

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Band: - (1990)
Heft: 4

Artikel: Naure et signification de la littérature
Autor: Molino, Jean
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870716>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

NATURE ET SIGNIFICATION DE LA LITTÉRATURE *

Qu'est-ce que la littérature ? Cette question, dans une formulation devenue célèbre, correspond à un sujet énorme et ambitieux, à une entreprise à la fois périlleuse et prétentieuse. Mais, au fond, n'avons-nous pas chacun une idée plus ou moins claire de ce qu'est la littérature ? Et n'est-il pas utile de s'interroger quelquefois sur ce qui est l'objet même de notre enseignement et de notre recherche ? Descartes affirmait qu'il ne faut employer que «fort peu d'heures par an [aux pensées] qui occupent l'entendement seul», c'est-à-dire aux «pensées métaphysiques, qui exercent l'entendement pur¹». Pourquoi ne pas consacrer quelques instants, en une occasion exceptionnelle, solennelle au sens étymologique du mot, à «révoquer en doute ses anciennes opinions» et tenter d'aboutir, sinon à une vérité absolue et définitive, du moins à des principes mieux fondés ? Je vais donc m'interroger sur la littérature, comme je la vois, comme je l'aime. C'est une construction tout à fait personnelle que je vous propose, et que je me garderai bien d'imposer à qui que ce soit. J'ajoute une dernière précision : il ne s'agira ni de critique ni de méthodes d'analyse littéraire, mais d'une simple réflexion sur cet objet bien banal mais si mal connu, malgré les apparences, qu'est la littérature.

* * *

Je commencerai par préciser ce que, pour moi, n'est pas la littérature. Je voudrais ainsi m'élever contre des hérésies qui déforment et réduisent la littérature en empêchant de la voir telle qu'elle est. Il me semble en effet qu'aujourd'hui, à l'entrée de la littérature, la lance dressée, se tiennent de Grands Inquisiteurs qui tentent de faire régner la «Terreur dans les Lettres²». Ils ne vous

* Leçon inaugurale prononcée le 26 octobre 1988.

1. Lettre à la Princesse Elisabeth du 28 juin 1643.

2. J. PAULHAN, *Les Fleurs de Tarbes*, Gallimard, 1941.

laissent jamais tranquilles et vous hurlent aux oreilles: Attention! Prenez garde! Méfiez-vous! La littérature, c'est quelque chose de douteux! Quelle est l'idéologie de ce texte, quel est son inconscient, quel est son langage? De quel socle parlez-vous? Il convient, pour entrer librement, naïvement en littérature, de se débarrasser de ces géants, de ces importuns moulins à vent, de faire place nette. Je distinguerai trois hérésies principales: l'hérésie sociologique, l'hérésie psychologique, l'hérésie linguistique.

Première hérésie, l'hérésie sociologique, dont on peut résumer le dogme dans une thèse fondamentale: la littérature, selon la formule de Bonald, «est l'expression de la société». C'est un double mouvement qui, au cours du XVIII^e siècle, conduit à étudier les relations entre littérature et société: d'un côté le passage d'une théorie du Beau absolu, fondé sur des règles universelles, à une conception subjectiviste qui se manifeste en particulier par l'invention de l'esthétique — seule compte l'impression produite par l'oeuvre sur un lecteur —; de l'autre l'extension à la littérature du modèle causal fourni par la théorie des climats — déjà appliquée par Montesquieu à la société et aux régimes politiques. Il convient d'ajouter les conséquences de l'ébranlement produit par la Révolution: nécessité de forger une littérature qui corresponde aux nouvelles conditions sociales ou au contraire efface les effets délétères de cet accident historique; influence, par l'intermédiaire des émigrés, des littératures étrangères et spécialement de la littérature anglaise et allemande. Ces diverses orientations se trouvent mêlées dans le livre de Madame de Staël paru en 1800, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Peu à peu cette liaison entre littérature et société sera conçue de façon de plus en plus directe et l'on aboutit aux grands modèles déterministes de la deuxième moitié du siècle: le modèle de Taine — découvrir pour chaque écrivain la «faculté maîtresse» produite par la race, le milieu et le moment — et les différents modèles marxistes qui se développent surtout au XX^e siècle.

Les tentatives toujours renouvelées de fonder une sociologie de la littérature d'inspiration marxiste, une sociocritique, et les échecs auxquels ces tentatives aboutissent régulièrement manifestent les insurmontables difficultés qu'elles rencontrent. En premier lieu, le principe général du matérialisme historique sur lequel elles reposent est trop vague pour permettre une validation quelconque et pour conduire à des méthodes définies: admettre que «les conditions de production économique sont premières et

déterminantes par rapport aux diverses formes idéologiques (juridiques, religieuses, esthétiques...)»³ devrait impliquer «un schéma d'explication causale» qui est précisément récusé parce que bien évidemment trop grossier et facile à réfuter. On aboutit ainsi à la position de repli selon laquelle «la détermination par les conditions économiques n'agit qu'en "dernière instance" et n'exclut pas des interactions complexes à l'intérieur de la superstructure et des effets de réaction de la superstructure sur l'infrastructure»⁴. Sous cette forme, la thèse est vide, donc irréfutable. Plutôt que de discuter telle ou telle forme prise par la sociocritique, il est préférable de s'interroger au fond sur ce que peut faire une authentique sociologie littéraire et pourquoi elle ne peut fournir les fondements d'une science de la littérature. Il est absolument nécessaire et légitime de s'intéresser aux conditions économiques et sociales de la production et de la réception littéraires, à la stratification des oeuvres et des publics, à l'ancrage social des modes et des goûts. Mais il faut reconnaître que ces données, aussi riches soient-elles pour situer et mieux comprendre les textes, ne rendent compte que très marginalement des oeuvres et de leur signification. Je voudrais citer l'exemple d'un livre récent, celui de A. Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*⁵. Après avoir courageusement récusé, dans son exposé de méthode, le positivisme et les facilités qu'offrent les diverses variantes des théories du reflet et de l'homologie entre structures sociales et structures idéelles, A. Viala définit son but de la manière suivante: «Rendre compte des propriétés thématiques et formelles des oeuvres en les mettant en relation avec l'ensemble des possibles défini par un état de la vie littéraire et avec l'ensemble des médiations qui s'y jouent, tel sera le rôle d'une pragmatique sociale du littéraire». Or autant l'analyse du champ littéraire et des stratégies d'écrivain présente des données riches et heureusement exploitées, autant on reste sur sa faim quant à la finalité même du projet: les deux seules tentatives pour établir un lien entre le champ littéraire et «les propriétés thématiques et formelles des oeuvres» — à propos de «l'écriture galante» et, à la fin de l'ouvrage, à propos de la stratégie de «duplicité» — sont d'une part très rapides et schématiques, et d'autre part peu convaincantes. La leçon est claire et vaut pour tous les sociologismes: ce

3. R. FAYOLLE, *La Critique*, A. Colin, 1978, p. 193-94.

4. *ibid.*

5. Editions de Minuit, 1985.

n'est pas seulement le champ de la vie littéraire qui est autonome, c'est aussi le champ des structures — formes et thèmes — littéraires. Les médiations sociales ne permettent pas d'évacuer une dimension propre à la littérature et irréductible.

Je suis parti tout à l'heure de la formule: la littérature est l'expression de la société. Pour bien comprendre le statut de la littérature, il ne faut pas hésiter à renverser la formule et à soutenir que la société est l'expression de la littérature. C'est qu'une part essentielle de la vie sociale est de l'ordre du symbolique et les formes symboliques — configurations d'idées véhiculées par la littérature aussi bien que par d'autres canaux — préparent et guident l'évolution politique et sociale autant qu'elles en subissent l'influence. Trotsky écrivait, dans *Littérature et révolution*: «Le rossignol de la poésie, tout comme l'oiseau de la sagesse, la chouette, ne se fait entendre qu'après le coucher du soleil [...] En fait, tout au long de l'histoire, l'esprit n'a fait que clopiner derrière le réel». Or il suffit de relire quelques-uns des grands textes fondateurs du marxisme-léninisme pour constater que, loin de refléter le réel, ils se situent bien plutôt dans la tradition de genres littéraires fort peu scientifiques: l'utopie, la prophétie, la littérature gnostique. Lorsque Marx évoque, dans la *Critique du Programme du Parti Ouvrier Allemand* (1875), la «phase supérieure de la société communiste», lorsque Lénine développe, dans *L'Etat et la Révolution* (1917), la théorie d'un Etat prolétarien qui, dès sa mise en place, «sera constitué de telle sorte qu'il commence sans délai à dépérir et qu'il ne puisse pas ne pas dépérir», que font-ils sinon écrire des romans prophétiques de science-fiction, qui non seulement seront tragiquement démentis par la réalité mais encore servent d'inspiration à l'action? Le même Trotsky qui voyait la littérature et les idées clopiner derrière le réel décrit ainsi l'homme de l'avenir:

...L'entassement imperceptible, à la manière des fourmis, de quartiers et de rues, brique par brique, de génération en génération, fera place à une titanesque construction de villes, cartes et compas en main. C'est autour de ce compas que se constitueront les éléments de l'avenir... L'architecture reflétera à nouveau les sentiments et l'état d'esprit des masses... L'humanité fera son éducation plastique, s'accoutumera à regarder le monde comme une argile soumise permettant de sculpter les formes de vie les plus parfaites... L'homme s'emploiera à redistribuer les montagnes et les rivières... à rebâtir le monde, sinon à son image, du moins à son goût. La race humaine

n'aura pas cessé de ramper à quatre pattes devant Dieu, les rois et le capital pour se soumettre ensuite humblement aux lois obscures de l'hérédité et d'une sélection sexuelle aveugle... L'homme commencera enfin sérieusement à faire régner l'harmonie en lui-même. Il prendra comme tâche d'accomplir la beauté en conférant à ses gestes la plus haute précision, en introduisant la méthode et l'économie dans son travail, sa marche, ses jeux. Il s'efforcera de maîtriser d'abord les processus semi-conscients, puis les processus inconscients de son organisme. La construction sociale et l'éducation psychophysique de soi deviendront deux aspects d'un seul et même processus. Tous les arts — la littérature, le théâtre, la peinture, la musique et l'architecture — prêteront à ce processus la beauté formelle... L'homme deviendra incommensurablement plus fort, plus sage et plus subtil; son corps deviendra plus harmonieux, ses mouvements plus rythmés, sa voix plus musicale. Les formes de la vie deviendront dynamiquement belles. L'homme moyen s'élèvera à la hauteur d'un Aristote, d'un Goethe, d'un Marx. Et sur cette crête, de nouveaux pics s'élèveront...

[Trotsky, *Littérature et Révolution*, 1924⁶].

N'est-ce pas là une belle illustration du renversement que nous avons suggéré? La société est autant l'expression de la littérature que la littérature est expression de la société.

Deuxième hérésie, l'hérésie psychologique, dont la thèse peut se résumer dans une formule analogue: la littérature est l'expression du moi. Ici encore, la thèse générale peut prendre diverses formes et je n'en retiendrai que deux, la réduction biographique d'une part et en second lieu la réduction psychanalytique. On se souvient qu'aux beaux temps du structuralisme, le nom même d'auteur était banni et l'on condamnait sans discussion toutes les critiques biographiques, de Sainte-Beuve aux recherches de l'histoire littéraire traditionnelle. Aujourd'hui, on assiste plutôt au retour en force de la biographie et de l'histoire, mais le problème des relations entre l'oeuvre et son auteur en est-il mieux posé pour autant? On se souvient du dialogue noué entre Sainte-Beuve et Proust. Pour l'auteur des *Causeries du Lundi*, l'art de la critique est un art du portrait, et c'est bien le nom générique qu'il avait donné à ses premiers recueils (*Portraits littéraires, Portraits de femmes, Portraits contemporains*). Et l'on retient souvent les

6. cité in K. PAPAIOANNOU, *Marx et les marxistes*, Flammarion, 1972, p. 305-06.

quelques lignes d'un article célèbre de 1862, citées et mises au pilori par Proust: «Tant qu'on ne s'est pas adressé sur un auteur un certain nombre de questions et qu'on n'y a pas répondu, ne fût-ce que pour soi seul et tout bas, on n'est pas sûr de le tenir tout entier, quand même ces questions sembleraient le plus étrangères à la nature de ses écrits: — Que pensait-il en religion? — Comment était-il affecté du spectacle de la nature? — Comment se comportait-il sur l'article des femmes? sur l'article de l'argent? — Était-il riche, était-il pauvre? — Quel était son régime, quelle était sa manière journalière de vivre? etc. — Enfin, quel était son vice ou son faible? Tout homme en a un. Aucune des réponses à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre ou le livre lui-même, si ce livre n'est pas un traité de géométrie pure, si c'est surtout un ouvrage littéraire, c'est-à-dire où il entre de tout⁷». Derrière l'anecdote, il faut aller chercher les principes qui fondent la démarche. Il y a d'abord — le plus apparent — un principe de déshabillage, qui correspond à un des schèmes majeurs, non seulement des sciences humaines, mais encore des façons de penser les plus enracinées et les plus courantes de nos contemporains. On peut en donner plusieurs formulations dans les registres les plus divers: les origines ne sont jamais belles... ou il n'y a pas de grand homme pour son valet de chambre... Il s'agit de la vulgarisation de l'entreprise de renversement à laquelle s'est consacré Nietzsche: retrouver la généalogie de la morale et, plus généralement, des valeurs. On sent bien, chez l'auteur de *Mes Poisons*, la délectation éprouvée à arracher le masque, à démolir le piédestal: «Quoi de plus ordinaire en public que la profession et l'affiche de tous les sentiments nobles, généreux, élevés, désintéressés, chrétiens, philanthropiques? Est-ce à dire que je vais prendre au pied de la lettre et louer pour leur générosité, comme je vois qu'on le fait tous les jours, les plumes de cygne ou les langues dorées qui me prodiguent et me versent ces merveilles morales et sonores?...» (Sainte-Beuve, *ibid.*). Il est vrai que ce renversement cynique — que l'on retrouve dans l'utilisation de la notion d'idéologie ou dans la psychanalyse — a une profonde valeur réulsive, mais la joie du renversement ne suffit pas à construire un modèle d'explication.

7. «Chateaubriand jugé par un ami intime en 1903», 1862, repris in *Nouveaux Lundis*, t. III.

Un deuxième principe est à l'oeuvre dans les analyses expressives: c'est l'idée que le texte littéraire ne saurait être séparé de son auteur. Ici intervient un modèle fondamental, le modèle organique: tandis que dans la tradition classique ou baroque, l'oeuvre d'art est considérée comme le résultat d'une fabrication comparable au travail de l'artisan («Vingt fois sur le mestier remettez votre ouvrage./ Polissez-le sans cesse et le repolissez⁸»), pour l'âge romantique — dans lequel nous vivons encore — l'oeuvre est liée à son producteur par un lien de nature organique: «Le coeur humain est comme la terre; on peut semer, on peut planter, on peut bâtir ce qu'on veut à sa surface; mais il n'en continuera pas moins à produire ses légumes, ses fleurs, ses fruits naturels⁹». Il est donc légitime de ne pas séparer l'oeuvre de son producteur et c'est ce qui justifie les portraits de Sainte-Beuve, comme les études psychanalytiques d'écrivains. Et c'est sur ce point que l'attitude de Proust est insuffisante; il répond en effet «qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices¹⁰». La séparation absolue des deux «moi», le moi de l'homme et le moi de l'écrivain, n'est pas plus acceptable que leur identification. En fait, ce qui condamne les explications expressives, c'est leur volonté de réduction simplificatrice fondée — comme c'est le cas pour l'hérésie sociologique — sur une correspondance directe entre le moi et l'oeuvre, sur l'idée d'une oeuvre comme reflet, miroir du moi, comme projection ou solution de conflits profonds. Des textes fondateurs de Freud (comme par exemple *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 1910) aux psychanalyses littéraires d'aujourd'hui — je n'en citerai pas, n'ayant pas ici le loisir de les discuter à fond —, c'est la même erreur de méthode qui se manifeste et qui porte non seulement sur la littérature mais sur la façon de concevoir les processus symboliques en général: le symbolique est une construction.

Et cela est vrai aussi pour les phénomènes psychiques sur lesquels la psychanalyse a cru pouvoir se fonder pour justifier sa doctrine. C'est pourquoi, renversant les perspectives, je dirai que le moi est autant l'expression de la littérature que la littérature est l'expression du moi. Il convient d'abord de rappeler l'impor-

8. BOILEAU, *L'Art poétique*, I, 171-2.

9. V. HUGO, *Préface des Feuilles d'Automne*.

10. *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Collection de la Pléiade, 1971, p. 221-22.

tance de la littérature, d'Oedipe entre autres, dans la genèse de la psychanalyse¹¹. Mais le renversement doit être poussé plus loin et je prendrai l'exemple du rêve, considéré par Freud, — on le sait —, comme «l'accomplissement (déguisé) d'un désir (réprimé, refoulé)». Le fondateur de la psychanalyse a lui-même souligné le caractère non créateur du rêve¹², qui se contente de transformer des matériaux préexistants. On a depuis longtemps rapproché les deux mécanismes à l'oeuvre dans le travail du rêve des figures fondamentales de la rhétorique: pour R. Jakobson et J. Lacan, le déplacement correspond à la métonymie et la condensation à la métaphore. Or on n'a pas suffisamment prêté attention au fait que opérations et figures sont interprétées dans le cadre d'une conception purement mécanique et décorative de la figure: il s'agit simplement d'un codage plus ou moins énigmatique qui n'a rien de constructeur. Alors qu'en fait la métaphore est un processus constructif, fondé sur une pensée analogique qui ne code pas une pensée, un contenu déjà présents mais produit, grâce à l'analogie, un contenu nouveau et irréductible. Le rêve n'est pas l'accomplissement déguisé d'un désir refoulé, c'est un processus symbolique qui, selon les mots de Piaget «obéit aux lois de la pensée tout entière¹³»: à partir des désirs, des expériences, des schèmes affectifs et cognitifs se construit un monde que l'on comprend mieux en le situant du côté du récit qu'en l'interprétant à l'aide d'une quelconque *Clef des Songes*. Le rêve est poème et roman, comme l'ont soutenu les Romantiques allemands: «Le jeune homme se perdit peu à peu en de douces visions et s'endormit. Il rêva d'abord de distances infinies, de contrées sauvages et inconnues. Il marchait, traversant des mers avec une facilité incompréhensible [...] Il vécut une existence infiniment mouvementée, mourut et revint à la vie, aima d'une passion poussée à l'extrême, et fut ensuite séparé, pour l'éternité, de celle qu'il aimait...¹⁴».

Troisième hérésie, l'hérésie linguistique, selon laquelle la littérature est «auto-référentielle», puisque pure réalité linguis-

11. cf. la préface de J. Starobinski à l'ouvrage de E. JONES, *Hamlet et Oedipe*, Paris, Gallimard, 1967.

12. cf. J. LAPLANCHE et J.B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, article «Travail du rêve».

13. J. PIAGET, *La Formation du Symbole chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1964, p. 227.

14. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 1ère partie, chapitre 1.

tique. Cette hérésie hante la culture européenne depuis la fin du XIX^e siècle et elle a pris des formes diverses depuis cette époque: le symbolisme, le formalisme, le «new criticism», le structuralisme apparaissent comme des variations sur un même thème. Celui-ci est résumé dans la notion de «littéarité»: «Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littéarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une oeuvre donnée une oeuvre littéraire¹⁵». Rejetant hors de la littérature en tant que telle tous les traits qui servaient traditionnellement à la définir — imitation, expérience subjective ou images —, le formalisme s'attache à une étude purement immanente du texte littéraire; comme le texte est oeuvre de langage, il ne reste plus qu'à trouver le caractère distinctif de la littérature dans un usage particulier du langage. C'est ici que la critique littéraire rejoint la linguistique et le traitement du langage dans les oeuvres futuristes des années 1920. La conclusion, tirée dans les *Thèses* proposées par les linguistes du Cercle de Prague en 1929, est qu'il existe deux grands types de langage qui correspondent à deux fonctions distinctes: «Dans son rôle social, il faut distinguer le langage suivant le rapport existant entre lui et la réalité extralinguistique. Il a soit *une fonction de communication*, c'est-à-dire qu'il est dirigé vers le signifié, soit *une fonction poétique*, c'est-à-dire qu'il est dirigé vers le signe lui-même». Cette fonction poétique se manifeste en ce «que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur¹⁶». Il est significatif de constater que l'on trouve un partage comparable dans la conception que se fait J.P. Sartre de la littérature: «Encore faut-il distinguer: l'empire des signes, c'est la prose; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique [...] Les poètes sont des hommes qui refusent *d'utiliser* le langage [...] En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes¹⁷». Que la séparation se fasse entre littérature et non litté-

15. R. JAKOBSON, in *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 15.

16. R. Jakobson, *op. cit.*, p. 124.

17. *Situations, II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 63-64.

rature ou entre prose utilitaire et poésie sans autre fin qu'elle-même dans ses mots et dans ses formes, le principe de la division est identique et se trouve déjà nettement indiqué par Mallarmé: «Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel» (*Crise de vers*).

A cette conception formaliste de la littérature correspondent des méthodes d'analyse formelle, parmi lesquelles nous choisirons comme exemple les analyses de poésie proposées par R. Jakobson et en particulier son article célèbre — écrit en collaboration avec Cl. Lévi-Strauss — consacré à l'étude du poème de Baudelaire *Les Chats*. R. Jakobson cherche à mettre en évidence les structures linguistiques du poème à partir de la récurrence d'éléments entretenant entre eux des relations simples comme le parallélisme ou la symétrie: «Tous les vers finissent en des noms, soit substantifs (8), soit adjectifs (6). Tous ces substantifs sont au féminin. Le nom final est au pluriel dans les huit vers à rime féminine, qui sont tous plus longs, ou bien d'une syllabe dans la norme traditionnelle, ou bien d'une consonne post-vocalique dans la prononciation d'aujourd'hui, tandis que les vers plus brefs, ceux à rime masculine, se terminent dans les six cas par un nom au singulier¹⁸». La mise en évidence de ces rapports pose deux problèmes: un problème de pertinence — est-il sûr qu'ils soient perçus et qu'ils soient autre chose qu'un artefact, étant donné le petit nombre de catégories mises en jeu? — et un problème de signification — quelle valeur faut-il leur accorder? Or, nous avons, grâce à G. Durand, une situation assez rare dans les sciences humaines où l'on peut offrir un contre-exemple qui montre le peu d'intérêt des structures formelles dégagées: si elles sont pertinentes et significatives en tant que marques de la «poéticité» du texte, elles doivent demeurer invariantes et produire le même effet poétique si l'on change les autres éléments du texte. C'est ce qu'a réalisé G. Durand en proposant une nouvelle version du sonnet de Baudelaire:

*Les astucieux truands et les clochards pépères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les rats glissants et mous, orgueil de la prison,
Qui comme eux sont miteux et comme eux réfractaires...*

18. R. Jakobson, *op. cit.*, p. 402.

Les structures linguistique sont les mêmes et pourtant tout a changé¹⁹. C'est donc la preuve que, dans le meilleur des cas et à supposer que ces structures ne soient pas seulement des artefacts de l'analyse, elles ne constituent qu'un aspect accessoire de la poésie. Les analyses qui se bornent à étudier la distribution de catégories phonologiques, morphologiques ou syntaxiques oublient une donnée essentielle, celle-là même qui constitue le langage en tant que tel: le langage signifie. Le souci des mots, de leur valeur, de leur poids et de leur corps est bien une caractéristique du poète, mais il se préoccupe autant de ses harmoniques dans le champ de la signification.

Les mêmes critiques et les mêmes objections peuvent être adressées à une version plus récente de la même hérésie, celle que propose M. Riffaterre dans l'article intitulé «L'illusion référentielle²⁰», qui s'achève sur les phrases suivantes: «Ainsi, ce n'est peut-être pas faire preuve d'un excès d'audace que de conclure que la référentialité effective n'est jamais pertinente à la signification poétique [...] le texte poétique est autosuffisant: s'il y a référence externe, ce n'est pas au réel — loin de là. Il n'y a de référence externe qu'à d'autres textes²¹». Analysant dans cet article un poème de Hopkins ou ailleurs un poème de Gautier, M. Riffaterre entend montrer que les mots du poème ne font pas référence à une réalité extérieure mais renvoient exclusivement à des clichés, à des «topos» déposés dans et par la tradition littéraire. Le poème de Hopkins *Binsey Poplars, felled 1879*, qui évoque l'ombre évanouie des peupliers abattus, «est suggestif, non parce qu'il nous donne à voir un paysage boisé, mais parce que la donnée — lieu commun de la description courante du bel arbre — engendre une *allégorie* de la douceur du repos (c'est-à-dire une silhouette dont l'un des attributs, la sandale qui oscille, permet de reconnaître la signification), ou plutôt une allusion à ce repos²²». Il est vrai que la littérature est pleine de clichés et qu'un texte se construit *aussi* par référence à d'autres textes et à la tradition dans laquelle il s'inscrit, mais ce n'est pas

19. G. DURAND, «Les chats, les rats et les structuralistes. Symbole et structuralisme figuratifs», *Cahiers internationaux du symbolisme*, 17-18, 1969, p. 13-38.

20. in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, collection Points, 1982, p. 91-118.

21. *op. cit.*, p. 118.

22. *op. cit.*, p. 110.

le privilège — ou le malheur — exclusif de la littérature: nous voyons le monde à travers des clichés, des images, des associations offertes par la culture dans laquelle nous vivons, mais c'est bien le monde que nous voyons²³. Le langage et la littérature sont inséparables d'une ontologie, au sens que les logiciens ont l'habitude de donner au mot depuis le début du siècle, c'est-à-dire d'un ensemble d'êtres auxquels les mots, les phrases et les textes renvoient. Et c'est la raison pour laquelle il ne saurait y avoir d'analyse purement formelle du langage et de la littérature, je dirai même pas d'analyse purement linguistique de la littérature et du langage lui-même, à moins que la linguistique ne veuille se transformer en science générale de l'existant...

La littérature n'est ni expression de la société, ni expression du moi, ni pur langage. Je ne veux pas dire qu'elle n'a rien à voir avec la société, le moi du créateur ou le langage: bien au contraire elle leur est très étroitement liée, mais elle ne saurait être réduite à l'une ou à l'ensemble de ces trois déterminations. Les trois hérésies auxquelles je me suis intéressé reposent sur une même erreur, qui apparaît dans l'emploi de la notion d'expression et de toute une série de notions apparentées, comme le reflet, cher à la tradition marxiste. Ces termes correspondent à une conception du langage et de la littérature selon laquelle ceux-ci ne font que transmettre un contenu préexistant, déjà intégralement présent dans la société, la psychologie ou les structures formelles du langage. Selon la formule de Marx dans l'*Idéologie allemande*, «là où il y a relation, elle existe pour moi»: le langage n'est que la traduction d'un réel déjà constitué et organisé. C'est là méconnaître les caractères propres du langage, de la littérature et, plus généralement, de l'ensemble des «formes symboliques»; celles-ci ne sont pas le pur enregistrement passif d'un donné, elles se présentent comme des constructions symboliques.

* * *

Mais, avant de préciser la nature de cette construction symbolique particulière qu'est la littérature, il est nécessaire de faire un détour: il faut ouvrir les fenêtres, sortir de sa chambre, non pour abandonner notre tradition dans le rêve infernal d'une foire cul-

23. Nous avons développé ces problèmes dans l'article «L'ontologie naturelle et la poésie», *Littérature*, 72, décembre 1988, p. 91-113.

turelle, mais pour mieux comprendre notre littérature en essayant de comprendre les autres. On pourrait dire, en reprenant et transposant une formule célèbre de Jaurès, qu'un peu d'internationalisme littéraire nous éloigne de notre littérature tandis que beaucoup d'internationalisme nous en rapproche. Il convient de faire l'expérience du relativisme, celle-là même que la culture européenne a réalisée, depuis le XVI^e siècle, dans le domaine de la géographie, des langues, des moeurs et des civilisations. C'est qu'il n'existe pas partout de notion qui corresponde à notre notion de littérature et, par ailleurs, dans notre propre culture, le mot a changé de sens. Enfin le champ des textes est, partout, partagé selon des répartitions, des exclusions qui ne sont jamais définitives mais se transforment incessamment. La question qui ne peut manquer d'être posée est alors la suivante: ce que nous entendons aujourd'hui par littérature ne serait-il qu'une réalité locale et passagère, une notion purement occidentale que seul l'ethnocentrisme nous ferait appliquer aux autres traditions culturelles?

Essayons donc de voir si notre concept de littérature garde encore quelque chose de sa signification lorsque nous le soumettons à une série de déplacements et d'extensions. L'Europe, qui a été mise en contact avec d'autres cultures à la Renaissance, met plus de temps à découvrir les autres littératures: c'est au cours du XVIII^e siècle et surtout à la fin de ce même siècle et au début du XIX^e siècle que se produit la «renaissance orientale», comparable par son importance à la Renaissance du XVI^e siècle²⁴. On découvre, on déchiffre, on apprend des langues inconnues qui révèlent peu à peu un nouveau continent littéraire, qui n'avait été qu'à peine deviné grâce aux *Mille et une nuits* traduites par A. Galland: «Car il s'est produit, dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, une révolution dont toute l'histoire humaine ne connaissait aucun précédent: une culture, la nôtre, qui jusqu'alors se croyait unique, a été contrainte d'admettre l'existence de rivales plus anciennes, de nombreuses littératures, pour le moins ses égales, — et enfin de tout juger désormais, dans le domaine de l'esprit, par rapport à des ensembles universels» (R. Schwab). Les traductions se multiplient et les écrivains ne tardent pas à les utiliser pour renouveler leur inspiration: citons seulement le chef-d'oeuvre extraordinaire qu'est le *West-Östlicher Divan* de

24. cf. l'ouvrage de R. SCHWAB, *La Renaissance orientale*, Payot, 1950.

Goethe (1819), où il joue à unir, sous le signe de la métamorphose, les deux héritages littéraires.

Si les littératures «orientales», de mieux en mieux connues et différenciées, ont ainsi représenté un choc culturel, c'est parce qu'elles apparaissaient dotées d'une étrangeté qui ajoutait encore à la fascination qu'elles exerçaient sur les créateurs. Choisissons l'exemple d'un poème chinois de l'époque T'ang, que nous empruntons à l'excellent ouvrage de François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*²⁵. Il s'agit d'un poème de Meng Hao-Jan, «Passant la nuit sur le fleuve Chien-te» (*op. cit.*, p. 109), dont voici la traduction littérale:

*Déplaçant barque / accoster îlot brumeux
Soleil couchant / tristesse du voyageur ravivée
Pluie immense / ciel s'abaisser vers les arbres
Lumière limpide / lune se rapprocher des hommes.*

Tout ici surprend l'amateur élevé dans la tradition occidentale: la forme d'abord de ce poème constitué d'un seul quatrain de vers de 5 syllabes-mots avec sa métrique syllabo-tonale, la césure qui oppose les deux parties du vers, les parallélismes morpho-syntaxiques et sémantiques qui unissent et font se répondre les vers entre eux. Mais, ce qui nous frappe plus encore, c'est la différence d'esprit entre ce poème et un poème de Ronsard, de Hugo ou de Verlaine. On pourrait la résumer en disant que la poésie européenne apparaît, dans la comparaison, comme une poésie rhétorique, c'est-à-dire dans laquelle le flot du discours est assuré par une argumentation; c'est le cas de «Mignonne, allons voir si la rose...», véritable syllogisme par lequel Ronsard veut persuader une jeune fille de répondre à son amour, mais tout aussi bien de «Clair de lune» ou de «Il pleure dans mon coeur...» de Verlaine, où les nuances les plus fines du sentiment sont suggérées par une analyse subtile qui fait intervenir les distinctions, les hypothèses, les interrogations: la peine qu'évoque Verlaine dans le second poème n'est après tout qu'une variation renversée sur le thème du «je ne sais quoi» cher aux poètes du XVII^e et du XVIII^e siècle, et c'est une variation armée de toutes les ressources d'une rhétorique à la fois naïve et retorse. Toutes ces caractéristiques apparaissent d'autant mieux que l'on confronte les deux traditions, européenne et chinoise: là les sentiments ne

25. Seuil, 1977.

sont pas décrits ou analysés dans leurs détails, ils naissent de la juxtaposition d'éléments simples dont la mise en relation éveille des harmoniques de plus en plus aigus, qui n'en finissent pas de mêler leurs vibrations. Le déplacement que nous opérons en essayant de comprendre une autre tradition nous permet, bien évidemment, de relativiser la nôtre mais aussi de mieux la comprendre en la situant dans un cadre plus vaste.

Mais il ne s'agit pas seulement de deux formes de poésie: l'extension du champ d'enquête nous fait prendre conscience de la diversité des figures que prend ce que nous appelons littérature. Prenons l'exemple du monde arabe classique, pour lequel il n'existe pas de terme qui corresponde à peu près à nos conceptions. Le mot *Adab*, par lequel on traduit aujourd'hui littérature, nous transporte aussitôt dans un autre monde. A l'origine le terme désigne une norme traditionnelle de conduite, une habitude, une coutume socialement acceptée; à partir de là, il a pris le sens, dans la culture arabe médiévale, de bonne éducation, de raffinement urbain opposé à la grossièreté bédouine. C'est en relation avec ce sens social que le mot prend un sens intellectuel: *adab* désigne l'ensemble des connaissances, de quelque ordre qu'elles soient, qui font du citadin un homme bien élevé. Une double tension, singulièrement féconde, s'institue d'un côté avec le domaine plus ou moins séparé des sciences religieuses et de l'autre côté avec l'héritage culturel des civilisations voisines — grecque, iranienne ou indienne. L'*adab* correspond ainsi à une espèce d'humanisme totalisant qui cherche à intégrer, dans une synthèse à la fois personnelle et collective, les divers courants qui irriguent une civilisation ouverte. Mais progressivement le sens du mot se restreint pour désigner, soit la culture technique et spécialisée d'un professionnel de l'écriture — on parlera ainsi de l'*adab* des secrétaires —, soit la seule littérature d'agrément, par opposition aux genres sérieux²⁶. On voit ainsi que l'*adab* de l'âge classique n'est pas la littérature tout en ayant des points communs avec ce que nous entendons aujourd'hui par là: les territoires respectifs ne sont pas découpés de la même façon. En même temps, les textes sont classés dans une hiérarchie qui varie selon les cultures et les époques. Si l'on consulte le *Fihrist* d'Ibn al-Nadim, ample catalogue de livres arabes rédigé peu avant l'an

26. cf. l'article «Adab», de F. Gabrieli, dans l'Encyclopédie de l'Islam, tome I, 1960.

mil, l'ordre et la classification des matières offre un témoignage significatif de l'organisation du monde de l'écrit: d'abord viennent les sciences du Coran, puis la philologie — grammaire et lexicographie —, puis l'histoire et la poésie; ensuite viennent les différentes sciences religieuses et séculières, à la suite de quoi arrive un chapitre où sont réunis des ouvrages concernant l'art militaire, la cuisine, les parfums, l'interprétation des rêves, l'art d'aimer, la magie, ainsi que toute une série d'oeuvres de fiction, romans épiques, histoires d'amour, récits d'aventure et contes populaires... Voilà qui est bien fait pour nous surprendre au premier contact et qui traduit une double hiérarchie de valeurs: celle qui situe les productions littéraires par rapport à la révélation dans un ordre de sérieux décroissant et celle qui fait intervenir la pureté et l'excellence du langage. Les diverses espèces de récit, qui sont pour nous au coeur de la littérature, occupent la dernière place: dans l'idéal de formation du musulman lettré, les romans n'ont pas plus de valeur que la cosmétique ou la magie et ils ne sont guère, pour reprendre une expression de Bossuet, que de «froides et dangereuses fictions» (*Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*). Mais précisément la rencontre entre Ibn al-Nadim et Bossuet est pleine d'enseignements: les buts et l'organisation de l'*adab* nous font prendre conscience de l'insuffisance de notre point de vue d'aujourd'hui. Et si la littérature européenne de l'âge classique était plus proche de l'*adab* et n'était interprétée comme littérature au sens contemporain que par anachronisme? Le décentrement nous dépayse mais nous conduit aussi à réinterpréter notre héritage.

La première extension du champ littéraire nous a conduits en Orient et, de façon plus générale, à intégrer les oeuvres appartenant aux grandes traditions écrites non européennes. Plus récemment encore, nous avons été amenés à une deuxième extension, celle qui fait passer des littératures écrites aux littératures orales. Les deux expressions précédentes n'ont rien qui puisse surprendre un lecteur d'aujourd'hui, mais il faut pourtant rappeler la violence qu'elles font subir à l'étymologie: parler de littérature écrite, c'est un pléonasme et parler de littératures orales, c'est une *contradictio in adjecto*, c'est un oxymore... En effet littérature renvoie à lettre et porte ainsi la marque du lien originel établi entre oeuvre et écriture. D'où les difficultés qui, dans toute tradition écrite, font obstacle à la juste appréciation des oeuvres orales: ici ou là un chroniqueur fait allusion à des chansons répandues dans le peuple, considéré comme inculte et il est rare

que ces productions soient prises au sérieux. Un exemple caractéristique est fourni par les *Contes* de Perrault, ou plutôt, pour reprendre le titre exact de l'édition originale, *Histoires ou contes du temps passé*²⁷. L'attribution du recueil au jeune fils de Perrault, P. Darmancour, comme le frontispice, où l'on voit une paysanne filant au coin du feu et contant des histoires à une jeune fille et à deux garçons sous une pancarte portant les mots «Contes de ma Mère Loye», soulignent le jeu littéraire subtil de l'auteur: il reprend un matériau brut qui n'a de valeur littéraire que dans l'élaboration à laquelle il le soumet, où la recherche de «naïveté» s'accompagne de toutes les nuances du pastiche et de l'ironie. Ce n'est qu'au XIX^e siècle, avec le changement de sensibilité et de vision du monde qui caractérise l'âge romantique, que les littératures orales se voient reconnaître une valeur propre. Leur spécificité et leur intérêt ne viennent pas tellement de leur caractère oral que de leur nature populaire: les contes et les chants recueillis de la bouche d'informateurs illettrés sont le produit d'un «Volksgeist», d'un esprit du peuple qui s'est perpétué sans être corrompu par la civilisation des classes supérieures et qui conserve la pureté des origines. Les Romantiques de Heidelberg vont ainsi à la recherche des traditions populaires, dans lesquelles s'est maintenue intacte l'âme germanique: Arnim et Brentano publient de 1805 à 1808 un recueil de chants populaires, *Des Knaben Wunderhorn*, avant que les frères Grimm ne rassemblent les *Kinder- und Hausmärchen*, qui deviennent le modèle de toutes les études folkloriques postérieures. En France, si l'idée d'une poésie «naïve» se répand dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, il faudra attendre Gérard de Nerval et son article de 1842, *Les vieilles ballades françaises*²⁸ pour que l'on passe du faux naïf du genre troubadour à une connaissance et à une appréciation plus justes de l'authentique chanson populaire. Le Valois et ses chansons se présentent pour lui comme un voyage nostalgique dans le souvenir: «Chaque fois que ma pensée se reporte aux souvenirs de cette province du Valois, je me rappelle avec ravissement les chants et les récits qui ont bercé mon enfance²⁹».

27. Paris, Claude Barbin, 1697.

28. *La Sylphide*, 10 juillet 1842.

29. *Sylvie*; cf. sur ces problèmes le livre de P. BÉNICHOU, *Nerval et la chanson folklorique*, José Corti, 1970.

A partir de cette époque, contes et chants populaires occupent une place, marginale sans doute, mais assurée, au sein de la littérature. Mais ils ne procurent pas seulement un plaisir esthétique, ils permettent de poser, avec une précision croissante, les problèmes de la transmission et de l'élaboration de l'oeuvre orale. Les études qui ont été en particulier consacrées au romancero espagnol ont permis de montrer comment la tradition orale modifie continuellement le texte, conduisant ainsi, comme guidée par une finalité inconsciente, à des réussites poétiques spectaculaires³⁰. Pour donner une idée de l'enrichissement qu'a apporté à notre sensibilité l'intégration de la littérature orale de notre propre tradition dans la culture littéraire, je voudrais seulement citer le début d'une version, recueillie dans le pays de Vaud, d'une chanson connue dans toute la France et dans les pays francophones voisins, «Le Retour du soldat marié³¹»:

*Un jeun'soldat revient de guerre
Hourra!*

*Un pied chaussé et l'autre nu;
Pauvre soldat, d'où reviens-tu?
Hourra!*

*- Oh! Je reviens de la guerre,
Hourra!*

*Dam' l'hôtesse, av' vous du vin blanc?
- Et vous, Monsieur, avez-vous d' l' argent?
Hourra!*

*Le jeun'soldat se mit à boire,
Hourra!*

*Se mit à boire et à chanter;
Dam' l'hôtess'se mit à pleurer.
Hourra!*

A la beauté de la mélodie s'associe l'efficacité que revêt un roman condensé sous la forme d'une brève scène stylisée où s'affrontent le soldat retourné au logis et sa femme remariée. C'est ainsi l'occasion de réflexions fécondes sur les continuités

30. cf. P. BÉNICHOU, *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968.

31. cf. Arthur ROSSAT, *Les Chansons populaires recueillies dans la Suisse Romande*, Bâle-Lausanne, 1917, p. 122-25.

et les ruptures qui reliaient et séparaient littératures orales et littératures écrites: le thème de la chanson n'est-il pas celui d'oeuvres écrites bien connues, *Le Colonel Chabert* de Balzac et *Enoch Arden* de Tennyson?

Ce n'est que bien plus tard que s'est produite la découverte des autres littératures orales, d'Afrique, d'Asie ou d'Océanie. Je ne veux pour preuve de ce retard que le tome I de l'*Histoire des littératures*, publié en 1955 sous la direction de Raymond Queneau dans le cadre de l'Encyclopédie de la Pléiade: au début, quelques pages de Mircea Eliade et d'Etiemble sont consacrées à la littérature orale puis, à la fin du volume, de brefs articles évoquent la littérature malgache, les littératures océaniques, les littératures indiennes d'Amérique du Nord, la littérature eskimo; enfin une vingtaine de pages règle le sort des «littératures de l'Afrique et des Amériques noires». La compétence de l'auteur du dernier article mentionné n'est pas en cause mais c'est la preuve flagrante de notre ignorance et de notre indifférence, sinon de notre mépris. Tournons-nous maintenant vers l'ouvrage de référence qu'est la *Théorie littéraire* de R. Wellek et A. Warren³²: il n'y est à peu près jamais question de littérature orale, à l'exception de quelques allusions rapides (au début, en particulier, du chapitre 5) et celle-ci n'est jamais étudiée en tant que telle. Cette situation s'explique en partie par le peu d'intérêt que les anthropologues ont porté à la poésie et à l'art verbal des populations qu'ils étudiaient mais montre aussi les progrès que l'on doit accomplir si l'on entend constituer une authentique littérature générale. A cet égard, la réédition récente du manuel classique de Cl. Pichois et A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*³³ ne marque guère un progrès, car la place des littératures orales y est fort réduite. Or l'intégration des littératures orales me semble une condition nécessaire pour une réflexion fondée sur la littérature. Il s'agit là d'un véritable continent, d'un monde perdu que l'on découvre et récupère progressivement et qui change les conceptions traditionnelles de l'oeuvre littéraire. Pour montrer l'enrichissement qui naît de la comparaison des deux familles de littératures, je prendrai l'exemple de la *théorie formulaire*. Pour mieux comprendre l'épopée homérique, Milman Parry se rend en Yougoslavie pour recueillir et étudier les épo-

32. 3ème édition 1963; trad. française 1972.

33. P. Brunel, Cl. Pichois, A.-M. Rousseau, A. Colin, 1983.

pées encore chantées en 1933-1935 et c'est de la confrontation systématique des deux traditions qu'est issue une nouvelle interprétation des poèmes homériques, reposant sur l'idée de principes d'organisation spécifiques, caractéristiques de l'épopée orale. En particulier, le chanteur épique a à sa disposition un ensemble de formules, celles-ci étant définies comme «une expression qui est régulièrement employée, dans les mêmes conditions métriques, pour exprimer une certaine idée essentielle» (M. Parry). Dans le cas par exemple de l'épopée médiévale française, le chanteur ayant à exprimer l'idée d'éperonner le cheval possède toute une série de variantes qui constituent en même temps une unité métrique, un hémistiche dans l'exemple suivant³⁴:

Le destrier broche
Son cheval broche
Les destriers brochent
Les chevaux brochent
Broche le bien

Enrichissant notre compréhension de l'héritage européen, les littératures orales nous montrent l'universalité de la littérature. Non qu'elles rentrent directement dans les cadres et les définitions de notre tradition, qu'elles font éclater; mais les enquêtes des anthropologues nous assurent qu'existe dans toutes les cultures connues, même les plus «primitives», quelque chose qui, malgré les différences, ressemble à ce que nous appelons littérature. Dans la culture des Eskimos, magistralement étudiée par K. Rasmussen et ses collaborateurs de la «Fifth Thule Expedition», on trouve une abondance et une variété extraordinaires de productions linguistiques qui appartiennent sans contexte au domaine d'une littérature élargie. La connaissance de ces oeuvres nous met dans un état d'esprit caractéristique, celui d'étrange familiarité: familiarité lorsque l'on entend le poète eskimo Orpingalik confier à K. Rasmussen une conception de la poésie qui n'a rien pour nous surprendre — «Les chants sont des pensées, émises avec le souffle lorsqu'on est mû par de grandes forces et que le langage ordinaire ne suffit plus» —; étrangeté lorsque nous entendons ces «katajjaq», ces jeux vocaux dont on

34. cf. J. RYCHNER, *La Chanson de geste*, Droz, 1955, p. 141.

ne sait plus s'ils sont chant, poésie ou pur jeu de compétition³⁵. Cette ambivalence est bien sûr le signe de la situation dans laquelle se trouve aujourd'hui le spécialiste de littérature, qui doit intégrer dans son champ de réflexion l'héritage des littératures orales, si proches et si lointaines et dont la présence modifie et élargit notre conception de la littérature.

Ces expériences d'acculturation, d'accoutumance à d'autres littératures, ne faut-il pas les transposer à l'intérieur même de notre propre tradition littéraire? Tel est l'objet d'une troisième extension de la littérature, après l'extension aux autres traditions écrites et aux littératures orales. C'est que les définitions qui nous permettent aujourd'hui de cerner le champ littéraire n'ont rien d'absolu: elles sont le résultat d'une histoire, qui apparaît surtout comme un long processus de restriction. Le mot de littérature, comme la famille de mots apparentés, désigne d'abord, aux XVI^e et XVII^e siècles, l'ensemble des connaissances et des œuvres écrites. Lorsque Descartes écrit, dans la première partie du *Discours de la Méthode* «J'ai été nourri aux lettres dès mon enfance», il renvoie d'abord aux Humanités — Grammaire, Histoire, Poésie et Rhétorique — mais aussi aux «sciences» dans le sens scolastique, auxquelles on était ensuite initié et qui comprenaient la logique, la physique, la métaphysique mais aussi les mathématiques. La littérature, dans cette acception, correspond à «l'ensemble des connaissances; culture générale» (*Petit Robert*). Non que l'on n'ait, à cette époque, conscience des différences entre œuvres d'imagination et argumentation rationnelle, mais il y avait toutes sortes de formes mixtes, à cause en particulier du statut indéfini de la philosophie, où se retrouvaient les sciences au sens moderne mais aussi la réflexion morale: l'œuvre d'un Montaigne, d'un Descartes, d'un Pascal est bien le témoignage d'une conception ample et ouverte du monde de l'écrit où ne s'opposent pas de façon tranchée les sciences et les lettres. Rappelons ces lignes conservées des *Olympica* de Descartes: «Il peut paraître étonnant que les pensées profondes se rencontrent plutôt dans les écrits des poètes que dans ceux des philosophes. La raison en est que les poètes ont écrit sous l'empire de l'enthousiasme et de la force de l'imagination. Il y a en nous des

35. cf. par exemple le récent enregistrement de *Jeux vocaux des Inuit. Canada*, procuré par la Faculté de musique de l'Université de Montréal et Ocora-Radio France; réf. C 559071.

semences de science, comme en un silex (des semences de feu); les philosophes les extraient par raison; les poètes les arrachent par imagination: elles brillent alors davantage³⁶». Le thème de l'unité du savoir, qui revient comme un leitmotiv dans les premières oeuvres de Descartes, illustre parfaitement l'idéal caractéristique de l'Humanisme renaissant et qui se maintient jusqu'au XVIII^e siècle: Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau, Goethe ou Kant sont des écrivains proprement encyclopédiques, qui ne pensent pas changer de personnalité lorsqu'ils passent des expériences de physique ou de biologie à la poésie, du roman à la politique et à la sociologie, de la musique à la métaphysique.

Cependant le champ de la littérature se restreint peu à peu et, à la fin du XVIII^e siècle, on constate une séparation nette entre les Sciences d'un côté et les Belles-Lettres de l'autre. L'article *Lettres* de l'*Encyclopédie* commence par souligner la distinction des deux domaines: «Ce mot désigne en général les lumières que procurent l'étude et en particulier celle des belles-lettres ou de la littérature. Dans ce dernier sens, on distingue les gens de *lettres*, qui cultivent seulement l'érudition variée et pleine d'aménités, de ceux qui s'attachent aux sciences abstraites, et à celles d'une utilité plus sensible». Mais Jaucourt, le rédacteur de l'article, est encore guidé par l'idéal de l'unité du savoir, puisqu'il continue ainsi: «Mais on ne peut les acquérir à un degré éminent sans la connaissance des *lettres*, il en résulte que les *lettres* et les sciences proprement dites, ont entr'elles l'enchaînement, les liaisons et les rapports les plus étroits; c'est dans l'*Encyclopédie* qu'il importe de le démontrer, et je n'en veux pour preuve que l'exemple des siècles d'Athènes et de Rome». Tout l'article est un plaidoyer en faveur d'une collaboration entre les deux groupes de disciplines, mais il s'agissait bien plus d'un souhait que de la description d'un état de fait. Mais si les sciences au sens strict échappent de plus en plus à la littérature, on peut dire que toutes les autres disciplines en font partie, comme cela apparaît clairement dans l'oeuvre représentative de Madame de Staël, *De la Littérature* (1800): «[...] il est nécessaire de retracer l'importance de la littérature, considérée dans son acception la plus étendue; c'est-à-dire renfermant en elle les écrits philosophiques et les ouvrages d'imagination, tout ce qui concerne enfin

36. DESCARTES, *Oeuvres philosophiques*, éd. F. Alquié, Garnier, t. I, 1963, p. 61.

l'exercice de la pensée dans les écrits, les sciences physiques exceptées». Quelques pages plus loin, elle précise son propos: «Je comprends dans cet ouvrage, sous la dénomination de littérature, la poésie, l'éloquence, l'histoire et la philosophie, ou l'étude de l'homme moral». Certes, même en ce qui concerne les futures sciences humaines, les signes d'une séparation ne manquent pas — rappelons la fondation en 1795 de l'Institut avec la classe des Sciences morales et politiques —, mais il est impossible au XIX^e siècle d'isoler une littérature pure: l'exemple de l'histoire est ici caractéristique, et l'on voit les manuels de littérature réserver toujours une place importante à l'évolution de la discipline, de Barante, Thiers et Guizot à A. Thierry, Michelet et Fustel de Coulanges.

Ce n'est guère qu'à la fin du XIX^e siècle, avec le Symbolisme, qu'apparaît l'idée — ou plutôt le fantôme — d'une littérature pure, dont aurait été exclue toute préoccupation extérieure. Ainsi s'est réécrite l'histoire des littératures occidentales, qui ressemble alors aux métamorphoses animales; de la littérature impure, toute souillée de fins et de fonctions non littéraires, on est enfin passé à la littérature pure: de la chenille est enfin né le papillon. Cette littérature pure — poésie pure, récit pur — se caractérise par sa spécificité, par l'exclusion de tout élément adventice, par sa litté- rarité: la littérature n'a rien à voir avec le réel, avec la science, elle est création d'un monde de langage à l'écart et au-delà du monde réel ou du langage de tous les jours; elle est écart par rapport au langage commun, rupture des associations imposées par la vision habituelle des choses. L'évolution des oeuvres de langage serait ainsi parallèle à celle des autres domaines culturels et sociaux, dans ce grand mouvement décrit par Weber de rationalisation occidentale qui conduirait à l'émergence de sphères d'activité devenues autonomes: sur le fond de désenchantement qui accompagne l'éclatement d'une conception religieuse du monde, les domaines de l'existence sociale comme l'économique, le juridique et le politique, les sciences, les différents arts accèdent au statut de mondes indépendants, qui n'obéissent plus qu'à des lois internes, fondées sur une rationalité spécifique. C'est ainsi, dans le champ théorique, que la fin du siècle dernier a vu apparaître une économie pure (Walras), une sociologie pure (Durkheim), une linguistique pure (Saussure), un droit pur (Kelsen), une peinture et une littérature pures. La littérature ressemble alors quelque peu à la matière des journaux soumis, selon Figaro, à la censure: c'est tout ce qui ne parle ni de science, ni de philo-

sophie, ni de politique et qui ne peut donc plus guère parler que de soi. C'est exactement la définition que J.P. Sartre donne de la poésie: «Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage». Cette conception conduit logiquement aux diverses critiques immanentistes et structurales et à l'hérésie que nous avons déjà rencontrée, l'hérésie linguistique.

Mais l'évolution de la notion de littérature nous oblige à poser une autre question. Le mouvement de restriction de la littérature est incontestable, mais faut-il l'interpréter comme un processus finalisé qui finirait par révéler dans sa vérité l'essence de la littérature ou faut-il l'interpréter comme une étape, un moment spécifique qui n'aurait pas de valeur ontologique, une figure parmi d'autres dans une histoire sans fin? Un premier point est assuré: il n'y a aucune raison de projeter cette conception sur l'histoire antérieure et de découper, dans les oeuvres léguées par la tradition, un champ littéraire pur. L'expérience nous enseigne que c'est impossible: ni les *Provinciales* ni les brochures polémiques de Voltaire ne sont de la littérature pure et pourtant, comment les exclure? Par ailleurs il faut reconnaître que l'historiographie littéraire a été soumise à de constantes pressions idéologiques; la sélection des oeuvres retenues ne répond pas seulement à des critères formels mais aussi à des critères de contenu et d'orientation politique ou culturelle. N'en donnons qu'un exemple: les manuels de littérature française ne font à peu près jamais place aux mystiques français des XVI^e et XVII^e siècles, révélés par l'abbé Bremond et parmi lesquels se trouvent quelques-uns des plus grands écrivains de l'époque, ils mentionnent Descartes mais ne s'intéressent pas à Malebranche. Ces choix sont simplement la conséquence des circonstances dans lesquelles s'est constituée l'histoire littéraire française, c'est-à-dire le grand conflit post-révolutionnaire entre des conservateurs catholiques et des républicains anticléricaux. Si l'on prend comme critère définitoire de la littérature l'usage particulier du langage, ce qui est la définition la plus courante aujourd'hui — la littérature étant «les oeuvres écrites, dans la mesure où elles portent la marque de préoccupations esthétiques» (*Petit Robert*) —, de quel droit exclure la *Recherche de la Vérité* de Malebranche, l'*Introduction à la vie dévote* de saint François de Sales ou la *Cour sainte* du P. Caussin ?

Il faut aller plus loin et se demander si la littérature pure a un sens aujourd'hui et si elle représente la vérité vers laquelle tendait son histoire. Nous ne vivons plus dans un âge d'Idées ou

d'Absolus et la littérature n'a pas d'essence, pas plus que la musique ou la politique, si l'on entend par essence un ensemble de propriétés constitutives et invariables. Par ailleurs le temps de la pureté ne représente qu'un moment dans l'évolution d'une discipline: après le moment de la linguistique pure de Saussure, des structuralistes et des générativistes, est venu le moment de l'impureté, dans la dérive qui a conduit de la phonologie et de la syntaxe à la sémantique, à la pragmatique et au discours. Privilégier le mouvement vers la pureté, c'est ne raconter qu'une partie de l'histoire: la poésie pure de Mallarmé est en même temps celle qui a les ambitions métaphysiques les plus hautes, le Livre devenant le porteur d'une nouvelle religion et ce n'est pas un des moindres paradoxes de la modernité poétique que d'y voir coexister les recherches les plus formelles et des exigences d'ordre politique, moral et philosophique. Le déconstructionnisme, de son côté, entend briser les frontières qui séparent philosophie et littérature, tandis que le mouvement post-moderne se fonde sur le refus des limitations génériques. La littérature n'est pas simple recherche d'une finalité sans fin, d'une esthétique, elle est inséparable d'une vision du monde. Certes elle ne peut plus se confondre avec les sciences ou les disciplines techniques, dans la mesure où celles-ci ne se servent plus de la langue naturelle mais se servent de langues spéciales, plus ou moins formalisées: c'est là un critère fondamental de distinction, beaucoup plus important que celui qui sépare usage esthétique et usage non esthétique du langage. Or si certaines formes de connaissance du monde sont inséparables de ces langages formalisés, elles ne représentent qu'une partie de notre connaissance. Par ailleurs aucune science ne peut être entièrement formalisée et la langue naturelle intervient toujours, à un moment ou à un autre. C'est pourquoi on ne peut établir de frontière tranchée entre usage littéraire et usage non littéraire de la langue naturelle.

Pour avoir une vue plus exacte de la littérature et, plus généralement de tous les arts, il faut abandonner les principes de l'esthétique de tradition kantienne, selon lesquels le jugement de goût procède sans finalité, sans concept et d'une façon absolument désintéressée: il n'y a pas de contradiction entre beauté et intérêt, entre littérature et préoccupation pour la signification. Au purisme il faut opposer l'acceptation du mixte: la polémique des *Provinciales* ne saurait être séparée d'une qualité esthétique immanente, elle est partie constitutive de l'oeuvre d'art. Rien n'est plus éclairant à cet égard que les analyses de Steven Feld à

propos de la vie artistique des Kaluli de Nouvelle-Guinée³⁷: les hommes et les femmes qui assistent à une séance rituelle dans laquelle les ancêtres parlent par la voix d'hommes déguisés en oiseaux sont en même temps sensibles à la signification religieuse du chant mais aussi à sa valeur littéraire et musicale. C'est pourquoi il y a, au plein sens du mot, une littérature religieuse, qui sert à la fois de guide spirituel et de modèle artistique; c'est ce qui se produit en particulier pour les Livres Fondateurs — Poèmes homériques, Bible, Coran — mais se retrouve dans toutes les oeuvres de langage de nature religieuse. La littérature a quelque chose à voir avec l'expérience spirituelle et c'est pour le rappeler que je voudrais citer un poème du mystique musulman du XIII^e siècle Shushtari (1212-1269), étudié par Louis Massignon³⁸:

*Un petit shaykh du pays de Meknès
à travers les suq va chantant:
qu'est-ce que je dois encore aux hommes
et qu'est-ce qu'ils me doivent, à moi?
Que dois-je, ami, à toutes les créatures
quand celui que j'aime, c'est le Créateur, le Provident?
Ne dis plus, fils, de parole, si elle n'est vraie.
Note ce que je dis, prends un papier,
Ecris mot-à-mot, sous ma dictée:
Qu'est-ce que je dois encore aux hommes
et qu'est-ce qu'ils me doivent à moi?*

*Rien ne vaut sa parole, quand il crie dans les suq
vois, les boutiquiers
allongent le cou pour l'apercevoir
avec son sac au cou,
ses béquilles et ses bottines
Ah! C'est un shaykh bâti sur de la pierre
comme ce que nous allons bâtir sur la volonté de Dieu:
qu'est-ce que je dois encore aux hommes
et qu'est-ce qu'ils me doivent, à moi?*

(traduction Louis Massignon, *op. cit.*).

Je voudrais terminer cette série d'extensions - mutations du concept de littérature, par celle qui permet de dépasser l'opposi-

37. *Sound and Sentiment*, University of Pennsylvania Press, 1982.

38. «Recherches sur Shushtari, poète andalou enterré à Damiette», in *Mélanges W. Marçais*, 1950.

tion entre littérature d'en haut et littérature d'en bas, entre bonne et mauvaise littérature. La littérature n'est pas seulement bornée par des frontières qui l'isolent, elle est aussi divisée et organisée selon des barrières internes qui se fondent sur des jugements de valeurs. Les littératures des grandes civilisations de tradition écrite font apparaître une stratification qui reproduit la stratification culturelle et sociale de la population: il y a d'un côté la culture raffinée d'une élite, qui est souvent un groupe de scribes ou de lettrés plus ou moins distinct des classes dotées de la richesse et du pouvoir, culture écrite qui sert de modèle et donne son nom à la littérature; de l'autre côté, et à l'autre pôle de la société, existe une culture d'en bas, longtemps demeurée orale, culture populaire opposée à la culture savante et qui connaît des genres et des formes littéraires spécifiques. Nous avons déjà fait référence à l'*adab* arabe, qui comprend les oeuvres d'en haut, de la théologie à la grammaire, à la poésie et aux sciences religieuses et s'oppose ainsi aux oeuvres d'en bas, contes, récits épiques, légendes. La même situation se retrouve dans l'Europe classique, où les Belles-Lettres, objet de la littérature que l'on étudie dans les classes, ne sont que la partie émergée d'un iceberg qui plonge dans les couches les plus basses de la société: celles-ci aussi ont leur littérature, littérature populaire où se mêlent genres de tradition orale — proverbes, devinettes, fables, contes — et textes empruntés à la littérature d'en haut. A partir du XVIII^e siècle, la distinction de deux littératures devient insuffisante et, parallèlement à la complexité de la société, la littérature se fait plus diversifiée. Par ailleurs vient s'ajouter une nouvelle forme de littérature, la littérature souterraine, qui, censurée à cause de son obscénité ou de ses idées subversives, mène une vie autonome en marge du système officiel: elle apparaît aussi bien avec les manuscrits clandestins du XVIII^e siècle qu'avec le samizdat des pays socialistes au XX^e siècle. Deux points importants doivent être soulignés: en premier lieu, il s'instaure souvent une dialectique féconde entre les deux pôles, dont témoignent tant les *Contes* de Perrault que la Bibliothèque Bleue de Troyes. En second lieu, la littérature d'en bas ne doit pas, comme il arrive souvent qu'on le fasse à partir d'un sociologisme vulgaire, être rejetée grâce à une explication fonctionnelle: elle servirait d'opium du peuple, versé par les classes dirigeantes pour détourner de l'action politique les classes laborieuses. En fait, et cela est vrai pour l'opposition entre bonne et mauvaise littérature comme pour l'opposition entre littérature d'en haut et d'en bas,

la littérature répond partout à des besoins semblables et remplit des fonctions complexes qui se retrouvent dans toutes les situations. Ce qui ne doit pas conduire à confondre la bonne et la mauvaise littérature, mais à reconnaître leur profonde unité. Écoutons plutôt le plaidoyer de John Cooper Powys en faveur de la mauvaise littérature³⁹:

Un vrai philosophe qui aperçoit une vendeuse épuisée qui met à profit une brève pause au milieu de son travail pour lire un roman d'amour à l'eau de rose restera béat devant cette abstraction sacrée et considèrera comme un lieu béni l'endroit où elle tourne ces pages enchantées. Face à un tel triomphe de l'esprit sur la matière il pensera dans son coeur: «Au diable la culture! Cette fille est au Paradis Terrestre!»

Une histoire est une histoire; dans la plus médiocre des histoires il y a des ponts aériens par lesquels l'âme humaine — immortelle à ce que nous en savons —, parvient à se libérer de la Réalité.

Virtuellement toute l'oeuvre de Shakespeare et toute celle de Dostoïevsky reposent, pétales de rose séchée, entre les pages de l'histoire la plus élémentaire. Le plus médiocre récit qui détend notre imagination et nous fait oublier nos responsabilités immédiates, est plus proche du secret de l'univers, que l'Organisme pestilentiel pour lequel nous nous éreintons.

* * *

Les élargissements, les déplacements que nous venons d'opérer à partir de la notion courante de littérature nous orientent vers une réponse à la question: qu'est-ce que la littérature? Et cette réponse ne saurait être que d'ordre anthropologique. L'analyse littéraire semble prise dans un cercle enchanté qui la conduit inévitablement du formalisme et de la littérarité à l'allégorisme qui voit dans la littérature l'expression d'une réalité plus fondamentale, sociologique ou psychologique. Le seul moyen d'échapper du cercle, c'est de reconnaître qu'il y a, à la source de la littérature, une capacité humaine fondamentale: «La mise en commun sur un plan de quasi-égalité de toutes les expériences historiques rend difficile le maintien de la doctrine traditionnelle; la reconnaissance du caractère absolu et commun à toute l'humanité de l'émotion artistique rattache le Beau non plus à un

39. *L'Art du Bonheur*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1984, p. 155.

modèle établi mais à l'exercice d'une faculté primordiale de l'espèce⁴⁰». Ce qu'affirme P. Francastel pour les arts plastiques est aussi valable pour la littérature. C'est pourquoi celle-ci doit être analysée dans le cadre d'une anthropologie symbolique: dans le cadre d'abord d'une anthropologie, parce que la littérature n'est pas un épiphénomène, une superstructure, une invention récente ou une vieille princesse à l'agonie, mais une réalité autonome qui correspond à des besoins et à des conduites irréductibles de l'homme; d'une anthropologie symbolique en second lieu, car l'homme n'est pas nu en face d'un réel qu'il recevrait passivement comme un donné, il le construit par son langage et sa culture et la littérature est un aspect parmi d'autres de cette construction.

Nous nous proposons donc d'interpréter la littérature ou plus exactement les faits littéraires en les situant dans ce que nous appelons la sémiologie des formes symboliques⁴¹. L'homme ne vit pas dans un monde où les objets et les autres hommes lui apparaîtraient dans leur nudité; il vit dans un milieu fait par lui, et cela est valable non seulement pour les outils et la technique, mais aussi pour «la somme des connaissances, des attitudes et des modèles habituels de comportements qu'ont en commun et que transmettent les membres d'une société particulière» (R. Linton). Nous venons ainsi de reprendre la définition de la culture proposée par un anthropologue; c'est en effet par le terme de culture qu'on a l'habitude de désigner ce milieu artificiel qui constitue le monde proprement humain, dont un des premiers anthropologues, E.B. Tylor, donnait en 1871 la définition sans doute la plus ample et la plus satisfaisante: «La culture est ce tout complexe qui inclut les connaissances, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes, et toutes les autres capacités et habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société» (*Primitive Culture*). C'est ainsi un niveau superorganique qui vient s'ajouter aux niveaux physique et biologique de l'existant. Ce niveau culturel a sa source et son fondement dans une capacité particulière à l'espèce humaine sous sa forme développée, la capacité d'utiliser des symboles: l'homme est un animal

40. Pierre FRANCASTEL, «Esthétique et ethnologie», in *Ethnologie générale*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1968, p. 1707.

41. cf. J. MOLINO, «Fait musical et sociologie de la musique», *Musique en Jeu*, 17; J.J. NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, 1987.

qui «symbolise⁴²». Cette activité de symbolisation peut se manifester sous les formes les plus diverses, elle n'en répond pas moins à une faculté fondamentale, à laquelle se sont parallèlement intéressés les anthropologues, les spécialistes de l'aphasie et les psychologues. Ce sont les spécialistes de l'aphasie qui ont les premiers posé l'existence d'une fonction symbolique; pour Head, il existe un type particulier de conduite qu'il appelle activité de formulation et d'expression symboliques et dans laquelle un symbole, linguistique ou autre, joue un rôle entre l'initiation et l'exécution d'un acte: relèvent de cette activité symbolique des conduites à première vue aussi diverses que le langage et l'écriture, le calcul, la musique, la reconnaissance des plans et itinéraires, les dessins, l'orientation temporelle etc... Si les spécialistes de psychopathologie se voient amenés à poser l'existence de cette fonction pour rendre compte des phénomènes qu'ils observent, de leur côté les psychologues de l'enfant voient se manifester, à un moment donné de l'évolution, les différents aspects d'une même capacité, celle qui «consiste à pouvoir représenter quelque chose (un "signifié" quelconque: objet, événement, schéma conceptuel, etc.) au moyen d'un "signifiant" différencié et ne servant qu'à cette représentation: langage, image mentale, geste symbolique, etc.⁴³». On peut suivre avec précision l'émergence et le développement de cette fonction symbolique chez l'enfant: au terme de la période sensori-motrice, vers l'âge de dix-huit mois, elle se manifeste par l'apparition à peu près simultanée de cinq types de conduites représentatives, l'imitation différée, le jeu symbolique ou jeu de fiction, le dessin, l'image mentale et le langage. Comme l'on peut suivre l'ontogénèse de la fonction symbolique, il est possible d'en reconstruire avec plus ou moins de vraisemblance la phylogénèse. On peut en effet faire l'hypothèse qu'à des outils de plus en plus perfectionnés — seuls restes qui témoignent des étapes de l'évolution — devaient correspondre des systèmes symboliques de plus en plus complexes et efficaces. Par ailleurs, il ne faut pas envisager le processus d'hominisation comme un passage du rien au tout qui aurait fait succéder à une évolution purement physique une évolution technique puis culturelle:

42. «a symboling animal» (Leslie A. WHITE, *The Science of Culture*, 1969).

43. PIAGET et INHELDER, *La Psychologie de l'enfant*, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1968.

outils, langage, organisation sociale, art et religion ont été des facteurs et non des conséquences de l'hominisation. Les découvertes récentes de la paléontologie tendraient à confirmer cette interprétation, puisque les anthropologues n'hésitent pas à attribuer à l'homo habilis (de 4 millions à 1 million 600 mille ans) la technique, mais aussi la réflexion et le langage: «On pourrait dire de manière schématique que le premier homme apparaît comme un Primate supérieur des savanes sèches, bipède, omnivore opportuniste, artisan et social, malin et prudent, conscient et bavard. L'Homme, dans toutes ses caractéristiques fonctionnelles et comportementales, est là⁴⁴». La fonction symbolique n'a donc rien de mystérieux, même si nous sommes loin d'en comprendre l'organisation et les «objets mentaux» de J.P. Changeux⁴⁵ nous fournissent l'esquisse et le modèle de ce que pourrait être une neurologie de la fonction symbolique.

Ainsi la culture humaine se construit grâce à l'existence de substituts représentatifs, dont la définition la moins trompeuse est sans doute celle qu'en donnaient déjà les Scolastiques: *stat aliquid pro aliquo*, c'est-à-dire quelque chose est à la place d'autre chose, joue le rôle d'autre chose, renvoie à autre chose que lui-même. On peut tenter de classer ces substituts et d'en distinguer plusieurs espèces, signaux, indices, symptômes, images, symboles et signes proprement dits, comme l'ont fait les diverses théories sémiologiques. Il est plus utile pour notre propos de souligner que ces substituts ne se présentent jamais seuls; ils n'existent qu'au sein de domaines symboliques, articulés différemment selon les diverses cultures, mais constituant dans chacune des ensembles reconnus par la collectivité. Nous proposons de distinguer des systèmes et des formes symboliques. Un système est un ensemble de signes donnés ou effectivement constructibles: système formel bien sûr, mais aussi système de la langue dont les éléments et les règles de combinaison sont donnés et contraignants, ainsi que les systèmes de communication ou de représentation de l'information comme le morse ou le code de la route. Si les systèmes symboliques sont assez faciles à isoler, c'est parce qu'ils constituent des totalités plus ou moins fermées et dans lesquelles le médium utilisé, la nature matérielle des uni-

44. Y. COPPENS, *Le Singe, l'Afrique et l'Homme*, Paris, Fayard, 1983, p. 120.

45. *L'homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983.

tés et leurs règles de combinaison sont clairement définies. Mais ils ne constituent pas le mode d'existence le plus naturel du symbolique, qui se présente immédiatement comme un ensemble de formes symboliques. Nous prenons cette expression dans un sens voisin de celui que lui donnait Cassirer: pour lui, les formes symboliques sont des «médiants», des structures conceptuelles et logiques grâce auxquelles l'homme saisit le réel, telles que le mythe, l'art, le langage, la religion et les structures de la cognition. Nous préférons, pour notre part, faire du langage un système symbolique qui peut se retrouver comme élément de différentes formes symboliques. Comment donc se présentent les diverses formes symboliques? En empruntant la perspective phénoménologique d'A. Schutz, on peut dire qu'elles apparaissent comme des sphères, comme des régions signifiantes spécifiques. La musique constitue, dans la culture européenne d'aujourd'hui, une sphère symbolique de ce genre, une forme symbolique, séparée des autres par le «saut» caractéristique qu'a décrit Schutz: lorsque j'écoute ou lorsque je fais de la musique, je participe à une réalité *sui generis* et c'est un véritable saut hors de ce monde, marqué par une rupture, que je dois faire si je veux passer du monde de la musique au monde de la religion ou au monde de la vie quotidienne. La vie symbolique d'une communauté est donc constituée de ces diverses sphères, qu'il ne faut pas considérer comme des objets matériels clairement séparés, mais comme de grandes masses diversement hiérarchisées et découpées selon les cultures et les groupes. Il n'y a donc pas un seul niveau où s'organiseraient de façon stable et définitive les formes symboliques, mais des séries de sphères qui s'imbriquent et se recourent: ce qui est, pour nous, musique ou sphère particulière de la musique sera, pour d'autres, un élément constitutif de la religion. Grâce à l'existence de ces diverses sphères, séparées et liées par de multiples relations, il peut y avoir perpétuellement passage d'une sphère à une autre ou plutôt application d'une sphère à une autre: une série symbolique comme l'organisation de la famille ou du corps peut servir, transposée, à organiser le monde religieux ou politique.

La littérature est une forme symbolique, mais parmi toutes les formes symboliques, elle jouit d'un statut spécial: c'est un art, ou une forme symbolique artistique. Une difficulté préliminaire surgit ici, qui vient de l'ambiguïté du mot *art*. On sait en effet que, jusqu'au moment où le terme s'est spécialisé comme synonyme de «Beaux-Arts», le mot *art* désigne seulement «un ensemble de

moyens tendant à une certaine fin». Le point important que souligne cette évolution sémantique est que l'oeuvre d'art — au sens moderne du mot — a été longtemps considérée comme appartenant à la famille des productions réglées de l'activité humaine: ainsi sont mises en évidence les deux dimensions des formes symboliques que nous avons dégagées plus haut, la dimension de la production et la dimension de l'existence matérielle. Mais cette intégration des beaux-arts dans le domaine plus vaste des productions humaines ne signifie pas qu'il y a eu pendant longtemps confusion entre les deux; elle nous oblige seulement à distinguer plusieurs espèces de formes symboliques. Ne voulant pas développer ici les éléments d'une sémiologie générale, nous nous bornerons à situer les formes symboliques artistiques par rapport à deux autres espèces de formes symboliques, les outils et les systèmes de communication et de représentation. Les outils, comme nous l'avons indiqué, constituent des formes symboliques en ce qu'ils n'existent en tant que tels que parce qu'ils servent à quelque chose de déterminé: cette utilisation possible fait qu'ils n'existent pas en eux-mêmes dans leur matérialité nue, mais seulement dans la signification que leur donne leur usage virtuel. A côté des outils apparaît une deuxième espèce de formes symboliques: les systèmes de communication et de représentation, dont font partie le langage oral, le langage écrit qui, dans ses formes purement idéographiques, est indépendant du langage oral, et divers systèmes dont le matériau peut être l'image (dessins, diagrammes, plans) ou le son (langages tambourinés, etc.). Les formes symboliques artistiques constituent une troisième espèce: leur matériau est celui même des systèmes de communication et de représentation, c'est-à-dire l'image, le son ainsi que le langage, mais ni l'intention ni la fonction ni les modalités de leur utilisation ne correspondent à celles qui sont mises en oeuvre dans les systèmes de communication et de représentation.

Ce qui les caractérise en effet, c'est la présence, reconnue par toutes les théories esthétiques, *d'un jugement du goût*. Nous prenons cette dernière expression dans un sens vague, sans nous prononcer sur le caractère plus ou moins intellectuel de ce jugement. Ce qui nous intéresse, c'est que la forme symbolique artistique est appréhendée selon une modalité spécifique, qui ne se retrouve pas dans les deux autres espèces de formes symboliques, et qui s'exprime, sous forme linguistique, de la façon suivante: c'est beau / ce n'est pas beau; cela me plaît / cela ne me

plaît pas. Et nous ne faisons pour l'instant aucune différence entre l'orientation objective (c'est beau) et l'orientation subjective du jugement de goût. L'existence du jugement de goût nous paraît fondamentale, aussi bien en ce qui concerne la littérature qu'en ce qui concerne les formes symboliques artistiques en général. C'est que trop souvent les orientations récentes de la critique ont tendance à sacrifier, sinon à oublier, cette dimension: les structuralismes isolent l'oeuvre de sa réception et les poétiques qui fondent la spécificité de la littérature sur un contenu sémantique particulier la naturalisent et rendent ainsi difficilement explicable le caractère fondateur du jugement de goût qui sépare la bonne et la mauvaise littérature, celle qui me plaît de celle qui ne me plaît pas. Or il n'y a pas d'art — pas plus que de morale — sans ce jugement de valeur: la littérature nous apparaît immédiatement comme bonne ou mauvaise, même si nous nous ingénions — comme le font beaucoup d'analystes contemporains — à cacher ce jugement sous des raisons fondées sur la nature et les propriétés intrinsèques du texte. Le rôle fondateur du jugement de goût nous permet de nous débarrasser de deux objections: l'objection fondée sur le relativisme et l'objection fondée sur l'apparition prétendument récente des catégories artistiques. Commençons par l'objection née du relativisme, selon laquelle les critères du beau et du goût étant variables, donc arbitraires, il n'y a pas de définition possible du beau: «Interrogez le diable; il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes et une queue. Consultez enfin les philosophes, ils vous répondront par du galimatias; il leur faut quelque chose de conforme à l'archétype du beau en essence, au *to kalon*» (Voltaire). Et les sociologues ou anthropologues d'aujourd'hui reprennent le même thème en cherchant le plus souvent à réduire la spécificité de l'art. Or l'existence sans doute universelle du jugement de goût nous conduit à la conclusion suivante: même si les critères sont variables et les goûts divers — des goûts et des couleurs il ne faut pas discuter — le jugement esthétique est une donnée fondamentale dont l'anthropologie doit rendre compte. Deuxième objection, que nous écrivons sous la forme sous laquelle la présentent souvent les anthropologues, pour lesquels les catégories esthétiques sont une création récente: ce que nous considérons, nous, comme oeuvre d'art n'était, pour les hommes appartenant aux autres civilisations, que des objets dotés d'une valeur fonctionnelle, pratique, magique ou religieuse, et n'était jamais appréhendé comme objets purement artistiques. La littéra-

ture par exemple pouvait être religieuse, magique ou dynastique mais n'avait pas de valeur proprement esthétique. Or, des travaux récents d'anthropologie de l'art viennent de montrer la fausseté de ce qui était devenu une idée reçue; nous pensons en particulier à l'admirable livre de S. Feld déjà cité, *Sound and Sentiment*⁴⁶, qui montre avec le plus grand détail comment les Kaluli de Nouvelle-Guinée disposent non seulement d'une musique et d'une poésie complexes mais encore d'authentiques et cohérentes théories de la musique et de la poésie, théories qui soutiennent et fondent leurs jugements esthétiques. Les catégories artistiques ne sont donc pas le produit d'une évolution qui aurait peu à peu isolé, dans le cadre d'une division progressive du travail et de l'émergence, de nouveaux domaines autrefois confondus, elles sont bien une donnée anthropologique fondamentale. Pour autant que l'on puisse avancer des propositions empiriques de caractère général, il semble bien qu'il n'y ait pas de groupe humain sans littérature ou sans art. Si l'on s'adresse aux témoins les plus anciens de la culture humaine dont on puisse reconnaître directement les conditions d'existence, les tribus de chasseurs-cueilleurs encore vivantes ou récemment disparues, il est frappant de constater qu'elles semblent toutes connaître des formes diverses de littérature: je ne citerai que les Aborigènes d'Australie, qui ont longtemps passé pour les représentants les plus caractéristiques de la culture «primitive» et qui possèdent un extraordinaire trésor de poésies⁴⁷. Apparaît ainsi la nécessité, si l'on veut construire une théorie générale de la littérature, de sortir du cadre traditionnel, non seulement de l'Europe mais aussi des grandes traditions écrites, pour faire leur place, qui est essentielle, aux poésies orales des cultures traditionnelles; ce serait en même temps le meilleur moyen de mieux comprendre et apprécier les poésies orales de la tradition européenne, depuis les *Khardjas* andalouses jusqu'aux *balades* et *danses* de langue d'oc.

Au jugement de goût est associée une émotion dont la nature est bien difficile à préciser mais dont la présence ne fait pas de doute. Il est possible de relier cette émotion et ce jugement aux expériences physiologiques produites par les postures et les mouvements du corps ainsi que par la perception des images et des

46. Chicago, Chicago U.P., 1982.

47. cf. par exemple, parmi les publications récentes, le livre de R.M. BERNDT, *Love Songs of Arnhem Land*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976.

sons; comme le dit André Leroi-Gourhan: «Ce code des émotions esthétiques est fondé sur des propriétés biologiques communes à l'ensemble des êtres vivants, celles des sens qui assurent une perception des valeurs et des rythmes ou plus largement même depuis les invertébrés les plus simples une participation réflexe aux rythmes et une réaction aux variations dans les valeurs⁴⁸». A la racine donc de l'esthétique, la conscience des formes et des rythmes accompagnés d'émotion et de jugement de valeur. Mais cet enracinement physiologique est l'objet d'une double mutation qui caractérise l'espèce humaine en tant que telle et que nous avons déjà vue à l'oeuvre dans la notion même de forme symbolique: l'homme *produit*, dans son corps ou dans des objets externes, des formes et des rythmes, comme le prouvent, dans des domaines divers, le jeu et l'outil. Ainsi apparaissent des schèmes, qui sont en même temps principes réglés d'organisation de l'objet et éléments constitutifs de l'objet: pensons en particulier aux rythmes réglés de la danse, de la musique et de la poésie qui se construisent selon des mesures déterminées. De la même façon le contenu sonore est organisé progressivement en échelles définies. En second lieu, ces produits *signifient*, c'est-à-dire qu'ils renvoient à autre chose qu'eux mêmes: l'image dessinée ou sculptée devient le portrait de quelqu'un ou de quelque chose. En même temps l'impression d'acceptation ou de refus, de plaisir ou de déplaisir, est transmise au jugement grâce à l'apparition du symbolique. Ainsi se mettent en place les éléments spécifiques qui définissent les formes symboliques artistiques: formes et rythmes qui s'inscrivent dans des schèmes; relation de signification et en particulier de représentation par rapport au monde; émotion du producteur et du récepteur; jugement de valeur. Il convient d'ajouter une précision: la présence d'une émotion ne récuse d'aucune façon la dimension cognitive de l'art, inscrite dès l'abord dans sa nature symbolique. La littérature est donc une forme symbolique artistique. Mais comment distinguer ce qui est littérature de ce qui ne l'est pas?

* * *

Nous retrouvons maintenant le problème fondamental de méthode que nous avons rencontré tout à l'heure: les différentes

48. *Le Geste et la Parole, II, La mémoire et les rythmes*, Paris, A. Michel, 1965, p. 82.

extensions et transformations du champ littéraire que nous avons évoquées ne rendent-elles pas vain tout essai de définir la littérature? C'est pourquoi il est nécessaire de faire un détour par l'épistémologie. On essaie encore souvent de donner une définition de la littérature qui la caractérise par un certain nombre de propriétés constitutives; les diverses définitions se présenteront sous la forme suivante:

La littérature est un type d'objet x caractérisé par les propriétés p , q , r etc...

Le plus souvent, on dira que le type d'objet auquel appartient la littérature est une oeuvre de langage et la définition devient:

La littérature est une oeuvre de langage caractérisée par les propriétés p , q , r , etc...

Cette forme de définition pose plusieurs problèmes: en premier lieu, l'inclusion de la littérature dans les oeuvres de langage ne va pas de soi et, pour ne mentionner qu'un exemple célèbre, Aristote n'aurait pas accepté cette définition, puisque, pour lui, les arts poétiques produisent des *représentations (mimésis)*, les représentations par le moyen du langage n'étant qu'une espèce parmi d'autres et entretenant des relations complexes avec les autres. *La Poétique* d'Aristote pose ainsi deux problèmes essentiels: la littérature n'est sans doute pas limitée au langage seul et, par ailleurs, la forme canonique de définition que nous avons présentée ne correspond pas aux concepts utilisés dans les différentes cultures — il n'y a pas de domaine, dans la culture grecque, qui corresponde exactement à ce que nous entendons par littérature. Commencer une définition par «La littérature est...», c'est se placer immédiatement dans une perspective essentialiste selon laquelle les réalités sociales et culturelles telles que nous avons l'habitude de les découper dans notre expérience sont des entités bien définies à validité universelle. Et c'est précisément cette prétention que dément l'expérience que nous faisons des autres cultures, des autres moments de la nôtre: il semble bien ne pas y avoir d'universel que l'on pourrait appeler littérature.

Cette difficulté théorique n'empêche pas le maintien et la multiplication de définition essentialistes de la littérature. Nous retiendrons trois grandes orientations parmi les conceptions le plus souvent présentées: elles voient respectivement le caractère définitoire de la littérature dans la fiction, dans l'intention esthétique et enfin dans l'institution littéraire. La première orientation se trouve exprimée dans le manuel classique de Wellek et

Warren, *La Théorie littéraire*: «Si l'on s'accorde à voir dans la "fabulation", "l'invention" ou "l'imagination" le trait distinctif de la littérature...⁴⁹». Cette définition correspond assez nettement à la restriction du champ littéraire depuis le XVIII^e siècle et au sentiment d'un lecteur d'aujourd'hui pour lequel le cœur de la littérature s'identifie au roman. Elle a été reprise et réinterprétée à la lumière de la théorie linguistique des actes de langage⁵⁰, puis de la théorie logique des mondes possibles⁵¹. La critique la plus grave que l'on puisse adresser à cette définition, comme à toutes les définitions essentialistes, c'est qu'elle n'est que partiellement vraie: elle introduit une coupure arbitraire dans la géographie complexe des divers champs littéraires en instaurant comme norme ce qui n'est, comme nous l'avons indiqué, qu'un aspect particulièrement important de notre expérience actuelle de la littérature. Dans notre monde organisé par la science et la technique, l'opposition Vérité-Fiction, qui n'est qu'une variante de l'opposition Vrai-Faux, joue un rôle essentiel, mais il est douteux qu'elle puisse rendre compte de la littérature en général: le mythe, le texte religieux sont-ils vérité ou fiction, littérature ou non-littérature? Les réflexions d'Aristote dans la *Poétique* nous montrent que l'on ne peut en rester à une opposition simple entre vérité et fiction: si la poésie est plus philosophique et plus noble que l'histoire (51 b 5), c'est qu'elle traite du général, c'est-à-dire de ce qu'un type d'homme fait ou dit selon le vraisemblable ou selon le nécessaire; la poésie ne s'oppose pas à l'histoire comme le vrai au faux, elle englobe l'histoire comme un cas particulier. Aujourd'hui comme hier, discours de fiction et littérature ne coïncident pas.

Un deuxième groupe de définitions fait intervenir un critère esthétique: la littérature se définit par un usage particulier du langage, par une intention esthétique. Rentrent dans ce groupe toute une série de définitions appartenant à des époques et à des cultures différentes, de la tradition rhétorique du bien dire à la littérarité des formalistes russes et tchèques, de la langue poétique opposée à la langue de tous les jours à la théorie de l'intention esthétique de Monroe C. Beardsley⁵². La situation est la

49. Seuil, 1971, p. 36.

50. cf. par exemple John SEARLE, «Le statut logique du discours de la fiction», in *Sens et expression*, Paris, Editions de Minuit, 1982.

51. cf. Thomas PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

52. cf. Monroe C. BEARDSLEY, *Aesthetics*, Hackett, 1981.

même que dans le cas précédent: l'intuition sur laquelle reposent ces définitions semble n'avoir qu'une validité partielle et approximative. Partielle, parce que littérature et usage esthétique du langage ne coïncident pas toujours — je peux considérer comme littérature une oeuvre que son auteur n'a pas voulue comme telle; approximative, parce que rien n'est plus difficile à préciser que la notion d'intention esthétique ou d'usage esthétique du langage.

Un dernier groupe de définitions semble échapper aux difficultés de l'essentialisme, ce sont les définitions institutionnelles. Sont alors considérées comme littérature les oeuvres qu'une culture, une catégorie sociale, un groupe considère comme appartenant à l'institution littéraire. Arthur Danto a proposé, pour les arts plastiques, une conception de ce genre: le monde de l'art est lié à une théorie de l'art, à une institution artistique qui définit arbitrairement ce qui appartient au champ de l'oeuvre d'art⁵³. De même, dans une culture donnée, relève de la littérature ce que cette culture reconnaît souverainement comme littéraire. Ces définitions respectent la relativité des champs littéraires et leur diversité, qui doit bien constituer une donnée fondamentale de notre recherche. Mais, malgré les apparences, elles n'échappent pas aux apories du relativisme et posent de nombreux problèmes. Dans le cas d'une définition purement institutionnelle apparaît un dilemme destructeur: ou le terme conservé de «littérature» est un pur et simple homonyme, et il n'y a, en droit, aucun trait commun entre les diverses acceptions du mot dans les diverses cultures; mais alors il n'y a plus de littérature et nous n'avons affaire qu'à la collection ouverte et aléatoire de réalités incommensurables. Ou le terme générique renvoie à un contenu au moins partiellement commun et, dans ce cas, il faut passer d'une définition institutionnelle à une définition interne, qui fait intervenir des traits propres à la littérature en tant que telle. A l'intérieur de la deuxième branche du dilemme apparaît un cas de figure particulièrement intéressant, celui des prédicats de ressemblance de famille analysés par Wittgenstein: les différentes littératures définies de manière institutionnelle pourraient posséder des traits intrinsèques communs k à k , mais il n'y aurait aucun trait commun aux n champs littéraires dégagés de l'enquête empirique. C'est évidemment la situation la plus inté-

53. cf. A. DANTO, *The Transfiguration of Commonplace*, Harvard University Press, 1981.

ressante du point de vue théorique et qui constitue le point de départ obligatoire, l'hypothèse nulle de toute enquête qui porte aujourd'hui sur les universaux culturels. En fait, la difficulté est encore plus grande car, le plus souvent, il n'y a pas de termes qui se correspondent d'une culture à une autre. Comment donc définir la littérature si l'on ne peut la reconnaître et la nommer dans les différentes cultures?

Pour avancer dans la connaissance des faits littéraires, il faut abandonner toute perspective essentialiste et prendre le chemin de l'enquête empirique, que les théoriciens de la littérature ne semblent pas emprunter aujourd'hui avec plaisir. Il convient de se livrer à un bilan comparatif, en partant, bien évidemment, de notre idée vague et complexe de la littérature qui sert alors de cadre de référence provisoire. Et si l'enquête nous dépayse, elle fait aussi apparaître de nombreuses ressemblances: les diverses littératures nous donnent l'impression d'une étrangeté familière, où nous sommes perdus mais où nous nous reconnaissons. L'enquête comparative nous permet, dans une perspective «emic», de dessiner les contours, dans chaque culture, d'un domaine qui ressemble plus ou moins à ce que nous appelons littérature et qui est organisé selon des principes spécifiques, de même que les phonèmes d'une langue se distribuent selon des oppositions particulières; mais elle nous permet aussi, dans une perspective «etic», de décrire ces divers champs à partir de notions à validité provisoirement universelles tout en affinant et modifiant ces notions grâce aux résultats des enquêtes, de même que la phonétique sert à décrire les oppositions phonologiques et se transforme grâce à ces descriptions. Il faut s'attendre ainsi à aboutir, non à une définition essentialiste de la Littérature Universelle à partir d'un critère ou de quelques critères systématiques, mais à une définition multicritères qui intègre une dimension fondamentale des faits humains, leur variation et leur évolution. Si la littérature est, comme nous l'avons dit, une forme symbolique artistique à fondement anthropologique, il convient à la fois de délimiter le cadre anthropologique dans lequel elle s'inscrit et de suivre les transformations qui accompagnent et rythment son évolution.

La littérature apparaît d'abord comme oeuvre de langage et il semblerait naturel de circonscrire, en première approximation, son domaine en disant qu'elle est une forme symbolique artistique dont le matériau est constitué par le langage. Mais cette formulation est doublement inexacte: en premier lieu, parce que

le langage est, dès ses origines, un instrument de communication et de représentation du monde. On comprend alors que, dès les origines aussi, le discours peut être envisagé de deux points de vue théoriquement distincts mais le plus souvent mêlés: il est émis et reçu soit comme instrument cognitif soit comme réalité artistique soumise au jugement de goût. C'est dire qu'il est par nature soumis à une tension fondamentale entre l'information et le plaisir artistique, tension encore présente aujourd'hui et qui explique pourquoi on ne peut établir de frontière tranchée entre discours purement littéraires et discours non littéraires, entre science et littérature, entre philosophie et littérature ou entre journalisme et littérature. Cette tension est inscrite dans le langage lui-même: il a une matérialité qui en fait l'objet d'une perception sensible aux rythmes et aux valeurs déposées dans sa «charpente phonique» (R. Jakobson), d'autant plus prégnante que l'homme en est en même temps le producteur. C'est ici que la définition de la poésie proposée par R. Jakobson prend toute sa validité si on l'étend à l'ensemble du langage: celui-ci peut être à chaque instant perçu comme pure configuration sonore («La visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage»). Il suffit d'observer les vocalisations spontanées du petit enfant, chantées et rythmées, pour comprendre comment elles constituent l'ancrage anthropologique des figures sonores que l'on trouve de façon récurrente dans toutes les traditions littéraires — assonances, rimes, allitérations et d'une façon générale schèmes répétitifs de sons identiques ou analogues. A ces configurations sonores sont associées des schèmes rythmiques et mélodiques: le langage, à sa source, a donc partie liée avec le rythme et la musique. Cette constatation est capitale, car elle montre que, dès les origines, la littérature est un mixte constitué d'éléments divers susceptibles d'entrer dans les combinaisons les plus variées.

En utilisant, malgré les dangers que cela comporte, les données de l'ontogénèse pour avoir une idée de la phylogénèse, on est amené à faire intervenir, aux sources de la littérature, une autre dimension, celle du jeu et de l'action. P. Janet, H. Wallon et J. Piaget ont attiré l'attention sur l'importance, chez l'enfant comme aux premiers âges de l'intelligence humaine, des conduites de faire semblant: l'imitation différée et le jeu symbolique, qui précèdent, accompagnent et constituent partiellement la fonction symbolique, sont des «conduites doubles», dans les-

quelles apparaît la représentation substitutive. Quand l'enfant imite le train ou joue au papa et à la maman, il vit et agit en partie double; comme l'a magistralement analysé P. Janet à propos de la «conduite du portrait», l'enfant agit en affirmant à la fois: *c'est ça* — c'est le portrait de ma soeur, je suis le train, je suis le père — *et ce n'est pas ça* — ce n'est pas ma soeur, ce n'est pas le vrai train, je ne suis pas vraiment le père —. On comprend alors pourquoi la littérature n'est pas pur langage: elle est à la fois vocalisation et plaisir sonore, rythme et musique, action et jeu.

A partir de ces ancrages anthropologiques, il vaut la peine de tenter d'isoler, de reconnaître quelque chose que nous appelons un peu abusivement des phylums littéraires, pour souligner les racines proprement humaines et le caractère évolutif des formes et des genres littéraires. Seule l'enquête comparative la plus large permettra d'infirmer, de compléter, de modifier l'inventaire provisoire que nous proposons. Nous distinguons les phylums suivants:

1) *Le langage orné*. Il semble exister, dans les cultures les plus diverses, une distinction fondamentale entre deux types de discours, deux types de style: d'un côté le style simple de la langue courante, de la communication banale, le degré zéro de l'expression; de l'autre le style orné de la poésie, de la prose élevée, du style sublime et qui se retrouve dans la prose d'art de l'Antiquité classique, dans la *Kavya* sanscrite, dans la *Khutbah* arabe, dans le *Halaido Domeki* des Kaluli de Nouvelle-Guinée. Ce style orné correspond à celui qui est décrit dans l'Elocution des rhétoriques occidentales, mais il semble avoir son pendant dans toutes les traditions connues, non seulement les grandes traditions lettrées — européenne, arabe, hindoue, chinoise ou japonaise — mais aussi les cultures considérées comme plus primitives — littératures des aborigènes Australiens, de Nouvelle-Guinée, rhétorique polynésienne ou poésie des Eskimos. Ce langage orné constitue ce que les Kaluli de Nouvelle-Guinée appellent un langage «durci», concentré, qui se distingue de la langue courante par la présence de ce que la tradition occidentale qualifie de figures — figures phoniques, tropes, figures de pensée, etc. Il convient d'ajouter deux précisions: la langue ornée peut se trouver utilisée dans la communication de tous les jours, elle ne constitue qu'un pôle de l'expression. En second lieu c'est l'existence de ce style orné qui légitime le deuxième groupe de définitions de la littérature que nous avons présenté tout à l'heure et selon laquelle celle-ci se caractérise par un usage particulier du langage.

2) Un second phylum littéraire est constitué par la poésie que nous avons ailleurs définie comme *l'application d'une organisation métrico-rythmique sur l'organisation linguistique*⁵⁴. Comme nous l'avons dit, rythme et musique semblent présents dès les origines du langage, mais il semble se produire assez tôt une bifurcation dans le développement: si le langage dans son usage courant garde une structure rythmique et mélodique propre, d'autres usages associent au langage une organisation musicale et rythmique spécifique qui en fait de la poésie. Dans toutes les cultures sans exception connue, il semble exister un partage entre poésie et non-poésie, fondé sur une structure mélodique et rythmique distinctive. Il conviendrait de faire l'inventaire de ces modes de structuration, fort divers et dont certains sont très éloignés de nos habitudes, mais qui semblent bien constituer une famille naturelle. On constatera que nous proposons un modèle «formel» de la poésie, définie par son organisation et non par les significations qu'elle véhicule: celles-ci, qui ont beaucoup varié, sont liées à son histoire plus qu'à son enracinement anthropologique. Dans ses formes primitives, la poésie est sans doute avant tout associée à des contextes sociaux particuliers — fête, cérémonie, prière, célébration — et à des besoins mnémotechniques: elle est instrument de codage mémoriel et de transmission culturelle.

3) *Le récit* constitue un troisième phylum littéraire. Il apparaît ainsi que les différentes lignées évolutives que nous distinguons ne se situent pas sur le même plan: les unes appartiennent au domaine des contenus, les autres au domaine de la forme, d'autres aux conduites et au champ de la pragmatique. Cette hétérogénéité est présente dès les origines de la littérature et permet de comprendre pourquoi on ne peut pas, même dans une coupe synchronique, en donner une définition simple. Le récit par exemple peut s'incarner dans la poésie chantée ou psalmodiée (exemple de l'épopée), mais aussi dans la langue ornée ou dans une langue plus proche de l'expression de tous les jours. Il peut s'intéresser à des personnages et à des actions considérés comme réels ou comme imaginaires: le récit d'événements vécus, le conte d'animaux, le mythe, «l'histoire de menterie» appartiennent tous au champ du récit et la distinction élémentaire entre les

54. cf. J. MOLINO et J. GARDES-TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie I*, PUF, 1982, p. 8.

deux dimensions du réel et de l'imaginaire est bien insuffisante pour rendre compte des attentes et des hypothèses ontologiques complexes qui accompagnent l'audition d'un récit. La «conduite de récit» (P. Janet) répond à une donnée anthropologique fondamentale et universelle: nous racontons tous des histoires, c'est-à-dire que nous représentons, dans le langage, des «personnages agissants» (Aristote, *Poétique*, 1448 a 1). Le récit comprend deux composantes: d'un côté une narration, c'est-à-dire le fait que quelqu'un raconte quelque chose de telle ou telle manière, et de l'autre la fable — ce qu'Aristote appelle mythe —, c'est-à-dire «l'assemblage des actions» (1450 a 5). Toutes les littératures orales connaissent un certain nombre de genres narratifs, qui sont définis en même temps par des traits formels, sémantiques et pragmatiques.

4) *Cérémonie, fête, rituel et théâtre* constituent un quatrième phylum littéraire. Ce qu'il a de spécifique, c'est, pour reprendre l'expression d'Henri Gouhier, de «rendre présent par les présences⁵⁵». Il ne s'agit pas ici du langage seul, mais d'action et d'acteurs: un être humain, ici et maintenant, incarne un autre être, le représente, en donne une représentation. La présence indispensable de l'acteur apparaît clairement dans le cas du mime, pour lequel la parole n'est pas nécessaire. Il y a là un exemple flagrant de l'hétérogénéité constitutive de la littérature: à la limite, cette forme de littérature est indépendante du langage. Bien sûr, le théâtre semble pouvoir nous offrir la même histoire qu'un narrateur, mais il demeure entre théâtre et récit narré une différence fondamentale: le théâtre nous *montre* ce que le récit *raconte*. C'est cette distinction que pose clairement Aristote lorsque, dans la *Poétique*, il pose l'existence d'une troisième différence entre les arts, qui tient à la manière d'imiter: «Car par les mêmes moyens et en prenant les mêmes objets on peut imiter en racontant [...] ou en présentant tous les personnages comme agissants et en acte» (1448 a 20). Et c'est par rapport à cette opposition narration/action incarnée par un acteur qu'il faut interpréter la distinction présentée par Platon (*République*, III, 392-394) entre l'expression narrative, l'expression mimétique et enfin l'expression mixte dans laquelle interviennent narration et représentation: cette expression mixte n'a de sens que dans le cas de l'oeuvre orale, lorsque l'aède psalmodiant une épopée est nécessairement conduit à *incarner* un per-

55. *L'Essence du théâtre*, Aubier-Montaigne, 1968, p. 18.

sonnage lorsqu'il le fait parler au discours direct. Et c'est sans doute à cause de cette référence à l'oeuvre orale qu'Aristote ne conserve pas ce troisième terme de l'opposition. Mais, à l'intérieur même de la lignée dramatique, la situation est plus complexe que nous ne l'avons jusqu'à présent décrite. C'est qu'il y a tous les intermédiaires possibles entre la fête et le théâtre selon les rapports et la séparation entre des acteurs et des spectateurs: dans le premier cas la séparation est minimale et elle est maximale à l'autre pôle. De toutes façons, comme on le constate, la fête, la cérémonie et le théâtre nous font sortir du langage pur et nous renvoient à des situations dans lesquelles se produit un dédoublement, présent aussi bien dans la transe que dans le théâtre à l'italienne.

5) *Le discours didactique* correspond à un autre phylum littéraire, caractérisé à la fois par son contenu et par son rôle social. Un des exemples les plus banals est constitué par le *proverbe*, qui semble bien être attesté dans toutes les cultures. Il appartient à ce qu'il est commode d'appeler, avec A. Jolles, des «formes simples», dont la brièveté fait plus clairement apparaître les traits caractéristiques de la littérature. Dans des proverbes français courants, comme dans des proverbes pris au hasard dans le trésor d'autres cultures, des propriétés communes se manifestent aussitôt: construction binaire en deux segments qui se répondent, répétitions de sons identiques ou analogues (allitérations, rimes), parallélismes morpho-syntaxiques, relations sémantiques de correspondance et d'opposition, etc... Mais aussi, d'un point de vue cognitif, les proverbes résument une forme d'expérience reçue et, d'un point de vue pragmatique, jouent un rôle didactique et argumentatif dans la conversation ou l'enseignement.

6) Un dernier phylum littéraire correspond à la *dimension ludique* de la littérature: *comptines, devinettes, histoires drôles, mots d'esprit*. Ici encore, on ne saurait distinguer forme, fond et contexte d'utilisation. Il s'agit encore de formes simples, dont A. Jolles a introduit un certain nombre dans son ouvrage⁵⁶. L'intérêt de ces espèces littéraires est considérable: elles montrent d'une part que des formes d'expression populaires possèdent les caractéristiques de la langue ornée et témoignent ainsi d'une intention esthétique qui joue de toutes les dimensions de l'instrument linguistique. Il n'y a donc pas rupture, mais continuité entre la

56. *Einfache Formen*, Damstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968⁴ (1930).

langue de tous les jours et la langue littéraire ou, plus exactement, la langue littéraire a des usages multiples qui sont susceptibles de s'intégrer dans l'usage quotidien: c'est bien ce que faisait remarquer Dumarsais lorsqu'il affirmait qu'«il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire et de si commun que les figures dans le langage des hommes⁵⁷». En second lieu, ces formes simples sont la preuve qu'existent des *universaux littéraires* qui, dans et malgré la marge importante de variation dont ils sont susceptibles, manifestent l'unité évolutive et constructive de la littérature comme production humaine.

Une question est déjà sans doute venue à l'esprit du lecteur: ces diverses lignes de conduites et de productions existent sans doute, mais en quoi peut-on dire qu'elles méritent le nom de littéraires? Dans une culture orale, on peut raconter pour distraire, chanter pour passer le temps, mais aussi réciter un mythe, une généalogie, accomplir un rite. Ces diverses conduites sont-elles par définition littéraires et, si ce n'est pas le cas, où passe la frontière, comment distinguer le littéraire du non-littéraire? D'autant plus, comme nous l'avons dit, que les noms et les découpages connus par une autre culture ne semblent avoir rien de commun avec notre littérature. La réponse à cette objection se trouve dans la nature même de la tradition orale: celle-ci ne garde, ne confie à la mémoire et ne transmet que ce qui importe à la culture, chants, mythes, proverbes et fables. Et, précisément parce qu'ils sont faits pour être transmis, ces discours ont les caractéristiques formelles qui caractérisent la langue ornée: l'intention esthétique ne fait qu'un avec leur place dans la culture. C'est le cas, nous l'avons vu, pour les proverbes, mais aussi pour les mythes ou les poèmes. Par ailleurs, il n'y a pas de contradiction entre valeur sociale et valeur esthétique: on peut prier avec la plus profonde sincérité et reconnaître, apprécier la beauté d'une prière. A la frontière entre l'oral et l'écrit, le cas du Coran est significatif: livre révélé qui manifeste la présence du Dieu unique dans l'histoire humaine, il est en même temps considéré comme le modèle impossible à imiter de la perfection stylistique. Telle est la signification de l'*i^c djaz*, dogme de l'inimitabilité du Coran: le défi que lance la perfection linguistique du texte révélé à l'humanité est un défi qui ne peut être relevé et qui est donc la preuve de son origine divine; la beauté du Coran est un gage de sa vérité.

57. *Des Tropes*, Gallimard, 1988 (1730).

Il y a donc, profondément ancrés dans les premières formes de culture que nous pouvons reconstruire, des phylums littéraires qui vont peu à peu se développer, selon les lois mêmes de l'évolution humaine dans son incessante dialectique de continuité et de création. Il n'est pas de mon propos de suivre ici les étapes de cette évolution, mais de souligner seulement l'importance d'une étape décisive, celle qui fait passer de l'oral à l'écrit, mutation qui s'accompagne de tout un ensemble de transformations techniques, politiques, sociales et culturelles. La littérature se transforme elle-même profondément et, d'une certaine façon, c'est alors qu'elle se rapproche des formes que nous connaissons aujourd'hui, à cause en particulier de deux circonstances nouvelles: l'apparition d'un côté du monde des scribes, des lettrés, qui circonscrivent le champ d'une «littérature écrite» séparée et, en second lieu, l'émergence de l'institution scolaire, qui contribue à fixer le Canon des classiques, situé au coeur de la nouvelle littérature.

Nous ne suivrons pas les transformations, à la fois externes et internes, de la littérature jusqu'aux conceptions récentes d'une littérature pure et «autoréférentielle». Il nous suffit d'avoir posé les principes d'une authentique anthropologie littéraire, dans laquelle les divers faits prennent leur place et leur signification. Nous voudrions, pour terminer, attirer l'attention sur l'autre face du fait littéraire, celle qui correspond à sa réception ou plutôt, afin de mettre en évidence l'activité qui s'y manifeste, à sa reproduction. L'audition d'une oeuvre orale, le spectacle offert par le théâtre, la lecture d'un roman ou d'un poème sont des processus créatifs que l'on ne peut comprendre que dans une perspective elle-même anthropologique. Il s'agit d'activités constructives par lesquelles nous sommes confrontés à de nouvelles sphères symboliques, à de nouveaux champs d'expérience, qui sont en même temps semblables et différents des nôtres. En détournant un peu l'expression de son sens habituel, il faudrait dire que le contact avec une oeuvre littéraire est un «exercice spirituel». Au lieu de réduire la lecture à un simple conditionnement social ou psychologique, il faut comprendre qu'elle est une forme de vie, qui n'est pas plus abstraite, plus illusoire ou plus incertaine que les autres. Nous vivons dans le symbolique et la littérature n'est qu'une de ses formes.

On entend partout répéter que lire ou écrire, c'est s'opposer à la vie, qu'au lieu de rêver dans et par la littérature, il faut vivre dans le réel. Je répondrai en reprenant un argument bien connu de l'économiste J.M. Keynes. Lorsqu'on lui objectait que l'économie politique est éloignée de l'expérience, est pure théorie et que l'homme politique, le chef d'entreprise et le haut fonctionnaire n'ont besoin que d'expérience et de pratique, il avait coutume de répondre: ce que les soi-disants hommes d'action appellent leur expérience, ce n'est en fait que le reste de théories oubliées et dépassées, conçues par les économistes des générations précédentes.

De même, l'expérience humaine dont se réclament les gens qui opposent la littérature à la vie est la littérature, la mode, la convention du demi-siècle précédent. Combien d'idées devenues normales, qui constituent la vision du monde des bien-pensants d'aujourd'hui et qui ne sont, à travers les thèmes de 68, que la reprise des idées lancées par les surréalistes, par les écrivains et les artistes d'hier et d'avant-hier! «Les gens qui disent "Je peux me débrouiller sans livres; je vis sur l'expérience; mes idées sont mes idées à moi" ne sont eux-mêmes rien de plus que des livres banals et rebattus, dont le vent tourne les pages — pages qui ont été tournées des millions de fois avant eux...⁵⁸».

Jean MOLINO

58. J. Cooper POWYS, *The Pleasures of Literature*, Londres, Cassel, 1938, p. 8.