

ENSEIGNER LA LITTÉRATURE AUJOURD'HUI. DE L'OUVERTURE POUR DÉPASSER LE PÉRIL.

TEACH LITERATURE TODAY. OPENING TO OVERCOME DANGER.

ABDELOUAHED Hanae

FLSH, Université Chouaïb Doukkali, El Jadida /Maroc
Hanae_aricie@hotmail.com

***Résumé:** La didactique du texte littéraire connaît ces dernières années une crise épistémologique. En 2007 Todorov met en garde contre le péril du texte littéraire accusant les approches conventionnelles adoptées par les politiques d'enseignement dans les universités. Certes les exercices appliqués améliorent la compétence méthodologique de l'apprenant, mais ils réduisent en même temps la dimension interprétative et dialogique du texte. La situation actuelle et les circonstances dans lesquelles nous vivons interpellent l'ouverture, le décloisonnement. Dans son essence, le texte littéraire est une production humaine, il est censé s'y adapter à ces paramètres qui définissent le monde d'aujourd'hui. L'étude du texte littéraire est nécessairement gérée par le passage à l'interdisciplinarité, aux autres disciplines qui l'outillent et définissent son décloisonnement disciplinaire. Elle joue dans cette optique un rôle fondamental, un rôle dialogique qui s'établit entre le processus d'écriture et le processus de la transmission.*

***Mots-clés :** didactique, texte littéraire, interdisciplinarité, péril, esthétique.*

***Abstract :** The didactic of the literary text is experiencing in recent years an epistemological crisis. In 2007 Todorov warns against the peril of the literary text accusing the conventional approaches adopted by the teaching policies in the universities. While the applied exercises improve the methodological competence of the learner, they reduce at the same time the interpretive and dialogical dimension of the text. The current situation and the circumstances in which we live challenge the openness, the decompartmentalization. In essence, the literary text is a human production, it is supposed to adapt to these parameters that define the world today. The study of the literary text is necessarily managed by the transition to interdisciplinarity, the other disciplines that equip it and define its decompartmentalization disciplinary. In this respect, it plays a fundamental role, a dialogical role that is established between the writing process and the process of transmission.*

***Keywords:** didactics, literary text, interdisciplinarity, peril, aesthetics.*

* * *

Les nouvelles tendances de l'enseignement de la littérature à l'université ont été fondées essentiellement sur la répartition formaliste, structuraliste mais d'une manière biaisée et aliénante. La littérature est ainsi réduite à n'être que le reflet des mécanismes structuralistes du texte. L'art redevient ainsi aliéné à ces mécanismes. Les Formalistes russes prônent le caractère esthétique de la littérature. V. Chklovski définit l'œuvre comme « la somme de tous les procédés artistiques employés» (V. Chlovski, 1973 :303). La littérarité repose sur l'opposition entre le langage poétique et le langage pratique. Le formalisme a occulté la dimension historique du texte littéraire laquelle dimension devient « succession de systèmes» (J. Tinianov). La forme crée

l'œuvre qui, paradoxalement, est enclavée dans un circuit fermé entre esthétique de production et esthétique de représentation. De même la réception dans cette perspective exige un lecteur « philologue » ou « linguiste » au niveau de compétence de l'auteur. Cette distance entre création et réception a créé pas mal de problèmes au niveau de l'enseignement du texte littéraire.

Actuellement le dysfonctionnement érige la didactique du texte littéraire qui « connaît un retard par rapport aux didactiques d'autres disciplines » (Y. Reuter, 2010). Dans son ouvrage *La littérature en péril*, Todorov explique que ce retard vient de l'approche adoptée aujourd'hui pour étudier la littérature et qui s'articule sur un ensemble d'exercices méthodologiques hérités du structuralisme (l'analyse linéaire, le commentaire composé, la synthèse) et une répartition à tendance formaliste (genres, registres, typologie, catégories du récit). Pour Todorov, la littérature est un produit humain qui met en relief le rapport de l'Homme au monde ; donc différentes interactions concourent à la création et la production du sens au-delà de la forme, au-delà de la structure et au-delà du beau qui est à l'origine du péril de la littérature et la mise en péril de sa didactique. Notre contribution essaie de réinterroger le rôle de la dimension esthétique dans l'œuvre littéraire et les possibilités de sa contribution à la mise en avant (et non pas au péril) du rapport de l'œuvre littéraire au monde.

I. Convergences critiques

1. La dimension communicative du texte littéraire

La communication littéraire désigne la communication entre l'émetteur-auteur et le récepteur-lecteur qui intègre un message celui du texte littéraire. Le texte littéraire se présente comme un macrocosme où s'entrecroisent tous les pôles de la création et de l'invention littéraire. Le courant formaliste met l'accent sur le texte lui-même considéré comme une structure, « un ensemble clos de relations internes entre un nombre fini d'unités » (P. Ricœur, 1980 : 26). Le problème signalé est celui de la situation dans la communication littéraire. La triade auteur/ lecteur/ message systématise cette problématique. La situation de l'auteur est intratextuelle, puisqu'elle peut se manifester dans toutes les formes paratextuelles (préface, postface, avant-propos, notes) ou même dans des commentaires et des interventions autobiographiques...La situation du lecteur est plutôt extratextuelle, elle est l'aboutissement de la communication littéraire, une stratégie que l'auteur mène vers le lecteur à qui il veut communiquer une vision du monde. Cette stratégie s'inscrit dans une configuration littéraire (une poétique) en tant que sujet lisant (phénoménologie de la lecture) soit en tant que public récepteur (une esthétique de la réception). Le lecteur peut jouer différents rôles : il est le lecteur réel qui construit le sens du texte selon son désir, son projet, qui braconne dans le texte, un personnage fictif, un « lecteur fictif » (W. Iser) qui a pour but de fixer le statut sociologique du destinataire de l'œuvre. Il peut être également un lecteur potentiel, virtuel ou perversi comme le lecteur d'Emma Bovary, et celui des romans du nouveau Roman, un lecteur en perpétuel glissement et déviation. Quant à la situation du récit, elle est cantonnée à l'espace, au temps et aux personnages (selon l'école de Constance). Le récit est considéré comme un discours (Ricœur). L'interpréter suppose l'explicitier d' « être-au-monde déployé devant le texte » (P. Ricœur, 1983 :128). On interprète dans le texte, une vision du monde, du

monde tel qu'il est habité par son auteur par opposition à la phénoménologie intentionnelle de Husserl qui cherche l'intention de l'auteur derrière le texte. L'œuvre littéraire est la projection d'un univers, un univers possible que Pavel considère comme « univers de la fiction » car « par la fiction, par la poésie, de nouvelles possibilités d'être-au-monde sont ouvertes dans la réalité quotidienne » (ibid). Contrairement aux structuralistes qui pensent que le texte est clos sur lui-même, Ricœur montre l'importance d'entrevoir une herméneutique pour discerner le discours dans l'œuvre, ce discours n'est donné ailleurs que dans et par les structures de l'œuvre (composition, genre, style), des structures immanentes au texte (Genette).

La communication littéraire forme un processus que l'école de Paolo Alto a appelé un modèle orchestral où l'œuvre est une co-construction, la résultante d'échanges, d'interactions multiples. C'est pour cette raison que l'œuvre n'a pas de sens, il est plutôt fomenté de sens éclatés. L'acte de lecture procède par une « refiguration » qui met l'accent sur les techniques à partir desquelles une œuvre se rend communicable, techniques repérables dans l'œuvre elle-même (P. Ricœur, 1985 : 290), autrement dit, la rhétorique du texte présente une pierre d'achoppement car elle inscrit dans le texte des modes de communication. Parmi les problèmes communicatifs suscités à l'intérieur de l'œuvre, celui des voix dans la mesure où elle se situe au point de transition entre configuration et refiguration (P. Ricœur, 1984 : 181). Le dialogisme qui renaît de cette relation enchevêtrée engendre une interaction provenant de la démultiplication des discours entre le narrateur et ses personnages, des forces intactes qui fractionnent et estompent le schéma de communication. L'auteur impliqué et le lecteur impliqué forment des corrélats pour l'œuvre, l'un configure et l'autre refigure les stratagèmes de l'auteur selon la phénoménologie de lecture proposée par Iser : « ce monde du texte déployé devant l'œuvre n'existe que dans la mesure où il y a un lecteur qui s'approprie le texte » (P. Ricœur, 1983 : 148). Toutefois, Ricœur pense que le lien entre l'auteur et sa conception de construire l'œuvre déploie une autre dimension absente dans cette conception de lecture : c'est la dimension ontologique qui préfigure la relation de lecture. L'œuvre est communicable avec sa référence dialogique et dialogale : le monde. Il existe en effet une intersection entre le monde du texte et le monde du lecteur, une mimèsis qui fait du monde du texte une transcendance dans l'immanence. La lecture permet de marquer le passage de la configuration à la refiguration. L'œuvre littéraire porte en fait les germes d'une expérience dans le monde, véhicule des valeurs sociales, morales, philosophiques religieuses qui ne peuvent être comprises que par la confrontation avec notre existence, donc par rapport au monde du lecteur et de ses propres valeurs. La communication littéraire est une communication différée, conditionnée par un contexte sociohistorique et culturel du lecteur qui cède le texte à un processus de décontextualisation et de recontextualisation car, entre le texte et le lecteur, il y a toujours un vide, un écart temporel, une distance souligne Gadamer. Ainsi l'interprétation doit-elle se tenir dans cet espace de dialogue entre les deux entités. Interpréter c'est entrer en dialogue avec une œuvre. La compréhension s'avère donc une manière d'être (Heidegger).

2. La lecture : une expérience esthétique¹

L'interprétation des textes se déroule à travers deux tendances ou bien le lecteur confronte de manière analytique les textes aux tonalités affectives a priori ou bien il déduit synthétiquement de la compréhension des genres et des qualités génériques. La lecture est une pratique c'est-à-dire une expérience. La phénoménologie de la lecture serait alors due à l'apprentissage et non à la structure psychique immédiate. Le lecteur saisit les genres et les tonalités affectives ensemble dans un mouvement dialectique, rompt avec la linéarité et atteste la mise à distance du temporel. Il établit une chronologie pour préciser un ordre strict dans le décryptage d'un texte qui ne saurait alors se réaliser. Ainsi toute compréhension est partielle, elle peut se heurter au non-sens. Elle est un art de traduction.

Toute œuvre est un tissu de traductions ou une création fondée sur une opération traduisante, c'est-à-dire, possible à traduire ce qui lui permet d'atteindre sa plénitude d'œuvre. H. Meschonnic considère le traducteur comme un "ré-écrivain" dans la mesure où il possède les mêmes performances d'un écrivain émergent au milieu des remous d'une transformation poétique et culturelle marquée par le sens de polysémie du texte traduit où la langue est indissociablement liée à la culture du traducteur et de son lecteur. Meschonnic n'effectue aucune distinction entre la forme (ou expression) et le sens (ou contenu), soutient que : « traduire un texte n'est pas traduire de la langue, mais traduire un texte dans sa langue, qui est texte par sa langue, la langue étant elle-même par le texte » (H. Meschonnic, 1983 : 311-312). C'est ainsi que la traduction a une poétique qui revêt une percée de l'acte d'écrire. L'école de Constance avec ses théoriciens (Iser, Jauss) interroge une esthétique de la réception qui s'attache aux effets et à l'impact de l'œuvre. Iser s'attache au lecteur, tandis que Jauss met davantage l'accent sur la dimension collective de la lecture. Pour Iser, toute œuvre a deux dimensions, deux « pôles ». Le premier, « le pôle artistique est le texte de l'auteur », le second, « le pôle esthétique est la réalisation accomplie par le lecteur ». Une œuvre est « inévitablement de caractère virtuel, car elle ne peut pas se réduire ni à la matérialité du texte ni à la subjectivité du lecteur, et c'est de cette virtualité qu'elle dérive son dynamisme ». Le rôle du lecteur est de mettre en relation les messages, d'explicitier les non-dits, les blancs, les ellipses narratives. L'œuvre est objet d'un dialogue entre son auteur et son public, un processus de communication susceptibles de quiproquos voire de contresens ou de significations ambiguës. Ces problèmes ont tendance à inscrire l'œuvre littéraire dans un devenir car son intelligibilité est transhistorique. Elle se transforme, s'enrichit de ses multiples lectures. L'œuvre est à la fois forme et sens. Sa forme est intemporelle en passant du processus de la création à celui de la réception. L'écriture est médiatisée par la parole et le regard de l'autre celui

¹ Terme emprunté à Paul Valéry : « je constituerais un premier groupe, que je baptiserais : Esthétique, et j'y mettrais tout ce qui se rapporte à l'étude des sensations, [...] s'y placeraient les travaux qui ont pour objet les excitations et les réactions sensibles qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini [...] ». Paul VALÉRY, *Discours sur l'Esthétique, Œuvres I*, Gallimard, La pléiade, Paris, 1957, p.1331. L'esthétique cherche à rendre compte de la constitution poétique de l'expérience esthétique elle-même, c'est-à-dire à partir du rôle que joue la construction dans la réception du donné esthétique comme appropriation et développement des sollicitations que suscitent les œuvres d'art.

du lecteur. Son adhésion est une forme de capillarité des consciences qui sont nécessaires à toute lecture. L'émetteur peut devenir récepteur, l'interlocuteur par sa seule présence participe à l'élaboration du discours. Tout discours est fait de chevauchements, d'interruptions. Dans le texte littéraire ces scories se manifestent dans le jeu d'intertexte.

II. Fondements poétiques et passerelles didactiques

1. Intertexte et espace littéraire

Antoine Compagnon affirme que le propre du texte littéraire est son caractère citationnel. Elle contient cinq « structures élémentaires » : un texte 1 « où l'énoncé apparaît pour la première fois et où il est pris », un texte 2 « où le même énoncé figure une seconde fois, en reprise », « l'énoncé lui-même », un auteur 1 (celui qui est cité) et un auteur 2 (celui qui cite) (A. Compagnon, 1979 :56). La création d'une œuvre littéraire est fondée essentiellement sur un travail de seconde main, un dialogue entre les œuvres, entre les époques : « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est l'absorption et la transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double» (J. Kristeva, 1978 :85). Le référent du texte littéraire est les autres textes. L'œuvre s'inscrit dans un système ouvert sur une « chaîne d'autres œuvres possibles », retravaillé sur des échos, des références, des réécritures. Bakhtine ajoute que l'intertexte est le lieu où le "je" de l'énonciation doit compter avec l'autre et l'individu au moment même où il s'énonce, cesse d'être le producteur de l'énoncé pour en devenir le produit (le « je » de l'énoncé). L'énoncé dialogue avec le monde, la société, les valeurs, l'idéologie.

Umberto Eco considère tout texte comme incomplet à actualiser. Le rôle du lecteur est donc de mettre en relation les messages, d'explicitier les non-dits et les ellipses narratives. Le texte exige un lecteur modèle car le lecteur donne vie au texte. Le texte malmène le lecteur et lui impose une pratique déviante de la lecture. Celle-ci devient une interprétation, une réécriture, ou encore une création. L'œuvre est donc un espace intermédiaire et paradoxal entre l'auteur et le lecteur car l'œuvre est aussi une pratique culturelle mettant en œuvre des connaissances, des savoirs, c'est une activité productrice, un dialogue entre celui qui a produit le texte et celui qui le lit, une relation dialogique qui offre au texte plus de spatialité. La problématique de l'espace littéraire a suscité la curiosité de plusieurs plumes. Dans l'espace littéraire, Maurice Blanchot voit dans l'expérience de la création littéraire une opération qui aide le passage du poète d'un espace extérieur " homogène et divisible" à un espace intérieur "imaginaire". Gérard Genette s'interroge à son tour sur la liaison étroite entre littérature et espace : « y-a-t-il de la même façon ou d'une manière analogue quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ?» (G. Genette, 1969 : 43-44).

Pour répondre à cette problématique Genette fait appel à d'autres disciplines proches de la littérature comme la peinture et la musique. Il constate qu'à chacune d'entre elles, il existe un espace spécifique, une spatialité. La spatialité rétablit l'équilibre entre espace et temps dans l'approche de l'univers romanesque : ils sont indissociables car « créer un espace et un temps, sont une seule et même opération, bien que l'une vienne couper l'autre comme une parenthèse » (Y. Tadié, 1986 : 67). L'espace littéraire est caractérisé par un langage littéraire figuré, un « espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié du réel abolissant du même coup la linéarité du discours » (Genette, 1969 : 47). Autrement dit, le processus de la création littéraire est défini par la spécificité d'un temps-espace constitutif de l'acte créateur et de sa visibilité. Il désigne « l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentativité » (Tadié, 1986 : 34). La représentation spatiale renvoie à un référent, à une réduction singulière de l'espace. La phénoménologie de l'espace témoigne d'une « étude du phénomène de l'image poétique quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme saisi dans son actualité » (G. Bachelard, 1957 : 2). L'espace est donc spatialisé dans l'œuvre littéraire. V. Chklovski pense que l'œuvre est « la somme de tous les procédés artistiques employés », elle est lieu de jonction de la représentation stylistique et esthétique. La littérarité dans l'œuvre littéraire repose sur l'opposition entre langage poétique et le langage pratique, l'œuvre d'art n'est définie que par son "écart poétique", œuvre sur l'espace ou sur le temps, sur la matière, les sons, le corps ou le concept et il existe en tant qu'un art dans ses dimensions que l'artiste a intentionnellement mises en forme (in/formées).

2. Vers une didactique de l'art

La littérature parle le monde, elle est indissociable de tout ce qui exprime ce monde, elle est un tout subdivisée en parties car le monde n'est pas une réalité mais une pluralité de réalités : il est la société, il est l'Histoire, il est la politique, il est la culture, il est l'Homme. Le monde est pluriel, la littérature est multidimensionnelle. Todorov confirme le retour du rôle vital de la littérature et cette vitalité que ce soit du texte ou de son enseignement ne peut se réaliser que dans l'ouverture, que par l'« inter » qui se concrétise sur un plan vertical, dans l'interaction avec d'autres disciplines dont l'objet est le monde ou l'Homme et sur le plan horizontal, dans l'interaction avec d'autres systèmes intersémiotiques qui sont de production humaine et pensent le monde. La vitalité tout simplement provient de la recherche de l'unité dans les parties, une recherche de la totalité dans une vision perspectiviste qui prend en considération une variation des points de vue. Cela dit, on ne peut pas nier que l'enseignement de la littérature dans une perspective structuraliste, formaliste améliore le savoir-faire de l'apprenant, consolide ses compétences méthodologiques, mais le processus s'avère un processus d'individualisation, un solipsisme (le sujet pensant pense qu'il n'y a pas autre réalité que lui-même) et par conséquent l'enseignement dans cette voie univoque engendre un nihilisme de l'Autre (culture, pensée, Histoire). Le fait de se concentrer sur la forme et la structure du texte exclut son rapport avec d'autres textes, autres visions du monde. Donc on n'aboutit pas à une représentation du monde, mais à une représentation de la négation du monde ce qui crée un hiatus à l'intérieur de la didactique de la littérature. Comment peut-on remédier au problème ?

Ce dysfonctionnement ne peut être dépassé que par le truchement d'une réflexion qui repense l'épistémè du texte en tant que représentation d'un monde, regorge d'une forme de connaissance et forme de communication produite par l'Homme dans une situation donnée. L'épistémè pour Michel Foucault est un dispositif qui détermine la production de la connaissance, une structure charrie de codes culturels et qui conçoit le texte littéraire comme un discours, un témoin d'une époque (Bakhtine, Ricoeur, Todorov). Le déchiffrement de son message est par ailleurs conditionné par l'esthesis, les conditions de sa réception, une co-construction résultante d'échange entre le lecteur et le texte, une refiguration qui « met l'accent sur les techniques à partir desquelles une œuvre se rend communicable, techniques repérables dans l'œuvre elle-même » (P. Ricoeur, 1985 :290). La rhétorique du texte littéraire présente une pierre d'achoppement car elle insère dans le texte des modes de communication, des voix superposées qui se manifestent à travers un dialogisme : le lecteur refigure le temps de l'œuvre, dialogue avec son monde transcendé dans l'immanence du texte, un dialogue qui, en l'occurrence est affecté, entravé par le contexte socio-historique et culturel du lecteur qui décontextualise et recontextualise l'œuvre. En effet, Il y a toujours un vide, un écart temporel entre le temps de l'écriture et le temps de la lecture (Gadamer, Vérité et méthode). L'interprétation (l'expérience herméneutique de Gadamer) se situe à l'intervalle des deux temps, constitue une phénoménologie de la lecture, de la compréhension où temps et espace s'imbriquent, créent des spatialités et des temporalités et produisent un effet de représentation « dans un texte, l'espace se définit [...] comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation » (Tadié, 1994 :48). Cette représentation est une réduction singulière de l'espace concrétisé dans le texte, circonscrit dans l'image poétique qui « émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme sais dans son actualité » (G. Bachelard, 1957 : 2).

La représentation est régie par :

- un référent : une dimension sociale et historique/
- un psychisme : dimension affective et culturelle/
- une poétique : dimension rhétorique et esthétique/
- une réception : dimension esthétique, communicative/
- un être : dimension ontologique.

Revaloriser une dimension veut dire exclure les autres, autrement dit, une compréhension incomplète, rudimentaire qui met en péril le rôle vital de l'œuvre et de son enseignement. D'un point de vue didactique, ce rôle nécessite des connexions entre des concepts, des outils d'analyse, des modes d'interprétations de différentes disciplines afin de l'appréhender. Donc son assimilation s'effectue au sein d'une approche interdisciplinaire.

L'aspect définitoire du concept "interdisciplinaire" fait l'objet de discussions savantes : dans la terminologie de Gusdorf, l'interdisciplinarité est un croisement de disciplines, résultante du développement de la connaissance de l'être. Edgar Morin précise que l'interdisciplinarité institue division et spécialisation. L'approche interdisciplinaire

préserve l'autonomie des disciplines en faisant dialoguer leurs outils méthodologiques, objets d'étude dans un jeu d'emprunts ce qui crée confrontation car « pour pouvoir procéder à une interrogation ou à un emprunt entre des concepts, il faut pouvoir les considérer dans un cadre théorique afin de ne pas les déformer, les interroger à la lumière d'une autre discipline et expliquer dans quelle mesure et à quelles fins d'analyse ils peuvent être empruntés et intégrés dans l'autre discipline» (P. Chareaudeau, 2010 :8). Pour Chareaudeau, l'intégration d'une démarche interdisciplinaire doit prendre en considération le cadre conceptuel, l'outil d'analyse, l'interprétation ; trois éléments soumis à une perspective diachronique sensible au changement social, intellectuel, à un « conflit d'interprétation » dû à un hiatus conceptuel qui permet à la discipline de repenser ses mécanisme, ses objets d'étude. « L'interdisciplinaire nomadise » (Deleuze), les outils sont transversaux. Cette mobilité s'identifie à la mobilité du texte lui-même qui ne cesse de se développer à travers les époques, de côtoyer l'humain et sa production dans le monde. Comment donc se mouvoir entre la brèche du texte littéraire et de l'enseignement du texte littéraire devant cette nouvelle praxis où la poïesis se joint à la technè ?

La reproductibilité technique (l'école de francfort) régissante sur l'œuvre littéraire va donner naissance à une nouvelle approche : l'approche intermédiaire, sorte de communication culturelle et qui intègre à son tour d'autres concepts et outils d'analyse comme :

- La cinématization : inventé par Jacques Aumont dans son article : « Godart peintre ou l'avant-dernier artiste » qui étudie la rétroaction du cinéma sur la peinture, une inetemédialité visuelle.
- L'interrartialité : Walter Moser note que l'interartialité est axée sur l'interaction entre les pratiques artistiques diverses, c'est-à-dire l'absorption et le recyclage de l'une par l'autre, le passage de l'une à l'autre, ou la prise en charge de l'une par l'autre (le cas du théâtre et du cinéma).
- L'intermédialité (Müller) étudie dans une optique essentiellement comparative la manière dont les divers langages artistiques peuvent chercher à rendre des effets plus ou moins ressemblants, même si les moyens employés d'un langage à l'autre ne sont pas de nature identique, ce qu'elle reconnaît volontiers le plus souvent, mais sans prêter attention à ceux-ci. Elle s'origine dans l'Ekphrasis pratiquée pendant l'Antiquité (description d'une œuvre d'art au sein du texte littéraire), dans De l'ut pictura poesis qui donne naissance à un jeu de synesthésies, de correspondance entre les arts : la musique, la poésie, la peinture et la philosophie car le but n'est pas seulement de créer le beau, mais de le penser dans une démarche herméneutique qui réfléchit sur la phénoménologie du « voir » et de l'« écrire ».

L'intermédialité est une approche interdisciplinaire qui joue le rôle d'interstice (Deleuze), elle comble le vide laissé par l'interaction des autres disciplines. L'approche intermédiaire est un « îlot » (Gérard Fourez) qui se situe à la croisée de plusieurs domaines de la production et connaissance et crée cohésion à travers la technique de la transposition. Elle est un prolongement de l'interdisciplinaire et en même temps une

réhabilitation de l'esthétique, du beau non pas dans une perspective cloisonnée, mais en analogue, en dialogue avec d'autres systèmes intersémiotiques

La critique a montré que la mobilité est une essence pour le texte littéraire ainsi que pour son enseignement où réverbère transversalité, intertextualité, décloisonnement, ouverture. Le texte n'est pas seulement un substrat de réconciliation, un espace où l'auteur se permet de jouer avec des structures et des formes afin de dévoiler une façon de penser ou d'exhiber son talent ; le texte devient un médium communicationnel (Habermas), il suscite une lecture interactive, agit avec d'autres domaines scientifiques, artistiques et culturelles.

La dimension matériologique du texte littéraire est indissociable du rapport entre la production et la réception, entre le support, contenu et signes mobilisés. Il s'avère donc qu'on ne peut dépasser le péril qui menace le texte littéraire et son enseignement sans faire appel à une approche éclectique qui actualise son statut épistémologique. Ainsi l'interdisciplinaire, l'intermédial ne sont que des voies d'une grande importance à investir dans l'approche de la littérature en tant que discipline des sciences Humaines et en tant qu'objet d'études culturelles.

Sources bibliographiques

- BACHELARD, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- BLANCHOT, M. (1968). *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, collection Folio Essais
- CHARAUDEAU, P. (2008). La justification d'une approche interdisciplinaire de l'étude des médias. *Revue Communication, L'analyse linguistique des discours des médias : apports, limites et enjeux*. Québec : Éditions Nota Bene, consulté le 18 juin 2019 sur le site de Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications. URL. <http://www.patrick-charaudeau.com/La-justification-d-une-approche.html>.
- CHARAUDEAU, P. (2010). « Pour une interdisciplinarité « focalisée » dans les sciences humaines et sociales », *Questions de communication*, 17 | 2010, 195-222. Online since 24 August 2015, connection on 22 August 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/385;DOI:10.4000/questionsdecommunication.3855>
- CHKLOVSKI V. (1973). *Sur la théorie de la prose*. Lausanne : édition l'Âge d'Homme.
- COMPAGNON, A. (1979). *La seconde main ou le travail de citation*, Paris : éd. Seuil.
- GENETTE, G. (1969). *Figures II*. Paris : Seuil.
- GUSDORF, G. (1974). *Introduction aux sciences humaines. Essai critique sur leurs origines et leur développement*. Paris : Les Éditions Ophrys, Nouvelle édition.
- ISER, W. (1985). *L'acte de lecture*. Bruxelles : Mardaga.
- JAUSS, H.R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: éd. Gallimard, coll. Tel.
- KRIESTEVA, J. (1978). *Seméiotiké. Recherches pour une sémiotanalyse*. Paris : Seuil.
- MESCHONNIC, H. (1986). *Pour la poétique II*. Paris : Gallimard.
- MESCHONNIC, H. (2012). *Poétique du traduire*, éd. Verdier.
- REUTER, Y. (2010). *Les concepts et les méthodes en didactique du français*. Namur : Presses universitaires de Namur (coll. Recherches en didactique du français).
- RICŒUR, P. (1980). « Le récit de fiction », in Dorian Tiffeneau (dir.), *La Narrativité*, Paris : éd. Du CNRS.
- RICŒUR, P. (1983). *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*. Paris : Ed. du Seuil.
- RICŒUR, P. (1983). *Temps et récit 1*. Paris : Ed. du Seuil.
- RICŒUR, P. (1984). *Temps et récit 2*. Paris : Ed. du Seuil.
- TADIE J-Y. (1986). *Proust et le roman*. Paris : Gallimard, Tel.
- TADIE J-Y. (1994). *Le récit poétique*. Paris : Gallimard, Tel.
- TODOROV, T. (2007). *La littérature en péril*. Paris : Éditions Flammarion.