les opinions fondamentalistes se manifestent, c'est en grande partie faute d'un discours *universel* qui puisse recouvrir tous les autres discours en accueillant chacun des points de vue sans marginaliser personne et en les incitant à entrer dans un processus de devenir en perpétuelle construction à travers des relations dialogiques. De ce point de vue, nous croyons que l'analyse du discours

*universel* inachevé dans *Citadelle* d'Antoine de Saint-Exupéry pourrait avoir une influence sur non seulement l'analyse narratologique et textuelle, mais aussi d'autres domaines comme la philosophie politique.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES CITÉS

#### Corpus et articles liés

De SAINT-EXUPÉRY, Antoine ; « Citadelle », Le livre de poche, Gallimard, 1948.

De SAINT-EXUPÉRY, Antoine ; « Citadelle », Folio, Gallimard, 2000.

QUESNEL, Michel ; CHEVRIER, Pierre ; « Note des éditeurs », la préface dans *Citadelle*, Le livre de poche, Gallimard, 1948.

FOREST, Pierre ; « Chacun est seul responsable de tous : morale de Saint-Exupéry », *Études françaises*, 46 (1), 15–25. (2010) <https://doi.org/10.7202/039813ar>

AMBERT, Nelly ; « Le langage, l'écriture et l'action dans *Citadelle*, ou l'art poétique de Saint-Exupéry », *Études littéraires*, 33(2), 97-111. (2001) <https://doi.org/10.7202/501295ar>

#### Bakhtine

BAKHTINE, Mikhail ; « La poétique de Dostoïevski », Isabelle Kolitcheff (Traducteur) Julia Kristeva (Préfacier, etc.): Seuil, Points Essais, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl ; « Esthétique et théorie du roman », Traduit par Daria Olivier, Préface de Michel Aucouturier, Gallimard, 1978.

BAKHTINE, M. ; VOLOCHINOV, V.N. ; « Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique », préface de Roman Jakobson, traduction par Marina Yaguello, Les éditions de minuit, 1977.

BAKHTIN, Mikhail ; « Problems of Dostoevsky's Poetics », Edited and Translated by Caryl Emerson, Introduction by Wayne C. Booth, University of Minnesota Press, 1984a.

BAKHTIN, Mikhail ; « Rabelais and his world », Translated by Helene Iswolsky, Prologue by Michael Holquist, Indiana University Press, 1984b.

BAKHTIN, Mikhail ; « Speech Genres and Other Late Essays », Vern W. McGee (Translator), Caryl Emerson and Michael Holquist (Editors), University of Texas Press, 1986.

### Ouvrages secondaires

ALAVOINE, Bernard ; « Qui raconte l’histoire chez Simenon ? : Originalité du jeu avec la voix et le point de vue », *Cahiers de Narratologie* [Online], 10.1 | (2001), Online since 15 October 2014, connection on 03 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6913> ; DOI : 10.4000/narratologie.6913

AURÈLE, Marc ; « Pensées pour moi-même », Mario Meunier (traduction et préface), Garnier-Flammarion (1992), Les classiques des sciences sociales, UQAC (<https://bibliotheque.uqac.ca/accueil>), édition numérique (2019).

BOOTH, Wayne C. ; “Introduction” dans *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, University of Minnesota Press, 1984.

BRANDIST, Craig ; « The Bakhtin Circle : Philosophy, Culture and Politics », Pluto Press, 2002.

BENVENISTE, Emile ; « Problèmes de linguistique générale », Gallimard, 1966.

BRES J., 2005, « Savoir de quoi on parle : dialogal, dialogique, polyphonique », Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, J. Bres et al. (éd), *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques*, Bruxelles : De Boeck-Duculot, 47-62.

BURBEA, Georgiana ; « L’ethos ou la construction de l’identité dans le discours », Bulletin of the Transilvania University of Braşov, *Series IV: Philology and Cultural Studies* • Vol. 7 (56) No. 2, (2014).

CHARAUDEAU, Patrick ; « Grammaire du sens et de l’expression », Hachette, 1992.

DAUNAY, Bertrand ; « La métalepse du lecteur Ou la porosité du métatexte », *Cahiers de Narratologie* [Online], 32 | 2017, Online since 21 December 2017, connection on 21 December 2017. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7855>

DOSTOÏEVSKI, Fiodor ; « L’esprit souterrain », traduit du russe par E. Halpérine et Ch. Morice, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, Volume 751 : version 1.0 ; Édition de référence : Paris, Librairie Plon, 1886.

DORMOY, Denis ; « Narrateur et point de vue ou comment raconter », In : Repères, recherches en didactique du français langue maternelle, n°13, (1996). Lecture et écriture

littéraires à l'école. pp. 165-190 ; doi : <https://doi.org/10.3406/reper.1996.2183> ,  
[https://www.persee.fr/doc/reper\\_1157-1330\\_1996\\_num\\_13\\_1\\_2183](https://www.persee.fr/doc/reper_1157-1330_1996_num_13_1_2183)

DUCROT, Oswald ; « Le dire et le dit », Les éditions de minuit, 1984.

DUJARDIN, Edouard ; « ANNEXE : Le monologue intérieur », *Modèles linguistiques* [En ligne], 76, 2017, document 9, mis en ligne le 10 juin 2019, consulté le 06 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ml/5328> ; DOI : 10.4000/ml.5328

GAUTHIER, Yvon (2019) ; De l'observateur local à l'observateur transcendantal : de Kant et Husserl aux fondements de la physique contemporaine, *Philosophiques*, 46 (1), 155–177. <https://doi.org/10.7202/1062017ar>

GARRIC, Nathalie ; CALAS, Frédéric ; « Introduction à la pragmatique », Hachette, 2007.

GENETTE, Gérard ; « Discours du récit », Editions du Seuil, 2007.

GUÉRIN, Philippe ; « André Jolles, lecteur du Décaméron : récit-cadre, nouvelles et la question de l'unité », *Cahiers d'études italiennes*, numéro : 23, 2016, page 85-108, OpenEdition Journals : <http://journals.openedition.org/cei/3125>

HADOT, Pierre ; « Les « Pensées » de Marc-Aurèle ». In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1981. pp. 183-191. (Fichier pdf généré en 2018) doi : <https://doi.org/10.3406/bude.1981.1109> [https://www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_1981\\_num\\_1\\_2\\_1109](https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1981_num_1_2_1109)

HEGEL, G.W.F. ; « Phénoménologie de l'Esprit », Edition et Traduction par Jean-Pierre Lefebvre, GF Flammarion, 2012.

HELKKULA, Mervi ; « Narration omnisciente ou récit sans narrateur ? » *Le Seuil*, "Poétique", 2009/4 n 160, pages 397 à 404 : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-4-page-397.htm>

HUSSERL, Edmund ; « Idées directrices pour une phénoménologie », Gallimard, 1950.

JAHN, Manfred ; « Anlatibilim », *Dergâh*, 2012.

JAILLARD, Dominique ; « Les fonctions du mythe dans l'organisation spatiale de la cité », *Kernos*, numéro 20, 2007, OpenEdition Journals : <http://journals.openedition.org/kernos/177>



- JAKOBSON, Roman ; « Linguistique et poétique », in Essais de linguistique générale, 1963.
- JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie ; « L'énallage personnelle dans "Les Âmes fortes" de Jean Giono », *L'information grammaticale*, Peeters Publishers, 2016, 151, pp.21-24. (hal-02867863)
- KIERKEGAARD, Søren ; « Fear and Trembling », Translated with an introduction by Alastair Hannay, Penguin Books, 2003.
- LEJEUNE, Philippe ; « Le pacte autobiographique », Seuil, 1975.
- LEROY, Michel ; « 3. Fonctions et significations idéologiques du mythe », dans « Le mythe jésuite. De Béranger à Michelet », sous la direction de Leroy Michel. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1992, p. 368-386. URL : <https://www.cairn.info/le-mythe-jesuite-de-beranger-a-michelet--9782130446927-page-368.htm>
- LUKÁCS, Georg ; « L'Esthétique de Hegel », Traduction de Jean-Pierre Morbois, inédit, (1951), <http://amisgeorglukacs.org/georg-luk%C3%A1cs-l-esth%C3%A9tique-de-hegel.html>
- MAINGUENEAU, Dominique ; « Linguistique pour le texte littéraire », Quatrième édition, Armand Colin, 2005.
- MELEUC, Serge ; « Structure de la maxime », In: *Langages*, 4<sup>e</sup> année, n°13, (1969). L'analyse du discours. pp. 69-99 ; doi : <https://doi.org/10.3406/lgge.1969.2510> , [https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1969\\_num\\_4\\_13\\_2510](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1969_num_4_13_2510)
- MERLEAU-PONTY, Maurice ; *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- MOINAT, Frédéric ; *Catégories et analyse intentionnelle chez Husserl*, *Revue de Théologie et de Philosophie*, 56 (2006), <http://doi.org/10.5169/seals-381718>
- MOLINIÉ, Georges ; « Dictionnaire de rhétorique », Le Livre de Poche, Paris, 2003.
- MOUNIN, Georges ; « Les Fonctions du langage », *Word*, 23 :1-3, 396-413. (1967). DOI: 10.1080/00437956.1967.11435494
- NAKHNIKIAN, George; « Preface » dans *The Idea of Phenomenology* d'Edmund Husserl, The Hague Martinus Nijhoff, 1970.

- PERRIN, Laurent ; « La notion de polyphonie en linguistique et ans le champ des sciences du langage », Presses universitaires de Lorraine, 2004a.
- PERRIN, Laurent ; "Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Ducrot, etc.", la revue *Pratiques*, 123-124, pp. 7-26, 2004b.
- PEYTARD, Jean ; « Mikhail Bakhtine : Dialogisme et analyse du discours », Bertrand-Lacoste, 1995.
- PRIVAT, Jean-Marie et SCARPA, Marie ; « Dialogisme (Bakhtine) », *Pratiques : Linguistique, littérature, didactique*, 2019, OpenEdition Journals : <http://journals.openedition.org/pratiques/6752> , <https://doi.org/10.4000/pratiques.6752>
- REUTER, Yves ; « Introduction à l'analyse du roman », Dunod, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul ; « L'être et le néant », Gallimard, 1943.
- SARTRE, Jean-Paul ; « La nausée », Collection Folio, Gallimard, 1938.
- SARUP, Madan ; « Post-yapısalcılık ve Postmodernizm », (la traduction en turc de « An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism »), Pharmakon Yayınevi, 2017.
- SAUSSURE, Ferdinand ; « Cours de linguistique générale », Éditions Payot & Rivages, 1995.
- SILHOL, Robert ; Mais qu'est-ce que l'Ordre Symbolique (Lacan)?, *Gradiva*, 2(XI): 139-151, 2008
- SIMMEL, Georg ; "The Conflict in Modern Culture and Other Essays", Translated by K. Peter Etkorn, Teachers College Press, Columbia University, New York, 1968.
- RABELAIS, François ; « Gargantua », Translation en français moderne et présentation par Myriam Marrache-Gouraud, Flammarion, Paris, 2016.
- ROSEN, Michael ; "Liberté, esprit et histoire", *Archives de philosophie*, 2002/3, Tome 65, Pages 463 à 478
- STENDHAL, H.B. ; "*Racine et Shakespeare*", Librairie Hatier, 1927.
- TANYOLAÇ Öztokat, Nedret ; « Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar », Multilingual, 2005.

THÉRIAULT, Barbara et FITZI, Gregor ; "Transformation des formes culturelles", la revue *Sociologie et sociétés*, Volume 44, Numéro 2, Automne 2012, p. 303–309, (2012), "Réciprocités sociales. Lectures de Simmel", <https://doi.org/10.7202/1012933ar>

TYLKOWSKI, Irina ; « La conception du dialogue : de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]) », *Cahiers de praxématique*, numéro 57, 2011.

WEI, Keling (2004) ; « Pluralité des voix et repentirs autobiographiques : une lecture d'Enfance de Nathalie Sarraute », *Études françaises*, 40 (2), 101–114.  
<https://doi.org/10.7202/008813ar>

VION, Robert ; « Modalisation, dialogisme et polyphonie » Université de Provence, le Laboratoire Parole et Langage (LPL), 2005 : <http://www2.lpl-aix.fr/~fulltext/2463.pdf>

VOLOSINOV, V.N. ; « Freudianism : A Marxist Critique », Translated by I. R. Titunik, University of Massachusetts, Academic Press, (1976).

YVES-JEAN, Harder ; « Dialectique et structure : Hegel avec Lacan », *La phénoménologie de l'esprit*, no24, p. 11-24, 2016. <https://doi.org/10.4000/rgi.1602>

ZIMA, Pierre V. ; « Critique Littéraire et Esthétique », L'Harmattan, 2003.

ZIZEK, Slavoj ; "The Sublime Object of Ideology", Verso 2008.

ZIZEK, Slavoj ; "Introduction" par Slavoj Zizek dans *The Sublime Object of Ideology*, Verso 2008b.

## OUVRAGES CONSULTÉS

« The Bakhtin Reader : Selected Writings of Bakhtin », Medvedev and Voloshinov, Edited by Pam Morris, Arnold, 1994.

BUMİN, Tülin ; « Hegel : Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi », Yapı Kredi Yayınları, 2020.

CASSIRER, Ernst ; « Rousseau, Kant, Goethe », Mustafa Tüzel(Türkçesi), Türkiye İş Bankası Yayınları, 2020.

CATHELINÉAU, Pierre-Christophe ; « L'amour du maître », *La revue lacanienne* 2007/1 (n° 1), pages 38 à 46.

CHARAUDEAU, Patrick ; MAINGUENEAU, Dominique ; Dictionnaire d'analyse du discours, Seuil, 2002.

DENDALE, Patrick ; « Henning Nølke, Kjersti Fløttum, Coco Norén (éd.), Scapoline. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique », Paris, Kimé, p. 194-198. L'idiolecte no 44, 2005, <https://doi.org/10.4000/praxematique.1706>

DESCARTES, René ; « Discours de la méthode », Présentation par Laurence Renault, Flammarion, 2016.

DOSTOYEVSKIĀ, Fyodor Mihayloviç ; « Bir Yazarın Günlüğü », Kayhan Yükseler (Türkçesi), Yapı Kredi Yayınları, 2005.

DUCROT, Oswald ; TODOROV, Tzvetan ; « Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage », Seuil, 1972.

FRANCOEUR, Louis ; Le monologue intérieur narratif (sa syntaxe, sa sémantique et sa pragmatique), Études littéraires, 9 (2), 341–365., 1976, <https://doi.org/10.7202/500401ar>

FREUD, Sigmund ; « Beyond The Pleasure Principle », Introduction by Peter Gay, W. W. Norton & Company, 1990.

FREUD, Sigmund ; « Moses and Monotheism », Translated by Katherine Jones, Random House, 1967.

FREUD, Sigmund ; « Uncanny », Translated by David McLintock, Introduction by Hugh Haughton, Penguin Books, 2003.

FREUD, Sigmund ; « Civilization & Its Discontents », Translation David McLintock, Penguin Books, 2002.

FREUD, Sigmund ; « Totem ve Tabu », Kamuran Şipal (Türkçesi), Say Yayınları, 2016.

HEGEL, G. W. F. ; « Outlines of the Philosophy of Right », Translated by T. M. Knox, Introduced by Stephen Houlgate, Oxford University Press, 2008.

HUSSERL, Edmund ; « Méditations cartésiennes : Introduction à la phénoménologie », Traduit par Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas, Librairie Philosophique J. Vrin, 1966.

KANT, Immanuel ; « Fundamental Principles of the Metaphysics of Morals », Translated by Thomas Kingsmill Abbott, Dover Publications, 2019.

KANT, Emmanuel ; « Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique », Traduit de l'allemand par Luc Ferry, Folioplus Philosophie, Gallimard, 2009.

KOJEVE, Alexandre ; « Hegel Felsefesine Giriş », Selahattin Hilav (Türkçesi), Yapı Kredi Yayınları, 2020.

KRIPKE, Saul ; “Naming and Necessity”, Harvard University Press, (1980).

LACAN, Jacques ; « Discours de Jacques Lacan à l'Université de Milan le 12 mai 1972 », paru dans l'ouvrage bilingue : Lacan in Italia 1953- 1978.

LACAN, Jacques ; « Écrits », Seuil, 1966.

LACAN, Jacques ; « Écrits », (First Complete Edition in English), Translated by Bruce Fink, W. W. Norton & Company, 2007.

LACAN, Jacques ; « Psikanalizin Dört Temel Kavramı », Nilüfer Erdem (Türkçesi), Metis Yayınları, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude ; "Le Père Noel supplicé", Les Temps Modernes. no 77, 1952, p. 1572-1590. Paris: Les Éditions Gallimard.

LUNAÇARSKİ, Anatoli Vasilyeviç ; « Sanat ve Edebiyat Üzerine », Ülker İnce (Türkçesi), Kırmızı Yayınları, 2009.

MARX, Karl ; ENGELS, Friedrich ; « Alman İdeolojisi », Sevim Belli(Türkçesi), Sol Yayınları, 2018.

MICHAUD, Ginette ; « Bakhtine lecteur de Bakhtine », Étude françaises, 20 (1), 137-151, 1984, <https://id.erudit.org/iderudit/036821ar>

NANCY, Jean-Luc ; « L'être-avec de l'être-là », Cahiers philosophiques, 2007/3 No 111 / pages 66 à 78, ISSN 0241-2799 <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2007-3-page-66.htm>

NASIO, J. D. ; « Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders », Özge - Murat Erşen (Türkçesi), İmge Kitabevi, 2007.

NOLKE, Henning ; FLOTTUM, Kjersti; NORÉN, Coco ; « ScaPoLine : La théorie scandinave de la polyphonie linguistique », Éditions Kimé.

PIEROBON, Frank ; « L'objet kantien : pas-tout objet n'est objectif, et vice versa... », La revue lacanienne 2014/1 (N° 15), pages 215 à 226.

RAGLAND-SULLIVAN, Ellie ; « The Paternal Metaphor : A Lacanian Theory of Language », Revue Internationale de Philosophie, Vol. 46, no.180, Lacan (1992), pp.49-92.

ROUSSEAU, Jean-Jacques ; « Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes », Présentation par Blaise Bachofen et Bruno Bernardi, Flammarion, 2008.

SCHELLING, F. W. J. von ; « İnsan Özgürlüğünün Özü Üzerine » Mehmet Barış Albayrak (Türkçesi), Ayrıntı Yayınları, 2017.

SCHOPENHAUER, Arthur ; « İdeal ve Gerçek : İdealizmin ve Gerçekliğin Kısa Tarihi », Ahmet Aydoğan (Türkçesi), Say Yayınları, 2018.

SIMMEL, Georg, « Sociology: Inquiries Into The Construction Of Social Forms », Brill, 2009.

SOULIÉ, Rémi ; « Nietzsche ou la sagesse dionysiaque », Éditions Points, 2014.

TOSCANO, Alberto ; "Fanaticism : On the Uses of an Idea", Verso, 2010.

VANONCINI, Andre ; « Polisiye Roman », İletişim Yayınları, 1995.

VAUTHIER, Bénédicte ; « Forme architectonique et formes compositionnelles : la question du  anr dans les écrits de M. Bakhtine, P. Medvedev et V. Volochinov », Linx [En ligne], 56, 2007, mis en ligne le 18 février 2011, consulté le 12 octobre 2012. URL : <http://linx.revues.org/358> ; DOI : 10.4000/linx.358

ZUPANC C, Alenka ; ZIZEK, Slavoj ; « Hegel ve Freud : Olumsuzlamadan D rt ye », Erkal  nal (Türkçesi), Encore, 2020

ZUPANC C, Alenka ; « Ger eğin Etiđi : Kant, Lacan », Ahmet S reyya Özcan (Türkçesi), Epos Yayınları, 2010.

## ANNEXE N° 1

**Vint celui-là qui contredit mon père** : « Le bonheur des hommes... », disait-il. Mon père lui coupa la parole :

« Ne prononce point ce mot chez moi. Je goûte les mots qui portent en eux leur poids d'entrailles, mais rejette les écorces vides.

— **Cependant**, lui dit l'autre, si toi, chef d'un empire, tu ne te préoccupes point le premier du bonheur des hommes...

— Je ne me préoccupe point, répondit mon père, de courir après le vent pour en faire des provisions, car, si je le tiens immobile, le vent n'est plus.

— **Moi**, dit l'autre, **si j'étais le chef** d'un empire, **je souhaiterais** que les hommes fussent heureux...

— Ah ! dit mon père, **ici je t'entends mieux**. Ce mot-là n'est point creux. J'ai connu, en effet, des hommes malheureux et des hommes heureux. J'ai connu aussi des hommes gras ou maigres, malades ou sains, vivants ou morts. Et **moi aussi je souhaite** que les hommes soient heureux, **de même que je les souhaite** vivants plutôt que morts. Encore qu'il faut bien que les générations s'en aillent.

— **Nous sommes donc d'accord**, s'écria l'autre.

— **Non** », dit mon père. Il songea, puis :

« **Car quand tu parles de bonheur**, ou bien tu parles d'un état de l'homme qui est d'être heureux comme d'être sain, et je n'ai point d'action sur cette ferveur des sens, ou bien **tu parles d'un objet saisissable** que je puis souhaiter de conquérir. Et où donc est-il ?

« Tel homme est heureux dans la paix, tel autre est heureux dans la guerre, tel souhaite la solitude où il s'exalte, tel autre a besoin pour s'en exalter des cohues de fête, tel demande ses joies aux méditations de la science, laquelle est réponse aux questions posées, l'autre, sa joie, la trouve en Dieu en qui nulle question n'a plus de sens.

« **Si je voulais paraphraser le bonheur je te dirais** peut-être qu'il est pour le forgeron de forger, pour le marin de naviguer, pour le riche de s'enrichir, et ainsi je n'aurais rien dit qui t'apprît quelque chose. **Et d'ailleurs le bonheur parfois serait** pour le riche de naviguer, pour le forgeron de s'enrichir et pour le marin de ne rien faire. Ainsi t'échappe ce fantôme sans entrailles que vainement tu prétendais saisir.

« Si tu veux comprendre le mot, il faut l'entendre comme récompense et non comme but, car alors il n'a point de signification. Pareillement je sais qu'une chose est belle, mais je refuse la beauté comme un but. As-tu entendu le sculpteur te dire : « De cette pierre je dégagerai la beauté ? » Ceux-là se dupent de lyrisme creux qui sont sculpteurs de pacotille. L'autre, le véritable, tu l'entendras te dire : « Je cherche à tirer de la pierre quelque chose qui ressemble à ce qui pèse en moi. Je ne sais point le délivrer autrement qu'en taillant. » Et, que le visage devenu soit lourd et vieux, ou qu'il montre un masque difforme, ou qu'il soit jeunesse endormie, si le sculpteur est grand tu diras de

même que l'œuvre est belle. Car la beauté non plus n'est point un but mais une récompense.

« Et lorsque je t'ai dit plus haut que le bonheur serait pour le riche de s'enrichir, je t'ai menti. Car il s'agit du feu de joie qui couronnera quelque conquête, ce seront ses efforts et sa peine qui se trouveront récompensés. Et si la vie qui s'étale devant lui apparaît pour un instant comme enivrante, c'est au titre où t'emplit de joie le paysage entrevu du haut des montagnes quand il est construction de tes efforts.

« Et si je te dis que le bonheur pour le voleur est de faire le guet sous les étoiles, c'est qu'il est en lui une part à sauver et récompense de cette part. Car il a accepté le froid, l'insécurité et la solitude. L'or qu'il convoite, je te l'ai dit, il le convoite comme une mue soudaine en archange, car, lourd et vulnérable, il s'imagine qu'est allégé d'ailes invisibles celui qui s'en va, dans la ville épaisse, l'or serré contre le cœur.

« **Dans le silence de mon amour** je me suis beaucoup attardé à observer ceux de mon peuple qui paraissaient heureux. Et j'ai toujours conçu que le bonheur leur venait, comme la beauté à la statue, pour n'avoir point été cherché.

« Et il m'est toujours apparu qu'il était signe de leur perfection et de la qualité de leur cœur. Et à celle-là seule qui peut te dire : « Je me sens tellement heureuse », ouvre ta maison pour la vie, car le bonheur qui lui vient au visage est signe de sa qualité puisqu'il est d'un cœur récompensé.

« Ne me demande donc point à moi, chef d'un empire, de conquérir le bonheur pour mon peuple. Ne me demande point à moi, sculpteur, de courir après la beauté : **je m'assiérai ne sachant où courir**. La beauté devient ainsi le bonheur. Demande-moi seulement de leur bâtir une âme où un tel feu puisse brûler. » (Saint-Exupéry, 1948 : 247, 248, 249, 250).



## ANNEXE N° 2: ORİJİNALLİK RAPORU

 <p><b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b> <b>YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU</b></p>
<p><b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b> <b>FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</b></p> <p style="text-align: right;">Tarih: 30/03/2021</p> <p>Tez Başlığı : La polyphonie narrative dans Citadelle d'Antoine de Saint-Exupéry</p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 193 sayfalık kısmına ilişkin, 30/03/2021 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 23 'tür.</p> <p>Uygulanan filtrelemeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1- <input checked="" type="checkbox"/> Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç</li> <li>2- <input checked="" type="checkbox"/> Kaynakça hariç</li> <li>3- <input type="checkbox"/> Alıntılar hariç</li> <li>4- <input checked="" type="checkbox"/> Alıntılar dâhil</li> <li>5- <input checked="" type="checkbox"/> 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç</li> </ol> <p>Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">Tarih ve İmza</p> <p><b>Adı Soyadı:</b> İLKAY ATAY</p> <p><b>Öğrenci No:</b> N18136337</p> <p><b>Anabilim Dalı:</b> Fransız Dili ve Edebiyatı</p> <p><b>Programı:</b> Yüksek Lisans</p>
<p><b><u>DANIŞMAN ONAYI</u></b></p> <p>UYGUNDUR.</p> <p>_____ (Unvan, Ad Soyad, İmza)</p>



**HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 30/03/2021

Thesis Title : La polyphonie narrative dans Citadelle d'Antoine de Saint-Exupéry

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 30/03/2021 for the total of 193 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 23 %.

Filtering options applied:

1.  Approval and Declaration sections excluded
2.  Bibliography/Works Cited excluded
3.  Quotes excluded
4.  Quotes included
5.  Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Date and Signature


**Name Surname:** İLKAY ATAY  
**Student No:** N18136337  
**Department:** French Language and Literature  
**Program:** Master

**ADVISOR APPROVAL**

APPROVED.

\_\_\_\_\_  
(Title, Name Surname, Signature)

## ANNEXE N° 3: ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ

 <p><b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b> <b>TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU</b></p>
<p><b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b> <b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b> <b>FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</b></p> <p style="text-align: right;">Tarih: 07/05/2021</p> <p>Tez Başlığı: La polyphonie narrative dans Citadelle d'Antoine de Saint-Exupéry</p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,</li> <li>2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.</li> <li>3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.</li> <li>4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.</li> </ol> <p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">Tarih ve İmza</p> <p><b>Adı Soyadı:</b> İLKAY ATAY</p> <p><b>Öğrenci No:</b> N18136337</p> <p><b>Anabilim Dalı:</b> Fransız Dili ve Edebiyatı</p> <p><b>Programı:</b> Fransız Dili ve Edebiyatı</p> <p><b>Statüsü:</b> <input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Doktora</p>
<p><b><u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u></b></p> <p style="text-align: center;">_____ Yrd. Doç. Dr. Eylem AKSOY ALP</p> <p><b>Detaylı Bilgi:</b> <a href="http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr">http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr</a></p> <p><b>Telefon:</b> 0-312-2976860 <b>Faks:</b> 0-3122992147 <b>E-posta:</b> <a href="mailto:sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr">sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr</a></p>



**HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS**

**HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 07/05/2021

Thesis Title: La polyphonie narrative dans Citadelle d'Antoine de Saint-Exupéry

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

Date and Signature

**Name Surname:** İLKAY ATAY  
**Student No:** N18136337  
**Department:** French Language and Literature  
**Program:** French Language and Literature  
**Status:**  MA  Ph.D.  Combined MA/ Ph.D.

**ADVISER COMMENTS AND APPROVAL**

Assoc. Prof. Dr. Eylem AKSOY ALP