

L'oeuvre ouverte de Lucien Goldman
The Work of Lucien Goldmann
La obra abierta de Lucien Goldmann

Michel BRÛLÉ

Volume 3, numéro 1, mai 1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/001109ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/001109ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (imprimé)

1492-1375 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

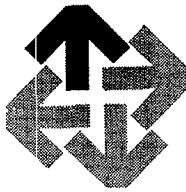
Citer cet article

BRÛLÉ, M. (1971). L'oeuvre ouverte de Lucien Goldman. *Sociologie et sociétés*, 3(1), 3–14. <https://doi.org/10.7202/001109ar>

Résumé de l'article

L'auteur commence par montrer l'importance de l'oeuvre de Lucien Goldmann pour situer le phénomène de la création artistique à l'intérieur de la totalité des comportements humains. Il souligne l'originalité des hypothèses goldmanniennes quant au rôle et à la fonction de l'oeuvre littéraire comme élément actif pour la constitution d'une conscience collective. Dans un deuxième temps l'auteur illustre la pertinence du structuralisme génétique par une analyse schématique de l'oeuvre du romancier québécois Roger Lemelin. Enfin il montre comment les travaux d'une autre sociologie de la littérature (celle de Robert Escarpit) développée à partir de recherches sur la production, la diffusion et la consommation du livre rejoignent ceux de Lucien Goldmann dans l'élaboration d'une théorie dynamique et globale de la littérature.

L'œuvre ouverte de Lucien Goldmann



MICHEL BRÛLÉ

EN OCTOBRE DERNIER mourait Lucien Goldmann. Il laisse une œuvre doublement inachevée. Inachevée d'abord parce qu'il a toujours entretenu de vastes projets de recherche dont les résultats auraient pu mettre un terme à une longue discussion entreprise avec les plus remarquables chercheurs œuvrant dans son domaine. Il s'agissait bien sûr d'un rêve quelque peu prométhéen, car Goldmann savait mieux que quiconque situer les objections qu'on pouvait lui faire, non pas sur un plan personnel, mais sur le plan long et sinueux de l'élaboration de la science. Une des qualités les plus remarquables chez Goldmann a toujours été son optimisme face à l'avenir et sa conviction profonde que le dialogue entre chercheurs, que les « querelles » entre chercheurs étaient un outil extraordinaire pour le développement de la pensée et de la recherche. Jamais on ne l'a vu esquiver un débat, jamais il ne s'est refusé à entrer dans une polémique; bien au contraire, son dynamisme intellectuel et sa volonté de voir ses thèses discutées pour en éprouver la valeur étaient parmi les traits marqués de sa fascinante personnalité. Infatigable dans la discussion, il savait maintenir le discours au plus haut niveau et ramener constamment l'interlocuteur aux problèmes essentiels. Si son œuvre écrite est importante, son œuvre parlée, discutée, l'est sans doute tout autant, ses collaborateurs, ses étudiants, ses amis et tous ceux qui ont eu le bonheur de le rencontrer en conviendront facilement.

Mais ce n'est pas tant sur ce plan qu'il convient de situer l'inachèvement de l'œuvre de Lucien Goldmann, mais bien plutôt sur celui de la vérification des thèses

et de l'inlassable ajustement des hypothèses théoriques à la réalité empirique. L'œuvre de Goldmann est une œuvre ouverte, pour reprendre le titre d'un excellent ouvrage d'Umberto Eco. Elle est ouverte parce qu'elle constitue un cadre général fait d'un certain nombre de thèses s'appuyant sur un authentique pari épistémologique, un pari comme celui que l'on retrouve à l'origine de tous les travaux de Jean Piaget, c'est-à-dire une option fondamentale (au sens strict) en faveur de la signification ou, comme l'écrit Piaget lui-même, pour une « construction indéfinie ¹ ». Ce pari pour la signification construite a amené Goldmann, à la suite de Georg Lukács entre autres, à voir dans les œuvres artistiques, et plus précisément dans les œuvres littéraires, beaucoup plus qu'un simple reflet de la société où ces œuvres apparaissent, mais un élément actif, un élément de réponse à des problèmes que se posent les hommes ou qui sont posés à des groupes humains du fait de la vie en société ou du milieu naturel ambiant.

Le structuralisme génétique que Goldmann n'a cessé d'élaborer et de défendre offre aux œuvres artistiques une place et un rôle infiniment plus grands que la place et le rôle dont peut rêver n'importe quel esthète ; il les incorpore à la vie réelle des hommes. Nous ajouterons, pour bien situer notre point de vue, que nous nous attacherons aux positions théoriques et fondamentales de l'œuvre de Goldmann, peu importe ici l'application qui a pu en être faite dans telle ou telle analyse concrète. C'est d'ailleurs là un reproche que nous pourrions faire à toute une série de critiques de l'œuvre de Goldmann : tenir pour acquise la partie la plus passionnante de son élaboration théorique, s'attaquer tout de suite à telle ou telle analyse qu'il a faite, pour ensuite se retourner contre la théorie générale si l'analyse semble ou est insatisfaisante, et enfin affirmer péremptoirement qu'elle est sans fondement. Voilà un malheureux tour de passe-passe que nous avons très souvent observé.

Nous voulons quant à nous indiquer ce qui dans la théorie du structuralisme génétique nous paraît fascinant et neuf dans la forme que lui a donnée Goldmann.

Notre enseignement nous a fait voir que les étudiants manifestent toujours un certain étonnement à la lecture des œuvres de Goldmann. Ils s'attendent pour la plupart à entrer de plain-pied dans la littérature, alors que Goldmann « s'attarde » à des questions de classes sociales, de sujet collectif, de réification, de catégories mentales ou encore d'économie de marché. La réaction des étudiants révèle bien plutôt leurs propres catégories mentales. En effet la littérature, selon eux et le milieu de l'école, comporte avant tout quelque chose d'ineffable, quelque chose comme le « je ne sais quoi » qui servait à définir le beau au XVII^e siècle. La littérature, selon eux, est faite de belles choses, à coup sûr originales, c'est-à-dire uniques, de quelque chose d'un peu artisanal aussi, où l'individu producteur ressemble beaucoup plus au Dieu de la Genèse qui crée à partir de rien, ou encore à l'image romantique de l'écrivain, qu'à un individu problématique produisant pour le marché, mais ayant encore, et surtout, un souci de la qualité. Curieusement, on est prêt à demander au psychologue et à l'analyste freudien de fouiller l'inconscient de l'auteur (c'est-à-dire son Œdipe personnel) pour retrouver la trace de son inspiration, mais dès qu'il s'agit de parler sociologie le premier reproche entendu est celui du matérialisme mécaniste, de la réduction sociologique. Pour nous, au contraire, c'est d'établir la psychologie des auteurs qui nous semble une entreprise des plus hasardeuses et des plus téméraires. Nous savons bien que tout chercheur

1. Jean Piaget, *l'Épistémologie génétique*, Paris, P. U. F., « Que sais-je ? », 1970.

en sciences humaines est forcément mal lu, comme les politiciens sont mal cités ; pourtant cela arrive à certains plus souvent qu'à d'autres, et les marxistes sont parmi les premiers, et les premiers de tous sont sans doute ceux qui cherchent la signification de phénomènes que la société considère comme étant son dernier bastion, la vie personnelle, la religion et l'acte de création. Il n'y a rien là d'ailleurs qui doive nous effrayer puisque nous pensons qu'une théorie totale devrait, en principe, pouvoir comprendre et expliquer les objections que l'on fait à sa mise sur le marché. Mais il s'agit là de principe.

Comme point de départ général, le structuralisme génétique affirme que « tout comportement humain est un essai de donner une réponse significative à une situation particulière et tend par cela même à créer un équilibre entre le sujet de l'action et le monde ambiant ».

C'est dans ce contexte général du comportement humain qu'il faut situer la littérature. En effet, pour ne pas tomber dans le fétichisme nous ne devons pas survaloriser le phénomène littéraire en le coupant de toutes ses origines ou encore en l'enfermant dans la seule histoire de la littérature. (D'ailleurs, il y en aurait long à dire et encore beaucoup plus long à connaître sur cette histoire de la littérature qui ne contient qu'une infime partie du domaine littéraire, car l'histoire qui domine est l'histoire de la littérature dominante : celle des lettrés.)

Étudier la littérature ne veut pas dire devenir prisonnier des textes littéraires, au contraire. Il ne faut pas perdre de vue le caractère significatif de la littérature qui en fait un produit fabriqué par des hommes pour d'autres hommes, ce qui implique dans la perspective marxiste où Goldmann se situe, non pas des hommes sérialisés, mais une communauté, un groupe, une classe sociale.

Bien sûr, personne ne met en doute que la littérature soit faite pour les hommes, c'est même un truisme, mais les désaccords surgissent lorsqu'on commence à s'interroger sur le sens de ce « pour les hommes ». S'agit-il d'individus sérialisés ? S'agit-il d'individus atomisés ? Ou s'agit-il, comme le croit le structuralisme génétique, de groupes sociaux eux-mêmes structurés, de classes sociales ? Mais ce n'est pas encore sur ce point qu'on trouve le désaccord le plus profond, c'est sur l'origine médiate de la littérature ou, plus précisément, de l'œuvre littéraire, la question du véritable sujet créateur.

De toute évidence l'œuvre est produite par un homme, l'écrivain, mais le grand débat repose sur le problème de savoir qui est cet homme. La pensée bourgeoise individualiste et cartésienne en fait une entité exceptionnelle coupée pratiquement de tous les autres individus ; par contre, la pensée marxiste reprendrait volontiers l'expression grecque « un parmi les hommes ».

Le structuralisme génétique affirme pour sa part que l'œuvre littéraire est avant tout la création d'un univers imaginaire peuplé d'êtres et de choses. Cet univers imaginaire, non conceptuel, est construit à partir et avec des catégories mentales et affectives, avec des valeurs, etc., bref avec ce qu'un individu ne saurait créer de toutes pièces² pour des raisons qui semblent évidentes mais qu'il est sans doute bien d'énumérer.

2. La pensée dialectique n'admet pas et ne conçoit pas l'individu comme un pur réceptacle de ce qui est produit ou façonné par des groupes ; ce serait un non-sens, puisque le groupe est formé d'individus. L'auteur, comme individu, contribue à l'élaboration de ses/ces valeurs, catégories mentales, etc., mais dans la mesure de sa participation à la vie de groupe, de sa société, la limite extrême étant bien entendu la durée de sa vie. Par ailleurs, il est clair que sa situation dans le groupe et surtout la situation de son groupe par rapport à l'ensemble

La première raison est d'ordre biologique : la brièveté de la vie d'un individu. La seconde se rapporte à la limitation des connaissances et des possibilités réelles d'action, à cause de la résistance qu'offre la réalité sociale et naturelle. La troisième raison enfin tient aux limitations de la conscience elle-même. La part consciente de la vie de n'importe quel individu, si importante soit-elle, est tout de même extrêmement limitée et ne constitue qu'une fraction de sa vie globale.

Le structuralisme génétique affirme que l'œuvre littéraire, ou toute œuvre artistique, pour être un comportement humain particulier n'en doit pas moins être insérée dans la totalité des autres comportements humains. Or ce qui aux yeux des marxistes fait la caractéristique des comportements humains c'est qu'ils sont significatifs, c'est-à-dire qu'ils tendent à résoudre des problèmes posés par le monde ambiant, social et naturel. Résoudre un problème, cela implique corriger une situation ou s'y adapter, maintenir ou transformer quelque chose. En admettant ceci il s'ensuit que la cohérence prend une importance primordiale puisque c'est elle qui, lorsqu'elle est « atteinte ³ », assure au comportement son maximum de signification et par conséquent son maximum d'efficacité ou encore son maximum de fonctionnalité. Ainsi, signification, cohérence et fonction sont indissociables puisque ultimement ce que l'homme cherche, c'est un équilibre relatif, une certaine stabilité ; toutefois dans son entreprise même de recherche d'une stabilité, l'homme, que ce soit pour transformer ou maintenir un ensemble de rapports, est nécessairement amené à se changer lui-même tout en changeant l'ordre des choses ; c'est ce qu'on appelle la dialectique du sujet et de l'objet, c'est ce qu'on appelle aussi des processus de structuration qui ne peuvent s'effectuer que par la destruction des anciennes structures devenues inopérantes. Quant à l'expression structure significative, elle n'exprime pas autre chose qu'un découpage de l'objet opéré par le chercheur en vue de comprendre des processus essentiellement mouvants mais que le chercheur, pour les fins de son analyse, doit stabiliser temporairement ; il s'agit donc d'un outil de travail qui rend compte d'une totalité d'éléments tendant à la cohérence en vue d'une fonctionnalité maximale.

Dans le cadre du structuralisme génétique, l'approche d'une œuvre ou d'un fragment présuppose un découpage préalable qui permet au chercheur d'avoir de bonnes raisons de croire que cette œuvre ou ce fragment constitue une structure significative relative puisque cette structure significative est elle-même un élément de l'ensemble des œuvres produites dans une même société, parce qu'elle s'inscrit comme élément dans un ensemble d'autres comportements ou d'autres structures significatives insérées elles-mêmes dans un contexte historico-socio-économique. L'hypothèse de départ est donc que le chercheur a affaire à une structure significative, c'est-à-dire à un univers plus ou moins cohérent, un univers qui tend à la cohérence des éléments qui le composent : les relations des personnages entre eux, les relations entre les personnages et les objets, le monde ambiant, etc., soit tout

des autres groupes seront des facteurs très importants quant à la portée de son action. Il est bien évident que la participation d'un individu appartenant à un milieu culturel tel que celui décrit par Hoggart dans *la Culture du pauvre* et à fortiori par Oscar Lewis dans ses études au Mexique, n'a pas le même coefficient d'impact que la participation de ceux que décrit C. Wright Mills dans *l'Elite du pouvoir* ou encore F. Lundberg dans *The Rich and the Super-rich*.

3. « [...] la cohérence structurale n'est pas une réalité statique mais une virtualité dynamique à l'intérieur des groupes, une structure significative vers laquelle tendent la pensée, l'affectivité et le comportement des individus [...] » (Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques*, Paris, Gallimard, 1959, p. 108).

ce qui constitue un univers imaginaire. L'important dans cet univers, ce n'est pas le contenu comme tel puisqu'il varie d'une œuvre à l'autre, puisqu'il peut être construit de façon plus ou moins réaliste, parce qu'il peut relever du fantastique, de la science-fiction ou prendre l'allure du document scientifique, du journal ou d'un manuscrit retrouvé, ou encore de la plus haute fantaisie comme dans les œuvres de Vian ou de Raymond Queneau. Ce qui est important c'est la structure : les rapports que les êtres et les choses entretiennent entre eux, leur agencement qui marque la signification de l'ouvrage. Toute œuvre est construite avec des valeurs, avec des catégories mentales, des façons de penser, de sentir, d'agir. Or si l'auteur est le maître du contenu, il ne saurait être le créateur des valeurs et des catégories mentales⁴, qui sont des phénomènes avant tout sociaux, c'est-à-dire construits par des milliers d'individus vivant depuis longtemps ensemble et tâchant de résoudre un certain nombre de problèmes communs puisque leur vie collective et individuelle en dépend. De plus, la société globale se divise en classes sociales, chacune d'elles étant marquée par sa situation dans la production (notamment par rapport aux moyens de production), par sa place à l'égard des autres classes et, ajoute Goldmann, par sa conscience possible, soit la conscience des limites qu'elle ne peut franchir sans se détruire comme classe. Or l'auteur est embarqué dans tout cela, comme chacun de nous d'ailleurs ; il est tributaire de catégories mentales, de réseaux de valeurs qu'il a peut-être, dans certains cas, contribué à élaborer mais qu'il ne peut avoir construits seul. Toute son œuvre est organisée, quel qu'en soit le contenu, selon ces/ses valeurs et ces/ses catégories mentales ; aussi Goldmann peut-il affirmer que l'œuvre entretient dans le meilleur des cas une homologie structurale, une homologie entre les structures du groupe auquel se réfèrent l'univers de l'œuvre et l'œuvre elle-même. Inutile d'ajouter que cette homologie se retrouve dans des cas somme toute exceptionnels ; dans les autres cas, les plus nombreux à notre avis, nous avons à tout le moins une relation significative, qu'elle soit de l'ordre de l'analogie ou encore de la répétition pure et simple qu'on trouve dans l'infralittérature. À partir du cadre théorique goldmannien, nous avons dans nos recherches sur des œuvres littéraires québécoises pu vérifier la valeur heuristique de cette approche. L'analyse de l'œuvre romanesque de Roger Lemelin offre à cet égard un exemple simple mais dense de l'importance d'établir entre l'œuvre et la société un rapport de type structural.

Roger Lemelin, dans *Au pied de la pente douce*⁵ et dans *les Plouffe*⁶, raconte essentiellement ce que nous avons appelé la « désubstantiation » ou plus simplement un processus de destructuration. À travers une histoire imaginaire, dans un univers également imaginaire, mais dans un style réaliste, Lemelin raconte comment l'Église, le Clergé, la Paroisse et un type de famille traditionnelle (cette famille de paysans qui vit en ville, dirait Marcel Rioux) se vident de leur substance sans pour autant perdre leur forme. Ainsi à la fin des deux romans précités nous aurons la même forme que celle qui prévalait au début du roman, mais ce qui faisait la *substance* du Clergé, de l'Église et de la Mère, soit l'emprise qu'ils avaient sur la vie quotidienne, a complètement disparu. La structure est devenue inopérante

4. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, « Idées », 1964, p. 346.

5. Roger Lemelin, *Au pied de la pente douce*, Québec, L'Arbre, 1944.

6. Roger Lemelin, *les Plouffe*, Québec, L'Institut littéraire de Québec, 1954 (première édition en 1948).

mais la forme reste en place ; apparemment rien ne s'est passé. Le lecteur demeure confiant, il a bien senti qu'il se passait quelque chose mais il n'a pas eu à affronter brutalement le changement social. Vingt ans après la publication de ces deux romans, des paroisses font faillite et l'on vend des églises parce qu'elles sont vides. Elles sont toujours « au cœur » des paroisses, mais elles se sont vidées, elles sont devenues inopérantes, du moins sous leur forme ancienne et traditionnelle. C'est là un bel exemple des processus de destructuration.

Il est bien évident, à notre avis, que si l'on avait dit à Roger Lemelin en 1945 qu'il était en train de raconter la vente des églises et la disparition d'un type traditionnel de mère de famille, il aurait simplement tout nié. Pourtant déjà à cette époque l'Église avait bien lu Lemelin puisqu'elle ne voyait pas d'un bon œil ses romans.

Par cet exemple mineur, mais extrêmement concret, on peut retrouver les hypothèses théoriques de Goldmann. L'auteur, en poussant au maximum les valeurs et les catégories mentales de groupe, en montrant au niveau du vécu imaginaire de ses personnages les contradictions entre leur pensée et leurs actes, indique au groupe les tendances (pas encore perceptibles, voire présentes) vers une nouvelle structuration de l'ordre social ou, d'une façon négative, les tendances à la destructuration d'une manière de vivre. L'œuvre alors n'est pas un reflet puisque à cette époque les églises étaient fort prospères et les curés comme les mères étaient omniprésents et omnipuissants dans la vie sociale des Québécois.

La littérature s'insère d'une manière vraiment dialectique dans la vie globale des groupes. Lemelin raconte une histoire à partir de son expérience personnelle, de sa jeunesse et de sa vie dans les quartiers ouvriers de Québec, de ses malheurs ou de ses accidents, mais dans son œuvre c'est ce qu'il y a de moins important, pour le lecteur en tout cas. Ce qui importe davantage et dont Lemelin n'est pas conscient, sans que cela soit pour autant de l'ordre de l'inconscient (de type freudien, par exemple), ce sont les valeurs qui structurent le récit à travers les aventures réalistes des Denis Boucher, des Ovide Plouffe dans le quartier Saint-Sauveur ou dans la paroisse du curé Folbèche. Il donne en trois romans⁷ des éléments nécessaires à la compréhension de l'évolution du Québec. L'œuvre n'est pas un reflet, n'est pas une préfiguration de ce qui va se passer, mais elle est elle-même un des éléments de changement, un des éléments dans la transformation des groupes sociaux et de la société globale. L'exemple de Lemelin nous semble d'autant plus pertinent que son audience a été à la grandeur du Québec, en admettant que le contenu réel des téléromans tirés de ses trois romans ait eu un contenu identique à celui de son œuvre écrite. Certes il existe une relation au niveau du contenu entre les romans de style réaliste de Lemelin et la société québécoise d'alors, mais cette relation de miroir est de toute évidence la moins intéressante pour le chercheur. Là où le sociologue découvre de l'inédit c'est au niveau de la structure romanesque des romans de Lemelin et de la structure des changements, des rapports socio-politiques (ce qui inclut le phénomène religieux). L'ancienne structure de l'idéologie de conservation était minée dans la réalité, elle ne correspondait plus, ou du moins très faiblement, à la vie réelle des gens, elle était toujours en place mais elle avait perdu sa substance, parce que de nouveaux définisseurs de situation étaient en train d'émerger, parce que la classe ouvrière allait bientôt être assez forte pour affronter

7. Le troisième étant *Pierre le Magnifique*, Québec, L'Institut littéraire de Québec, 1952.

le pouvoir, parce que le clergé commençait une longue interrogation sur les rapports entre l'Église et l'État. C'est d'ailleurs de cette façon quasi typique que s'effectue le changement social, lentement, par de petites choses qui une fois mises ensemble donnent plus que leur simple juxtaposition. Et c'est le travail de l'écrivain que de « créer dans un certain domaine, celui de l'œuvre littéraire [...] un univers imaginaire, cohérent ou presque rigoureusement cohérent, dont la structure correspond à celle vers laquelle tend l'ensemble du groupe ; quant à l'œuvre, elle est, entre autres, d'autant plus médiocre ou plus importante que sa structure s'éloigne ou se rapproche de la cohérence rigoureuse ⁸ ».

*
* *
*

S'il est vrai que Goldmann s'est surtout attaché à démontrer la pertinence de sa théorie de la littérature en analysant des grandes œuvres qui avaient résisté aux efforts des chercheurs — nous pensons à la magistrale étude sur Pascal et Racine dans *le Dieu caché* —, il n'en demeure pas moins que cette théorie de la littérature, non seulement ne contredit pas les travaux très empiriques de l'équipe de Bordeaux, sous la direction de Robert Escarpit, mais les rejoint en quelque sorte.

Ce n'est pas un hasard si cette équipe fait une si large part, dans un ouvrage collectif *le Littéraire et le Social*, à la sociologie de la littérature telle qu'élaborée par Lucien Goldmann. Il y a là un hommage, malheureusement devenu posthume.

Certains pourront s'étonner de nous voir établir un rapprochement entre les travaux de Robert Escarpit et ceux de Lucien Goldmann, car on a très souvent opposé les deux types de recherche au point de les rendre incompatibles.

Il est vrai qu'au départ il y eut une sorte de malentendu. Robert Escarpit publiait au milieu des années cinquante un petit ouvrage passionnant intitulé *Sociologie de la littérature* dans la collection « Que sais-je ? ». Deux ans auparavant était paru *le Dieu caché* de Lucien Goldmann. Ce dernier ouvrage amorçait, par un coup de maître, un renouveau de la sociologie de la littérature et devenait en quelque sorte le point de départ officiel d'une entreprise à laquelle Lucien Goldmann consacra les derniers quinze ans de sa vie. Il y avait malentendu puisque ce dont traitait Escarpit était d'une orientation, non pas opposée, mais située à une extrémité de la problématique générale dont la question centrale était : « qu'est-ce que la littérature ? », question qui préoccupait Goldmann. Escarpit s'intéressait aux problèmes du livre, de l'imprimé, en l'attaquant par le biais de la production, de la diffusion et de la consommation. Escarpit et ses collaborateurs s'intéressaient à cet objet pas comme les autres : le livre ; alors que Goldmann, par le biais de l'analyse sociologique, concentrait ses efforts sur le vaste problème du véritable sujet de la création littéraire. Quelques années plus tard, à la suite d'un long cheminement, la sociologie du livre d'Escarpit et la sociologie de la littérature de Goldmann se retrouvent en quelque sorte, du moins elles peuvent cohabiter en bonne intelligence.

Pour bien marquer la correspondance entre la littérature et les classes sociales nous devons faire un bref rappel des travaux d'Escarpit et des hypothèses que l'on peut en tirer pour une théorie générale de la littérature.

8. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, p. 347.

Robert Escarpit commence par distinguer trois grandes catégories de public. Il y a d'abord la population « lisante » qu'il définit comme étant celle dont les membres sont capables d'actes de lecture, des non-illettrés, si l'on préfère ; ensuite il y a le public réel, c'est-à-dire « celui qui accomplit habituellement des actes de lecture » ; et enfin une troisième catégorie nommée « public lettré », soit le public que desservent les librairies. Nous ne garderons ici que les deux dernières grandes catégories, celles qui consomment effectivement de la matière imprimée. En circonscrivant la catégorie « public lettré », Escarpit lui découvre les trois caractéristiques suivantes. Il s'agit de personnes qui *a*) ont reçu une formation intellectuelle et une éducation esthétique assez poussées pour avoir la possibilité d'exercer un jugement littéraire personnel et motivé ; *b*) ont des loisirs suffisants pour lire ; et *c*) disposent de ressources permettant la lecture.

L'autre groupe, qu'on peut qualifier globalement de populaire, aurait les caractéristiques inverses. Il s'agit de personnes ayant *a*) des goûts littéraires intuitifs et non pas un jugement raisonné et explicite (ce qui est dû en grande partie au fait qu'ils ne sont pas passés par l'école ou qu'ils ont des conditions d'existence et de travail difficiles, toutes conditions qui rendent la lecture malaisée et inhabituelle) ; et *b*) des ressources qui interdisent l'achat fréquent de livres.

Ce découpage n'est pas abstrait puisqu'en matière de livres il correspond à des circuits de distribution très différents. On peut même dire que chacun de ces deux groupes a ses institutions propres et qu'elles se situent dans le cadre de la médiation entre l'auteur et le public.

Au public lettré correspond la librairie, grande ou petite. Au public ordinaire, le débit de livres et le point de vente. L'organisation de ces deux circuits est tout à fait différente puisque la caractéristique principale du circuit lettré réside dans la sélection et dans l'échange, alors que le circuit populaire est marqué par un processus à sens unique : le grossiste ou l'agence de distribution impose au débit de livres ou au point de vente ce que ces derniers imposeront à leur tour aux lecteurs. Alors que le libraire est en quelque sorte un agent double puisqu'il sert de lien et qu'il joue un rôle actif entre les lecteurs et les éditeurs, le propriétaire d'un débit ou d'un point de vente n'est en réalité qu'un dépositaire.

Sans entrer dans des détails qui ne relèvent pas de notre propos, nous pouvons affirmer que le secteur lettré comporte d'une façon organisationnelle toute une série d'échanges (*feed-back*) : auteur/éditeur/critique/libraire/lecteur ; et que le secteur populaire n'en a pas. La conséquence est que le secteur lettré, le public lettré s'auto-alimente constamment, alors que le circuit populaire est alimenté de l'extérieur. Ou encore, pour citer Robert Escarpit, il y a dans le circuit lettré : *a*) une pléthore de producteurs (écrivains) ; *b*) une base de consommation insuffisamment large ; *c*) une demande sans cesse renouvelée à l'intérieur d'un système fondé sur des sélections successives, d'où un gaspillage certain et, en un sens, une stérilisation (le problème de l'avant-garde).

Par contre, on remarque dans le circuit populaire : *a*) un manque de producteurs socialement adaptés⁹ ; *b*) une remise de l'initiative aux distributeurs ; *c*) l'immensité et l'anonymat d'une demande qui ne s'exprime pas, qui ne fait que con-

9. Des producteurs qui partagent la vue et les valeurs de ce public.

sommer ; d'où une usure et une dégradation des formes littéraires ainsi qu'une aliénation de la liberté culturelle des masses.

Si nous avons deux types de public et deux types de circuit, si chacun a ses caractéristiques bien à lui, nous pouvons affirmer que la littérature qui circule dans ces deux circuits et chez ces deux publics aura aussi des caractéristiques qui lui seront propres. Mais précisons tout de suite que nous partageons pleinement et sans restriction d'aucune sorte la position exprimée par Pierre Orecchioni : « ... la sociologie historique des faits littéraires doit s'accrocher contre vents et marées au postulat de l'unité du fait littéraire, unité qui s'étend du plus infime roman-photo aux chefs-d'œuvre de la littérature universelle ¹⁰ ». Toutefois, affirmer l'unité ne signifie aucunement nier les différences qu'il peut exister entre le roman-photo, le roman cochon à cinquante cents, le roman policier de la « série noire » et *la Chartreuse de Parme* ou les romans de Malraux. Il va sans dire, d'autre part, que la différence entre les deux groupes de lecteurs se situe dans la manière de satisfaire des besoins de lecture, dans la fréquence des satisfactions et dans l'objet qui procure les satisfactions à ses lecteurs.

Travaillant sur le problème de la paralittérature, nous avons formulé certaines hypothèses quant aux différences fondamentales qui peuvent exister entre les deux pôles du continuum littéraire. Pour faire court, disons qu'un de ces pôles pourrait être caractérisé par le roman-photo ¹¹ et l'autre par la grande littérature romanesque, celle qu'on étudie dans les facultés de lettres ¹².

Examinons tout d'abord quelques-unes des caractéristiques des ouvrages situés près du pôle de l'infralettré. Il y a d'abord, d'un point de vue strictement matériel, toute une série d'indications, toute une série d'indices qui nous permettent d'identifier à peu près de façon certaine ce type de littérature. Le public populaire est encadré par des facteurs matériels, prix (bon marché), format, collection, périodicité de la publication, numérotation, présentation : dessins réalistes, photographies explicites, typographie, nombre de pages. On peut même dire que plus on va vers l'infralettré, plus ces facteurs matériels sont nombreux et deviennent prépondérants, plus les genres ont des traits particulièrement accusés.

Quant au niveau du contenu dans les cas extrêmes, il est tout à fait spécialisé : un roman d'épouvante doit faire peur le plus possible, le plus rapidement possible ; un ouvrage comique doit faire rire sans délai ; un ouvrage érotique devient vite pornographique ; une histoire triste ne rate pas de faire pleurer sa Margot. On pourrait probablement formuler une loi du type de celle-ci : plus ce qui est demandé au livre (peur, terreur, sexe, rire, etc.) est étroit, spécialisé, plus il est probable que nous ayons affaire à de l'infralettré. Il est quasiment impossible de faire une double lecture d'un roman cochon à cinquante cents, il n'y a qu'une seule lecture possible ¹³.

Pour mieux situer notre propos, pour mieux l'illustrer, passons à la littérature lettrée. Cette littérature se caractérise matériellement par une très grande liberté

10. Pierre Orecchioni, *le Littéraire et le Social*, Paris, Flammarion, 1970, p. 52.

11. C'est le domaine de la paralittérature que certains auteurs nomment infralettré, ou encore sous-littérature.

12. C'est ce qui constitue la littérature lettrée par excellence, Balzac, Dostoïevski, Proust, etc.

13. Même d'un point de vue strictement linguistique, il est pauvre.

laissée au lecteur. La maison Gallimard est passé maître en matière de sobriété à cet égard. Même les collections format de poche dont les couvertures sont si attirantes (pour le public lettré, évidemment) ont un graphisme de type hautement stylisé, des dessins abstraits, une composition typographique sophistiquée. Ici le lecteur n'est pas encadré, ou plutôt, pourrait dire l'équipe de Bourdieu, il a intériorisé son « goût inné » en passant une quinzaine d'années à l'école. Mais sur un autre plan, on peut reprendre l'envers de la loi que nous formulions à propos de la sous-littérature. La littérature lettrée, contrairement à la sous-littérature, permet toutes les émotions, elle n'en exclut aucune. Vous pouvez rire, pleurer, avoir peur, etc., dans un roman de Dostoïevski. La littérature lettrée se caractérise par sa richesse, elle est faite pour toutes les émotions et pour aucune en particulier, elle n'est pas spécialisée ou étroite, au contraire. D'ailleurs l'expérience le prouve amplement, il y a cent mille lectures possibles de Balzac, de Proust, etc. ¹⁴.

Si nous résumons l'acquis des travaux de Robert Escarpit et de Lucien Goldmann sur la littérature, nous avons d'un côté l'affirmation que les œuvres littéraires se situent sur un continuum et d'un autre côté que ces œuvres (du moins les plus grandes, d'après Goldmann) entretiennent au niveau de la structure (contenu et forme) des rapports étroits avec le développement des structures socio-économiques.

Si nous poussons davantage l'analyse nous avons :

- a) Au niveau de la forme (Lukács) ou du genre (appellation traditionnelle), des différences significatives importantes : photo-roman, bande dessinée, roman à l'eau de rose, *thriller*, grande littérature lettrée ;
- b) Au niveau du contenu même, c'est-à-dire pris dans son sens global, il y a des ouvrages surspécialisés, ceux dont l'usage qu'on en fait coïncide exactement avec l'usage que l'on peut en faire (par exemple, le petit roman porno à cinquante cents) et ceux qui possèdent une richesse, c'est-à-dire où le spectre des émotions, des lectures possibles est extrêmement large (Balzac, par exemple) ;
- c) Au niveau des lecteurs, nous avons deux types de public : le public populaire et le public lettré ;
- d) Au niveau de la distribution, nous avons : le « circuit librairie », caractérisé par son organisation ultra-sélective où le *feed-back* joue un rôle de premier plan ; et le circuit « point de vente » et « débit de livres », circuit qui ne permet aucun échange ;
- e) Au niveau des producteurs, nous savons que les écrivains du circuit lettré se recrutent dans ce secteur alors que les producteurs du circuit populaire n'appartiennent pas au public populaire.

Par ailleurs, les travaux de Lukács et de Goldmann montrent que le roman, par exemple, comme forme et comme contenu essentiel (deux choses absolument indissociables) est né avec l'ascension de la bourgeoisie et s'est développé parallèlement à la structure de l'économie marchande. Le roman est véritablement l'œuvre de la bourgeoisie parce que ce « genre » est né avec elle quand les bourgeois du XIV^e siècle en ont eu assez de lire en latin et qu'ils se sont donné des histoires en

14. Bien entendu il y a dans la littérature lettrée de bons et de mauvais livres ; il existe — ou l'on peut établir — une hiérarchie approximative parmi les livres de l'univers lettré. On sait que cette littérature est bourrée d'erreurs, d'échecs et de demi-succès, mais ce sont les erreurs, les échecs et les demi-succès de lettrés. Nous sommes conscient qu'il y a là une ambiguïté, car la littérature lettrée se définit à la fois par son circuit de distribution et par son contenu.

bonne langue romane, parce que cette classe a pris le pouvoir et que ses valeurs sont devenues les valeurs dominantes, que sa littérature, autrefois une sous-littérature, est devenue avec elle *la* littérature, parce que ce « genre » s'est donné une structure homologue aux structures développées dans la vie économique.

D'une part nous avons donc l'affirmation de Goldmann concernant la liaison active entre la grande littérature lettrée et les réalités socio-économiques ou encore l'explication de la forme et de la grandeur du roman par son lien avec le développement de la bourgeoisie et de l'économie produisant pour le marché. Et d'autre part Escarpit, travaillant sur le secteur populaire, confirme l'existence d'un circuit populaire sous-alimenté (colonisé) par des producteurs étrangers à ce circuit. La littérature (populaire et lettrée) appartient en définitive au petit nombre des lettrés, mais nous pouvons penser que lorsque le public populaire (formé du prolétariat et des classes moyennes) modifiera sa situation socio-économique par rapport aux lettrés (la grande et la petite bourgeoisie), sa production artistique, y compris bien sûr sa littérature, se transformera tout comme les productions artistiques de la bourgeoisie ont déclassé celles de l'aristocratie et de la noblesse.

Nous en venons donc à la conclusion que la sous-littérature d'aujourd'hui pourrait devenir demain quelque chose d'aussi important que la grande littérature romanesque et jouer un rôle analogue (notamment dans l'élaboration d'une vision du monde et dans la structuration de la conscience des classes populaires). Toutefois il faut bien voir qu'il y a des conditions à remplir pour que la sous-littérature devienne *la* littérature et pour que ce que nous appelons aujourd'hui *la* littérature tombe en désuétude, comme l'épopée et le mélodrame. Il faut, par exemple, que la classe ouvrière et les classes moyennes soient en ascension, que des producteurs socialement adaptés se recrutent dans ces classes et travaillent, produisent pour elles. Cela suppose que le groupe prenne conscience de lui-même comme groupe, que ses membres se « dé-sérialisent », cassent la réification en modifiant les rapports de production et sortent de la fausse conscience en se donnant une vision du monde. Comme l'écrit Goldmann, ce serait « un point de vue cohérent et unitaire sur l'ensemble de la réalité, un ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe (le plus souvent d'une classe sociale) et les oppose aux autres groupes ».

En passant de la théorie générale du structuralisme à une application concrète dans le domaine littéraire québécois, en faisant ensuite la jonction entre une sociologie empirique dont les résultats rejoignent les hypothèses de Goldmann sur le sens de la littérature, nous avons voulu montrer la richesse et la cohérence de la pensée de Lucien Goldmann.

Cette richesse et cette cohérence viennent de ce que Goldmann n'a jamais cessé d'osciller entre le théorique et le concret, que ce soit dans ses travaux de 1947 sur Kant ou dans *Marxisme et sciences humaines*, que ce soit dans ses recherches sur le jansénisme qui aboutirent à la découverte des écrits de Martin Barcos ou encore dans ses analyses du théâtre de Genet qui ont mis en lumière les microstructures. À l'intérieur même de chacun de ses ouvrages on retrouve toujours ce constant souci de lier l'abstrait et le concret, de passer de la compréhension d'une structure à son explication en l'insérant dans une structure plus vaste. Et c'est d'ailleurs pourquoi nous parlions d'œuvre ouverte, d'une œuvre forgée sous le signe de la totalité.

RÉSUMÉ

L'auteur commence par montrer l'importance de l'œuvre de Lucien Goldmann pour situer le phénomène de la création artistique à l'intérieur de la totalité des comportements humains. Il souligne l'originalité des hypothèses goldmanniennes quant au rôle et à la fonction de l'œuvre littéraire comme élément actif pour la constitution d'une conscience collective. Dans un deuxième temps l'auteur illustre la pertinence du structuralisme génétique par une analyse schématique de l'œuvre du romancier québécois Roger Lemelin. Enfin il montre comment les travaux d'une autre sociologie de la littérature (celle de Robert Escarpit) développée à partir de recherches sur la production, la diffusion et la consommation du livre rejoignent ceux de Lucien Goldmann dans l'élaboration d'une théorie dynamique et globale de la littérature.

ABSTRACT

[*The Work of Lucien Goldmann*] The author begins by showing the importance of the work of Lucien Goldmann in situating the phenomenon of artistic creation within the totality of human behavior. He underlines the originality of Goldmann's hypotheses with regard to the role and the function of literary work as an active element in the development of a collective conscience. Second, the author illustrates the pertinence of genetic structuralism with a systematic analysis of the work of the Quebec novelist Roger Lemelin. Finally, he shows how the works of another sociology of literature (that of Robert Escarpit) which was developed from research on the production, diffusion and consumption of books dovetail with those of Lucien Goldmann in the elaboration of a global and dynamic theory of literature.

RESUMEN

[*La obra abierta de Lucien Goldmann*] El autor empieza mostrando la importancia de la obra de Lucien Goldmann a fin de situar el fenómeno de la creación artística en el interior de la totalidad de los comportamientos humanos. Destaca la originalidad de las hipótesis goldmannianas en lo que concierne la función de la obra literaria como elemento activo en la constitución de una consciencia colectiva. En una segunda etapa de su análisis, el autor ilustra la pertinencia del estructuralismo genético a través de un estudio esquemático de la obra del novelista quebequés Roger Lemelin. Por último, muestra que los trabajos de otra tendencia en sociología de la literatura (la de Robert Escarpit), basada en investigaciones sobre la producción, la difusión y el consumo del libro, reencuentran los de Lucien Goldmann en la elaboración de una teoría dinámica y global de la literatura.