

**MÉTHODOLOGIE
DE L'ANALYSE DES
TEXTES ESPAGNOLS ET
HISPANO-AMÉRICAINS**

MARC ZULI
MERCEDES BROUSTE-BLANC

**MÉTHODOLOGIE
DE L'ANALYSE DES
TEXTES ESPAGNOLS ET
HISPANO-AMÉRICAINS**

Théorie, analyses commentées, anthologie

ARMAND COLIN

NOUS NOUS ENGAGEONS EN FAVEUR DE L'ENVIRONNEMENT :



Nos livres sont imprimés sur des papiers certifiés pour réduire notre impact sur l'environnement.



Le format de nos ouvrages est pensé afin d'optimiser l'utilisation du papier.



Depuis plus de 30 ans, nous imprimons 70 % de nos livres en France et 25 % en Europe et nous mettons tout en œuvre pour augmenter cet engagement auprès des imprimeurs français.



Nous limitons l'utilisation du plastique sur nos ouvrages (film sur les couvertures et les livres).

© Armand Colin, 2024 pour cette nouvelle présentation

Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff

www.dunod.com

ISBN 978-2-200-63930-3

Sommaire

Introduction	9
1. Lecture du texte	13
1. Les genres littéraires	13
1.1 Prose	13
1.2 Poésie	16
1.3 Théâtre	17
2. Éléments paratextuels	20
2.1 Auteur – Pseudonyme – Anonymat	21
2.2 Titre – Sous-titre – Titre ajouté	22
2.3 Épigraphes – Dédicaces – Notes	24
3. Les structures du texte	26
3.1 Structures interne et externe	26
3.2 Les parties de l'action	28
3.3 Parties d'un texte, séquences et sous-séquences	29
3.4 Organisation thématique	31
3.5 Organisation spatiale et temporelle	34
4. Les différents aspects du texte	40
4.1 Narration, dialogue, monologue	41
4.2 Le point de vue narratif	42
4.3 Les personnages : psychologie, sociologie	44
4.4 Les référents	46
4.5 Influences	48

5. Langue et style	49
5.1 Structures syntaxiques	49
5.2 Niveaux de langue	50
5.3 Réflexion sur le mot	51
5.4 Figures de rhétorique	54
5.5 La notion de style	67
2. La pratique de l'analyse textuelle	68
1. Conseils méthodologiques	68
1.1 La lecture du texte	69
1.2 L'introduction	70
1.3 Le développement ou l'analyse proprement dite	71
b.1 La conclusion	74
2. Exemples d'analyses textuelles	74
2.1 Juan de la Cruz, "Noche oscura"	75
2.2 Lope de Vega, <i>Fuente Ovejuna</i>	82
2.3 Mateo Alemán, <i>Guzmán de Alfarache</i>	90
2.4 Azorín, "El oro y el tiempo" (<i>Doña Inés</i>)	97
2.5 Camilo José Cela, "Baile en la plaza" (<i>El gallego y su cuadrilla</i>)	102
2.6 Rubén Darío, "Palabras de la Satiresa" (<i>Prosas profanas y otros poemas</i>)	105
2.7 Pablo Neruda, "Oda a la pobreza" (<i>Odas elementales</i>)	111
2.8 Ernesto Cardenal, "Hora 0", <i>La hora cero y otros poemas</i>	116
2.9 Egon Wolff, <i>Los invasores</i>	122
2.10 Mario Vargas Llosa, <i>La casa verde</i>	132
3. Analyses textuelles dirigées	141
1. Objectifs et démarche	141
2. Un questionnaire et son utilisation	142
2.1 Questionnaire	142
2.2 Exemple d'application du questionnaire à un texte littéraire	143

3. Entraînement	155
3.1 Anonyme, "La ermita de san Simón"	155
3.2 Anonyme, "Romance del prisionero"	158
3.3 Federico García Lorca, <i>Bodas de sangre</i>	161
3.4 Camilo José Cela, <i>La familia de Pascual Duarte</i>	166
3.5 Marcos Ana, "Mi corazón es patio" (<i>Poemas de la prisión y la vida</i>)	172
3.6 Rubén Darío, <i>Azul</i>	177
3.7 José Eustasio Rivera, <i>La vorágine</i>	180
3.8 Jorge Luis Borges, "El Sur" (<i>Ficciones</i>)	184
3.9 Alejo Carpentier, <i>Los pasos perdidos</i>	188
3.10 Gabriel García Márquez, <i>Cien años de soledad</i>	192
4. Sélection de textes	196
1. Présentation	196
2. Anthologie (Espagne)	197
2.1 Anonyme, <i>La vida de Lazarillo de Tormes</i>	197
2.2 Luis de Góngora, <i>Sonetos</i>	198
2.3 José Cadalso, "Carta XXIV" (<i>Cartas Marruecas</i>)	199
2.4 Pedro Antonio de Alarcón, "Retrato del corregidor don Eugenio de Zúñiga y Ponce de León" (<i>El sombrero de tres picos</i>)	201
2.5 Benito Pérez Galdós, <i>Tristana</i>	202
2.6 Antonio Machado, "Orillas del Duero" (<i>Soledades</i>)	204
2.7 Miguel de Unamuno, <i>Sombras de sueño</i>	205
2.8 Federico García Lorca, <i>Yerma</i>	208
2.9 Miguel Hernández, "El niño yuntero" (<i>Viento del pueblo</i>)	209
2.10 Antonio Fernández Escobés, <i>¿Para quién te pintas los labios, Marilena?</i>	212
2.11 Marcos Ana, "¿La vida?" (<i>Poemas de la prisión y la vida</i>)	214

3. Anthologie (Amérique hispanique)	215
3.1 Sor Juana Inés de la Cruz, <i>Poesías</i>	215
3.2 Jorge Isaacs, <i>María</i>	216
3.3 José Hernández, <i>Martín Fierro</i>	218
3.4 Armando Chirveches, <i>La candidatura de Rojas</i>	219
3.5 Felisberto Hernández, "Muebles 'El Canario'" (<i>Nadie encendía las lámparas</i>)	221
3.6 Pablo Neruda, "Ximénez de Quesada (1536)" (<i>Canto general</i>)	225
3.7 Juan Rulfo, "No oyes ladrar los perros" (<i>El llano en llamas</i>)	227
3.8 Julio Cortázar, "Continuidad de los parques" (<i>Final del juego</i>)	231
3.9 Carlos Fuentes, <i>Las buenas conciencias</i>	233
3.10 Miguel Ángel Asturias, <i>Los ojos de los enterrados</i>	234
3.11 Mario Benedetti, "El sur también existe" (<i>Preguntas al azar</i>)	235

Index des notions **239**

Bibliographie **241**

Introduction

L'analyse textuelle, très proche de la traditionnelle explication de texte ou du commentaire de texte – elle s'en démarque toutefois par certaines des techniques qu'elle met en œuvre¹ et parce qu'elle élimine du commentaire tout ce qui n'est pas donné par le texte –, est couramment pratiquée à l'université (licence, préparation au CAPES) et dans les classes préparatoires aux grandes écoles (CPGE). Pourtant ses règles fondamentales sont encore trop souvent méconnues, d'où la réticence qu'éprouvent un grand nombre d'étudiant(e)s face à cet exercice qui les inquiète. Que dire alors de leurs appréhensions lorsqu'ils/elles doivent réaliser un tel travail dans une langue étrangère – l'espagnol, en l'occurrence – et à partir de textes d'auteurs espagnols et hispano-américains ? Il est vrai qu'acquérir les connaissances nécessaires à la bonne réalisation d'une analyse textuelle n'est pas chose aisée car il faut glaner les informations dans des ouvrages épars, d'un abord souvent rebutant du fait de la langue très spécialisée dont ils font usage.

Face à ces difficultés, il nous a paru indispensable de réunir dans un manuel destiné à nos étudiant(e)s hispanistes tous les **outils méthodologiques** susceptibles de les guider dans une approche rigoureuse des textes littéraires. C'est ce que propose cet ouvrage dont la structure se veut le reflet d'une démarche claire et progressive :

1. C'est ainsi que dans l'analyse textuelle sont prises en compte des notions qui n'étaient pas toujours présentes dans la traditionnelle explication de texte, par exemple l'isotopie sémantique et la focalisation.

- le premier chapitre, illustré d'exemples tirés des œuvres d'auteurs espagnols et hispano-américains, constitue la **partie théorique** de ce volume, car il a pour but d'exposer les **notions de base** de toute analyse textuelle ;
- le deuxième chapitre s'ouvre sur une **réflexion méthodologique**, puis propose dix exemples de **commentaires intégralement rédigés** selon la méthode préconisée ;
- le troisième chapitre offre d'abord un exemple qui expose la démarche à adopter pour réaliser un devoir d'analyse textuelle. Cet exemple comporte un texte à commenter, un questionnaire portant sur ce texte avec les réponses qu'il convient de lui apporter et enfin, une analyse textuelle intégralement rédigée, bâtie grâce à ces réponses. On voit ainsi parfaitement le cheminement à suivre lors de la réalisation d'un exercice de ce type. Viennent ensuite dix autres textes accompagnés chacun de **questions** destinées à orienter judicieusement leur approche, d'où leur appellation d'« **analyses textuelles dirigées** » : ce sont les réponses à ces questions qui, réunies sous forme d'une synthèse, constitueront alors la trame d'une analyse textuelle pertinente ;
- le quatrième et dernier chapitre constitue une petite anthologie et chacun des textes d'auteurs espagnols et hispano-américains qui la composent pourra donner lieu à un **exercice d'entraînement** à l'analyse textuelle.

Un système de renvois, sous forme d'indications entre crochets, permet de trouver aisément dans les textes des trois derniers chapitres les illustrations concrètes de certaines notions abordées dans la partie théorique du présent ouvrage. Pour chacun de ces textes, nous avons indiqué, après le nom de leur auteur et le titre de l'ouvrage où ils figurent, la date de leur rédaction qui coïncide parfois avec celle de leur publication.

Signalons aussi que tous les textes figurant dans cet ouvrage sont suivis de notes explicatives réunies dans une rubrique intitulée « *Aclaraciones* » : ces notes portent sur des noms propres, sur des termes ou formes verbales archaïques, ou encore sur diverses difficultés lexicales qu'il nous a paru utile d'éclairer.

En fin de volume se trouve un **index** offrant la possibilité d'utiliser activement le contenu de ce manuel, en se rendant directement à chacune des notions étudiées.

Cet ensemble s'achève sur une **bibliographie** donnant les références nécessaires pour qui souhaiterait approfondir l'étude d'un point précis.

Le présent ouvrage, écrit à la lumière des travaux les plus récents et comportant des textes qui vont du Moyen Âge à l'époque contemporaine, a pour vocation de présenter les principaux aspects de l'analyse textuelle et de fournir les instruments indispensables à la réalisation de cet exercice à la fois délicat et passionnant. Puisse-t-il rendre de nombreux services à celles et ceux qui le consulteront : c'est là notre plus vif souhait.

■ Chapitre 1

Lecture du texte

1. Les genres littéraires

Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? Cette expression s'applique à un ensemble de textes qui présentent des caractéristiques communes et qui respectent certaines lois tout en reflétant les goûts et les habitudes d'une époque et d'un public bien déterminés. Ces caractéristiques, à la fois formelles et thématiques, s'avèreront déterminantes pour notre approche car il est évident que l'on n'aborde pas la prose, la poésie et le théâtre en appliquant une démarche rigoureusement identique à chacun de ces types de textes. C'est pourquoi la première étape de toute analyse textuelle consiste à déterminer le genre auquel appartient le texte à étudier.

1.1 Prose

En ce qui concerne les textes littéraires en prose, il est d'usage de distinguer d'une part les diverses formes brèves dont les principales sont l'*exemplum*, la *novela corta*, le *cuento*, les *artículos de costumbres*, la *leyenda* et, d'autre part, la forme plus étendue que constitue la *novela*¹. L'*ensayo*, quant à lui, occupe une place à part puisqu'il est de longueur très variable. Parmi les formes brèves, certaines n'appartiennent pas à un genre littéraire parfaitement défini : c'est le cas

1. On prendra garde à ne pas inclure dans ce genre littéraire les célèbres *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantès qui, malgré leur appellation, sont des *novelas cortas*.

du *caso*, de la *anécdota*, de la *narración* ou du *mito*, qui constituent des unités narratives très souvent directement assimilées au *cuento*. Il existe aussi des combinaisons de ces différentes catégories comme le *cuento-artículo de costumbres* qu'illustre *El matadero* de l'Argentin Esteban Echeverría (1838), ou le *cuento-ensayo*, forme utilisée par Borges dans « Pierre Ménard, autor del *Quijote* » (1944). Quelques définitions accompagnées d'exemples s'imposent, car il est essentiel de savoir ce que recouvrent ces différents termes :

- *Exemplum* : il s'agit d'un récit médiéval « bref, donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire »¹. Parmi les collections espagnoles d'*exempla*, citons le *Libro de los gatos*, le *Libro de los exemplos por ABC* ou encore *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel.
- *Novela corta* : prolongation de la *novella* italienne – songeons au chef-d'œuvre de Boccace, le *Décameron*, recueil de nouvelles (vers 1530) –, ce genre acquiert des caractéristiques particulières en Espagne grâce aux *Novelas ejemplares* de Cervantès (1613) dont le vif succès attesté par vingt-trois éditions tout au long du XVII^e siècle entraînera une floraison d'œuvres de ce type : entrée de plain-pied dans le vif de l'action, thèmes souvent empruntés à la narrative grecque où se mêlent amour et aventure, caractère généralement vraisemblable des événements relatés, etc.
- *Cuento* : il s'agit d'un récit d'événements imaginaires, généralement en prose. Ce terme s'impose dès la fin du XVIII^e siècle lorsque l'on commence à publier ces récits qui, jusqu'alors, faisaient uniquement partie de la tradition orale. Le *cuento* est une narration brève présentant une unité d'action, c'est-à-dire une trame peu digressive. Les formes sont nombreuses : *cuentos fantásticos*, *cuentos humorísticos*, *cuentos maravillosos*, etc. Ce genre, dans lequel tous les écrivains se sont illustrés, quel que soit le mouvement littéraire dans lequel ils s'inscrivent, connaît aujourd'hui un succès croissant en Espagne comme en Amérique latine.

1. Jacques LE GOFF et alii, *L'Exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982, p. 37-38.

- *Artículo de costumbres* : peinture réaliste de la société, contenant des descriptions détaillées des mœurs, des coutumes et des usages. Ce genre littéraire appartient aux XVIII^e et XIX^e siècles et a donné naissance en Espagne à de nombreuses œuvres parmi lesquelles les *Artículos de costumbres* de Mariano José de Larra, la série des *Escenas andaluzas* de Serafin Estébanez Calderón, ou encore les *Escenas matritenses* de Ramón Mesonero Romano.
- *Leyenda* : texte narratif qui se fonde essentiellement sur des récits transmis par la tradition orale, dans lesquels se mêlent le merveilleux, le surnaturel et une certaine part de réalité historique. La *leyenda* constitue une source d'inspiration très importante et a donné naissance à de nombreuses œuvres : citons, par exemple, *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias (1930).
- *Ensayo* : il s'agit d'un texte littéraire en prose, plus ou moins long – certains *ensayos* ne comptent qu'une ou deux pages tandis que d'autres, comme *En torno al casticismo* de Miguel de Unamuno (1895), constituent un volume entier –, de facture très libre et traitant des sujets les plus variés (politique, critique littéraire, histoire, philosophie, philologie, religion, mœurs). Ce genre littéraire s'est développé en Espagne dès le XVIII^e siècle grâce à des auteurs comme Feijoo ou Jovellanos et a connu depuis lors un grand essor.
- *Novela* : ce terme apparaît pour la première fois en Espagne au XV^e siècle, dans une version espagnole du *Roman des sept sages* réalisée par Diego de Cañizares. Il s'agit d'un genre littéraire qui s'oppose à tous ceux que nous venons de citer, non seulement par son extension mais aussi par sa complexité : personnages souvent nombreux, intrigue aux fils multiples. Ces indications doivent toutefois être quelque peu nuancées car la totale liberté de forme et de contenu que l'on constate témoigne de la multiplicité des aspects de ce genre littéraire. Comme cela se produit déjà pour le *cuento*, il existe de multiples subdivisions thématiques : *novela de aventuras*, *novela policíaca*, *novela de ciencia ficción*, etc.

1.2 Poésie¹

Définir le fait poétique est une entreprise fort délicate. Ce que l'on peut affirmer c'est qu'il se caractérise essentiellement par un rapport étroit des traits sémantiques (images) et des signes phonétiques (rythme, rime, assonance, allitération, paronomase, etc.), ainsi que par une présentation matérielle et une organisation très spécifiques : vers, strophe, poème. Bien entendu, il existe des formes dérivées telles que les poèmes en prose ou les calligrammes qui s'éloignent de ces caractéristiques habituelles.

Hormis ces quelques cas très particuliers que nous venons d'évoquer, on admet, en poésie dite classique, que le **vers** (= *verso*) est l'unité de base du poème. Le vers conventionnel (= *verso convencional*) met en jeu trois facteurs : le mètre (= *el metro*), le rythme (= *el ritmo*) et la rime (= *la rima*). Au contraire, le vers libre (= *verso libre*) s'éloigne de ce schéma et s'affranchit des contraintes prosodiques. On distingue les vers d'*arte menor* (= vers allant jusqu'à l'octosyllabe) et les vers d'*arte mayor* (= vers de neuf syllabes ou plus).

La **strophe** (= *estrofa*), qui regroupe plusieurs vers selon un schéma préétabli par des conventions métriques, correspond généralement à une unité de sens. Il existe des strophes constituées par un nombre bien déterminé de vers de mètre identique (*cuarteto*, *redondilla*, etc.), ou des strophes dans lesquelles sont combinés des vers de mètres différents (*lira*, *seguidilla*, *ovillejo*, etc.) : une strophe est dite isométrique (= *isométrica*) lorsque tous les vers qui la composent ont la même mesure et le même mètre, alors que dans le cas contraire, on dit qu'elle est hétérométrique (= *heterométrica*). En poésie classique, une strophe présente toujours les trois caractéristiques suivantes : elle est une unité syntaxique complète et cohérente, elle contient un nombre déterminé de rimes et elle constitue un système structuré de vers (= combinaison de mètres et de rimes).

Le **poème** (= *poema*), quant à lui, est constitué de vers qui s'organisent habituellement selon un certain nombre de règles, celles-ci

1. Nous nous limitons ici à la présentation des caractéristiques générales de ce genre littéraire. Pour plus de précisions sur ce sujet, se reporter à la rubrique « Ouvrages sur la métrique, la poétique et les figures de style » de la bibliographie qui figure à la fin du présent ouvrage.

pouvant cependant être quelquefois délibérément transgressées (poèmes en vers libres, poèmes en prose ou calligrammes, par exemple). On distingue les *poemas no estróficos*, qui ne sont pas structurés en strophes (= *romance*, *silva*, *poemas de versos sueltos*, *poemas de versos libres*, etc.), et les *poemas estróficos*, qui peuvent être *monoestróficos* ou *poliestróficos* (= *villancico*, *glosa*, *soneto*, *zéjel*, *madrigal*, etc.). De par leur contenu, les poèmes relèvent soit de la poésie épique, soit de la poésie lyrique. La poésie épique se caractérise par le récit objectif d'événements ou d'aventures dans lesquels interviennent un ou des héros. Le *Cantar de Mio Cid* (anonyme, 1207) ou *La Araucana* de Ercilla (poème publié en trois volumes entre 1569 et 1589) appartiennent à ce genre. Au contraire, la poésie lyrique (*oda*, *elegía*, etc.) est une expression des sentiments intimes de l'auteur : elle est introspective et subjective. Rappelons enfin que la *fábula* relate une action généralement simple et qu'elle comporte toujours un enseignement final, appelé « morale » (= « *moraleja* »).

1.3 Théâtre

Jusqu'à la Renaissance, le théâtre espagnol est surtout religieux et s'inspire soit de la liturgie, soit des grandes fêtes chrétiennes. Ce n'est qu'à la fin du xv^e siècle que se développe parallèlement un théâtre profane original (œuvres de Juan de la Encina, de Lope de Rueda, de Juan de la Cueva, etc.). Au Siècle d'Or cohabitent toujours ces deux traditions théâtrales : la tradition religieuse s'exprime dans les *autos sacramentales*, pièces allégoriques en un acte représentées en plein air lors de la Fête-Dieu, tandis que la tradition profane est surtout illustrée par les *comedias*, genre aux règles fixées par Lope de Vega dans son *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). C'est précisément au xvii^e siècle qu'apparaissent de nombreuses pièces historiques, mythologiques ou légendaires, des drames de l'honneur et de multiples *comedias de capa y espada*, *comedias de costumbres*, et *comedias de enredo*, ces dernières évoquant la vie mouvementée de certains gentilshommes, mettant en scène des aspects de la vie quotidienne ou pouvant avoir une trame complexe, avec des rebondissements inattendus : leurs auteurs occupent une place de premier ordre dans

l'histoire du théâtre espagnol puisqu'il s'agit de Félix Lope de Vega, de Tirso de Molina, de Luis Vélez de Guevara ou encore de Pedro Calderón de la Barca. Au cours du XVIII^e siècle, le théâtre connaît une phase de décadence, avec cependant d'heureuses exceptions (œuvres de Leandro Fernández de Moratín ou de Gaspar Melchor de Jovellanos, par exemple). La période romantique correspond à un renouveau : elle donne naissance à des drames qui mettent en scène la révolte contre la société ou la fatalité de l'amour (pièces de Mariano José de Larra, du duc de Rivas, d'Antonio García Gutiérrez ou de José Zorrilla). Le reste du XIX^e siècle voit se développer plusieurs courants : théâtre à thèse, comédies de mœurs, comédies moralisantes, etc. Au début du XX^e siècle se détachent quelques pièces de Ramón del Valle-Inclán et de Miguel de Unamuno, auteurs de la Génération de 1898. Parmi les grands noms du XX^e siècle, nous trouvons bien sûr Federico García Lorca avec ses tragédies lyriques, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Antonio Buero Vallejo et Miguel Mihura. Quant à la scène espagnole contemporaine, elle offre une grande diversité thématique et formelle, tout en s'appuyant sur des tendances créatives innovantes qui ouvrent de nouvelles perspectives : Paco Bezerra, Lola Blasco, Fermín Cabal, Lucía Carballal, Alberto Conejero, Jordi Galceran, Juan Mayorga, Sanchis Sinisterra, Alonso de Santos et Alfredo Sanzol sont quelques-uns des dramaturges espagnols les plus en vue de notre époque.

En Amérique de langue espagnole, au cours de la longue période coloniale, la production théâtrale est restée très proche de ce qui se faisait en Espagne : on remarque simplement que la langue des *autos sacramentales* et des *comedias* des XVI^e et XVII^e siècles comportait des américanismes auxquels se mêlaient quelques éléments directement issus des langues indigènes. Les périodes préromantique et romantique ont vu fleurir des œuvres dramatiques dites *costumbristas*, c'est-à-dire évoquant des coutumes locales et mettant en scène des personnages typiques du monde hispano-américain comme les *gauchos*. À la fin du XIX^e siècle, les auteurs ont commencé à explorer de nouvelles directions : théâtre poétique, théâtre d'idées, théâtre indigéniste, etc. De nos jours, c'est sans nul doute le théâtre social qui connaît une grande vogue. La plupart des auteurs contemporains, jouant parfois

sur les registres de l'absurde ou de la farce, abordent des thèmes très concrets : problèmes raciaux, bureaucratie, conflits politiques, solitude. Ces ouvertures vers les problèmes quotidiens permettent d'affirmer que « *pocos teatros, como los hispanoamericanos, testimonian tan ostensiblemente y abiertamente la verdad social de sus pueblos. Arte veraz en todas las dimensiones de lo humano. Muchas veces pesimista y siempre también con la esperanza de una sociedad mejor, más justa, más culta y más cooperadora a un futuro cargado de promesas* »¹. Voici, parmi beaucoup d'autres, quelques-unes des figures de ce théâtre hispano-américain des xx^e et xxi^e siècles : Isidora Aguirre (Chili), Lola Arias (Argentine), Álvaro Ahunchain (Uruguay). Tania Cárdenas Paulsen (Colombie), Jaime Chabaud (Mexique), Julio Cid (Cuba), Griselda Gambaro (Argentine), Luisa Josefina Hernández (Mexique), Ana Istarú (Costa Rica), Gloria Parrado (Cuba), Rodolfo Santana (Vénézuéla), Egon Wolff (Chili)...

Le texte théâtral est toujours apparu comme un genre hybride car, s'il est une part intrinsèque de la littérature du fait de la tradition écrite sur laquelle il repose, il demeure avant tout une mimésis² de la réalité, étant donné qu'il est essentiellement destiné à être joué sur scène par des personnages-acteurs. Tous les textes qui relèvent de ce genre présentent un double aspect dû à la présence combinée des **didascalies** (= *didascalias*) et des répliques. Les didascalies correspondent aux parties du texte qui ne sont pas destinées à être prononcées : ce terme sert donc à désigner la liste des personnages, leur nom au début de chaque réplique, les diverses divisions de l'œuvre (scènes, actes ou *jornadas*), ainsi que les **indications scéniques** (= *acotaciones escénicas*). Ces dernières peuvent soit se limiter à indiquer les entrées en scène et les sorties des personnages, comme c'est le cas dans la plupart des *comedias* du Siècle d'Or³, soit, au contraire, prendre des pro-

1. Agustín del Saz, *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Labor, 1967, p. 170.

2. Platon définit la mimésis comme étant le mode par lequel un auteur donne au lecteur l'illusion que ce n'est pas lui qui s'exprime, mais un ou des personnages précis : la mimésis utilise le discours direct et le dialogue et constitue donc une forme d'imitation de la vie. Au contraire, la diégésis, qui passe par le discours indirect, permet à l'auteur de parler en son propre nom.

3. Signalons que, dans les œuvres théâtrales espagnoles, la didascalie « *sale* » ne signifie pas que le personnage quitte la scène, mais qu'au contraire il y entre : l'expression complète est « *salir al escenario* », c'est-à-dire « entrer en scène ».

portions plus importantes, en donnant des précisions sur les gestes et les mimiques des acteurs, sur les jeux de scène, sur le décor, les costumes, les accessoires, ainsi que sur l'éclairage, les bruitages et même l'éventuel accompagnement musical de certaines scènes : on sait, par exemple, l'importance accordée par Ramón del Valle-Inclán ou par Federico García Lorca à ces *acotaciones* qui, de par leur ampleur et leur contenu, sont souvent révélatrices de la position idéologique adoptée par leurs auteurs. Quant au texte destiné à être énoncé, il peut s'agir de séquences composées de dialogues ou de conversations, de séquences purement narratives (récit d'un événement vécu hors de la scène par l'un des personnages), de monologues (personnage qui s'adresse à lui-même et qui, par conséquent, informe les spectateurs de ses pensées, son état d'esprit, ses sentiments) ou d'apartés (un personnage-acteur renseigne le public sans être entendu des autres personnages présents sur scène). Rappelons que la formulation, dans les cas de pièces en vers, met en jeu des procédés de type poétique (vers de mètres différents, allitérations, etc.). Enfin, ne perdons pas de vue que dans le discours théâtral tout personnage s'adresse non seulement à un ou plusieurs autres personnages, mais aussi au public, d'où la nécessité absolue des scènes d'exposition qui permettent de l'informer des différents « paramètres » de la pièce : présentation des personnages, du lieu, de l'époque, annonce de l'intrigue.

2. Éléments paratextuels

On appelle « éléments paratextuels » un ensemble constitué par certaines données qui entourent et complètent le texte proprement dit. Il s'agit essentiellement du nom de l'auteur, du titre, de l'indication d'un genre (*novela, fábula, cuento*, etc.), du prologue, de la (ou des) dédicace(s), des épigraphes et des notes. Ces éléments paratextuels revêtent très souvent une importance considérable pour la compréhension et l'analyse d'un texte.

2.1 Auteur – Pseudonyme – Anonymat

En tant qu'émetteur du message (= texte), l'auteur est un élément qui joue un rôle indispensable dans la communication littéraire. La nature du texte est le résultat d'une prise de position particulière de sa part face au destinataire (= lecteur). Par le contenu de son message, l'auteur établit d'abord avec le lecteur une relation de type culturel : c'est cette relation que l'on assimile à un véritable « pacte de lecture » qui est conclu entre les deux parties. En outre, tout texte a des objectifs précis (critiquer, distraire, surprendre, émouvoir, enseigner, etc.), objectifs quelquefois dus à l'expérience de l'auteur, à sa façon d'appréhender les choses. D'où l'importance de situer l'écrivain dans son époque, de savoir s'il appartient à un mouvement littéraire, artistique ou politique, et de connaître éventuellement quelques éléments importants de sa biographie. L'auteur peut très bien établir une relation « directe » entre lui et le texte (autobiographie, mention délibérée de son nom dans le titre ou l'énoncé). Au contraire, cette relation peut être « indirecte » : c'est ainsi que Cervantès attribue *Don Quixote de la Mancha* (1605) à Cide Hamete Benengeli (auteur fictif), tandis qu'Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges signent effectivement de leurs noms l'œuvre intitulée *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) mais, comme l'indique le titre, attribuent curieusement les textes qu'elle contient à un autre auteur. Par conséquent, il existe dans les cas qui viennent d'être évoqués une volonté très nette de distanciation de la part de ces écrivains. Ces quelques exemples permettent aussi de démontrer l'importance du lien ou, au contraire, de la distance qui existe entre l'écrivain et le narrateur : il ne faut surtout pas confondre leurs deux statuts qui sont très différents. Ainsi, l'écrivain est l'être humain qui a existé ou existe, en chair et en os, dans notre univers. Son existence se situe dans le « hors texte ». De son côté, le narrateur – qu'il soit apparent ou non – n'existe que dans et par le texte, au travers de ses mots. Il est, en quelque sorte, un énonciateur interne : celui qui, *dans le texte*, raconte l'histoire.¹

1. YVES REUTER, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2009, p. 12. Signalons que le « je » poétique peut apparaître comme une instance narrative : c'est le cas dans la poésie autobiographique, épique ou extérioriste. Voir, par exemple le poème épique « Caupolicán » de Rubén Darío [Texte, p. 177] où l'on peut parler d'un « *hablante poético* ».

Par conséquent, rédiger des phrases courtes ou longues, utiliser tel temps ou tel autre, se servir d'une figure de style bien déterminée ne relève que de la seule compétence de l'auteur, lequel jouit du privilège de pouvoir adopter toutes les identités qu'il souhaite. C'est pourquoi un « écrivain masculin du xx^e siècle peut narrer des histoires en prenant l'identité d'un homme du xvi^e siècle, [...] d'une femme, d'un animal, d'un mutant, etc. »¹

L'usage d'un **pseudonyme** peut être révélateur d'intentions précises : grâce à lui, il est souvent possible soit de donner à un texte une coloration ou une connotation bien particulière, soit d'orienter le sens du message. Le pseudonyme est quelquefois dû à la modestie de l'auteur mais peut aussi découler de raisons politiques, religieuses ou morales. Pour l'écrivain argentin Adolfo Bioy Casares, grâce au pseudonyme, l'auteur n'est plus l'homme « *cuidadoso de su prestigio: es un pensamiento sin más amo que la verdad, es un texto solo* »². Le pseudonyme est alors un moyen qui permet au texte de primer sur l'auteur, sur ses goûts, sur ses sentiments personnels, sur son époque. Dans d'autres cas enfin, le pseudonyme peut être un simple nom d'emprunt, qui n'établit aucune distance avec le texte : songeons par exemple à Pablo Neruda, pseudonyme de Ricardo Neftalí Reyes.

En ce qui concerne l'**anonymat**, il est rare que les auteurs contemporains en fassent usage. Il est beaucoup plus fréquent dans la littérature de tradition orale et nous connaissons de nombreux *cantares* en *octavas* des xiv^e et xv^e siècles qui en témoignent. Face à un texte anonyme, l'époque de son élaboration (que l'on peut généralement déterminer par la langue employée) et le genre littéraire auquel il appartient sont des éléments qu'il ne faut surtout pas négliger lors d'une analyse textuelle.

2.2 Titre – Sous-titre – Titre ajouté

Le **titre** donne habituellement au lecteur des indications précieuses sur la structure et sur le contenu d'une œuvre, d'où son importance extrême pour l'analyse littéraire. Certains titres évoquent à la fois un

1. *Ibid.*, p. 13.

2. Adolfo BIOY CASARES, *La otra aventura*, Buenos Aires, Emecé, 1983, p. 68-69.

genre (ou un sous-genre) ainsi que des personnages précis : c'est le cas de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora (1613). Certains autres se rapportent directement au genre formel et au genre thématique de l'œuvre : citons par exemple *Dos relatos fantásticos* (1986) de Carmen Martín Gaité. On trouve aussi des titres qui définissent un thème, un personnage et un lieu – *La vida de Lazarillo de Tormes*, anonyme (1554) –, ou qui indiquent un genre littéraire et un lieu comme *Leyendas de Guatemala* (1930) de Miguel Ángel Asturias. Comme on le constate par ces quelques exemples, toutes les combinaisons sont possibles et il est essentiel de ne pas perdre de vue que les intentions d'un auteur apparaissent souvent très clairement dans le titre qu'il donne à son œuvre.

Le **sous-titre** peut apporter une précision au titre, peut l'éclairer d'un jour nouveau, le nuancer ou le compléter, comme c'est le cas pour la pièce de Fernando de Rojas intitulée *La Celestina* (1499) dont le sous-titre, *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, indique d'entrée de jeu le genre auquel appartient l'œuvre et présente immédiatement deux autres personnages essentiels pour l'action. On retrouve cette même importance du sous-titre chez d'autres auteurs : c'est ainsi que Jacinto Benavente complète le titre de sa pièce *Los intereses creados* (1909) par un sous-titre, *Comedia de Polichinelas en dos actos, tres cuadros y un prólogo*, qui annonce non seulement la structure même de l'œuvre mais aussi le recours à la *Commedia dell'arte*, nettement connotée par le terme « *Polichinelas* ».

Il faut se montrer très prudent face à ce que l'on appelle le **titre ajouté** : en effet, dans le cadre d'un exercice d'analyse textuelle, il est courant d'utiliser comme support littéraire un extrait d'une œuvre (prose, poésie ou théâtre), extrait que l'on désigne habituellement par l'expression « morceau choisi » et auquel on a attribué plus ou moins arbitrairement un titre qui n'a jamais été donné par l'auteur du passage en question. Le seul intérêt d'un titre ajouté est qu'il peut quelquefois apporter une indication de lieu, de temps ou d'action à un passage totalement coupé de son contexte. Il convient donc, dans le cas d'un titre ajouté, de ne surtout pas écrire une phrase « malheureuse » telle que : « *Como indica el autor en el título del trozo...* ».

2.3 Épigraphe – Dédicaces – Notes

Une **épigraphe** (= *un epigrafe*) est une brève citation qu'un auteur peut faire figurer en tête d'un livre, d'un chapitre ou d'un poème pour indiquer d'entrée de jeu soit un thème, soit un concept, soit une idée.

Le lien entre l'épigraphe et le texte qui le suit est généralement très important, comme le démontrent les exemples ci-après. Ainsi, pour son poème « Canción de carnaval » (*Prosas profanas y otros poemas*, 1886) qui commence par le mot « *Musa* », Rubén Darío se sert, en guise d'épigraphe, de deux vers de Banville, qui eux, s'achèvent par le mot « Muse » : « Le carnaval s'amuse !/Viens le chanter, ma Muse [...] ». Cette épigraphe permet à l'auteur d'établir un lien étroit et logique entre le titre du poème, sa forme et son contenu : dans le cas présent, « *Musa* » fait écho à « Muse » – qui, comme chacun sait, est l'inspiratrice des poètes – tandis que « *canción* » renvoie à « chanter », ce qui fait allusion au rythme, voire à la mélodie toute particulière de ce poème. Enfin, le mot « carnaval », qui figure à la fois dans le titre du poème et dans l'épigraphe choisie par Rubén Darío, permet d'emblée d'inscrire ce texte dans un cadre et une ambiance très caractéristiques. Quant à l'écrivain mexicain Carlos Fuentes, il utilise comme épigraphe au début de son roman intitulé *Gringo viejo* (1985) quelques mots de l'auteur et journaliste nord-américain Ambrose Bierce, qui était hanté par l'idée de la mort : « Ce que tu appelles mourir, c'est simplement la dernière douleur ». Cette phrase, parfaitement choisie, jette un éclairage intéressant sur l'ensemble du roman, puisque ce dernier évoque précisément la vie et surtout la mort de cet écrivain vraisemblablement survenue au Mexique en 1913 ou 1914. Au contraire, une épigraphe peut exprimer une idée ou faire allusion à un thème dont on trouve exactement l'opposé dans le texte proprement dit, de telle sorte que, comme face à un miroir renvoyant une image inversée, le lecteur se trouve très rapidement capable de comprendre les objectifs réels du texte qu'il lit. C'est ce type d'épigraphe dont s'est servi Antonio Machado dans son poème intitulé « La saeta » : cet exemple montre clairement que le poète, avec une évidente intention critique, prend le contre-pied de la *saeta popular*, tout empreinte de religion, qu'il cite en guise d'épigraphe.

LA SAETA

¿Quién me presta una escalera
para subir al madero,
para quitarle los clavos
A Jesús el Nazareno?

Saeta popular

¡Oh, la saeta, el cantar
al Cristo de los gitanos,
siempre con sangre en las manos,
siempre por desenclavar!
5 Cantar del pueblo andaluz,
que todas las primaveras
anda pidiendo escaleras
para subir a la cruz!
¡Cantar de la tierra mía,
10 que echa flores
al Jesús de la agonía,
y es la fe de mis mayores!
¡Oh, no eres tú mi cantar!
¡No puedo cantar, ni quiero
15 a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en el mar!

Antonio Machado, *Campos de Castilla*, 1912.

La **dédicace** (= *dedicatoria*) est définie par le *Petit Robert* comme étant « l'hommage qu'un auteur fait de son œuvre à quelqu'un, par une inscription imprimée en tête d'ouvrage ». Si la plupart des dédicaces sont tout à fait sérieuses, certaines peuvent délibérément constituer une provocation ou présenter un aspect burlesque comme c'est le cas dans *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), œuvre dédiée par ses deux auteurs, Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, « *A esos tres grandes olvidados: Picasso, Joyce, Le Corbusier* ». Une dédicace de ce type donne immédiatement au lecteur des indications sur la tonalité de l'œuvre qu'il s'apprête à lire.

Une **note** (= *nota*) a essentiellement pour fonction de résoudre une difficulté du texte, d'apporter au lecteur une information complémentaire capable d'en éclairer un aspect délicat. Pourtant, certains auteurs n'hésitent pas à s'en servir dans un but bien différent. C'est ainsi que dans *La invención de Morel* (1940), Adolfo Bioy Casares fait figurer des notes dues à un éditeur, en réalité totalement fictif. L'auteur établit un jeu subtil entre la réalité et la fiction au moyen d'une relation ludique entre le texte et le paratexte. C'est là encore une illustration du rôle capital que jouent les éléments paratextuels par rapport au message et à l'objectif du texte.

3. Les structures du texte

3.1 Structures interne et externe

De nombreux ouvrages de référence nous permettent de cerner de près la définition du mot « structure ». Le *Petit Robert* nous indique qu'il s'agit d'une « organisation complexe et importante envisagée dans ses éléments essentiels ». Pour sa part, Cesare Segre précise dans *Principios de análisis del texto literario* que « *la estructura es el complejo orgánico de los elementos de los que una cosa está formada, de su disposición y de sus relaciones* »¹.

On peut donc affirmer que le terme « structure » évoque une organisation d'éléments divers agencés entre eux et constituant le texte littéraire proprement dit. Il existe de nombreux mots ou expressions ayant des liens étroits avec la notion de « structure » : citons – entre autres – « constitution », « arrangement des parties », « contexture », « disposition », « forme ». Il est évident que la structure d'un texte littéraire découle aussi de la volonté de son auteur d'ordonner et d'organiser les différents éléments constitutifs de son discours. C'est pourquoi il est essentiel d'étudier séparément chacun de ces éléments pour parvenir à une analyse textuelle satisfaisante.

1. César SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 49.

Enfin, notons qu'il est d'usage d'établir une nette distinction entre la structure externe et la structure interne d'un texte littéraire.

• Structure externe

La structure externe correspond à la distribution, selon certaines règles et lois préétablies, des matériaux qui constituent l'œuvre littéraire prise dans sa globalité. La structure externe est donc une série de subdivisions propres à chaque genre : paragraphes, chapitres, parties, tomes, pour la prose ; strophes et chants pour la poésie ; actes (*actos*, *jornadas*), scènes, pour le théâtre. À titre d'exemple, il est évident que la structure externe du *Martín Fierro* (1872), poème de l'Argentin José Hernández, est double puisque l'œuvre se subdivise en deux parties, la première étant intitulée « El gaucho Martín Fierro » et la seconde « La vuelta de Martín Fierro ». Cette structure externe est même quelquefois indiquée dès le titre de l'œuvre : c'est ce qui se produit pour *Los siete libros de Diana* (1559) de Jorge de Montemayor. Elle peut aussi être inhérente à un type de poème donné : c'est le cas du sonnet « Mientras por competir con tu cabello... » de Luis de Góngora [Texte, p. 198] qui est constitué – comme tous les sonnets – de deux quatrains (= *cuartetos*) suivis de deux tercets (= *tercetos*). Citons enfin l'exemple très particulier de la structure essentiellement ludique de *Rayuela* (1963), roman qui comporte 155 chapitres : son auteur, Julio Cortázar, propose au lecteur de lire cette œuvre soit d'une façon conventionnelle, du premier chapitre jusqu'au chapitre 56 – qui fait alors office d'ultime chapitre –, soit d'une façon tout à fait originale, en suivant un ordre de lecture des chapitres indiqué au préalable par le romancier (dans ce cas, la lecture commence au chapitre 73 pour s'achever au chapitre 131, en suivant le cheminement prévu par l'auteur).

• Structure interne

Au contraire de la structure externe, la structure interne ne repose pas sur la notion d'économie d'une œuvre ou de plan d'un texte. Elle correspond à l'association de matériaux sonores, syntaxiques, sémantiques et rythmiques qui se superposent au sein d'un texte donné en

combinant leurs effets. Confirmant cette approche, Cesare Segre indique dans *Principios de análisis del texto literario* que la structure interne « *es el conjunto de las relaciones latentes entre las partes de un objeto. En un texto literario, en el que toda la atención está centrada en el mensaje, se puede decir que no existen elementos que no entren en el conjunto de las relaciones* »¹. Il cite ensuite l'écrivain et poète italien Ugo Foscolo qui estime que l'on détermine la structure interne d'un texte littéraire en observant « *el diseño de cada pensamiento separadamente, habiendo considerado cada palabra una a una y consecuentemente cada idea despertada por cada palabra; y después cada grupo de ideas mínimas, con las otras vecinas; y después todo el pensamiento producido por la reunión de ideas [...] de forma que resulte una progresión de miembros y de sonidos* »². Déterminer la structure interne d'un texte revient donc non seulement à analyser chacun de ses éléments constitutifs – par exemple, les connecteurs logiques que sont les conjonctions de coordination ou de subordination, les pronoms relatifs, les prépositions –, mais aussi à étudier ses principaux aspects : les parties de l'action, l'organisation thématique, l'organisation spatio-temporelle, etc. En guise d'exemple, citons la nouvelle « Muebles 'El Canario' » (*Nadie encendía las lámparas*, 1947) de l'Uruguayen Felisberto Hernández, dans laquelle apparaît une structure interne circulaire et perfective puisque l'action commence dans un tramway, se poursuit en dehors du véhicule et s'achève de nouveau dans le tramway [Texte, p. 221].

3.2 Les parties de l'action

Dans le cas d'un récit, l'action est constituée par l'enchaînement des faits évoqués par l'auteur. Il peut s'agir des actes des personnages, des situations dans lesquelles ils se trouvent et des événements auxquels ils participent ou qui les affectent. Le récit n'est pas un amalgame aléatoire et désordonné de ces faits : il est toujours construit et composé – même si cela n'apparaît pas à première vue – selon la volonté de son auteur. L'**intrigue** (= *intriga*) désigne alors l'ensemble

1. César SEGRE, *op. cit.*, p. 51.

2. Ugo FOSCOLO, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, cité par César SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, *op. cit.*, p. 51-52.

des actes et des événements qui forment l'essentiel de l'action, tout en précisant le comportement des personnages. Outre les **épisodes** (= *episodios*) qui sont des actions accessoires ou incidentes par rapport à l'action principale, le récit comporte aussi un **nœud** (= *nudo*) que l'on définit comme étant le point culminant de l'action. Ce nœud correspond souvent à une situation entraînée par un événement ou un acte qui change brutalement le cours des événements : María Moliner assimile le nœud au « *punto en una novela, un drama o una narración cualquiera en donde se condensa el interés, antes de llegar al desenlace* ». Le **dénouement** (= *desenlace*) est effectivement le moment final de l'action au cours duquel survient la résolution du problème posé par le nœud : c'est la partie qui correspond exactement à la fin de l'intrigue.

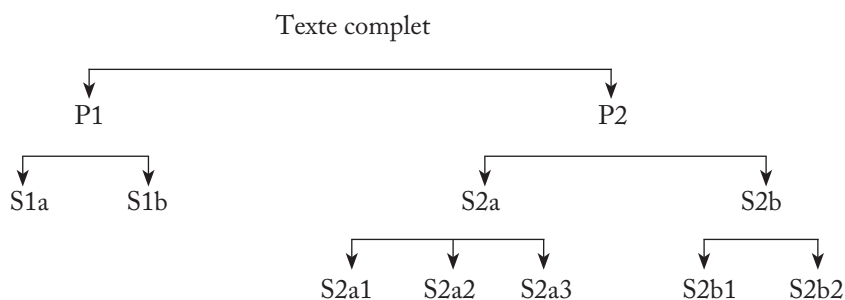
Dans la plupart des textes littéraires, des **pauses** sont fréquemment ménagées. Ces pauses peuvent prendre la forme de descriptions. Il peut également s'agir d'indications diverses sur des personnages, des lieux ou des objets. L'action paraît alors suspendue, interrompue presque, et le temps semble s'immobiliser. Cette « respiration » insérée dans le cœur du texte est un procédé littéraire très courant : l'extrait de *Tristana* (1892), roman de Benito Pérez Galdós, qui figure dans le présent ouvrage [Texte, p. 202], en est un exemple concret puisque ce passage comporte plusieurs pauses. Signalons enfin que ces pauses peuvent aussi prendre la forme de parties dialoguées ou même d'un simple commentaire fait par un des personnages de la fiction ou par le narrateur lui-même.

3.3 Parties d'un texte, séquences et sous-séquences

La quasi-totalité des textes littéraires qui donnent lieu à un exercice d'analyse textuelle comportent différentes parties qui s'enchaînent afin de constituer un discours cohérent et structuré. Au sein de ces parties, on désigne par le mot « séquence » tout énoncé qui constitue une unité de sens. Une **séquence narrative** (= *secuencia narrativa*) est donc « un segment de texte qui forme un tout cohérent autour d'un même centre d'intérêt »¹. Précisons toutefois que certains textes,

1. Michel-P. SCHMITT, Alain VIALA, *Savoir-lire*, Paris, Didier, coll. « Faire/Lire », 1991, p. 63.

généralement quand ils sont brefs, ne se subdivisent qu'en parties, mais ces dernières faisant déjà unité de sens, elles ne comportent pas de séquences, c'est-à-dire de sous-parties : c'est par exemple le cas du *romance* anonyme du xv^e siècle « La ermita de san Simón » [Texte, p. 155]. En revanche, dans un extrait du roman intitulé *Los ojos de los enterrados* de Miguel Ángel Asturias (1960), qui évoque la présence de militaires américains au Guatemala lors de la Seconde Guerre mondiale [Texte, p. 234], nous avons établi le schéma ci-après qui permet de mettre facilement en évidence deux **parties** principales (P1 et P2), elles-mêmes subdivisées en **séquences** (= *secuencias*) désignées par S1a, S1b, S2a et S2b. Enfin, il est même possible d'affiner encore cette approche en déterminant, au sein des séquences S2a et S2b, les cinq **sous-séquences** (= *subsecuencias*) que nous avons appelées S2a1, S2a2, S2a3, S2b1 et S2b2 :



P1 : “Ocupación” de un bar por los soldados norteamericanos

S1a : Aspecto físico

S1 b : Aspecto moral

P2 : Atmósfera del bar

S2 a : Los civiles

S2 a1 : Los agentes viajeros

S2 a2 : Los “enemigos” de la presencia norteamericana

S2 a3 : Los “partidarios” de los norteamericanos

S2 b : Los soldados norteamericanos

S2 b1 Los soldados sentados

S2b2 : los soldados de la barra