

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Band: - (1995)
Heft: 4

Artikel: Sur l'épistémologie des études littéraires
Autor: Adert, Laurent
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870467>

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: 17.11.2024

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

SUR L'ÉPISTÉMOLOGIE DES ÉTUDES LITTÉRAIRES

On souscrit à l'idée que la théorie littéraire est en effet en crise et que cette crise ouvre une carrière à l'éclectisme inconséquent, au dogmatisme saisonnier, et même parfois à l'anti-intellectualisme; on attribue la confusion actuelle dans le champ des études littéraires au défaut d'un travail d'anamnèse critique à l'endroit de l'héritage légué par les formalistes russes et leurs continuateurs français des années 60-80; d'autre part, on soutient que le champ des études littéraires souffre de manière endémique d'un manque de réflexion épistémologique sur le statut du discours de connaissance appliqué à la littérature. On essaie de parer schématiquement à ces manques, en proposant une généalogie de la théorie littéraire (les formalistes russes et leur continuateurs français) et une évaluation de ses apports et de ses limites; on souligne notamment le problème du leadership exercé par la linguistique sur la théorie littéraire, et les effets de confusion que ce leadership a pu engendrer (et engendre encore) quant aux tâches intellectuelles qui nous incombent dans le champ littéraire; on esquisse ensuite le problème épistémologique fondamental, à savoir la question du statut des savoirs appliqués à la littérature; enfin, on cherche à savoir ce que serait une pensée et une connaissance qui échapperaient au cercle qui consiste à découvrir dans les œuvres un savoir que l'on y a préalablement placé.

Débattre aujourd'hui du statut de la théorie littéraire est sans conteste nécessaire et salutaire. Le champ des études de lettres se caractérise en effet depuis une dizaine d'années par un grand nombre de confusions, de malentendus et d'équivoques. Pour ma part, je crois que cette situation est largement tributaire d'une difficulté ou plutôt d'un refus d'évaluer l'héritage critique des années soixante à quatre-vingt.

Nous assistons dans notre champ à un spectacle tout à fait curieux: un paradigme chasse l'autre, sans que personne ne semble s'en émouvoir ou s'en soucier: hier, tous étaient linguistes, aujourd'hui tout le monde (ou presque) est historien. Les raisons qui motivent les changements de cadre de référence ne sont pour ainsi dire jamais examinées sérieusement; tout se passe comme si l'on n'apprenait rien, comme si les erreurs, les errances ou les excès

ne pouvaient pas servir à notre instruction et donner lieu par exemple à une anamnèse critique. Nous assistons, impuissants, à la ronde des modes, lesquelles imposent à chaque changement de saisons leur dogmatisme sans réplique.

Si cet état de fait est pour une part la conséquence de révolutions de palais, c'est-à-dire de la prédominance *institutionnelle* de telle ou telle tendance critique ou théorique à tel moment donné, il tient aussi à un manque de réflexion épistémologique dont notre champ d'étude souffre de manière endémique. C'est parce que nous ne savons pas toujours très bien ce que nous faisons, autrement dit ce qui définit en propre notre activité intellectuelle, que les difficultés que nous rencontrons finissent souvent par être réglées au moyen d'argument d'autorité, de décrets institutionnels ou d'engouements à la mode. Ce qui ne parvient pas à être traité en termes de savoir finit par l'être en termes de pouvoir.

Ces considérations m'amènent tout naturellement à aborder la question qui nous réunit aujourd'hui, à savoir celle de la crise de la théorie littéraire.

1. Crise de la théorie littéraire ?

On me permettra de repartir du plus élémentaire je crois que ce n'est pas inutile. Il est à nouveau assez courant aujourd'hui de rejeter la théorie littéraire en disant qu'il faut se soucier avant tout du contenu des œuvres. En gros, à l'encontre des «formalismes desséchants», on argue qu'il est bien suffisant de faire une étude thématique des textes. Une telle étude n'a-t-elle pas besoin de quelque principe capable de l'orienter ? Non, pas de théorie, plus de théorie. Soit. On analysera donc, au hasard, les thèmes qui paraissent intéressants : on se penchera sur le thème de l'eau dans les romans du XIX^e siècle ; ou sur le thème de la solitude, ou du parfum, ou du portrait, ou du miroir, ou des fleurs, ou des enfants, ou ou ... vous voyez que je suis en beau chemin ; en effet, pourquoi ne pas poursuivre, pourquoi ne pas analyser le thème de la pipe dans le roman policier ou celui des appareils sanitaires dans le roman victorien ; cela peut prêter à rire, mais c'est pourtant le travail auquel se livre un jeune doctorant dans le roman de David Lodge, *The British museum is falling down*¹ ; le moment décisif

1. David LODGE, *The British museum is falling down*, Harmondsworth: Penguinbooks, 1993 ; trad. franç. *La chute du British Museum*, Paris: Rivages, 1991.

de son travail est d'ailleurs celui où il découvre que l'absence de mention d'un appareil sanitaire dans le roman victorien est aussi significatif que sa mention, ce qui a pour effet d'élargir considérablement son *corpus* de textes et de retarder notablement le moment de la fin de sa thèse — à l'heure actuelle, il est toujours en train de la rédiger.

Il faut donc rappeler ce truisme selon lequel, sans un minimum de principes théoriques, aucune analyse, même la plus simple, n'est possible. Concernant par exemple l'analyse thématique, il tombe sous le sens que la liste des thèmes est ouverte et que leur nombre est par principe infini ; dès lors, si un principe de pertinence n'entre pas en jeu, les analyses que l'on fournira mériteront tout au plus d'aller grossir la copie de Bouvard et Pécuchet.

Le principe le plus élémentaire et le plus évident que peut se donner l'analyse thématique consiste dans la corrélation de l'examen des contenus avec une problématique formelle, soit la prise en considération d'un type ou genre de discours, sa généalogie, ses articulations, ses avatars et transformations. D'autre part, comme le montrent les travaux sérieux sur ce point, il lui faut faire fonds sur l'idée d'une liste relativement fermée des grands thèmes qui traversent la littérature — par exemple, ces sortes de grands thèmes que l'on appelle, depuis Aristote et à la suite des travaux de Curtius, des *topoi*. Ces *topoi* sont hautement significatifs et leur étude est d'un très grand intérêt, mais on voit bien qu'une telle étude repose sur des principes théoriques clairs et contraignants et que l'approche des contenus, des thèmes, ne se laisse pas dissocier des considérations de forme. Autrement dit, pour jouer du titre d'un livre célèbre, pas de signification sans forme, et pas de forme sans signification.

Quel qu'en soit le style, l'effort théorique en tant que tel ne paraît pas pouvoir être sérieusement remis en cause, quoi qu'en disent certains ; il est notre dignité, l'effort auquel nous consentons pour rendre compte de ce que nous faisons et de la rationalité de notre entreprise. Ce qui peut être questionné, en revanche, c'est le type de théorie dont nous avons besoin, et l'usage auquel nous le destinons.

1.1. Généalogie de la théorie littéraire et problème du leadership de la linguistique

Telle que nous la connaissons, la théorie littéraire est un héritage des formalistes et des structuralistes, et il convient sans doute d'évaluer cet héritage, si l'on veut se former une idée claire

des intentions et des buts poursuivis tout au long de ce siècle par le travail théorique dans notre champ.

Le savoir sur la base duquel s'est constituée l'approche formelle est la linguistique, dont la poétique moderne s'est voulue modestement une région (cela a donné lieu au développement de ce que l'on a appelé la sémiotique ou sémiologie littéraire). La raison principale qui a motivé le choix de ce savoir parmi tous ceux qui composent le paysage des sciences humaines, est évidemment que la linguistique s'occupe du langage en lui-même et pour lui-même. En s'inspirant de son modèle, on a pensé pouvoir se soustraire à tout *a priori* dans l'approche de l'œuvre d'art verbal. C'est ainsi que l'on a déclaré que le texte littéraire était constitué de mots et rien que de mots, et que tout le reste était superstition (Valéry, par exemple, a fait de cette idée le slogan de sa poétique).

Formulée de cette manière, la position des tenants de l'approche dite formelle paraît, en un sens, bien fondée, et même assez peu discutable ; seulement, c'est à l'occasion d'une équivoque dans l'emploi de termes comme *mots* ou *langage*.

Sous l'influence des travaux de Saussure, les formalistes ont jugé en effet que l'œuvre était un système de signes justiciable d'une analyse exclusivement linguistique ; le *mot* auquel ils se réfèrent est le *signe* dans son acception saussurienne et c'est dire que leur modèle d'analyse est celui de la *langue*, modèle qu'ils appliquent purement et simplement aux œuvres qu'ils examinent. Le problème, c'est que cette application est non critique et qu'elle a conduit à toutes sortes d'erreurs. La première d'entre elles, qui les englobent toutes, est précisément de traiter le texte comme s'il était une langue. Quand bien même on concéderait que l'œuvre littéraire est un ensemble relativement clos, qui jouit d'une autonomie relative (j'y reviendrai), la conséquence n'en serait pas pour autant qu'il est un système de signes au sens où la langue en est un. Cette confusion méthodologique, qui consiste à appliquer aux textes le même type d'analyse, avec les mêmes visées, que Saussure a appliqué à la langue, nous la retrouvons également partout dans les études structurales des années soixante ou septante — il suffit de relire certains textes de Todorov, de Philippe Hamon, de Genette, ou même de Barthes. Le résultat, c'est que la théorie littéraire nous a proposé une série de Morphologies ou de Grammaires du texte littéraire, de même facture que les morphologies ou les grammaires des langues. Répertoire de composants formels, la poétique a versé dans la *taxinomie* de formes vides.

Cette tendance est bien illustrée aujourd'hui encore par certains travaux inspirés de Gérard Genette.

A mes yeux, la critique la plus profonde de l'approche formelle — critique dont la teneur peut s'appliquer, sans en changer une virgule, aux travaux des successeurs français des années 60-80 dont nous sommes nous-mêmes les héritiers directs — est celle formulée par Mikhaïl Bakhtine. Si l'on avait davantage médité cette critique, qui date de 1924², il me semble que l'on aurait peut-être épargné bien de l'encre et bien du papier ces dix dernières années, notamment à propos de la mort du structuralisme, du néo ou poststructuralisme.

Cette critique est profonde, en ce sens au moins qu'elle ne se satisfait pas des à-peu-près et qu'elle sait reconnaître la très grande valeur de ce qu'elle critique. Contrairement à bien de nos contemporains, Bakhtine n'a pas l'intention de jeter l'approche formelle avec l'eau du bain ; il ne cesse au contraire d'en souligner l'apport incomparable, tout en se livrant à une argumentation visant à en rectifier certaines prémisses. Il serait bienvenu de commenter ici page à page son étude intitulée «Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire», car l'essentiel s'y trouve ; comme je n'ai pas le loisir de le faire ici, je me contenterai du minimum nécessaire.

En substance, ce que Bakhtine critique dans l'approche dite formelle, c'est qu'elle est une «esthétique du matériau».

En soulignant que l'œuvre littéraire était composée de mots et rien que de mots, les formalistes ont été conduit à poser que la forme de l'œuvre était la forme de son matériel linguistique. Aussi ont-ils considéré que l'ensemble des procédés formels d'une œuvre constituait la substance propre de celle-ci et que les effets de sens n'étaient que la conséquence mécanique (ou automatique) de tels agencements verbaux.

L'œuvre littéraire n'est pas une langue, objecte Bakhtine, mais un *discours*. Il est le premier à avoir mis l'accent sur ce point crucial ; certes, dans son article de 1924, il n'utilise pas encore ce terme, mais toute sa critique l'implique — ce n'est d'ailleurs pas lui prêter un bien étranger puisque, comme chacun sait, on lui doit les premières formulations décisives d'une théorie de l'énoncia-

2. Mikhaïl BAKHTINE, «Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire», recueilli dans *Esthétique et Théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.

tion qui sera appelée aux développements spectaculaires que nous connaissons aujourd'hui.

Or, le statut du mot dans le discours et son statut en langue diffère du tout au tout; en usant de la terminologie proposée par Benveniste, on dira que le premier appelle une analyse sémantique, tandis que le second relève d'une analyse sémiotique.

C'est dire que le mot dans l'œuvre littéraire n'est justement pas un signe susceptible de se définir simplement et exclusivement par ses corrélations dans un système de signes; en fait, il est une entité dotée d'un sens et d'une référence, entité qui ne devient réellement intelligible que rapportée à l'énonciation à laquelle elle participe et à l'intentionnalité qui l'anime.

On voit bien comment l'idée, bientôt tournée au slogan, selon laquelle en littérature tout est affaire de mots, est équivoque et susceptible de supporter des interprétations tout à fait différentes, voire contradictoires. La manière dont les formalistes l'ont entendue et, à leur suite, leurs héritiers français, les a conduit à se transformer indûment en grammairiens morphologistes.

Tout change dès lors que les œuvres sont considérées comme des discours et que l'on fait entrer en ligne de compte l'idée de sens et de référence; le rapport entre la forme, le matériau et le contenu apparaît alors d'une nature toute différente; c'est pourquoi Bakhtine, dès les années 20, plaide pour ce qu'il appelle une «translinguistique» contre le réductionnisme linguistique des formalistes.

Dans la perspective des formalistes, ce que l'on appelle le contenu (le signifié) est accessoire, puisqu'il est un pur effet engendré par la combinatoire signifiante; en revanche, pour Bakhtine, le contenu est ce qui est *visé* par l'agencement verbal, l'intentionnalité qui oriente et anime celui-ci. Autrement dit, pour Bakhtine, la forme est la forme d'un contenu (*visé*), alors que pour les formalistes, la forme est la forme du matériau linguistique. Je ne peux pas entrer ici dans les détails, mais je signale en passant que, pour être tout à fait rigoureux, il faudrait dire que la forme est toujours *bifrons*: forme du matériau et forme du contenu, et que ces deux aspects de la forme doivent toujours être soigneusement distingués, parce qu'ils sont de nature hétérogènes. C'est pour avoir rabattu indûment la forme du contenu sur la forme du matériau que les formalistes sont tombés dans un réductionnisme linguistique et ont défendu à tort une «esthétique du matériau».

Le caractère relativement abstrait d'une telle discussion peut rebuter; aussi prendrai-je ici un exemple qui permettra de cerner

la différence existant entre la position dite formaliste et celle de Bakhtine, d'une part, et de saisir la façon dont ce dernier entend tout de même conserver et faire fructifier l'apport des formalistes en le remplaçant dans ses justes coordonnées, d'autre part.

Soit donc une notion. Ce que les formalistes ont appelé l'*effet de singularisation* (d'où sortira le célèbre «effet de distanciation» brechtien) désigne la manière dont les œuvres littéraires renouvellent notre perception de la langue ; cet effet est également considéré par les formalistes comme un facteur d'explication des mutations historiques qui affectent les formes artistiques. Pour Chlovsky, à qui l'on doit la notion, l'effet de singularisation porte sur le mot : l'œuvre littéraire originale présente les mots et le langage en général sous une forme nouvelle et inhabituelle (comme la poésie le manifeste exemplairement) et, ainsi, elle nous tire hors de notre appréhension ordinaire du langage considéré comme pur instrument de communication.

Bakhtine reconnaît la valeur du concept, mais il souligne que les formalistes ne l'appliquent pas au bon niveau d'intelligibilité de l'œuvre : l'effet de singularisation ne concerne pas le matériau verbal, mais le contenu visé par la forme. Pour le dire le plus simplement possible, c'est notre perception du monde que les œuvres renouvellent et, certes, bien entendu, elles y parviennent par le renouvellement de l'organisation du matériau verbal. Cela peut paraître un simple déplacement d'accent, et pourtant les conséquences en sont importantes.

Malgré l'erreur consistant à confondre la forme du contenu avec la forme du matériau et celle consistant à appliquer à des textes le modèle d'analyse mis au point pour la langue, l'effort de pensée des formalistes n'a pourtant pas été sans fécondité : des phénomènes littéraires nouveaux ont été identifiés et décrits, un renouvellement de la réflexion a eu lieu. Aux yeux de Bakhtine, l'apport est précieux, pour autant que l'on sache le resituer sur le plan auquel il s'applique exclusivement : celui de l'analyse de la *technique littéraire*. L'errance commence lorsqu'on transforme une telle approche en théorie générale de l'objet d'art littéraire. Les analyses sémiotiques que les formalistes ont produites, reprises et développées par leurs héritiers français, ont péché par ce côté-là : elles se sont données pour une approche nécessaire et suffisante de l'objet littéraire. Cela signifie bien sûr que la théorie de l'art littéraire qui en est résultée est fautive et que les analyses techniques elles-mêmes en sont partiellement obérées ; mais cela

ne signifie pas qu'il faille rejeter en bloc l'apport des formalistes, la tâche étant au contraire de replacer leurs analyses dans une perspective épistémologiquement mieux fondée.

1.2. Rôle de la linguistique en théorie littéraire ?

Nous disposons aujourd'hui d'une «linguistique du discours» (de plusieurs, même), d'une «linguistique de l'énonciation» dont Bakhtine a d'ailleurs été en grande partie l'initiateur. Est-ce à dire que nous puissions l'appliquer simplement aux œuvres littéraires, à la manière dont les formalistes appliquaient la linguistique saussurienne aux textes, et bâtir sur ses fondements la théorie littéraire dont nous avons besoin ? Certainement pas. Certes, cette nouvelle linguistique est davantage adaptée à son objet et ne commet plus l'erreur méthodologique cardinale dont nous avons parlé. Mais la question n'est pas réglée pour autant. Car l'un des aspects du problème soulevé par Bakhtine est au fond celui du leadership de la linguistique en théorie littéraire, quel que soit l'état de ladite théorie, me semble-t-il. Bakhtine plaide en somme contre la réduction de l'analyse littéraire à l'analyse linguistique.

Ce point sera probablement sujet à controverse et, pour préparer la discussion, je veux seulement tenter ici de baliser le terrain.

En tout état de cause, il me semble que les *mots du discours en langue* — et la linguistique de l'énonciation, par exemple celle d'Oswald Ducrot, s'occupe de cela — n'ont pas le même statut et n'appellent pas le même type de traitement que les *mots du discours en discours*, si je peux m'exprimer ainsi. Les mots du discours comme discours sont toujours des *hapax*, quant à l'énonciation, ce sont des occurrences attestées en un lieu et un temps donnés, qu'il faut opposer au type abstrait des mots du discours en langue ; bien entendu, ce que le linguiste de l'énonciation décrit peut être utile à celui qui analyse telle ou telle œuvre littéraire concrète ; mais l'analyse littéraire ne s'arrête pas à l'analyse linguistique, elle la transcende pour interroger l'intentionnalité du discours *effectivement réalisé*, qui répond à d'autres discours eux aussi effectivement réalisés, selon la logique d'une histoire au sein de laquelle rien ne se répète à l'identique.

Pour le dire autrement : si la forme est toujours la forme d'un contenu, indissociable de celui-ci, l'analyse linguistique ne peut pas à elle seule suffire aux tâches qui nous incombent ; davantage, l'indissociabilité de la forme et du contenu implique que le phénomène littéraire est intrinsèquement soumis à la temporalisation

et à l'historicisation, ce qui signifie, en clair, que *la vraie poétique est nécessairement une poétique historique*.

Dans le cadre d'une discussion abstraite, il est toujours difficile de donner des exemples ; mais, je veux en prendre le risque ici, en considérant très brièvement la question du *genre littéraire*.

Pour les formalistes comme pour les structuralistes, le genre a été une question particulièrement importante, parce qu'il pouvait être considéré comme une langue commune dont les œuvres étaient des actualisations singulières et particulières. En changeant ce qu'il fallait changer, le modèle saussurien avait alors toutes les chances d'être applicable. Si vous consultez les travaux pas très anciens de Genette par exemple, vous verrez que le genre s'y trouve défini en termes de combinatoire de traits formels et que cette combinatoire est en effet considérée comme une sorte de langue dont les œuvres particulières sont les actualisations. On est en plein modèle morphologique et grammairien. Mais le genre ainsi conçu est une coquille vide, car un genre n'est que par métaphore l'équivalent d'une langue ; il est en réalité une sorte de macro-acte de langage, inscrit dans l'histoire et ses vicissitudes, susceptible de naître et de mourir. Et, en effet, les genres littéraires naissent, se développent, et meurent, comme vous et moi.

Si le genre littéraire est une sorte d'acte de langage, c'est-à-dire l'invention d'un nouveau lieu d'énonciation, la jeune linguistique pragmatique ne pourra-t-elle pas, à la différence de la morphologie structuraliste, le décrire de manière tout à fait adéquate et satisfaisante ? Je ne le crois pas. Car une telle analyse ne pourra fournir qu'une description abstraite des composants de cet acte de langage, et non pas la description concrète que nous réclamons ; cela restera une description linguistique, et non poétique. Car s'il est vrai que la forme est inséparable du contenu, alors l'analyse poétique du genre sera en même temps, nécessairement, une *généalogie* du genre, l'histoire d'un événement qui a effectivement eu lieu. Le genre, en ce sens, se définira par l'ensemble des œuvres qui le réalisent, et par rien d'autre. C'est le caractère indissociable de l'invention d'une forme et des enjeux de contenu qu'il s'agira de décrire et d'analyser, et une telle description relève de la poétique historique, et non de la linguistique (fût-elle linguistique de l'énonciation). En d'autres termes, ce dont nous avons besoin, c'est d'une élaboration intellectuelle dans laquelle l'histoire des formes symboliques ne fait qu'un avec leur théorie.

Je laisse ici les choses en suspens, sans prétendre que mes formulations soient les bonnes ; je crois simplement ce point impor-

tant et sa discussion susceptible de faire avancer notre réflexion, notamment à propos du rôle que doit jouer la linguistique dans la théorie littéraire. Rôle cardinal ou rôle ancillaire ? telle est la question.

Je ne saurais conclure ce premier développement sans dire un mot du structuralisme en général, car les malentendus sur ce sujet obscurcissent régulièrement les discussions les mieux préparées.

On va répétant que le structuralisme est mort, bien mort et heureusement mort. C'est la mode de le dire, mais, sous la figure d'un constat, je crains qu'il ne s'agisse que de l'expression d'un désir. Si, loin des polémiques et des ressentiments, nous devons reconsidérer cet aspect des choses, je crois que nous pouvons affirmer au contraire que nous sommes tous, plus ou moins, structuralistes, et que cela est très bien ainsi. Car il n'y a absolument pas lieu de confondre le structuralisme avec le leadership provisoire d'une «science», la linguistique, dans le champ de la théorie littéraire. Ce sont deux choses différentes et qui doivent être traitées séparément.

Rappelons donc que le structuralisme n'est pas un savoir particulier auquel on serait invité à souscrire ou non, mais seulement une méthode très générale pour aborder les objets de nature symbolique (une méthode qui a donné quelques gages de fécondité, puisqu'elle a nourri à peu près toutes les élaborations des sciences humaines du vingtième siècle). Une telle méthode stipule seulement *a minimo* que ce que l'on appelle objet symbolique doit être approché comme un ensemble de relations dans lequel tous les éléments sont solidaires et se définissent corrélativement.

Dans le champ qui est le nôtre, un tel principe méthodologique a permis en particulier de poser l'œuvre littéraire dans son autonomie relative et de débarasser le champ de son étude d'une grande quantité d'*a priori* qui en entravaient l'accès (l'éclectisme dans le style «la vie et l'œuvre», les considérations abstraites sur le beau ou le sublime, etc.). Dans ce contexte, il est tout de même utile de se souvenir que les études littéraires étaient dominées il n'y a pas si longtemps encore par le biographisme le plus plat et par un historicisme borné.

Au reste, l'approche dite structurale dans les études littéraires s'est largement contentée de faire droit aux revendications des artistes eux-mêmes, parmi lesquels on doit évidemment citer Flaubert, qui réclamait que l'on s'intéressât à la «poétique ins-

ciente» des œuvres (c'était son mot), plutôt qu'à la vie de l'homme qui les signe ou au contexte historique, toutes choses inessentielles du point de vue esthétique. Il n'entre pas dans mes intentions de retracer ici l'histoire de cet authentique effort de pensée ; je veux seulement souligner que la plupart d'entre nous sommes les héritiers de cette tradition — dont l'un des fleurons, en terre helvétique, est le travail de Jean Rousset — et que celle-ci a puissamment contribué à renouveler l'approche des œuvres littéraires.

2. *Les savoirs sur la littérature*

La question de la crise de la théorie littéraire ouvre en fait sur un débat plus vaste, qui concerne le statut de nos *savoirs* en général sur la littérature. C'est à ce deuxième aspect que je voudrais maintenant m'attacher.

Dissoudre l'analyse littéraire dans la linguistique a concourru à réduire indûment l'œuvre à l'organisation de son matériau verbal, mais le geste consistant à remplacer le leadership de la linguistique par celui de quelque autre savoir emprunté aux sciences humaines — histoire, anthropologie, psychanalyse — revient au fond à accomplir une opération inverse mais analogue, et à produire une réduction de l'œuvre à ses contenus. Je rappelle pour mémoire que l'effort intellectuel de Bakhtine aura consisté, quant à lui, à tenter «d'en finir avec la rupture entre un formalisme abstrait et un "idéologisme" qui ne l'est pas moins³».

C'est une évidence de dire que nous n'abordons jamais les œuvres les mains vides. Nous mobilisons un (des) savoir(s) : en plus de notre compétence linguistique et culturelle spontanée (par exemple, nous parlons français et nous baignons dans une culture), nous faisons appel à toutes sortes de savoirs spécialisés, et, en cette matière, nous visons souvent à l'exhaustivité.

Parmi les savoirs que nous convoquons pour parler des œuvres, on peut distinguer me semble-t-il deux grandes catégories : les savoirs disons *factuels* (la philologie, l'histoire documentaire qui permet la datation des textes, etc.) et les savoirs que l'on peut dire *interprétatifs* (la sociologie, la psychanalyse, l'anthropologie, etc.). Des premiers, il y a moins à dire que des seconds qui, pour

3. *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 85.

la plupart, sont des candidats au rôle de leadership abandonné par la linguistique. Notons, avant de poursuivre la discussion, que la linguistique comme fondement de la théorie littéraire offrait l'avantage de n'avoir pas à se prononcer sur le sens, ce à quoi sont condamnés les savoirs interprétatifs ; et notons également que, à la différence des savoirs factuels, la linguistique nous proposait une réflexion sur la structure et le fonctionnement de notre objet symbolique, et non une simple liste de constats.

Ces savoirs dits factuels prétendent-ils jouer le rôle de tuteur abandonné par la théorie littéraire d'inspiration linguistique ? En fait, non ; la philologie continue à nous rendre les services que nous lui demandons, à savoir l'établissement de la lettre des textes et leur transmission intelligible à travers le temps ; quant à l'histoire en tant qu'histoire, elle se satisfait de grossir notre information à propos des entours des œuvres qui nous intéressent. Ainsi, en tant que tels, ces savoirs factuels ne posent pas de problèmes épistémologiques particuliers ; à l'exception notable d'un certain usage qu'en fait un mouvement récent dans le champ des études littéraires et dont il faut dire ici un mot, la *critique génétique*.

Bien qu'elle soit un savoir de type factuel, cette philologie renouvelée prétend valoir à la fois comme nouvelle critique et nouvelle théorie de la littérature, et c'est pour cette raison qu'il faut s'y arrêter un instant. Initialement, il s'agissait d'analyser les brouillons des œuvres, leurs ratures, et par l'examen scrupuleux du jeu des avant-textes, de proposer un certain nombre de considérations relevant de la critique ou de la théorie littéraires. Mais, en s'efforçant de resituer le texte dans son mouvement, dans le mouvement de son émergence, on a fini par dissoudre les limites et l'unité des œuvres, croyant faire droit ainsi (à tort, il me semble, par confusion de la dimension matérielle et de la dimension sémantique des œuvres) à une idée très moderne selon laquelle le texte est *infini*. En fait, le résultat est que le geste critique et l'interprétation comme telle sont devenus à peu près impossibles, et les textes dans leur version génétique, à peu près illisibles. Tout se passe au fond comme si le texte n'était plus destiné à être lu ni interprété : il est censé s'auto-interpréter, dans son jeu avec lui-même, avec ses brouillons, esquisses, avant-textes. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les portes-parole de la critique génétique parlent (à nouveau) de « science de la littérature », ce qui consonne parfaitement avec leur adoption d'un modèle philologique généralisé et avec le refus d'interpréter dont ce modèle

s'assortit. Avec la critique génétique, la philologie prétend être par elle-même une théorie et une critique littéraires.

Mais, dans l'ordre des savoirs de type factuel, la critique génétique est une exception, qui mériterait d'ailleurs une discussion autrement approfondie que celle que je viens d'esquisser.

J'en viens maintenant à la deuxième catégorie de savoirs que nous mobilisons dans notre approche des œuvres, les savoirs dits interprétatifs. Là se posent des problèmes d'une toute autre nature et, me semble-t-il, d'un plus grand intérêt.

L'abandon de toute théorie littéraire visant à décrire le fonctionnement symbolique de notre objet ne débouche pas nécessairement sur un empirisme sans méthode ou sur le positivisme de la critique génétique. On dira, par exemple, que la substitution du paradigme historique au paradigme linguistique dans les études de lettres, si elle implique en effet le renoncement à élaborer une théorie littéraire proprement dite, offre cependant un discours de remplacement dont la rationalité est valable et productive. Peut-être bien, en effet ; mais nous nous trouvons alors aux prises avec une question épistémologique importante et redoutable : celle des *savoirs appliqués* à la littérature, et des conséquences qu'une telle application comporte.

Comme chacun sait, les textes supportent autant de traitements qu'il existe de sciences humaines applicables. Le problème, c'est que dans la perspective des savoirs appliqués, l'œuvre est toujours peu ou prou une auberge espagnole : on n'y trouve jamais que ce que l'on y apporte. Quelles que soient les variantes, de la plus grossière à la plus subtile, les textes sont les illustrations plus ou moins prestigieuses d'un savoir construit ailleurs. Puisque l'œuvre n'apporte que ce que nous savons déjà, on ne voit pas très bien l'intérêt intellectuel d'un tel rapport à la littérature.

Sur ce terrain, la question cruciale est celle de savoir si, en critique et en théorie, nous sommes condamnés à produire des discours qui relèvent d'un savoir appliqué. Notre rapport à la connaissance littéraire passe-t-il nécessairement par la mobilisation de savoirs construits ailleurs, dans d'autres champs, à propos d'autres objets ? Ou bien sommes-nous en état de penser et d'explicitier nos propres coordonnées cognitives, liées à notre objet et à notre champ ? Autrement dit, sommes-nous en situation de développer une « *connaissance littéraire* » de la littérature, spécifique et différente, par exemple, de la connaissance sociologique, historique, psychanalytique, etc. ?

Pour progresser dans l'élaboration de cette question, il faut peut-être commencer par rappeler quelques évidences obliées : tous les textes ne nous intéressent pas et toute perspective sur eux ne nous concernent pas ; seuls les *textes artistiques* retiennent notre attention et définissent notre champ d'activité.

Il me semble en effet que l'on oublie régulièrement que nous nous occupons d'*objets d'art* et que notre champ d'étude, comme notre discours, est avant tout et enfin d'ordre esthétique. Nous ne devrions donc pas avoir à nous transformer en psychanalyste ou en historien. Notre champ doit pouvoir jouir d'une autonomie cognitive, et notre méthode, d'inspiration structurale au sens large du terme, pose l'autonomie de notre objet, à la fois par rapport à d'autres plans de réalités, et par rapport à d'autres discours cognitifs susceptibles de viser cet objet.

Mais, dira-t-on, l'esthétique n'appartient-elle pas elle aussi à un savoir constitué, nommément la philosophie ? Est-ce à dire que parmi tous les savoirs qui nous ouvrent leurs réserves conceptuelles, la philosophie seule soit celui qui nous est légitimement destiné ? Certes, l'esthétique est originairement une discipline philosophique ; mais on doit ici tout de suite préciser deux choses : 1) que la philosophie, contrairement aux autres disciplines des sciences humaines, n'est pas un savoir positif, mais seulement une élucidation conceptuelle, ce qui la situe d'une façon tout à fait particulière dans le débat concernant les savoirs appliqués ; 2) que la rationalité de la réflexion sur l'art et les arts peut tout à fait s'émanciper du discours philosophique dans son acception restreinte et spécifiquement délimitée, qui implique l'appartenance de l'esthétique à des systèmes comportant une métaphysique, une éthique, une logique, etc.

Quand bien même on m'accorderait que notre réflexion doit se définir comme esthétique et forger ses propres concepts, j'imagine que l'on m'objectera encore qu'il y aura autant d'esthétiques que de sciences positives applicables : on aura une esthétique psychanalytique, historique, anthropologique, etc. Nous retrouvons, en effet, à cet étage de la réflexion, le problème des savoirs appliqués, mais sous une autre forme que précédemment. Il me paraît incontestable, en effet, que l'on est plus proche de l'objet qui définit notre champ et notre activité en formulant, par exemple, une esthétique psychanalytique de l'œuvre de Maupassant qu'en formulant une psychanalyse de Maupassant au moyen de son œuvre.

Mais il faut aller au-delà et tenter de penser un discours esthétique sur les œuvres qui emprunterait à celles-ci les outils conceptuels dont il aurait besoin.

3. *Savoir et pensée littéraires*

Où aller chercher notre savoir esthétique ? Eh bien, si l'on espère se soustraire à l'application de savoirs tout faits, il convient d'aller chercher ce savoir dans les œuvres mêmes. Ce disant, il n'est pas impossible que l'on se paie de mots. Que serait une «connaissance littéraire» des œuvres d'art littéraire ? Tentons de dire à quoi elle pourrait ressembler.

Je crois que l'on peut considérer comme un principe que les œuvres, par le fait même qu'elles sont des œuvres d'art, nous donnent les moyens intellectuels de parler d'elles. Un exemple ? Ce que la pensée critique et théorique a appelé la *réflexivité* est un mécanisme générale selon lequel l'œuvre prédique quelque chose à propos d'elle-même. Dans notre travail le plus quotidien, nous travaillons au fond à expliciter ce que les œuvres nous transmettent sous une forme non conceptuelle, autrement dit nous nous efforçons de déplier leur logique. C'est là un mode d'accès à la connaissance de l'objet qui est *isomorphe* à l'objet lui-même, comme on le voit bien. Pour déplier la logique d'une œuvre, je n'ai pas besoin de disposer d'une théorie *a priori* ni d'un savoir positif particulier ; j'ai seulement à suivre avec rigueur et confiance les chemins que trace l'œuvre, avec courage et audace aussi, car parfois ces chemins ne mènent nulle part ou à des terres tellement inconnues que l'analyste se demande s'il ne délire pas (ou si ce n'est pas l'œuvre qui délire). Mais c'est peut-être qu'un savoir non encore reconnu comme tel apparaît nécessairement comme un délire.

En allant chercher dans les œuvres mêmes les moyens de parler d'elles, on échappe certes à la vanité des savoirs appliqués ; mais une telle connaissance, dite littéraire, ne court-elle pas le risque d'être tout bonnement tautologique ? Il est naturel de rencontrer ici cette ancienne et toujours nouvelle question du «cercle herméneutique», dont Jean Starobinski a si bien parlé jadis dans *La Relation critique*⁴.

4. Jean STAROBINSKI, *La Relation critique*, Paris : Gallimard, 1972.

Au fond, notre tâche, telle qu'elle m'apparaît, du moins, est de parvenir à se soustraire tout à la fois à la menace de ce cercle, qui condamne en effet à une forme de tautologie, et aux fantasmes d'un *métadiscours* théorique qui prétendrait énoncer *in abstracto* le vrai sur le discours littéraire.

En faisant fonds sur ce qui a été avancé plus haut, il me semble que l'on peut échapper au cercle vicieux de deux manières étroitement liées. D'une part, au moyen du travail comparatif, c'est-à-dire par la confrontation des œuvres entre elles, synchroniquement et diachroniquement (la «bonne» poétique doit être historique et comparative); par exemple, l'esthétique de Flaubert s'éclaire mieux par différence intertextuelle et dialogique avec celle de Balzac que par l'application d'une théorie littéraire *a priori* ou d'une esthétique dont les concepts seraient empruntés à la psychanalyse, à la sociologie ou à l'anthropologie. D'autre part, par la comparaison des arts entre eux, ce que légitime et même exige le champ qui est le nôtre : une esthétique romanesque doit être rapportée aux esthétiques des autres arts qui structurent le champ artistique auquel elle appartient; par exemple, le nouveau style descriptif adopté par un Zola s'éclaire avantageusement au moyen d'une référence à l'impressionisme en peinture. C'est rappeler que le champ de l'art bénéficie à chaque époque, selon des modalités historiquement variables bien entendu, d'une autonomie relative, et qu'un art doit d'abord être éclairé au moyen des autres arts qui lui sont historiquement contemporains.

Je ne développe pas ce point, mais je crois que ces deux directions laissent espérer un discours théorique et critique sur les œuvres tout à la fois autonome et adéquat à la logique des objets visés.

La littérature pense-t-elle et, si oui, à quoi? Elle pense tout d'abord à elle-même — je l'ai rappelé tout à l'heure à propos de réflexivité —, par quoi elle nous donne les moyens de parler d'elle; elle pense au monde, ensuite, certainement, selon une modalité référentielle plus difficile à saisir et qui, il faut le concéder, a été négligée de manière pendable par les travaux critiques des années soixante à nos jours.

On se pose sans cesse la question des savoirs que l'on pourrait appliquer aux œuvres; il vient un moment où il faut peut-être inverser la question et faire délibérément vœu de pauvreté cognitive dans l'approche des œuvres. Car on oublie la plupart du temps que les œuvres recèlent du savoir, en grande quantité, qu'elle dispose de leur propre mode d'intelligibilité, et qu'elles invitent à

une pensée dont elles suggèrent le style ; peut-être, au fond, n'avons-nous pas de tâche plus importante que de trouver le moyen de leur répondre, sur leur terrain.

Dans sa leçon inaugurale au Collège de France, Roland Barthes a fort bien parlé de ce qu'il appelé la *Mathésis* littéraire :

Si, par je ne sais quel excès de socialisme ou de barbarie, toutes nos disciplines devaient être expulsées de l'enseignement sauf une, c'est la discipline littéraire qui devrait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire. [...] En cela véritablement encyclopédique, la littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, elle n'en fétichise aucun; elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux. D'une part, il permet de désigner des savoirs possibles — insoupçonnés, inaccomplis: la littérature travaille dans les interstices de la science: elle est toujours en retard ou en avance sur elle, semblable à la pierre de Bologne, qui irradie la nuit ce qu'elle a emmagasiné pendant la journée, et par cette lueur indirecte illumine le jour nouveau qui vient. La science est grossière, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe. D'autre part, le savoir qu'elle mobilise n'est jamais ni entier ni dernier; la littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait *de* quelque chose; ou mieux: qu'elle en sait quelque chose — qu'elle en sait long sur les hommes. [...] Parce qu'elle met en scène le langage, au lieu, simplement, de l'utiliser, elle engène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie: à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir, selon un discours qui n'est plus épistémologique, mais dramatique⁵.

Barthes me paraît avoir eu ici une intuition très aiguë, et la direction qu'il indique pour situer le rapport entre savoir et littérature me semble devoir être suivie ; seulement, il est sans doute plus facile de s'en tenir à de telles indications générales que de fournir des exemples concrets susceptibles d'être discutés dans le détail.

La littérature nous a-t-elle fourni, à propos d'autre chose qu'elle-même, des idées dotées d'une authentique valeur cognitive, autonome ? Il est malaisé de répondre concrètement, mais il vaut la peine de s'y essayer. La réponse à la question me paraît devoir être positive : le *bovarysme*, par exemple, est une telle idée, l'*oblomovisme*, en est une autre, mais aussi, mieux connu, le *donjuanisme*, le *sadisme*, le *masochisme*, que sais-je encore ? Ces

5. Roland BARTHES *Leçon*, Paris : Le Seuil, 1978, p. 18-19.

«idées» désignent et cernent des réalités peut-être mieux, et surtout autrement, que les concepts qui pourraient leur être substitués comme équivalents.

La question concerne ici aussi bien le savoir littéraire portant sur le monde que le savoir que nous sommes invités ou non à appliquer aux œuvres pour les faire parler. Si vous appliquez un savoir préconstruit au roman de Flaubert, vous direz par exemple qu'Emma Bovary est une hystérique, ou une mélancolique, et avec le sérieux de la science, vous récitez «Deuil et Mélancolie» de Freud ou les *Etudes sur l'Hystérie*; est-ce bien intéressant ? La vérité est plutôt qu'Emma souffre d'un mal que le texte de Flaubert ne s'ingénie pas pour rien à présenter comme *sans nom*⁶; aussi est-ce seulement rendre son dû à l'œuvre d'art que de considérer que Madame Bovary pâtit de quelque chose qui n'est rien d'autre que le bovarysme, et c'est saluer la puissance cognitive de l'œuvre que d'appliquer ensuite cette catégorie à des états que nous vivons dans ce que l'on appelle la «réalité»: il nous arrive probablement à tous, un jour ou l'autre, de bovaryser, et de le dire, ce qui ne revient pas du tout à énoncer des choses du genre «je déprime» ou «je suis maniaco-dépressif», ou encore «je suis mélancolique». N'insistons pas.

Prenons un autre exemple. Lorsqu'on dit de quelqu'un «c'est un hypocrite», on ne dit certainement pas la même chose que lorsqu'on dit «c'est un Tartuffe», parce que l'on ne fait pas appel au même corps de savoir: dans le premier cas, on fait fonds sur un savoir positif de type psychologique, qui nous paraît bien fondé et autoriser l'assertion; dans le second cas, on fait référence à un tout autre savoir, à une toute autre modalité de savoir surtout, autrement plus complexe. Le fait que les dictionnaires lexicalisent de tels «concepts» mérite ici d'être relevé: Tartuffe devient un nom commun, une sorte de concept doté d'une certaine intension et extension; Bovary devient un verbe que nous pouvons conjuguer à tous les temps et toutes les personnes. Remarquons que si «Tartuffe» et «hypocrite», par exemple, sont lexicalisés comme des espèces de synonymes, il n'empêche que le premier terme dit aussi autre chose que le second, et qu'il le dit autrement (pour parler comme les logiciens, les deux termes ont même référence, mais non pas même sens).

6. Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris: Garnier-Flammarion, 1986, p. 353.

Est-on tout à fait à l'abri du risque de tautologie évoqué plus haut ? Dire par exemple de Madame Bovary qu'elle bovaryse, n'est-ce pas énoncer le même par le même et finir par ne rien dire du tout ? Je ne le crois pas. Tout d'abord parce que pour savoir ce que cela signifie, il faut prendre en compte l'ensemble du roman de Flaubert, et c'est dire que ce terme n'est pas un concept psychologique schématique, mais une puissante élaboration symbolique, à la fois intellectuelle et artistique ; il se trouve simplement que ce concept ou quasi-concept se temporalise dans un récit de fiction, ce qui n'est pas le sort habituel de la production conceptuelle, et qu'il ne prend consistance qu'en tirant après soi l'ensemble des situations structurées dans lesquelles l'héroïne se trouve prise. D'où la difficulté d'en évaluer la consistance cognitive. On objectera peut-être qu'elle n'est justement pas évaluable, et que le bovarysme n'est ni un concept ni un quasi-concept, mais seulement l'un des multiples attributs factuels de l'héroïne. Cette façon de voir me paraît expéditive, car le bovarysme a en fait une extension plus large que celle qu'aurait un pur et simple qualifiant de personnage. Par exemple, il existe des réponses vraies ou fausses à la question de savoir si l'on peut mourir du bovarysme, et cette réponse ne dépend pas exclusivement du sort de l'héroïne (*cf.* la mort de Charles); il existe également des réponses vraies ou fausses à la question de savoir si le bovarysme est un mal exclusivement féminin. C'est dire qu'une telle idée est en partie indépendante de son tenant lieu éponyme, Emma, et qu'elle se structure comme référant à quelque chose qui peut affecter n'importe quel sujet, autrement dit qui comporte une certaine généralité⁷.

Quand bien même la façon dont je viens de poser le problème de la valeur cognitive attachée aux œuvres laisserait à désirer (j'ai choisi des exemples délibérément discutables et je les ai commentés d'une manière assez particulière), il me paraît peu contestable que le discours littéraire introduit du nouveau dans le champ de la connaissance. Mais les concepts ou quasi-concepts que nous fournissent les œuvres d'art ont ceci de particulier qu'ils ne sont jamais tout à fait séparés (ni séparables) des situations dans

7. La preuve, s'il en faut une, c'est qu'un Jules de Gautier a pu promouvoir le terme *bovarysme* comme un concept autonome susceptible de décrire le mal d'une époque. Voir son essai intitulé *Le Bovarysme*, Paris : Mercure de France, 1902.

lesquelles il naissent et prennent effet ; c'est là une modalité de savoir bien spécifique, qui appelle de notre part une réponse adéquate. La manière dont le savoir littéraire s'articule est en effet telle qu'il n'y a pas de concepts purs, pas d'énoncés ou de corps d'énoncés entièrement dissociés ou dissociables de leurs énonciation. Cette situation ne nous oblige peut-être pas à commenter un poème au moyen d'un poème, un roman, au moyen d'un roman, un drame, au moyen d'un drame, comme l'ont soutenu les théoriciens et praticiens du Romantisme allemand, mais elle nous oblige à coup sûr à réfléchir sur une modalité du savoir et de la pensée dans laquelle la forme de la pensée est indissociable de la forme de son expression.

S'agit-il encore de savoir ? s'agit-il encore de pensée ? peut-on maintenir ces noms prestigieux dans un tel cas de figure ? Ce serait le sujet d'un autre colloque, que nous consacrerions à réfléchir à la valeur de connaissance attachée aux œuvres d'art.

Laurent ADERT
Université de Genève