

ERICH KÖHLER

Les possibilités de l'interprétation sociologique
illustrées par l'analyse de textes littéraires français de
différentes époques

Erich KCEHLER

Les possibilités de l'interprétation sociologique illustrées par l'analyse de textes littéraires français de différentes époques

Il ne saurait être question, en une seule conférence, d'ébaucher une sorte de système de la sociologie littéraire ou d'exposer la méthodologie de cette discipline. J'ai plutôt l'intention de donner quelques exemples tirés de différentes époques des possibilités d'interprétation offertes par elle. Pour justifier méthodologiquement cette tentative — il ne s'agit de rien d'autre en effet — il faut naturellement rappeler quel est notre point de départ, c'est-à-dire étudier aussi brièvement que possible quelques problèmes fondamentaux.

Nous ne nous demanderons pas si la sociologie de la littérature représente une méthode autonome de critique littéraire. De nos jours, sa raison d'être n'est plus contestée, même par ceux qui ne daignent pas l'utiliser. C'est un fait connu que beaucoup de critiques, surtout universitaires, lui sont hostiles et aimeraient limiter autant que possible son champ d'application. Un critique aussi éminent que E.R. Curtius attirait l'attention des lecteurs sur les « *Brüche und Sprünge* » (disons peut-être : sauts et bonds) qu'on trouve dans l'histoire de la littérature, et déclarait que le chercheur doit se contenter de les relever sans plus. « *Natura facit saltus* ». Curtius renonce à expliquer les phénomènes constatés, ce que seul permet l'intelligence du processus dialectique de l'histoire de la société. Dès que la nature seule fait autorité, la science perd ses droits¹.

Cette démission résulte de la crainte que « la liberté de l'évolution créatrice » et l'acte artistique individuel ne se dissolvent complètement entre les doigts des sociologues de la littérature. Il est curieux de voir que d'éminents critiques, possédant une sérieuse culture historique, ne puissent pas se libérer de la crainte que la sociologie de la littérature ne réduise l'artiste à une simple fonction d'une collectivité qui, elle, détermine tout. Le gouffre qui sépare individu et société à l'ère capitaliste, et la lutte désespérée de l'individu contre cette société, fournissent à ces critiques leur schéma de base pour une interprétation de l'histoire de la civilisation qui ne sait concevoir

¹ V. les observations critiques de W. KRAUSS, « Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag », dans *Studien und Aufsätze*, Berlin 1959, p. 58 ss.

les grands actes de l'esprit qu'en tant qu'actes de liberté créatrice accomplis contre la société, affirmation d'une liberté presque absolue vis-à-vis de cette société. A cette conception nous opposons les paroles de Hegel : « *Es sind die Individuen, die dem Weltgeist die Kastanien aus dem Feuer holen* ». (« Ce sont les individus qui tirent les marrons du feu pour le Weltgeist ».) L'hostilité envers la société est, elle aussi, conditionnée par cette dernière.

L'attitude de Curtius n'est qu'un cas typique parmi d'autres. Sous le malaise qu'éprouvent tant de critiques devant la sociologie historique et dialectique, se cache la peur souvent inconsciente que la découverte du processus historique ne révèle la relativité historique de leur propre position et, avant tout, de leur propre hiérarchie des valeurs. Bien au contraire, le sociologue ne doit pas craindre de dévoiler ce qu'il y a de relatif dans des valeurs prétendues éternelles dont les dirigeants abusent trop souvent pour le malheur des peuples.

Un mot encore, pour en finir, avec le problème des critiques. Beaucoup d'entre eux reconnaissent que la sociologie est une méthode qui peut porter des fruits dans l'étude du goût littéraire; ils iraient même jusqu'à admettre que cette méthode fait preuve d'une fécondité particulière quand il s'agit de la production littéraire courante ou, en général, d'ouvrages médiocres ou carrément mauvais. Les chefs-d'œuvre, au contraire — c'est le grand principe de ces critiques —, échappent à toute explication rationnelle. Seule l'interprétation interne permet d'approcher leur mystère et de revivre le processus créateur qui leur a donné naissance. Il faut protéger l'individu contre les impiétés de la méthode historique.

Au risque de nous exposer à l'anathème, nous restons persuadé que l'inspiration poétique n'est pas le Saint-Esprit, lequel, comme chacun sait, souffle où il veut et quand il veut. Selon nous, chaque génie est, dans son ordre, la somme des possibilités de son temps. Sa liberté se situe au plan de la réalisation. Cela implique qu'en matière d'art les chefs-d'œuvre même ne se soustraient pas à l'examen sociologique; bien au contraire, ce sont eux qui permettent à la sociologie de déployer le plus largement ses possibilités. La littérature est toujours, même là où elle s'incarne dans une œuvre de génie, le miroir et l'interprétation de l'état de la société à un moment précis de l'évolution historique; un tel état repose toujours sur une tension entre l'idéal et la réalité, et la littérature n'atteint à l'art qu'en reproduisant cet état de société plus ou moins pétri de contradictions internes; au reste il ne s'agit pas simplement de reproduire, il s'agit de métamorphoser, de donner forme, en dotant l'œuvre d'art du sens et de la cohérence qui la définissent.

Ces quelques réflexions laissent deviner en quoi consiste la tâche la plus noble de la sociologie de la littérature. Il en découle que cette science est libre de tirer tout le profit possible des diverses méthodes élaborées jusqu'ici

pour l'étude de la littérature et des résultats acquis par toutes les disciplines historiques. Elle prend son bien où elle le trouve et le soumet à l'orientation d'une méthode essentiellement historique et dialectique. Il va de soi que la sociologie de la littérature entendue de cette façon en est encore à élaborer et à aiguiser son outil méthodologique, ce qui ne peut se faire qu'au contact des œuvres mêmes. Quelles sont ses tâches les plus pressantes ?

Avant d'aborder ce problème, disons sans ambages ce qu'est pour nous la sociologie de la littérature, en nous basant sur les considérations précédentes.

Nous rejetons absolument une sociologie de surface, qui se borne à utiliser des statistiques et croit avoir tout fait quand elle a constaté à quelle classe, à quel état de la société appartenaient les personnes qui, à des titres divers, ont joué un rôle dans la vie littéraire. Nous ne sommes pas plus disposé à suivre les sociologues qui croient pouvoir expliquer n'importe quel phénomène culturel par l'influence constante de la situation économique. S'il en était ainsi, la littérature ne serait plus, pour citer les paroles de mon maître Werner Krauss, « qu'une série inorganique de réflexes purs et simples »².

Cette réduction matérialiste — mais d'un matérialisme primaire —, qui ramène la littérature à une sociologie simpliste, est aussi incapable de rendre justice à la vraie nature des phénomènes littéraires qu'un idéalisme qui proclame l'autonomie absolue de la création intellectuelle. Une sociologie littéraire sérieuse ne peut pas ignorer la réalité propre de la littérature, la permanence des formes et le dynamisme des idéaux qu'elle crée.

Il y aurait de la naïveté à croire que tout changement qui se produit dans l'infrastructure de la société se reflète automatiquement dans l'art par l'apparition de nouveaux thèmes et de nouvelles formes. Ces changements ne sont capables de bouleverser l'arsenal des formes, des thèmes et des motifs littéraires — ou de les rendre perméables à de nouveaux courants — que lorsqu'ils prennent les proportions d'une véritable révolution, d'un tournant de l'histoire. Alors les pressions de l'infrastructure font craquer visiblement l'édifice, stabilisé par la tradition et l'idéologie, des formes, des styles et des valeurs littéraires. Les effets presque immédiats de ces pressions ne sont jamais si tangibles que lorsqu'elles font apparaître de nouveaux styles et de nouveaux genres, et que prend naissance avec ces derniers une nouvelle façon de comprendre l'homme et le monde. Dans ces cas-là on peut montrer, avec toute la force de l'évidence, comment des faits affectant l'infrastructure économique-sociale, qui sont des traits de la réalité historique

² W. KRAUSS, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin 1963, p. 74.

accessibles à l'observation objective, se transforment en éléments de structure de l'art et supplantent les formes traditionnelles.

Permettez-moi d'éclairer ces remarques à l'aide d'un exemple tiré de la littérature du Moyen Âge³.

C'est au milieu du XII^e siècle que se situe en France, pour emprunter une formule de Marc Bloch, le passage « du premier âge féodal au second », la « prise de conscience » de la féodalité qui, de « classe de fait » devient « classe de droit ». Ce passage coïncide, en littérature, avec le clivage du public selon la ligne de partage des états et avec la différenciation des styles qui en résulte : le roman apparaît et commence à refouler la chanson de geste.

Le principe structurel du roman courtois est l'aventure, à la fois forme et sens de l'existence pour le chevalier; dans le roman arthurien de Chrétien de Troyes elle est en même temps épreuve pour l'individu et acte qui restaure l'ordre et la liberté dans la société et son centre, la cour royale, laquelle, à défaut de ces hauts faits, serait complètement impuissante. Or, il n'y a guère de doute que c'est la situation de la basse noblesse sans fortune, du « chevalier errant », allant d'une cour à l'autre et gagnant sa vie en offrant son épée à quiconque se trouvait en avoir besoin, qui constitue la base économique et sociale du concept d'aventure. On comprend sans peine que, dans ces conditions, l'aventure ait pu devenir la justification d'une classe qui réclamait le droit à son existence de classe et dont les membres, pris individuellement, n'avaient pas d'autres moyens d'existence concrète, et que par conséquent elle ait fait l'objet d'une idéalisation morale et esthétique; le processus fut accéléré et stimulé très fortement par le blocage de l'aventure avec la nouvelle conception provençale de l'amour. Mais l'aventure ne pouvait devenir l'idéal de l'ensemble de la féodalité qu'avec l'accord de la haute noblesse. Cette possibilité a pu se réaliser du fait de la lutte entre la monarchie centralisatrice et les grands féodaux, qui obligeait ceux-ci à rechercher l'alliance des rangs inférieurs de la noblesse. L'aventure représentait l'idéal de réintégration de la classe tout entière; l'idée de l'amour courtois liait indissolublement cet idéal aux cours des grands féodaux. Le roman courtois se nourrit des contradictions économiques et sociales au sein de la féodalité elle-même, et c'est à elles qu'il doit son existence.

Au bout de cinquante ans, ces nouveaux idéaux ont perdu leur pouvoir harmonisateur. La justification profane des prétentions de la noblesse à un rôle historique prépondérant a perdu toute efficacité depuis la crise des environs de 1200, crise dont l'issue avait été politiquement favorable à la monarchie capétienne. C'est dans le genre romanesque consacré au roi Arthur

³ Pour ce qui suit v. mon livre *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen 1956. Cf. le résumé de ce livre dans « Problèmes d'une sociologie du roman », *Revue de l'Institut de Sociologie*, Université Libre de Bruxelles, 1963/2, pp. 271-284.

et à la quête du Graal que les contradictions qu'implique cet état de choses s'affrontent de la manière la plus sublime et trouvent leur résolution la plus convaincante du point de vue esthétique. L'aventure profane devient quête religieuse. L'aventure suprême est désormais celle du Graal, dont la découverte est l'accomplissement du sens de l'histoire et provoque inéluctablement le crépuscule de l'univers chevaleresque, qui sombre avec le royaume d'Arthur dès lors vidé de son sens. La réalité historique est reproduite sous la forme d'un univers chaotique, dans lequel la société féodale du royaume d'Arthur, décrite jusque-là sous des couleurs idéales, se détruit elle-même. Les œuvres littéraires qui montrent cette évolution constituent un genre nouveau : le roman en prose. Face à la crise politique des dernières années du XII^e siècle, l'univers imaginaire du roman courtois en vers n'est plus que mensonge et seule la prose peut encore prétendre à la vérité. Ces romans se déroulent toujours dans un monde où l'on croirait qu'il n'y a que des chevaliers. Mais l'existence des classes non chevaleresques, qui se manifeste avec une ampleur menaçante dans l'alliance de la couronne et des villes contre les féodaux et dans l'influence des fonctionnaires roturiers du pouvoir royal, est un fait qu'on ne peut plus ignorer et qui trouve son expression dans une nouvelle structure du roman. La situation historique dans sa totalité est devenue d'une complexité inextricable : on a recours à la pluralité des héros pour remplacer l'intrigue linéaire centrée sur un protagoniste unique. Même le monde de la fiction est devenu pluraliste et réclame une nouvelle technique : le procédé connu sous le nom d'« entrelacement », c'est-à-dire l'imbrication d'actions parallèles et simultanées⁴.

J'espère avoir montré par cet exemple, même si je n'ai présenté les faits que d'une façon sommaire, comment, dans une époque-charnière, les modifications fondamentales de l'infrastructure sociale entraînent une révolution dans la tradition littéraire, tant pour ce qui est des formes et des styles que des genres. Il me semble que l'une des tâches essentielles d'une histoire littéraire faite dans une perspective sociologique serait précisément d'étudier ces tournants de l'histoire et, partant de là, de déterminer exactement les époques de l'histoire de la littérature. Il va sans dire qu'il y a tout un ensemble d'enquêtes de détail absolument indispensables qui devraient partir de là également, par exemple des études préliminaires en vue d'une esthétique des genres littéraires dont nous avons le plus grand besoin.

Pour cette esthétique il ne faudrait pas perdre de vue non seulement que les possibilités de communication entre l'auteur et son public sont matériellement limitées, ce qui est une évidence, mais encore que, jusqu'à la Révolution Française, les frontières entre les genres et les styles ont coïncidé avec les différences de classes. Il est également essentiel de voir que ces

⁴ V. mon article « Zur Entstehung des altfranzösischen Prosaromans », dans *Trobadorlyrik und höfischer Roman. Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters*, Berlin 1962, pp. 213-223.

corrélations existent encore aujourd'hui, même si la chute de l'Ancien Régime et de la hiérarchie d'états qu'il incarna, ainsi que le dynamisme de la société bourgeoise moderne les ont masquées presque complètement. Les efforts constants de la critique littéraire moderne pour faire découler entièrement les lois des genres littéraires de catégories *a priori* trahit l'embarras face à cette confusion des genres de la même façon que la négation radicale des genres qui caractérise l'esthétique de Benedetto Croce.

Quand, par suite des modifications de l'infrastructure, les contradictions internes de la société ont atteint un tel degré d'acuité que la superstructure littéraire n'est plus capable de les contenir, les vieilles quantités se transforment brusquement en qualités nouvelles, c'est-à-dire que de nouvelles formes et de nouveaux thèmes supplantent les anciens. Cela ne signifie d'ailleurs pas le rejet de la tradition tout entière. On la conserve dans la mesure où elle est apte à servir de moyen d'expression aux nouveaux contenus. Les motifs et les genres littéraires restent vivants tant qu'ils sont capables de revêtir une fonction à l'intérieur d'un monde poétique nouveau, en d'autres termes, tant qu'ils restent aptes à opérer la médiation esthétique entre l'être et la conscience. Le roman en prose du XIII^e siècle conserve l'aventure comme structure, mais, nous l'avons vu, au lieu d'être un élément d'un ordre idéal, l'aventure constitue la voie d'une quête religieuse ou un instrument d'auto-destruction. Il y a toujours des formes, des motifs qui traversent toutes les vicissitudes, parce que leur capacité d'assimilation est assez grande pour leur permettre d'informer des contenus nouveaux et de servir à la prise de conscience de plusieurs époques, voire de plusieurs classes. Devenue riche, la bourgeoisie urbaine adopte la conception aristocratique de l'amour et les formes lyriques qui en sont l'expression, parce qu'elle ne peut affirmer ses prétentions sociales, à ce stade, qu'en s'appropriant les manières et la culture de la classe dirigeante. L'œuvre de Jean de Meung représente, vers la fin du XIII^e siècle, la prise de conscience, presque révolutionnaire, d'un nouveau mode d'existence. Le *Roman de la Rose*, en dépit d'une certaine influence sur le plan littéraire, n'a pas eu le retentissement qu'il aurait pu avoir, car l'hérésie averroïste qui en inspire les positions philosophiques n'a pour tenants qu'une catégorie réduite de bourgeois cultivés, en flèche par rapport à l'opinion générale, et qui n'est pas de taille à faire face aux ordres mendiants qui canalisent, en théorie comme en pratique, les tendances révolutionnaires du Moyen Age. Jean de Meung a démontré l'absurdité de la conception courtoise de l'amour spiritualisé telle que la professait Guillaume de Lorris dans la première partie du *Roman de la Rose*, en réduisant l'amour à un hédonisme qui tire sa justification d'une philosophie naturaliste. Mais l'amour courtois a survécu à cet assaut téméraire et brutal. Considérons-le donc encore un moment.

Les origines de l'amour courtois sont un problème classique auquel on n'a toujours pas trouvé de solution bien que des générations de chercheurs

lui aient consacré tous leurs efforts. Théorie de l'influence latine, classique ou médiévale, théorie des origines liturgiques, théorie de l'origine arabe, et j'en passe : chacune de ces innombrables tentatives d'explication est en mesure de rendre compte de certains aspects de l'ensemble, mais le phénomène dans sa totalité et en particulier ce qui en fait le noyau, l'idée même de l'amour courtois, semble leur échapper. Il y a longtemps que l'on a reconnu l'importance des cours féodales — le terme de « courtoisie » est assez significatif — ainsi que l'analogie entre le service d'amour et l'hommage du vassal à son suzerain. La sociologie de la littérature est-elle en mesure d'apporter de nouveaux points de vue pour éclaircir cette question des origines ? Nous avons déjà tenté dans plusieurs études d'examiner quelques-uns des motifs et des concepts-clés de la littérature courtoise en nous demandant ce qu'ils permettent d'induire à propos des forces qui pourraient être à l'origine de la poésie des troubadours⁵. Dans tous les cas nous nous sommes retrouvés en face d'une réalité essentielle : l'état de tension permanente entre la basse noblesse et la haute féodalité dans leur vie commune à la cour, et la nécessité historique de neutraliser par un idéal de classe commun les divergences qui règnent sur le plan existentiel entre les intérêts de ces deux groupes. Il nous est apparu comme une conclusion inéluctable de ces enquêtes que le grand paradoxe, si éminemment poétique, de l'amour courtois, à savoir la renonciation au bonheur, « l'amour lointain », n'est en dernière instance que la projection sublimée de la situation matérielle de la basse noblesse, qui, complètement deshéritée sur le plan économique, loin de renoncer à ses prétentions hiérarchiques, s'y raccroche plus énergiquement que jamais. Les concepts qui forment l'armature de la pensée courtoise s'expriment en des formules qui, si on les regarde de près, parlent un langage fort clair en dépit de la valeur morale qui tend à s'attacher aux termes désignant les réalités juridiques et politiques du monde féodal. Dans le mot « honor », la signification ancienne du mot « honneur », qui est également celle qu'il a aujourd'hui, se dissocie du sens très concret de « fief » qu'il possédait aux débuts de la féodalité dans la terminologie du droit de propriété. L'amour courtois confère à celui qui s'y consacre et en observe les lois un honneur qui, pour la petite noblesse en tout cas, ne peut plus être la conséquence normale de la richesse en fiefs. Le renoncement à la possession dans l'amour correspond très logiquement à la renonciation à la propriété qu'impose la réalité historique. Une idéologie admirable et génératrice de culture remplit le vide économique-politique et se cristallise en un univers de valeurs ; pendant des siècles il sera suffisant de manifester sa connaissance de ce système de valeurs pour prouver son appartenance à l'aristocratie et à l'élite de la société.

Notons en passant que l'évolution de la littérature du XII^e siècle est parallèle sous plus d'un rapport à celle du XVII^e siècle. La langue commune

⁵ V. l'ouvrage cité dans la note 4.

des troubadours, qui n'est pas seulement une « *koïnè* » au sens linguistique, mais encore pour le style et les concepts, peut parfaitement se comparer à la « *koïnè* » que nous rencontrons dans la littérature classique. Dans un cas comme dans l'autre, nous voyons dans une cour une noblesse à qui un brillant rôle de figurant doit faire oublier l'amertume de sa domestication. Dans un cas nous voyons se former l'unité de la « noblesse de sang » et de la « noblesse de robe », de « la cour » et de « la ville », unité qui résulte, malgré de graves contradictions, de certaines convergences d'intérêts, et qu'impose au surplus le pouvoir central absolu; dans l'autre cas, unité de structure analogue, communion de toute la classe chevaleresque dans une même conscience de soi, stimulée par les seigneurs pour désenvenimer les antagonismes économiques et politiques. Dans les deux cas, une véritable fascination émanait de cet idéal moral et esthétique et de la conception de l'homme qu'il renfermait, ce qui permit aux types idéaux du chevalier courtois et de l'« honnête homme » de survivre très longtemps aux circonstances historiques qui en avaient déterminé la genèse.

Cette dernière remarque nous amène à d'autres considérations. La fascination durable qu'exercent ces modèles idéaux s'explique par le fait qu'il s'agit là de véritables découvertes qui, au même titre que celles des sciences de la nature, sont des jalons du progrès. Elles sont par là, croyons-nous, des éléments qui méritent d'être considérés à juste titre comme essentiels et constitutifs du sens de l'histoire, si tant est que celui-ci existe, et ils engagent les générations suivantes.

Les moments historiques dans lesquels de nouveaux idéaux, thèmes, styles et genres font leur apparition, sont, comme nous l'avons dit plus haut, les moments où les modifications de l'infrastructure sociale brisent la structure idéologique existante et les formes littéraires correspondantes pour fonder une nouvelle tradition. A ces moments succèdent souvent de longues époques pendant lesquelles on dirait que le « *Weltgeist* » se repose. Le sismographe de la littérature n'enregistre que des oscillations minimes. L'arsenal de formes de l'époque nouvellement définie reste constant et apparemment inchangé pendant une période considérable, parce que ces formes sont en mesure de servir de véhicule aux transformations désormais plus lentes de la société; autrement dit, elles sont toujours des moyens adéquats pour transposer la réalité en un ensemble esthétique cohérent. C'est une des tâches principales de l'historien de la littérature que de déceler l'évolution presque imperceptible de leur fonction aux époques où ne se manifeste, dans l'histoire de la littérature, aucune solution de continuité.

Il arrive que des formes et des genres dont le déclin semble devoir correspondre à celui d'une époque donnée, survivent cependant, servent même de manifeste à une nouvelle époque; cela se produit lorsqu'en incarnant, d'une façon particulièrement radicale, dans l'ordre des conflits littéraires, la dialectique historique de l'époque précédente, ces formes et ces

genres sont devenus eux-mêmes théâtre, disons plus : agents, du passage à de nouveaux contenus. L'exégète se trouve alors placé devant un cas particulier et extrêmement intéressant de la relation entre la forme et le fond. Nous en avons un exemple particulièrement instructif dans l'*Astrée* de Honoré d'Urfé. Ce roman pastoral nous obligera d'ailleurs à nous poser une question importante : comment peut-on établir un rapport entre réalité et littérature, et comment peut-on tirer des conclusions valables d'un tel rapport, lorsqu'on a affaire à une œuvre qui semble ignorer complètement la réalité ?

L'action de l'*Astrée* se déroule dans un monde localisé exactement dans le temps et dans l'espace, mais qui reste cependant en dehors de toute existence réelle ou possible, et n'a jamais pris corps que pour quelques heures dans les divertissements pastoraux de l'Hôtel de Rambouillet. Cela n'a pas empêché d'Urfé de vouloir faire de son œuvre un roman éducatif à l'intention de la société mondaine de son temps. Ce dessein implique déjà un changement d'orientation total par rapport à ce qui avait toujours constitué l'essence de la littérature bucolique; en effet, celle-ci n'avait depuis ses origines rien tant recherché que la réalisation, du moins dans l'art, du vieux rêve de l'âge d'or et de sa liberté. Les bergers arcadiens d'un Sannazaro vivaient encore dans un monde où la seule loi était l'absence de loi — comme à l'Abbaye de Thélème de Rabelais. La liberté complète en matière d'amour, et l'absence de tout sentiment de culpabilité (celui-ci n'existant pas sans les lois) caractérisent l'âge d'or. Mais l'Arcadie du Tasse, qui n'est plus qu'un pâle reflet de l'âge d'or, est déjà assombrie par l'ombre menaçante des conventions : la tyrannie de l'honneur est l'ennemie de la liberté amoureuse. Et si le Tasse avait encore pu énoncer comme principe suprême de son univers pastoral : « *s'ei piace, ei lice* » (ce qu'on aime est permis), Guarini, fidèle à l'esprit à la Contre-Réforme, remplace, dans son *Pastor fido*, ce principe par le suivant : « *Piaccia, se lice* » (il faut aimer ce qui est permis). L'esprit qui règne dans l'*Astrée* pourrait se ramener à la formule suivante : « Il faut aimer ce qui est prescrit ». Du coup, la liberté idéale de l'Arcadie est supplantée par son contraire. Cela appelle quelques explications.

A première vue, on croirait que le monde de l'*Astrée* est le même que celui des œuvres antérieures appartenant au même genre : les bergers sont libres de toute contrainte extérieure et ne connaissent pas le besoin. Le travail véritable est inconnu aussi bien que la guerre. Leur seule occupation est l'amour. Mais si nous y regardons de plus près, nous constatons quelques changements fondamentaux par rapport à la tradition arcadienne. La paisible société que d'Urfé imagine vivant au ^ve siècle sur les rives aimables du Lignon, possède une structure hiérarchique analogue à celle de la société contemporaine. Les nymphes représentent la haute noblesse, les druides, le clergé et les bergers, les différents étages de la noblesse et de la

bourgeoisie; le peuple n'existe tout simplement pas. L'idéal humaniste de bonheur *procul negotiis* s'est transformé imperceptiblement en un principe de renoncement absolu à toute ambition politique. Le dieu Amour règne avec les prérogatives d'un monarque absolu. Sa législation repose sur les douze lois d'amour dont la dernière définit comme crime de lèse-majesté toute infraction commise à leur rencontre. En vertu de ces lois, l'amour devient l'art de se soumettre. La femme aimée a seule le droit de les interpréter et de disposer du sort de l'homme. « Il faut, déclare Astrée à son Céladon, que mes volontés soient des destinées, mes opinions des raisons, et mes commandements des lois inviolables. » Céladon, ce parangon d'obéissance, trouve quand même une fois le courage de contempler en secret les charmes de sa bien-aimée. Voilà une affaire qui n'est certes pas grave, mais le châtement ne se fait pas attendre : « Meurs, perfide, s'écrie Astrée, pour expier ton crime ». Céladon ne croit même pas qu'il lui soit permis de choisir la façon dont il doit se suicider : « De quelle mort vous plaît-il que je périsse ? » Le même Céladon proclame hautement que le véritable amant, qui obéit aux lois de l'amour, « cesse d'être homme ». Dans les Arcades des prédécesseurs, au contraire, l'amour était précisément l'accomplissement de la condition humaine. Alors que naguère la liberté individuelle suffisait à elle seule à doter l'univers pastoral d'un ordre harmonieux, maintenant nous voyons les actions des individus soumises à une réglementation rigide et venue d'en haut. La liberté absolue cède le pas à une discipline de fer. La volonté de l'individu n'a plus d'autre rôle que de forcer inclinations et instincts à se couler dans le moule de la loi : « Il faut aimer ce qui est prescrit ». Il n'y a pas de doute que ce que nous trouvons ici, c'est la conception absolutiste du pouvoir projetée sur l'Arcadie et recevant d'elle sa consécration poétique. Avec Honoré d'Urfé, chantre de Henri IV, le roi dont la poigne de fer était la garantie de la paix, la dialectique immanente au roman pastoral prend un tournant essentiel : l'ordre ne découle plus de la liberté, la liberté est sacrifiée à un ordre imposé. Dans son Arcadie, il n'y a plus trace de l'innocence de l'âge d'or. La foi des humanistes qui croyaient à la bonté naturelle de l'homme et à la possibilité pour lui de se réaliser dans la liberté, n'a pas résisté au chaos des guerres de religion. L'époque était placée sous le signe du péché originel et il était inévitable que la loi fit peser son joug jusque sur l'Eden imaginaire de la littérature bucolique. Voilà que maintenant c'est la soumission qui paraît être la forme de vie la plus naturelle pour l'individu. Grâce au prestige de l'Arcadie, on peut maintenir la fiction selon laquelle cet esclavage est librement accepté.

Mais Honoré d'Urfé n'était pas seulement un propagandiste bien intentionné de l'Etat absolutiste, continuateur à sa façon de l'œuvre de Jean Bodin et des soi-disant politiques; c'était également un grand écrivain. Il a su faire une place, dans son œuvre, à l'antagonisme de l'instinct de liberté individuelle et de la réglementation normative de la vie. Hylas, en qui La Fontaine voyait le « véritable héros de l'*Astrée*, plus nécessaire dans le roman qu'une

douzaine de Céladons », est la personnification de la liberté amoureuse absolue de l'âge d'or. En lui, l'optimisme individualiste des humanistes de la Renaissance et le libertinage du XVII^e siècle se donnent la main. Il est puni de la façon la plus cruelle pour lui : on le contraint au mariage.

L'âge d'or et l'Arcadie ont contribué une fois de plus dans *Astrée* à l'édification d'un paradis littéraire; le roman d'Honoré d'Urfé fait miroiter la possibilité d'une société dans laquelle l'homme parvient à retrouver l'unité sans faille de sa nature originelle. C'est seulement parce que la vie et l'amour s'identifient encore, que l'on peut créer l'illusion que l'aspiration individuelle à la liberté saura trouver sa satisfaction dans le cadre de l'ordre dicté. En réalité, le principe de la liberté individuelle est sacrifié définitivement au principe de la norme imposée, et la dialectique thématique du roman pastoral est arrivée à son terme. Nous comprenons maintenant comment un genre littéraire, dont le glas aurait dû sonner normalement en même temps que celui de l'époque qui l'avait vu naître, a pu fournir à l'époque suivante les traits fondamentaux de sa façon de comprendre l'homme et la société. Dans cette période de transition, le roman pastoral a accompli tout ce qu'on pouvait attendre de lui, mais du même coup il a contredit sa propre raison d'être et s'est condamné lui-même. Charles Sorel peut parodier, dans son *Berger Extravagant*, un genre qui n'est plus bon qu'à satisfaire un besoin maladif d'évasion.

Nous nous sommes posé plus haut quelques questions à propos de la distance qui semble toujours séparer la fiction et la réalité. On croirait qu'il y a un abîme entre les bergeries de *Astrée* et les réalités françaises des premières décennies du XVII^e siècle, et pourtant nous avons vu que les caractéristiques essentielles de ces réalités se retrouvent dans le domaine de la fiction; la réalité historique a beau se dissimuler sous des motifs, des thèmes et des formes traditionnels, ses contours se révèlent avec tant de clarté que l'observation directe n'aurait pas été plus instructive. Rappelons ici un mot de Schiller tiré de sa correspondance avec Goethe : « Une représentation poétique, pour la bonne raison qu'elle est absolument vraie, ne saurait coïncider avec la réalité ». Cette phrase n'exprime pas seulement le refus d'une esthétique naturaliste. Elle énonce la nécessité d'une distanciation pour que l'art puisse rendre sensible la véritable nature de la réalité. Mais la représentation de l'essence, c'est Hegel qui nous l'a appris, implique que l'on domine la totalité de la réalité historique en question. L'art n'est à la hauteur de cette tâche — c'est à Lukács que nous renvoyons maintenant — que dans la mesure où il sait substituer à la totalité extensive du réel la totalité intensive de la cohérence esthétique de l'œuvre littéraire. Pour réaliser cet objectif, il faut, premièrement, choisir correctement les données qu'on emprunte à la réalité, deuxièmement les intensifier, troisièmement les concrétiser sous la forme de conflits humains et, enfin, les assembler en en faisant les éléments constitutifs d'une unité de signification qui engendre la forme

et recevra de cette forme même le pouvoir d'engendrer la réalité artistique. Quels sont donc les moyens qui permettent cette transposition de la réalité en œuvre d'art ? Est-il possible, dans chaque cas, de les faire découler nécessairement de la réalité historique correspondante ou de les y adapter ? Répondre par l'affirmative, c'est élever définitivement la sociologie littéraire historique au rang d'une science de la littérature, et lui concéder le droit de porter des jugements esthétiques inébranlables.

Balzac a dit quelque part : « L'art n'est rien d'autre que la nature concentrée ». La nature dont il parlait est une nature conditionnée historiquement. En travaillant sur Balzac, Lukàcs s'est rendu compte qu'il fallait compléter la catégorie de la totalité par la catégorie de l'exceptionnel. Il aurait pu invoquer le témoignage de Flaubert selon qui l'art est fondé sur l'exagération. L'exceptionnel résume les éléments dispersés et cachés de la réalité dans son essence, il fond — pour recourir encore une fois à Lukàcs — le général et le typique en un caractère et le réindividualise en des personnages et des destinées. Cette réindividualisation du général ne s'applique pas seulement aux personnages mais encore aux divers moments de l'action, aux conflits, aux réactions et aux décisions des personnages. Et tous ces éléments réunis ne suffiraient quand même pas à capter la totalité s'ils n'étaient groupés en une relation réciproque spéciale, en une constellation qui seule sait donner à l'action et à la solution des conflits leur nécessité interne.

J'ai essayé d'appliquer ces principes herméneutiques dans un petit livre sur *La Princesse de Clèves* de M^{me} de La Fayette⁶. Je ne puis que donner ici une idée rapide des résultats obtenus. Le thème central du roman, le renoncement à l'assouvissement de la passion amoureuse au moment même où le bonheur devient possible, constitue une transposition de la soumission de l'autonomie individuelle aux normes éthiques et politiques de l'Etat absolutiste à son apogée. Humainement parlant c'est une décision bien singulière, et il est évident qu'elle ne peut s'expliquer que par la nécessité interne de l'action. Cette nécessité est rendue possible par une scène que les critiques contemporains ont non seulement trouvée « extraordinaire », mais qu'ils ont même condamnée comme « invraisemblable » voire « extravagante » : c'est celle où la Princesse avoue à son mari qu'elle aime le duc de Nemours, confession dont le hasard veut que celui-ci soit témoin. Cette scène constitue une péripétie au sens d'Aristote. Elle n'est esthétiquement possible que parce que convergent vers elle toutes les avenues ouvertes au cours des épisodes précédents, tant par le déroulement des incidents extérieurs que par l'évolution des caractères. Dans tous ces épisodes se cristallisent des rapports sociaux et des conflits psychologiques, ceux-ci étant le produit de ceux-là. Le caractère exceptionnel du renoncement à l'amour, rendu possible par ce qu'il y a d'exceptionnel soigneusement préparé dans la péripétie,

⁶ Madame de La Fayette *La Princesse de Clèves*. Studien zur Form des klassischen Romans, Hamburg 1959.

reproduit sous la forme d'une destinée individuelle la réalité de l'Etat absolutiste dans sa totalité. La seule chose que l'auteur ne motive pas parfaitement est le hasard qui permet à Nemours d'entendre l'aveu. Cela oblige l'exégète à concevoir le hasard comme l'une des manifestations de la nécessité et à y voir un moyen extraordinaire mais dangereux pour l'écrivain de transformer concentriquement la totalité extensive en totalité intensive de l'œuvre d'art. « Le hasard, écrit Balzac, est le plus grand romancier du monde. »

Le génie d'un écrivain consiste à inventer des situations, des chocs et des motifs qui créeront de la forme par leurs proportions et leurs rapports réciproques, et seront capables de réaliser une unité esthétique et de permettre au thème de se déployer avec toutes ses antinomies. La scène de l'aveu dans la *Princesse de Clèves* est une trouvaille géniale de cet ordre. Pour expliciter davantage ce que nous venons de dire, empruntons à l'Abbé Prévost un autre exemple : une scène où l'on saisit particulièrement bien le processus par lequel un état d'infrastructure se métamorphose en motifs littéraires et en structures psychologiques.

Au fatalisme et à l'aspiration longtemps refoulée au bonheur individuel — l'un et l'autre symptômes par où se manifeste la désagrégation croissante de la société de l'Ancien Régime — répond dans la littérature la conception de l'amour comme passion démoniaque et fatale. Si, malgré cela, il rencontre un tel accueil, c'est que la richesse affective qu'il fait découvrir confirme le sentiment qu'ont les individus d'être uniques et irremplaçables.

La fatalité même de la passion est garante de ce que l'existence peut avoir un sens. Pour affirmer son droit à la vie, l'individu en appelle à la capacité d'expérience du cœur. C'est le point de vue du chevalier Des Grieux, ce sont les positions qu'il défend avec passion dans la discussion avec son ami, le dèvôt Tiberge.

Le hasard qui déclenche dans *Manon Lescaut* presque tous les rebondissements de l'action, y compris la rencontre initiale, est une catégorie d'expérience qui contredit carrément l'autonomie humaine. Mais il transforme le destin en général en un destin particulier qui confère à l'homme la conscience de son inaliénable individualité. Or ce même hasard, comme il est dit expressément dans notre roman, rend les hommes pauvres ou riches, nobles ou misérables. Nous avons là un reflet de l'expérience profonde d'une époque qui a connu la faillite catastrophique de la politique financière, l'inflation qui a suivi les expériences aventureuses de Law et l'enrichissement inouï des financiers et des spéculateurs. La place de l'individu dans la société est sentie comme une chose déterminée par l'arbitraire le plus pur. Ce que le hasard fatal a en réserve pour Manon et Des Grieux, c'est le besoin, et, par suite, leur destin est fonction de l'argent. Manon trompe son chevalier à trois reprises et, les trois fois, c'est par manque d'argent et parce que, comme elle dit : « la fidélité dans la pauvreté est une sottise vertu ». Les lois qui régissent la vie financière sont impénétrables pour les contemporains de

Prévost et ne se manifestent que par des revirements fortuits; ce sont eux qui font le destin de Des Grieux. C'est ainsi que la plus humaine de toutes les relations passe de la catégorie de la qualité pure à celle de la quantité pure, ce dont le pauvre Des Grieux reste parfaitement inconscient. Prévost a eu une idée de génie pour illustrer cet état de choses. Pendant que Manon se vend pour la troisième fois, elle envoie en toute innocence au chevalier qui se désespère une jolie prostituée qui doit la remplacer. Remarquons en passant que Manon engage cette fille en lui versant une somme moindre que celle qu'elle demande de son côté au même instant bien qu'elle reconnaisse à sa remplaçante une valeur pratiquement égale à la sienne propre. L'amour est donc pour Manon une chose qui s'échange et se vend comme une denrée; elle a déjà appris à spéculer sur la plus-value. Manon ignore la pudeur parce qu'en elle c'est l'indifférence de l'argent à toute valeur morale qui s'incarne; à travers elle l'argent, l'argent sans odeur, détermine la nature de ses relations avec Des Grieux et les rapports des amants avec le monde. Manon est un de ces types individualisés qui résument, en un caractère hors de l'ordinaire, la réalité économique et ses conséquences sociales. Elle ne soupçonne pas l'existence des valeurs morales et reflète par là, dans sa psychologie, la réification des relations humaines. Résumons donc : le hasard considéré comme manifestation d'une existence déterminée aveuglément par l'argent et le règne de l'argent lui-même définissent l'intrigue de notre roman, transforment l'amour en marchandise, forment le caractère de Manon, le manque de volonté et la décadence morale de Des Grieux, provoquent les péripéties et, en un mot, sont des éléments constitutifs de l'œuvre dans sa forme et dans son fond. Cette expérience de la vie, transposée avec conséquence en intrigues et en psychologie, ne pouvait aboutir en fin de compte qu'à un dénouement tragique de l'histoire d'amour.

J'en arrive à un dernier exemple des applications possibles de notre méthode. Il s'agit, cette fois, de *Madame Bovary*, ou plus exactement d'un aspect du roman qui nous semble essentiel.

On relève dans la correspondance de Flaubert, parmi tant d'idées théoriques sur le problème de la composition, idées dont il est superflu de rappeler ici le profond intérêt pour le critique littéraire, une idée qui frappe tout particulièrement par sa tournure paradoxale. Elle se rapporte à la représentation poétique de la réalité. Représenter les choses comme elles sont vraiment, dans leur essence donc et pas seulement en apparence, cela s'appelle, dans le langage de Flaubert : « être plus logique que le hasard des choses ». Il est évident que cette exigence entraîne des conséquences tant pour ce qui est du contenu que de la forme ou, pour mieux dire, qu'elle présuppose déjà la notion de l'unité dialectique de ces deux principes. Dans le cas concret de *Madame Bovary*, cela signifie qu'il faut organiser l'action d'une façon plus logique, plus « nécessaire » que ce n'était le cas dans le fait divers que l'auteur a choisi d'entre les innombrables événements réellement

arrivés, parce qu'il le trouvait symptomatique — cet incident n'était-il pas marqué de ce caractère spécifiquement fortuit qui est le signe auquel se reconnaît cette réalité totale. Le « hasard organisé logiquement » qui est donc chargé de représenter l'essence de la réalité sous la forme d'une nécessité interne devient sensible avant tout par l'arrangement des épisodes et des « tableaux » dans l'interdépendance réalisée entre ces éléments constitutifs du hasard. Notre interprétation devra donc partir d'un examen de structure.

Un grand philologue qui fait à l'occasion des incursions fructueuses dans le domaine de l'histoire littéraire, j'ai nommé M. von Wartburg, a consacré une étude à la composition de *Madame Bovary*, et en est arrivé à des conclusions irréfutables⁷. Nous nous permettons de les résumer ici en les complétant sur quelques points.

Sous la division formelle du roman en trois parties, se cache, à un autre niveau, une ordonnance beaucoup plus importante dont les neuf articulations correspondent aux étapes du destin d'Emma pour autant que celles-ci marquent son évolution intérieure. Ces neuf parties occupent tant pour le contenu que pour l'étendue et la technique narrative, des positions distribuées selon les lois de la symétrie la plus rigoureuse. C'est ainsi que se répondent les première et neuvième parties, la deuxième et la huitième, la troisième et la septième, la quatrième et la sixième. Que l'on examine un autre niveau de structure, celui des leit-motive — le miroir, le mendiant aveugle, le danseur d'Emma au château de Vaubyessard, la fenêtre — et l'on verra se confirmer la symétrie et les conséquences que nous pouvons en tirer. La cinquième partie, la plus courte, est isolée. Les autres se groupent concentriquement autour d'elle qui d'ailleurs se situe presque exactement au milieu du roman, et en font ainsi clairement le centre et la plaque tournante de l'ensemble. Mais cette position centrale, conférée par la forme, se justifie-t-elle du point de vue du contenu ? Est-ce que son rôle prédominant découle de son insertion organique dans l'unité esthétique de cette œuvre, reflète-t-elle en même temps un trait essentiel de la réalité historique ? L'épisode du pied bot, car c'est de lui qu'il s'agit, est-il capable de remplir la fonction axiale que la structure formelle lui attribue ?

Emma Bovary, dégoûtée par la banalité de sa vie conjugale avec Charles, incarnation de la nullité petite-bourgeoise, a tenté de réaliser ses rêves romanesques de « félicité », de « passion » et d'« ivresse » en se donnant à Rodolphe. Mais cette liaison aboutit bientôt à la « platitude » et à la trivialité d'une « flamme domestique » qui lui rappellent cruellement son ménage. Poussée par le remords (remords causé d'ailleurs bien plus par la désillusion que par la raison) Emma décide de pousser Charles à une entreprise propre à sortir leur vie commune de l'engourdissement de la médio-

⁷ « Flaubert als Gestalter », dans *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 19 (1941), pp. 208-21.

crité. C'est par ambition sociale qu'Emma avait convaincu Charles de quitter Tostes pour s'établir à Yonville. Aujourd'hui elle voudrait que Charles, en opérant le pied bot, se fasse une réputation qui la justifie de l'avoir épousé et fournirait une satisfaction à son besoin morbide d'illusions tout en restant dans le cadre de la morale bourgeoise. Charles échoue lamentablement. La dernière chance de leur vie commune s'évanouit. Emma obtient exactement le contraire de ce qu'elle s'était proposé comme but. L'épisode du pied bot constitue la catastrophe de l'action et en constitue la péripétie au sens aristotélien. Elle remplit son rôle d'une façon très complexe. L'événement en lui-même représente le point culminant de l'action, détermine déjà tout ce qui reste à venir. Jusque-là l'amour d'Emma pour Rodolphe avait été sentimental et exalté et respectueux des apparences, mais maintenant notre héroïne perd toute retenue et fait étalage de sa dégradation morale. Elle renonce définitivement à mener une vie convenable.

Arrêtons-nous un instant sur quelques autres aspects de cet épisode central. Ce n'est pas seulement le peu d'aptitude professionnelle de Charles, mais aussi bien l'incapacité d'Emma à voir son mari comme il est qui condamne la tentative faite par Emma pour échapper à sa destinée. Flaubert a donc rempli la première condition esthétique de la « nécessité » interne de la péripétie : la logique des caractères, à quoi s'ajoute leur développement psychologique antérieur. Faisant suite à la première, que définissent la forme et la symétrie, cette deuxième couche de motivation en concrétise une troisième, plus générale, médiatrice, que nous appellerons couche idéologique. Vue sur ce plan, la péripétie de l'épisode de l'opération apparaît comme une collision entre la « bêtise bourgeoise » (incarner avec un mélange de cruauté et d'ironie dans la personne de ce brave homme de Charles) et l'illusion, contradiction de la première, mais que celle-ci s'est créée en croyant y trouver une planche de salut. Dans cette collision culmine un thème fondamental du roman tout entier. Les lignes déterminantes, d'ordre psychologique et caractériel aussi bien qu'idéologique, qui sont autant de lignes de motivation mises en place depuis le début, convergent dans la péripétie. Cette même péripétie consacre, par la vertu de sa position à l'intérieur de la structure, la fusion organique de ces déterminantes.

Nous apercevons déjà, à travers la couche idéologique de motivation, les traits de l'infrastructure sociale qui influent le plus directement sur notre roman. Ils seront encore plus visibles si nous nous tournons vers le sujet de la scène-péripétie. C'est un sujet tout à fait moderne : la femme qui, par ambition sociale, pousse son mari à des entreprises au-dessus de ses forces — Flaubert l'a-t-il inventé, ou, autrement dit, est-il le premier à l'avoir trouvé ? Très probablement. Il a découvert là un problème qui ne pouvait guère se poser avant cette époque, puisque ce thème naît d'un des principes économiques et sociaux de la société industrielle moderne : le principe de l'efficacité. C'est la transformation qui a lieu grâce aux couches de médiation

et de motivation dont nous avons parlé, qui confère à ce thème emprunté à la réalité économique et sociale sa valeur affective, qui traduit cette réalité en destinée et produit au moyen de la scène-péripétie, conditionnée structurellement comme elle l'est, la coïncidence éminemment poétique du fond et de la forme. Nous pouvons donc affirmer que la scène-péripétie, bien que conditionnée par la structure formelle de l'œuvre, la sanctionne en retour. Nous nous retrouvons devant la dialectique optimale de la forme et du fond qui caractérise toutes les grandes œuvres d'art.

Notre interprétation va-t-elle trop loin ? Avons-nous négligé indûment les déclarations par lesquelles Flaubert se déclarait partisan de « l'art pour l'art », en lui supposant un contact littéraire avec la réalité si abhorrée de son époque ? Nous ne le croyons pas. En tout cas il ne faut pas perdre de vue que le processus de dégradation morale d'Emma va de pair avec sa ruine financière, ce sont les dettes qui la forcent à s'humilier le plus profondément et la poussent au suicide, après que le refus de ses deux amants de lui trouver de l'argent lui a fait comprendre définitivement ce qu'ils valaient. Le roman se termine en laissant entrevoir les brillantes perspectives qui s'ouvrent à Homais et la triste vie d'ouvrière fileuse qui attend la fille d'Emma.

Qu'il me soit permis d'ajouter une dernière observation. La péripétie traduit dans *Madame Bovary* un destin inéluctable. Elle divise le roman en deux parties et réalise par là le schéma classique : crime et châtement, que l'on reconnaît dans nombre de grands romans de la littérature universelle. La péripétie fait comprendre que la destinée d'Emma est sans issue et exprime par là cette dissonance fondamentale du roman que Lukàcs a définie dans la formule suivante : « *Das Nicht-Eingehen-Wollen der Sinnesimmanenz in das empirische Leben* » (L'impossibilité de faire coïncider le sens immanent et l'expérience empirique de la vie). La faute d'Emma Bovary est en dernière analyse une faute sans culpabilité. Peut-être ces réflexions nous permettent-elles de comprendre pourquoi. Nous comprenons ainsi le mot de Charles Bovary, le seul grand mot qu'il ait prononcé dans sa vie : « C'est la faute de la fatalité ! » ainsi que le mot de Flaubert qui nous a servi de point de départ : « être plus logique que le hasard des choses ».

Mesdames, Messieurs, j'ai eu l'honneur d'essayer devant vous d'indiquer quelques possibilités de la sociologie littéraire historique et dialectique et j'ai pris soin de ne jamais perdre de vue l'autonomie esthétique de l'art. Le grand écueil de la sociologie de la littérature consiste en un sociologisme qui méconnaît cette autonomie. J'aimerais vous citer pour finir un passage d'une lettre de Flaubert à Tourgeniev; ce sont des paroles qui n'ont rien perdu de leur actualité, et après tout ce que je vous ai dit vous comprendrez dans quel sens je les cite : « Ce qui me choque dans mes amis Sainte-Beuve et Taine, c'est qu'ils ne tiennent pas suffisamment compte de l'Art, de l'œuvre en soi, de la composition, du style, de ce qui fait le Beau. »

Discussion

M. ESCARPIT.

Depuis trois ans, mon cours à la Faculté de Bordeaux a précisément pour matière le sujet de votre exposé, c'est-à-dire le réalisme dans le roman et son interprétation sociologique, depuis Chrétien de Troyes jusqu'à *Madame Bovary*; mon interprétation est, comme la vôtre, d'inspiration marxiste. Or, si mon analyse coïncide avec la vôtre pour ce qui concerne le moyen âge, je suis en complet désaccord sur tout ce que vous avez dit du roman à partir du XVII^e siècle. Prenant l'*Astrée* ou la *Princesse de Clèves*, vous procédez à une analyse, à une interprétation en fonction du milieu social qui correspond initialement à ces œuvres. Mais le milieu d'incubation n'est pas forcément le milieu de lecture, de consommation, de réception; et c'est pourquoi la méthode lukàscienne aboutit à mon avis, dans un certain nombre de cas, à une représentation fautive, entièrement fautive, de la réalité. Le roman précieux, le roman pastoral apparaît peut-être comme une littérature d'évasion si on le rapporte au milieu de Rambouillet, mais les lecteurs de ce roman étaient les bourgeois de province, gens pas du tout portés à l'évasion, en ce siècle de guerres civiles et de coups d'épées où la vie était dangereuse. Et dans ce roman pastoral, qui est évidemment une sublimation, une transformation du roman de chevalerie, on trouve des aventures très sérieuses. (De même, la carte du Tendre, comme nous l'a montré monsieur Barrière, n'est pas comme on le dit, un jeu de société un peu vain, mais une aventure tout à fait sérieuse, évidemment traduite dans un certain langage.)

Vous avez dit aussi que les genres littéraires coïncident avec les classes; ce n'est pas tout à fait exact parce que les classes se volent les unes les autres les genres littéraires. En France, au XVII^e siècle, on a parodié le roman pastoral parce qu'il fallait le faire évoluer, l'adapter. Mais, contrairement à ce qui s'est passé au même moment en Angleterre et en Espagne où le roman a fait place au « novel », mot qui traduisait un autre type de littérature, en France on a gardé le mot de roman parce qu'il n'y avait qu'un simple décalage entre le milieu initial et le milieu d'aboutissement.

Autre exemple : il y a un roman dont vous n'avez pas parlé, qui est un document aussi essentiel, aussi important que *La Princesse de Clèves*, car le roman du XVII^e siècle va en grande partie s'inspirer de lui. Il s'agit des *Lettres de la Religieuse Portugaise*; vous seriez peut-être gêné d'en parler, parce que dans ce cas, il n'y a pas de milieu d'incubation, d'origine; seul est important l'usage qui a été fait de l'œuvre. Il s'agit d'un document réel, relatant un événement singulier, l'aventure sentimentale d'une personne. On pourrait peut-être en faire une analyse, mais l'essentiel, encore une fois, en ce qui concerne la *Religieuse Portugaise*, ce sont les contresens qui ont été

commis à son propos; si cet ouvrage a eu tellement d'importance c'est parce qu'on a cru pendant très longtemps que c'était de la littérature et qu'on l'a utilisé comme tel. Aussi l'analyse de l'utilisation, du lecteur, est-elle nécessaire; si l'on suit uniquement la piste de l'analyse du milieu d'origine, on aboutit à des conclusions très fascinantes, très séduisantes, mais qui ne décrivent pas toute la réalité.

Au début de votre exposé, vous avez été très dur pour les gens qui manient les chiffres. Il existe un certain snobisme des littéraires à refuser les chiffres. Je suis d'accord avec eux sur le fait qu'il ne faut pas en être esclave, mais les dénombrements, les statistiques, sont un bon moyen d'investigation et de contrôle, et j'en fais; je n'affirme jamais rien, même quand je sais que c'est vrai, sans avoir devant moi un chiffre qui m'en apporte la preuve; je pense que le positivisme avait ceci de bon qu'il obligeait les gens à prouver ce qu'ils disaient.

M. KÖHLER.

Je m'intéresse tout comme vous à la réception par le public. Je connais très bien les recherches d'Auerbach sur le public du XVII^e siècle et de Krauss sur les changements sémantiques du mot « roman ». Mais je me demande si ce que vous dites sur l'*Astrée* ne se rapporterait pas plutôt au *Grand Cyrus*. Ce sont des romans qui se ressemblent bien peu, qui ont été écrits à plusieurs dizaines d'années d'intervalle et dont les publics respectifs sont extrêmement différents. Le public de l'*Astrée* n'était pas de prime abord la bourgeoisie des provinces. J'ai cru ne pas devoir m'occuper du public ultérieur mais seulement du public contemporain qui a rendu possible la genèse du roman. Cela me paraît naturel.

M. ESCARPIT.

Mais non. Nous devons voir l'œuvre à travers tous les publics qui l'ont lue. C'est à travers ces multiples écrans que sa réalité nous apparaît. C'est là tout le problème et c'est là que nous en revenons toujours. J'accepte l'explication génétique, elle est indispensable mais je maintiens qu'elle est insuffisante pour atteindre la réalité; il faut étudier l'utilisation de l'œuvre par les publics successifs.

M. SILBERMANN.

J'ai simplement deux questions méthodologiques à poser à monsieur Köhler :

- 1) Croyez-vous que l'on puisse déduire l'état socio-culturel et le régime d'une société à partir de sa littérature, et cela en considérant seulement les sommets de cette littérature ?
- 2) Si vous répondez par l'affirmative, croyez-vous que cela soit possible si l'on ne connaît pas déjà par d'autres moyens l'état socio-culturel et le régime de cette société ?

M. KEEHLER.

Je crois qu'il est possible en partant de la littérature d'expliquer une société, c'est-à-dire de connaître son esprit et les faits qui constituent son caractère fondamental; une des fonctions de la littérature dans l'histoire de l'esprit est d'expliquer la société de son époque. Pourtant je dois faire une réserve (je suis historien de la littérature avant d'être sociologue). Ce qui m'importe le plus c'est de connaître et d'expliquer la valeur esthétique des œuvres, mais je reconnais qu'une telle explication exige une certaine connaissance préalable de la société dont l'œuvre est issue. Il ne faut pas craindre le cercle herméneutique bien que parfois il ait l'air d'un cercle vicieux : dans notre discipline, qui est avant tout historique, il est impossible de partir d'une base totalement objective parce qu'il sera toujours impossible, même à monsieur Escarpit, de constater, statistiquement, tous les faits d'une société à une époque donnée. Nous pouvons tout de même, à travers la littérature, connaître l'esprit fondamental de cette époque et en dégager des conclusions pour la littérature et pour la société.

M. ESCARPIT.

Quand on dit qu'il n'est pas possible de constituer une base objective par une constatation statistique des faits, je ne suis pas d'accord. Nous y travaillons. Mon assistant prépare actuellement une histoire du roman populaire en France au XIX^e siècle et nous mettons au point des méthodes historiques tout à fait défendables. Je signale à ce propos qu'il existe un

livre intitulé *Le Marché du Livre sous l'Ancien Régime* qui est un ouvrage très bien fait, fournissant des statistiques exploitables, des dates, des faits, parfaitement utilisables.

M. SILBERMANN.

Je comprends très bien les aspects positifs de votre méthodologie, monsieur Köhler. Mais à mon sens il s'agit plus d'histoire sociale que de sociologie.

Et je pense qu'on ne peut déduire *ipso facto* de la littérature l'état socio-culturel et le régime d'une société; de même qu'on ne peut déduire l'histoire des juifs de l'histoire de l'anti-sémitisme.

M. GOLDMANN.

Bien entendu, rien n'est plus dangereux que les méthodes unilatérales : déduire la société de l'œuvre ou déduire l'œuvre de la société. Le cercle herméneutique est permanent. Mais il arrive que l'étude de l'œuvre nous amène à des hypothèses nouvelles sur la société et réciproquement; je puis citer un cas personnel : c'est en lisant Racine et Pascal que j'ai pu comprendre l'histoire du jansénisme, conclure à la nécessité d'un jansénisme extrémiste et découvrir la pensée et le rôle de Barcos. Je ne vois pas pourquoi les faits retenus seraient seulement des statistiques de la consommation; l'œuvre fait partie de l'ensemble de la réalité. Les textes sont des faits, aussi bien que les chiffres.

M. BARTHES.

Je voudrais poser à monsieur Köhler la question suivante : en établissant des modèles de projection entre une situation sociale et un thème littéraire, comment concevez-vous formellement cette projection ? Vous semblez la présenter sous la forme constante d'une analogie. Il se peut très bien que le rapport que vous postulez ne puisse jamais être qu'analogique et que la littérature au fond ne puisse être qu'une *mimesis*. Mais ne pourrait-on pas poser le problème d'une projection inversée ? Nous savons aujourd'hui grâce à la psychanalyse, qu'il y a des processus d'équivalence. N'avez-vous

pas repéré dans l'histoire de la littérature des projections qui soient en quelque sorte inversées ou dénégatives ou tout simplement utopiques par rapport à des situations particulièrement misérables ?

D'autre part, on est toujours obligé finalement de se demander pourquoi interviennent ces projections ? Pourquoi le langage se met-il à doubler d'une certaine façon la réalité ? Bref, pourquoi la littérature ? Je pose la question à un niveau non plus sociologique mais en quelque sorte anthropologique. Cela nous conduit très loin, à l'origine de l'humanité, puisqu'au fond il semble qu'il y ait toujours eu une fonction littéraire. Mais cette fonction a-t-elle toujours été la même ou bien comme dans le cas du vaisseau Argo qui gardait toujours le même nom mais était fait de pièces qu'on changeait perpétuellement, peut-être appelons-nous littérature une réalité qui a été extrêmement multiforme. Je pense qu'en France en particulier il nous manque une histoire de la conception que l'on s'est faite de la littérature à travers les siècles. Il s'agirait de récapituler les fonctions que l'on a attribuées à la chose littéraire et qui n'étaient pas forcément ses vraies fonctions. Il semble qu'aujourd'hui on se contente d'une fonction d'expression. Mais le terme expression n'est pas tout à fait satisfaisant.

Voilà le genre de problème que votre intervention m'a amené à reformuler en moi.

M. KEHLER.

Si je vous ai bien compris, vous avez posé deux questions. La première concerne le rapport entre réalité et littérature; vous demandez s'il s'agit d'un rapport analogique. Je suis sûr qu'on peut parler d'analogie, mais cela n'implique pas qu'il n'y a pas d'autres relations entre les deux niveaux. Il faut employer ici la terminologie marxiste : entre l'infrastructure et la superstructure il peut y avoir plusieurs ou même beaucoup de couches de médiation. Celles-ci peuvent être formées notamment de toute la tradition littéraire, et elles peuvent se fonder — et ici j'arrive à votre deuxième question — au niveau des constantes anthropologiques. En tant qu'être biologique l'homme reste toujours le même, en tant qu'être historique il change; le niveau psychologique est pris entre les deux; il a part à l'immobilité et au changement. C'est cela qui est important; c'est pourquoi on peut employer l'exégèse freudienne avec beaucoup de succès et pourquoi l'on peut en tenir compte aussi en sociologie. Pour donner un exemple : les hommes ont toujours, dans un sens anatomique, aimé de la même manière, mais psychologiquement les premiers hommes n'ont pas aimé comme nous; l'amour du Moyen Age est différent de celui de l'Antiquité;

l'amour est un fait constant, mais la façon dont on aime est un fait historique. Cette analyse peut s'appliquer peut-être aussi, au moins partiellement, à l'évolution des fonctions de la littérature.

M. BARTHES.

Je ne veux pas aborder ici le problème actuellement revalorisé de l'extrême relativité historique d'attitudes qui nous paraissent absolument élémentaires; je m'interroge, non pas sur l'épaisseur des médiations entre infra- et superstructure, mais sur la forme du rapport. Je souhaiterais qu'un jour on systématiser l'étude de cette forme. Dans cette perspective l'analyse de l'évolution du concept de littérature serait certainement passionnante.

M. ESCARPIT.

Je voudrais ajouter quelques mots à ce qu'a dit monsieur Barthes sur les fonctions de la littérature. Le concept de littérature est récent, mais il a toujours existé un concept double : celui de poésie et celui d'éloquence. Pendant très longtemps la poésie et l'éloquence sont les deux seules formes de littérature existantes. Je vois pour ma part dans la poésie la création d'une pararéalité, tandis que l'éloquence est au contraire un genre très intégré à la réalité jusqu'au moment où apparaît un troisième genre, le roman, genre déjà impur, posant des problèmes d'ambiguïté. Au début du XIX^e siècle, nous avons un concept de littérature intégrant des éléments de connaissance très riches, très ambigus, très impurs. Puis le concept commence à se dépouiller, la science quittant la littérature parce qu'elle acquiert une expression purement fonctionnelle et il reste quelque chose d'indéfinissable.

M. GOLDMANN.

Il se peut que la fonction de l'imaginaire soit apparentée, je ne veux pas dire identique, sur le plan de la création culturelle et sur le plan de la vie individuelle. Freud nous a montré dans l'imaginaire la satisfaction du désir. Or, tout en étant très réservé devant toute explication psychanalytique de la littérature comme fait culturel, j'émet l'hypothèse suivante : il y a

dans le cas de la création culturelle comme dans le cas de la vie individuelle, satisfaction de désir. Mais le désir individuel étudié par Freud est un désir d'objet; il se peut pourtant que le désir fondamental de tout être qui vit en société, (et cela, c'est je crois, l'hypothèse marxiste de base) est l'aspiration à la cohérence. Il se peut qu'en présence d'une vie sociale qui oblige les hommes à renoncer à toute une série d'exigences, le dédoublement de la réalité par la création d'une œuvre constituant un univers cohérent soit précisément la fonction sociale de la création imaginaire, ce que nous appelons création culturelle.

M. SANGUINETI.

Je voudrais demander à monsieur Köhler s'il y a réellement selon lui analogie foncière projective entre la renonciation à la possession amoureuse dans l'amour courtois et à la renonciation à la possession économique. C'est le fond du problème. Est-il nécessaire de poser une hypothèse de type projectif, c'est-à-dire d'avoir recours à la psychanalyse? L'analogie est souvent posée d'une façon purement verbale. Par exemple, dans le cas cité de la possession amoureuse et de la possession économique, il me semble qu'il suffirait de procéder à une analyse marxiste sans passer par le concept de projection. Il faut voir jusqu'à quel point certaines analyses de forme psychanalytique sont réductibles à des analyses d'ordre purement économique. L'étude de la superstructure ne passe pas nécessairement par la médiation de l'inconscient mais tout simplement par l'analyse idéologique.

C'est particulièrement vrai lorsque j'applique les analyses de monsieur Köhler à l'étude d'un cas comme celui de Dante qui oppose idéologiquement d'une manière tout à fait explicite une noblesse fondée sur la grandeur d'âme à une noblesse fondée sur la possession économique. Dans ce cas il ne s'agit nullement ni de projection ni d'analogie, il faut opposer tout simplement noblesse de l'âme qui incarne un type de sublimation s'appuyant sur un fond religieux (la femme que je ne possède pas devient Béatrice) à une noblesse fondée sur le sang et l'hérédité.

M. KCEHLER.

Je distinguerai ici plusieurs types de projections : le cas d'une projection pour ainsi dire primaire, et le cas d'une projection secondaire. Une fois que l'idée du paradoxe amoureux a été trouvée par les troubadours — et cela

n'était possible que dans le cadre social que j'ai essayé d'esquisser —, les poètes italiens du *Dolce stil nuovo* et Dante ne font que copier cette idée qui a déjà été préformée. Je vous rappelle à ce sujet que, dans l'œuvre des derniers troubadours, vous trouvez déjà les concepts essentiels : la femme angélique, la noblesse de l'âme. Mais, du point de vue sociologique, cette idée de noblesse d'âme prend chez les poètes italiens un tout autre sens, parce que, dans l'Italie du Nord il ne s'agit plus de chevalerie, mais de bourgeoisie; et encore de la bourgeoisie d'un pays qui n'a pas connu une féodalisation complète. Sociologiquement, c'est une couche tout à fait nouvelle qui n'existe pas encore en France, c'est la classe dirigeante des villes italiennes qui ne sont pas dominées par les seigneurs féodaux. Dans cette classe il existe une élite intellectuelle qui est formée par les juristes. C'est au besoin de légitimation sociale de cette élite que correspond la conception de la noblesse d'esprit. Cette idée exige à son tour une certaine conception de l'amour, elle exige la création de Béatrice.