

# LES MÉTHODES EMPIRIQUES ET DIALECTIQUES EN SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE

© Pierre V. ZIMA & Picard Éditeur

## 1. Objectivité et sociologie empirique de la littérature

La différence fondamentale entre les méthodes empiriques et dialectiques en sociologie de la littérature peut être expliquée par le fait que les premières s'orientent vers le postulat weberien de l'objectivité scientifique (*Wertfreiheit*) éliminant tout jugement de valeur esthétique ou autre, alors que les secondes développent certaines théories esthétiques et philosophiques existantes à l'aide de notions sociologiques et sémiotiques.

Il a déjà été question de cette scission entre la philosophie d'une part et la science (sociologie, psychologie) de l'autre. Les partisans de la sociologie empirique de la littérature ont essayé, surtout au cours des années 1960, d'établir une séparation claire et précise entre les approches esthétiques (philosophiques) et les arguments provenant de la sociologie de l'art. Par cette séparation ils cherchent à transformer la sociologie de la littérature et de l'art en une science empirique et objective au sens de Max Weber.

Celui-ci s'intéressait lui-même à la sociologie de l'art (de la musique, de l'architecture) ; dans ses écrits il plaide en faveur d'une ligne de démarcation claire entre les recherches empiriques et les jugements esthétiques. A propos des développements techniques de la musique pendant la Renaissance il remarque : «L'histoire empirique de la musique pourra et devra analyser ces composantes du développement historique, sans toutefois se prononcer sur la valeur *esthétique* des

œuvres d'art musicales» (Weber, 1917, 1973 : 289-290). Avec les jugements de valeur, Weber cherche donc à éliminer la *critique* des œuvres.

Il n'est pas étonnant que les sociologues de la littérature qui se réclament de Weber tentent de séparer la critique littéraire et l'esthétique de la sociologie littéraire proprement dite. Hans Norbert Fügen écrit par exemple : « Etant donné que l'objet de recherches de la sociologie est l'action sociale, c'est-à-dire l'action intersubjective, elle ne considère pas l'œuvre littéraire en tant que phénomène esthétique, car pour elle le sens de la littérature réside exclusivement dans l'action intersubjective particulière que la littérature suscite» (Fügen, 1964 : 14).

Le fait que la méthode empirique refuse d'être une théorie de la littérature ou une esthétique explique pourquoi elle ne tient pas compte de la structure de l'œuvre (du texte lui-même) : « Pour cette raison, des commentaires concernant l'œuvre d'art elle-même, donc sa structure, restent en dehors des recherches sociologiques sur l'art » (Silbermann, 1967, 1978: 193). Contrairement à Fügen et Silbermann, les deux représentants allemands les plus importants du courant empirique, Theodor W. Adorno, représentant de la philosophie dialectique (de la «Théorie critique »), pense qu'il est impossible d'ignorer les éléments constitutifs de l'œuvre d'art; il est aussi impossible, selon lui, d'éliminer les jugements de valeur esthétiques en sociologie de la littérature, car l'étude esthétique de la qualité explique souvent les aspects quantitatifs d'une œuvre: par exemple le fait qu'un texte d'avant-garde, difficile à lire, n'ait aucun succès sur le marché, alors que des produits de la littérature triviale se vendent grâce à leurs clichés idéologiques et leurs stéréotypes commercialisables.

C'est dans ses « Thesen zur Kunstsoziologie » («Thèses sur la sociologie de l'art ») qu'Adorno prend position contre les principes méthodologiques de Silbermann (et indirectement de Weber). A l'encontre de Silbermann qui se réclame de la *Wertfreiheit*, Adorno souligne la nécessité d'une sociologie *critique* de la littérature et de l'art : « Silbermann est d'accord avec moi pour affirmer qu'une des tâches principales de la sociologie de l'art consiste à critiquer l'ordre social établi. Il me semble pourtant que cette tâche est irréalisable tant que le sens des œuvres et leur qualité sont mis entre parenthèses. Le renoncement aux jugements de valeur et une fonction sociocritique sont incompatibles» (Adorno, 1967: 100). La sociologie dialectique de la littérature ne se penche donc pas seulement sur la qualité d'un texte littéraire dans le but unique d'expliquer sa fonction sociale (son influence ou

son succès), mais aussi pour définir sa *fonction idéologique* (justificative, affirmative) ou *critique*.

Ces deux aspects ne sauraient être dissociés. Un auteur visant principalement ou exclusivement le succès commercial sera plus facilement enclin à utiliser des clichés populaires (commercialisables) et des stéréotypes narratifs qu'un écrivain qui cherche à résoudre un problème existentiel, politique, philosophique ou esthétique et qui pense d'abord à la valeur d'usage de l'écriture et non à sa valeur d'échange. La sociologie empirique de la littérature a souvent négligé la corrélation entre qualité et quantité; elle a étudié les aspects quantitatifs de la production et de la consommation littéraires isolément (indépendamment de la qualité).

D'importantes recherches sur les éléments quantitatifs ont été effectuées non seulement en Allemagne et en Suède (K. E. Rosengren, *Sociological Aspects of the Literary System*, Stockholm, 1968), mais aussi en France, surtout par l'École de Bordeaux dirigée par Robert Escarpit. Mais il semble que les membres de cette école n'aient pas encore résolu les problèmes posés par les rapports entre quantité et qualité.

Évoquant les grandes quantités de textes commercialisés, Henri Zalamansky, un des collaborateurs de R. Escarpit, soutient qu'aucun critère qualitatif (d'ordre esthétique) n'est applicable dans l'étude de la littérature de masse. Selon lui, une étude des « grandes » œuvres peut très bien porter sur les aspects esthétiques; «lorsqu'il s'agit au contraire d'étudier un ensemble d'œuvres pour voir ce qui va agir sur la conscience collective, on ne peut retenir un critère d'ordre esthétique, car nous sommes en présence d'un problème de quantité et non la qualité » (Zalamansky, dans : Escarpit, 1970: 127).

L'argument avancé par Adorno contre Silbermann, à savoir que la quantité de la littérature de quatre sous ne saurait être expliquée indépendamment de sa *qualité* esthétique (de ses aspects idéologiques ou critiques) reste aussi valable dans le cas de Zalamansky.

Qu'on se rappelle à ce sujet l'étude de Umberto Eco sur les romans *James Bond* de Ian Fleming qui montre que cette littérature populaire est structurée par de nombreux clichés politiques, auxquels correspondent des stéréotypes narratifs qui rendent compte du succès commercial de l'œuvre tout entière de Fleming. Les arguments de Franziska Ruloff-Häny vont dans le même sens. Elle montre de façon

convaincante comment, dans les romans populaires, les clichés stylistiques, érotiques et idéologiques s'interpénètrent et se complètent les uns les autres (F. Ruloff-Hány, *Liebe und Geld. Der moderne Trivialroman*, Stuttgart, 1976).

Les théories dialectiques ne s'intéressent donc pas seulement à la fonction sociale et économique de la littérature triviale ; elles cherchent à expliquer le rapport entre ses structures sémantiques et narratives d'une part et les intérêts sociaux, économiques et politiques de certains groupes d'autre part.

## **2. Modèles dialectiques**

Dans un ouvrage d'introduction, dont la seconde partie présente les idées fondamentales d'une *sociologie du texte*, les méthodes dialectiques qui s'orientent vers le texte et ses structures occuperont le centre de la scène. Il serait pourtant faux de supposer que les méthodes empiriques n'ont que peu d'importance pour la théorie de la littérature et qu'au fond elles appartiennent à la sociologie.

Disons d'emblée que l'analyse textuelle est elle-même une activité empirique dans laquelle l'intuition qui occupe une place trop importante dans la « critique universitaire » devrait céder à l'analyse structurale (sans être complètement remplacée par celle-ci). Mais c'est surtout dans le cadre de la sociologie de la réception et de la lecture que l'on redécouvre l'importance des méthodes empiriques pour l'étude du comportement collectif des lecteurs dans le présent et dans le passé.

On verra, dans le dernier chapitre, comment, dans des travaux récents, Joseph Jurt et Jacques Leenhardt se servent de certains procédés empiriques pour rendre compte de la réception d'une œuvre ou d'un roman dans une situation sociohistorique donnée. Ils démontrent, entre autres, que loin d'être un tout homogène, le public littéraire reproduit les conflits sociaux et politiques d'une société.

Ils montrent également que le concept de *conscience collective*, dont il a été question dans le premier chapitre, n'est pas une abstraction : il peut être concrétisé par des recherches empiriques qui révèlent la cohésion culturelle et idéologique des groupes « socioprofessionnels ».

Cette orientation empirique des méthodes dialectiques (clairement repérable dans *The Authoritarian Personality*, un ouvrage collectif publié par Th. W. Adorno et d'autres théoriciens en 1949-1950) n'entraînera jamais un renoncement à la critique sociale.

## **A) L'esthétique hégélienne et les modèles dialectiques en sociologie de la littérature**

Il est difficile, sinon impossible, de comprendre les théories dialectiques de G. Lukács, L. Goldmann ou Th. W. Adorno si l'on ne tient pas compte de certains principes et notions de la philosophie systématique de Hegel, et en particulier de son *Esthétique*.

*L'une des pensées essentielles de la philosophie hégélienne est que la réalité ne peut être comprise que comme un tout cohérent, comme une totalité significative. Une pensée qui ne conçoit pas le monde objectif comme un tout, mais isole les phénomènes individuels les uns des autres, reste abstraite. Seule une approche qui envisage les phénomènes par rapport au tout dans lequel ils signifient, pour établir ensuite des rapports entre eux, représente la réalité de façon concrète. Une telle philosophie a été qualifiée de rationnelle et réaliste. Selon Hegel, la tâche du philosophe est de comprendre le monde comme un tout significatif en développement, comme une totalité historique. La phrase suivante bien connue de la *Phénoménologie de l'esprit* devient alors compréhensible : « Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen » (Hegel, 1970 : 24) («La vérité est dans la totalité. Mais la totalité n'est que l'essence qui s'accomplit dans le devenir »).*

Seule une philosophie qui comprend l'être comme une totalité est en état de comprendre concrètement l'essence cachée derrière les phénomènes. L'essentiel, c'est que Hegel ait défini la fonction de l'art à l'aide des critères philosophiques de sa dialectique. Selon lui, l'art, tout comme la philosophie, assume une fonction cognitive qui doit assurer une meilleure compréhension de la réalité. Comme la philosophie (la pensée conceptuelle), l'œuvre d'art doit révéler l'essence derrière les phénomènes. A propos de la fonction cognitive de l'art Hegel remarque dans son *Esthétique* : « C'est ainsi, encore une fois, que loin d'être, par rapport à la réalité courante, de simples

apparences et illusions, les manifestations de l'art possèdent une réalité plus haute et une existence plus vraie » (Hegel, 1964 : 38-39).

Comme la philosophie, l'art pénètre jusqu'à la vraie réalité, jusqu'à l'essence. L'œuvre d'art réussie, la « grande œuvre », fait apparaître une *loi générale* («allgemeine Maxime », Hegel) dans un phénomène particulier : dans un caractère, dans une action ou dans une situation. La loi générale, conceptuelle, qui a revêtu une forme *particulière*, devient alors accessible aux *sens*.

Dans le domaine esthétique, Hegel exige donc une synthèse entre le général et le rationnel d'une part et le sentiment (« Gemüt », « Empfindung ») de l'autre. Il reconnaît que l'art appartient à un autre domaine que la pensée philosophique : « La beauté artistique, en effet, s'adresse aux sens, à la sensation, à l'intuition, à l'imagination, etc. ; elle fait partie d'un domaine autre que celui de la pensée [...] » (Hegel, 1964 : 27). Pourtant, cette étrangeté de l'art par rapport à la pensée conceptuelle, à la philosophie, n'est, en fin de compte, qu'une apparence : car l'esprit finit par reconnaître dans l'objet esthétique sa propre création : « C'est pourquoi l'œuvre d'art, dans laquelle la pensée s'aliène d'elle-même, fait partie du domaine de la pensée conceptuelle, et l'esprit, en la soumettant à l'examen scientifique, ne fait que satisfaire le besoin de sa nature la plus intime » (Hegel, 1964 : 32).

Cette soumission de la création esthétique, littéraire au discours conceptuel de la philosophie apparaît clairement à un autre endroit où Hegel s'exprime sans ambiguïté sur le rapport hiérarchique qu'il établit lui-même entre l'art et la « science » dialectique : « Or, l'art, comme nous le verrons plus nettement ailleurs, loin d'être la forme la plus élevée de l'esprit, ne reçoit sa véritable consécration que dans la science » (Hegel, 1964 : 32).

Cette tentative pour soumettre l'art au discours philosophique revêt une importance particulière pour l'explication et la critique de l'esthétique marxiste (de Lukács et Goldmann). C'est une esthétique qui continue la tradition hégélienne en prétendant que tous les textes littéraires ont des «équivalents» conceptuels et qu'il est possible de les réduire en systèmes de signifiés (idéologiques, philosophiques ou théologiques). Ses représentants excluent la polysémie du texte littéraire en l'identifiant à un sens particulier, défini dans le cadre du discours marxiste.

## **B) La totalité et le « typique » chez Lukács**

Déjà l'esthétique de Marx et Engels peut être considérée comme une continuation matérialiste de *L'Esthétique* hégélienne. Au cours d'un débat déclenché par le drame *Franz von Sickingen* (1859), Marx et Engels reprochèrent à l'auteur (Ferdinand Lassalle, l'un des dirigeants du mouvement socialiste de l'époque) d'avoir fait du protagoniste un personnage abstrait, son propre porte-parole et non un personnage vivant. En d'autres termes, ils le critiquaient pour avoir fait exprimer à ses personnages des pensées et des maximes générales au lieu de laisser apparaître celles-ci à travers des traits de caractère particuliers, des événements ou des situations spécifiques.

Dans leur argumentation, on remarque surtout la reprise de l'exigence hégélienne que l'artiste ne doit exprimer les pensées générales que d'une manière particulière en s'adressant aux sens et non pas aux facultés cognitives.

G. Lukács, philosophe et esthéticien hongrois qui, après une période idéaliste (à laquelle appartiennent *L'Esthétique de Heidelberg*, *L'Âme et les formes* et la *Théorie du roman*), a élaboré une esthétique systématique et matérialiste, a repris le concept de *type* (« der Typus ») introduit par Marx et Engels et l'a développé en le déduisant de la catégorie hégélienne de la totalité. Il espérait que ce concept lui permettrait de distinguer une littérature abstraite et *naturaliste* d'une littérature *réaliste* qui reflète la réalité de façon *concrète* (dans le sens de Hegel).

Quelle est donc la différence entre le reflet *abstrait*, « naturaliste », et le reflet *concret*, « réaliste » ? La littérature naturaliste qui ne comprend pas seulement l'oeuvre d'un écrivain comme Zola, mais aussi les courants modernes d'avant-garde, se contente de reproduire des événements, des faits, des actions ou des énoncés isolés sans les intégrer dans un tout cohérent. Il s'agit d'un reflet esthétique qui ne dépasse pas le *phénomène*, qui ne pénètre pas jusqu'à *l'essence*. Il ne répond donc pas aux exigences de l'esthétique hégélienne dont Lukács reprend les idées principales dans sa définition du réalisme (et du naturalisme).

Émile Zola n'est pas seul à reproduire la réalité de manière abstraite dans ses reportages qui visent les détails et la richesse de la vie sociale plutôt que sa *cohérence* : l'avant-garde expressionniste et surréaliste perpétue l'abstraction naturaliste en se servant de l'association et du collage, de techniques qui font éclater la cohérence du monde au lieu de confirmer l'idéal classiciste (hégélien) de la

totalité. (Cette idée lukácsienne que les moyens stylistiques de l'avant-garde sont abstraits et « naturalistes » occupe une place importante dans la théorie marxiste de Léo Kofler (L. Kofler, 1970) et dans le réalisme socialiste, tel qu'il a été développé en Allemagne de l'Est et en URSS. L'esthétique « marxiste-léniniste » de ces pays peut être considérée comme une esthétique d'origine hégélienne dont la terminologie a été influencée par Lukács.) (P. V. Zima, 1978).

A la différence de l'auteur « naturaliste », l'écrivain « réaliste » construit des situations, des actes et des caractères *typiques* au sens de Marx et Engels. Chez Lukács, le mot « reflet » (« Widerspiegelung ») ne veut donc pas dire « représentation photographique » de la réalité, mais « construction du typique » (« das Typische », « der Typus ») qui devient le fondement d'un style réaliste.

Un passage de *L'Esthétique* du vieux Lukács, où l'auteur développe la terminologie humaniste et idéaliste de *L'Esthétique de Heidelberg* dans un contexte matérialiste, montre comment il se sert des notions hégéliennes d'*essence* et de *totalité* pour définir le *typique* : « Car ce n'est que lorsque le détail acquiert un caractère symptomatique et essentiel en révélant une essentialité, que l'objet est élevé, en tant que totalité organisée de manière rationnelle et fondée sur des rapports rationnels, sur le plan du particulier, du typique » (Lukács, 1972, IV : 169).

On peut déduire de ce passage que le *particulier* (*das Besondere*), considéré comme une catégorie esthétique, forme une synthèse entre le phénomène individuel, singulier et la maxime théorique générale. Selon Lukács, seule une forme artistique capable de construire le particulier dans le typique peut être appelée réaliste.

Il est clair que l'esthétique de Lukács a, comme toute esthétique d'origine hégélienne, un caractère à la fois prescriptif et hétéronome dans la mesure où elle réduit les tâches de la littérature à celle de la pensée conceptuelle (marxiste). Des dichotomies comme *naturalisme / réalisme*, *abstrait / concret*, *essentiel / non essentiel* sont à la base d'une théorie qui ne cache pas son engagement politique : elle choisit d'être du côté de ce qu'elle considère comme les forces progressistes de la société.

Contrairement à Hegel qui ne se soucie pas des tâches révolutionnaires de l'art, Lukács pense que la fonction cognitive des œuvres est irrémédiablement liée à la prise de conscience du peuple. L'art réaliste, tel qu'il le voit et le souhaite, contribue à l'essor de la démocratie et du « socialisme ».



Le concept lukácsien de « réalisme » peut être remis en cause pour deux raisons : 1. Il est étroitement lié à la tradition littéraire de ce que Lukács et les représentants du « réalisme socialiste » appellent « le réalisme critique » auquel appartiennent les œuvres de Balzac, Scott, ainsi que celles, plus récentes, de Thomas Mann. Lukács a essayé, à plusieurs reprises, d'établir des normes esthétiques universellement valables à partir des textes de ces auteurs; ces normes devaient aussi être applicables à la production littéraire contemporaine. Ce n'est pas sans raison que B. Brecht, E. Bloch et d'autres ont reproché à Lukács d'avoir consacré de façon à la fois idéaliste et dogmatique certaines formes stylistiques du passé et, par conséquent, de ne pouvoir comprendre les développements récents et surtout les expériences de l'avant-garde expressionniste ou surréaliste (voir à ce sujet H.-J. Schmitt, éd., *Die Expressionismusdebatte*, Francfort, 1973). 2. La notion de *réalisme* elle-même est extrêmement problématique parce que la question de savoir si une œuvre artistique est réaliste et si elle représente des situations «typiques», ne peut trouver une réponse que par rapport à une définition *particulière* (seulement *possible*, pas nécessaire) de la « réalité ». Des théoriciens (Adorno ou Bloch, par exemple) qui adhèrent à une autre définition de la réalité que celle de Lukács, seront enclins à qualifier de réalistes des œuvres littéraires toutes différentes (celles de Kafka ou Beckett, par exemple).

### **C) Totalité et vision du monde chez Goldmann**

La catégorie de la totalité occupe une place importante dans le *structuralisme génétique* de Lucien Goldmann, qui prend comme point de départ les écrits du jeune Lukács. A l'instar de Hegel dans *La Phénoménologie de l'esprit* et de Lukács dans *Histoire et conscience de classe* (1923), Goldmann part de l'idée que les phénomènes individuels ne peuvent être compris de façon *concrète* que dans le cadre d'une *cohérence globale*.

Mais il diverge d'eux lorsqu'il souligne dans l'introduction à son ouvrage principal. *Le Dieu caché* (1955), que dans l'interprétation du texte, les éléments individuels ne doivent pas être *subordonnés* à l'ensemble ou tout simplement déduit de ce dernier : il faut aussi montrer comment l'ensemble apparaît dans chacun des éléments. Concrètement, cela signifie que toute la problématique d'un poème, par exemple, peut apparaître en miniature dans un vers de ce poème.

Dans *Le Dieu caché*, Goldmann étudie en détail *Les Pensées* de Pascal et cherche à démontrer qu'on peut retrouver *toute* la problématique de la philosophie tragique de Pascal dans certaines de ses « pensées » prises individuellement. L'interaction entre la totalité et chacune de ses parties occupe donc une place importante dans l'herméneutique de Goldmann.

A propos de son analyse des *Pensées*, il écrit lui-même qu'on peut y distinguer deux processus cognitifs complémentaires : celui de la *compréhension* et celui de l'*explication*. En simplifiant, on pourrait dire que la description de la *cohérence interne* d'une structure (d'une maxime, d'une *pensée* de Pascal, par exemple) conduit à la *compréhension* de cette structure, à sa définition immanente. Mais pour pouvoir *expliquer* cette structure, il est indispensable de la mettre en rapport avec les structures englobantes : d'abord avec le texte entier des *Pensées*. La forme et le contenu de ce texte seront à leur tour expliqués par rapport à une structure encore plus générale, à savoir la vision du monde janséniste qui a joué un rôle politique important dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et que Goldmann rattache à la position sociale et aux intérêts sociaux de la noblesse de robe (voir chap. 3, 2, c).

De toutes les totalités possibles qui sont en corrélation les unes avec les autres dans les processus de compréhension et d'explication, *deux* sont particulièrement importantes : *la structure significative* et *la vision du monde*.

La première doit être une réponse à la question suivante : Comment peut-on comprendre une œuvre philosophique ou littéraire comme un tout cohérent, comme une totalité cohérente ? Selon Goldmann, la structure significative peut être considérée comme un principe ordonnateur, comme le facteur décisif qui fait un tout cohérent du texte philosophique ou / littéraire.

Au cours d'une discussion avec Th. W. Adorno, pendant le Colloque de Royaumont sur la sociologie de la littérature, il dit : « L'œuvre d'art est un univers total, et cet univers total qui valorise, qui prend position, qui décrit, qui affirme l'existence de certaines choses a pour corollaire, lorsqu'on le traduit, un système philosophique » (Goldmann, 1973 : 532).

« Système philosophique » : ces deux mots sont très importants et doivent être compris dans le contexte hégélien. Selon Goldmann, chaque œuvre littéraire contient un *système conceptuel* qu'on peut définir de façon univoque.

Ce système trouve son expression dans la *structure significative*, qui est une « structure de signifiés », pour employer la terminologie de R. Barthes dans *S/Z*. En d'autres termes, les œuvres littéraires peuvent être transcrites de façon univoque en systèmes philosophiques.

Nous retrouvons ici la pensée de Hegel selon laquelle l'art exprime des *concepts de* façon affective en s'adressant aux sens. S'il ne le fait pas, il est incohérent et médiocre. A l'instar de Hegel, Goldmann part de l'idée que la polysémie du texte fictionnel n'est qu'apparente et qu'en réalité chaque produit littéraire peut être défini à l'aide d'un équivalent conceptuel. Dans *Pour une sociologie du texte littéraire* (Paris, 1978), j'ai déjà signalé que ce raisonnement est illusoire et inacceptable pour une sociologie du texte.

Selon Goldmann, le système conceptuel sous-jacent à une œuvre artistique a une double fonction : d'un côté, il organise l'unité de l'œuvre et de l'autre il exprime la *vision du monde*, la conscience d'un groupe social. L'œuvre littéraire n'est pas le produit d'un auteur en tant qu'individu, mais révèle la conscience collective, les intérêts et les valeurs sociales d'un groupe ou d'une classe. Seules les grandes œuvres expriment, par leur cohérence, la vision du monde, la conscience d'une collectivité.

A l'instar de Hegel et Lukács, Goldmann part d'un jugement de valeur esthétique en affirmant que l'art et la littérature doivent chercher à atteindre la cohérence la plus parfaite. Il est certain que ce jugement est une généralisation inadmissible qui ne tient pas compte de l'art d'avant-garde (surréaliste, expressionniste ou futuriste) dont les représentants rejettent le postulat classique et néoclassique de la cohérence.

La vision du monde, telle qu'elle a été définie par Goldmann, n'est pas un fait empirique. Elle n'appartient pas au monde des expériences quotidiennes caractérisées par des échelles de valeurs plus ou moins stables. Ce n'est que dans une « grande » œuvre que la conscience d'un groupe social est structurée d'une telle façon qu'elle fait apparaître une « vision du monde » : une totalité significative de valeurs et de normes.

C'est pourquoi la vision du monde qu'on trouve dans une « grande œuvre » n'exprime pas la conscience empirique, réelle des membres d'un groupe, mais une conscience *idéale, le maximum de conscience possible*. Il s'agit d'une conscience

potentielle parce qu'on la trouve à l'état latent dans l'œuvre où elle est analysée et reconstruite par le sociologue de la littérature.

Dans la troisième partie de cet ouvrage, on verra comment Goldmann retrouve la vision du monde janséniste dans les tragédies et les drames de Racine et comment il la rattache, au niveau fonctionnel, à la noblesse de robe. Il parle d'une *homologie structurelle* entre l'œuvre (sa structure significative) et la vision du monde qu'on trouve tant à l'intérieur de l'œuvre racinienne qu'à l'extérieur (dans la théologie janséniste).

On s'aperçoit ici à quel point les arguments, avancés par certains critiques pour prouver que les théories littéraires marxistes considèrent les textes comme des reproductions mécaniques de la réalité, sont des simplifications injustes. Les travaux de Lukács et Goldmann en sont la preuve : la littérature y apparaît comme une forme de *productivité* (et non pas comme une reproduction passive) qui dépasse le monde de l'expérience quotidienne. Elle fait apparaître l'*essence* (Lukács) ou le *maximum de conscience possible* (la conscience idéale) d'un groupe (Goldmann). Elle joue donc un rôle *actif*, puisqu'elle est envisagée comme une activité structurante qui transforme et dépasse le réel (voir aussi K. Kosik, *Dialectique du concret*, Paris, 1970 et P. V. Zima, *Goldmann. Dialectique de l'immanence*, Paris, 1973).

## **D) La critique de l'esthétique hégélienne par Adorno**

Th. W. Adorno, un des membres les plus importants de l'École de Francfort (fondée en 1923), adopte un tout autre point de vue face à l'esthétique de Hegel. Un de ses principaux arguments concerne la possibilité de réduire l'art (la littérature) à une pensée conceptuelle philosophique, théologique ou scientifique. Selon lui, il est impossible de trouver des équivalents conceptuels pour un produit littéraire. Il est en plein désaccord avec Goldmann lorsque celui-ci prétend que chaque texte littéraire, pris comme totalité homogène, peut être réduit à un système conceptuel (à une « vision du monde »).

En généralisant, on pourrait dire que Th. W. Adorno définit la littérature comme une *négativité* caractérisée par sa résistance à l'idéologie, la philosophie et la pensée conceptuelle tout court. En lisant Adorno il faut tenir compte du fait qu'il prend

comme point de départ la production artistique de « l'esthétisme » et de l'avant-garde et qu'il ne prend donc en considération que la littérature *critique* (celle de Mallarmé, George, Kafka et Beckett) qui cherche, souvent consciemment (pensons à Mallarmé et George) à se soustraire aux clichés du langage communicatif : au langage de l'idéologie et du commerce.

Comment expliquer cette résistance du texte littéraire critique à la communication ?  
- La présence, à l'intérieur du texte, d'éléments mimétiques, non conceptuels affaiblit sa fonction communicative (« sa fonction de numéraire facile et représentatif », dirait Mallarmé) et entraîne un divorce irrémédiable entre fiction et idéologie.

Les partisans de la théorie marxiste de la littérature remarquent rarement cette rupture, et, selon Adorno, Hegel ne l'a pas vue non plus, ce qui explique pourquoi il a pu jouer le rôle de pionnier d'une esthétique hétéronome, telle qu'elle a été développée par des marxistes comme Lukács : « Hegel considérait l'esprit dans l'art comme un degré de sa manière d'apparaître, déductible à partir du système et simple pour ainsi dire en tout genre et potentiellement en toute œuvre d'art, au détriment de la qualité esthétique de l'ambiguïté (" Vieldeutigkeit ") » (Adorno, 1974 : 126).

Il ressort de la critique d'Adorno que l'hétéronomie de l'esthétique marxiste (son réductionnisme) n'est pas seulement due au postulat de l'engagement politique, mais aussi, et peut-être surtout, à l'idée qu'on retrouve chez Hegel, Lukács et Goldmann et selon laquelle les œuvres peuvent être transcrites en systèmes conceptuels homogènes.

Adorno, par contre, rejette la primauté du concept dans l'art pour mettre l'accent sur les moments non conceptuels, non communicatifs et mimétiques du langage fictionnel. En langage sémiotique : il insiste sur le rôle des signifiants polysémiques aux dépens des signifiés, des concepts. (A cet égard il suit les Formalistes russes et les théoriciens du Cercle de Prague, notamment Jan Mukarovsky.)

La littérature critique (celle des avant-gardes, par exemple), en tant que langage ambigu et non communicatif, s'oppose à la communication sociale et à ses buts utilitaires et pratiques. Sa critique revêt deux aspects : 1. Elle s'avère être incompatible avec le principe de domination (« Herrschafts-prinzip », Adorno, Horkheimer) qui peut prendre la forme de manipulation idéologique. 2. Elle refuse le

postulat de l'utilité sous-jacent à la communication commercialisée et tend à se soustraire à la loi du marché et à la médiation par la valeur d'échange.

1) Dans la *Dialectique de la raison* (Amsterdam, 1947) Horkheimer et Adorno essayèrent déjà de montrer que la plupart des formes de la pensée philosophique, telle qu'elle existe depuis l'époque des Lumières, sont des instruments de la domination et de ce que Marcuse appelle « le principe de la performance » (« performance principle »). Il s'agit surtout d'une pensée qui recherche l'efficacité technique, qui classifie, calcule et mesure pour pouvoir enfermer la réalité dans un système.

Une telle pensée favorise la domination de l'homme sur la nature transformée en matière première. Elle prend de plus en plus d'importance dans la philosophie et dans les sciences sociales contemporaines orientées vers l'efficacité technique et souvent liées aux « grands intérêts » de l'industrie et du commerce.

Adorno et Horkheimer affirment (à juste titre, me semble-t-il) que cette pensée qu'ils appellent *instrumentale* (« instrumentelle Vernunft ») se retourne contre celui qui pense l'utiliser souverainement : contre l'homme en tant que Sujet dominateur et auteur du discours rationaliste, systématique. Il s'embrouille dans un système dans lequel tout tourne autour de l'efficacité et dans lequel la domination de l'homme sur la nature va de pair avec l'exploitation de l'homme par l'homme.

Les théories et leurs concepts ne sont alors jugés que par rapport à leur utilité technique. Leur contenu critique et leur importance pour le bonheur, ou le malheur humain ne sont pas pris en considération par une pensée qui se réclame des sciences exactes et de leur « succès » (J. Habermas, *La Technique et la science comme idéologie*, Paris, 1973).

Or, Adorno pense qu'il est possible de donner une nouvelle orientation à la théorie si l'on tient compte de la dimension critique et mimétique de l'art : « Dans les œuvres d'art, l'esprit ne s'affirme plus comme le vieil ennemi de la nature. Il se modère jusqu'à se réconcilier » (Adorno, 1974 : 181). Comment faut-il comprendre cette phrase de la *Théorie esthétique* ? Elle signifie que, grâce à leur essence mimétique, non conceptuelle, la littérature et l'art adoptent une autre attitude envers la réalité que la pensée conceptuelle : une attitude non dominatrice, conciliante, marquée par

l'absence de tout discours systématique et classificateur. (Il est intéressant de constater que la critique adornienne du rationalisme rejoint, sur certains points, la critique que J. Derrida adresse au « logocentrisme » dans la philosophie européenne. J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, 1967.)

Adorno conclut qu'une théorie critique qui refuse de servir les buts hétéronomes de l'idéologie et de la domination doit absorber les moments non conceptuels, mimétiques de la littérature. La critique essayiste pratiquée par Adorno, sa tentative pour penser en *modèles*, ainsi que la structure *paratactique* (non hypotactique, non hiérarchique) de sa *Théorie esthétique*, témoignent de ses efforts pour réconcilier le principe mimétique de l'art avec la construction logique et conceptuelle de la théorie.

2) L'aspect instrumental de la théorie ne saurait être disjoint de l'utilitarisme qui domine la société de marché. Le fait qu'elle ne soit utile ni à l'économie ni à l'administration de l'État, explique pourquoi la sociologie de la littérature et de l'art n'est pratiquement pas représentée dans les facultés ou les instituts de sociologie.

Les théories avec les plus grandes possibilités d'épanouissement sont celles, dont l'utilité ne fait aucun doute. La littérature d'avant-garde, par contre, qui tend à affaiblir la fonction conceptuelle et référentielle du langage en privilégiant le signifiant polysémique et interprétable, s'exclut elle-même d'un système de communication régi par les lois du marché. Selon Adorno, elle *choisit* d'être inutile dans une société dominée par la valeur d'échange. Grâce à son hermétisme, la poésie d'avant-garde (celle de Mallarmé, Rimbaud ou Celan) est incompatible avec toute pensée instrumentale (commercialisée ou idéologique) — et avec la communication tout court.

Dans l'esthétique d'Adorno, la résistance de l'art à la pensée instrumentale, utile, a donc deux aspects : elle est à la fois un refus de l'idéologie et de la valeur d'échange, dont l'expression verbale est la communication commercialisée.

Ces deux aspects du refus critique, de la négativité esthétique, jouent un rôle important dans les interprétations de poèmes d'Adorno, dont il sera question dans le chapitre suivant. L'ambiguïté et le caractère unique du poème critique le soustraient tant à la manipulation idéologique qu'à la communication commercialisée. Selon Adorno, c'est dans sa *non-identité* (« Nichtidentität ») et sa négativité par rapport

aux stéréotypes idéologiques et aux lois du marché que se cache son *contenu de vérité* (« Wahrheitsgehalt »).

### **E) Critique et idéologie chez Macherey**

Comme Adorno, Pierre Macherey refuse de considérer le texte littéraire comme un tout homogène, comme l'expression d'une *vision du monde* (Goldmann) ou d'une idéologie. Comme Adorno, il s'oppose à l'esthétique classiciste de Hegel, qui met l'accent sur la cohérence de l'œuvre et sur sa monosémie : « Ce qu'il faut chercher dans les textes, écrit-il avec E. Balibar, ce ne sont pas des signes de leur cohésion, mais les indices des contradictions matérielles (historiquement déterminés) qui les produisent, et qui se retrouvent en eux sous forme de conflits, inégalement résolus » (E. Balibar, P. Macherey, 1974: 37).

Pour les althussériens Macherey et Balibar, la notion même d'« œuvre » (à laquelle correspond celle d'« auteur ») fait partie de « l'idéologie littéraire » qu'il s'agit de démasquer comme instrument de domination de la bourgeoisie.

Loin d'exprimer une idéologie cohérente (celle de la bourgeoisie, par exemple), le texte révèle, malgré lui et malgré les intentions de l'auteur, les contradictions idéologiques qu'il est impossible de résoudre dans la réalité sociale. Il ne représente pas l'idéologie, mais *l'expose* en faisant apparaître ses contradictions et ses lacunes : « D'où l'idée que le texte littéraire n'est pas tant *l'expression* d'une idéologie (sa " mise en mots "), que sa *mise en scène*, son exhibition, opération, dans laquelle elle se retourne en quelque sorte contre elle-même [...] » (E. Balibar, P. Macherey, 1974 : 39).

A l'instar de la théorie marxiste, mais à un autre niveau et avec d'autres moyens, le texte littéraire révèle donc les *limites* de l'idéologie et permet au lecteur (critique) de la dépasser, de la considérer « de l'extérieur ». Dans cette situation, l'idéologie cesse d'apparaître comme naturelle, comme « allant de soi » : elle manifeste sa contingence, son historicité.

Ces effets du texte littéraire n'existent que dans la conscience du lecteur critique (althussérien?), car selon Macherey, la dimension critique du texte n'est pas due à l'intention de l'auteur, mais au fait qu'il exprime la « vérité » (les contradictions de l'idéologie) sans s'en rendre compte.



A propos de Balzac, Macherey remarque dans *Pour une théorie de la production littéraire* : « Mieux qu'aucune autre, l'œuvre de Balzac est représentative de cette obligation dans laquelle se trouve tout écrivain, pour dire une chose, d'en dire d'autres en même temps » (Macherey, 1966: 326). Dans son roman *Les Paysans*, Balzac n'entend nullement critiquer l'idéologie de la bourgeoisie ascendante ; bien au contraire : il cherche à démontrer (selon Macherey) que les paysans du Morvan représentent un danger pour l'ordre social. En réalité, il démontre, sans en avoir l'intention, que la paysannerie est en train de disparaître et que la cause principale de sa disparition est l'essor du capitalisme bourgeois.

Tout en acceptant l'idée de Macherey que le texte littéraire est une structure hétérogène, voire contradictoire, il semble nécessaire d'adresser quelques remarques critiques à l'approche althussérienne en théorie de la littérature :

1. En reproduisant sans réserve l'idée d'Althusser (que celui-ci doit à Lacan) qu'il faut situer l'idéologie dans l'*inconscient* et que l'individu (l'écrivain) accepte inconsciemment certains présupposés idéologiques, Macherey ne voit pas que la pratique littéraire peut être, qu'elle a souvent été, une critique *consciente* du discours idéologique. Elle l'a été chez Balzac qui présente au lecteur une critique détaillée — et tout à fait consciente — de la noblesse légitimiste qui a toutes ses sympathies politiques. (Pensons à la première partie - presque « sociologique » - de *La Duchesse de Langeais*.) La critique de l'idéologie est aussi consciente chez des auteurs comme Musil, Sartre et Camus, où elle prend des formes encore plus subtiles que chez Balzac, dans la mesure où elle s'y étend non seulement sur les « faits historiques » et sur la sémantique du texte, mais aussi sur les structures narratives d'un récit qui commence à réfléchir sur sa propre composition et sur ses apories.

2. Comme Renée Balibar (dans *Les Français fictifs*, voir chap. 1, 4, a), Macherey tend à réduire la pratique littéraire à l'idéologie en affirmant qu'elle fait partie des « appareils idéologiques d'État » et en partant de l'idée que tout écrivain se propose (sans y parvenir) de *résoudre* des contradictions idéologiques dans son texte. A cet

égard, l'approche d'Adorno, esquissée plus haut, me semble être plus subtile : tout en admettant qu'un texte littéraire (les poèmes de Stefan George, par exemple) a des aspects idéologiques et répressifs, il le considère comme un phénomène ambivalent qui combine des éléments critiques avec des éléments idéologiques (affirmatifs).

Pour Macherey, en revanche, la littérature est avant tout une pratique idéologique et son aspiration à l'autonomie un processus institutionnalisé dans le cadre de la domination culturelle bourgeoise. Aux yeux d'Adorno, la littérature est *à la fois* un « fait social » (d'origine bourgeoise) et un univers autonome dans lequel apparaît l'au-delà de l'ordre social établi. A la différence des althussériens qui tendent trop souvent à réduire l'art à son origine (« bourgeoise »), Adorno le considère parallèlement à la philosophie dialectique moderne qui, malgré sa naissance dans des institutions bourgeoises, peut souvent être considérée comme une négation de ces institutions.

## LITTÉRATURE CITÉE

- Adorno, Theodor, 1974 : « George », in *Noten zur Literatur IV* (Frankfurt, Suhrkamp).
- Adorno, Theodor, W., 1967 : « Thesen zur Kunstsoziologie », in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (Frankfurt, Suhrkamp).
- Balibar, Étienne et Macherey, Pierre, 1974 : « Sur la littérature comme forme idéologique », in *Littérature*, n° 13.
- Derrida, Jacques, 1967 : *L'Écriture et la différence* (Paris, Seuil).
- Fügen, Hans, Norbert, 1964 : *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden* (Bonn, Bouvier)
- Goldmann, Lucien, 1955 : *Le Dieu caché* (Paris, Gallimard).
- Habermas, Jürgen, 1973 : *La Technique et la science comme idéologie* (Paris, Denoël/Gonthier).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1807), 1970 : *Phänomenologie des Geistes* (Frankfurt, Suhrkamp).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1835), 1964 : *Introduction à l'esthétique (Esthétique I)*, (Paris, Aubier-Montaigne).
- K. E. Rosengren, Karl Erik, 1968 : *Sociological Aspects of the Literary System* (Stockholm, Natur och Kultur)
- Kofler, Leo, 1970 : *Abstrakte Kunst und absurde Literatur* (Wien, Europa-Verlag).
- Kosik, Karel, 1970 : *Dialectique du concret* (Paris, Maspéro).
- Lukács, Georges (1923), 1960 : *Histoire et conscience de classe* (Paris, Minuit).
- Lukács, Georges, 1972 : *Ästhetik I-IV* (Neuwied / Berlin, Luchterhand).
- Macherey, Pierre, 1966 : *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris, Maspéro).
- Renée Balibar, 1974 : *Les Français fictifs* (Paris, Hachette).
- Ruloff-Hány, Franziska, 1976 : *Liebe und Geld. Der moderne Trivialroman* (Stuttgart, Artemis).
- Silbermann, Alphons, 1967 : « Kunst », in *Fischer-Lexikon Soziologie* (éd. König), (Frankfurt, Fischer).
- Weber, Max (1917), 1973 : « Der Sinn der ' Wertfreiheit ' der Sozialwissenschaften », in *Soziologie. Universalgeschichtliche Analysen. Politik*, (éd. J. Winckelmann), (Stuttgart, Kröner).
- Zalamansky, Henri, 1970 : « L'Étude des contenus, étape fondamentale de la sociologie contemporaine », in Escarpit, Robert (éd.), 1970 : *Le littéraire et le social* (Paris, Flammarion).
- Zima, Pierre V., 1978 : *Pour une sociologie du texte littéraire* (Paris, 10/18).