

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Du livre à l'oeuvre

Pierre Deshaies

Volume 12, Number 1, January–February 1970

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29715ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Deshaies, P. (1970). Du livre à l'oeuvre. *Liberté*, 12(1), 21–45.

Du livre à l'oeuvre

La littérature, c'est le produit des soumissions individuelles du monde à l'épreuve du langage ; comme produit, elle représente une somme importante de la culture, de cette recherche à combler un vide entre la vie et le monde. Elle est l'affirmation de la distance entre soi et le monde, distance qui constitue le champ des possibilités de cette affirmation, son espace.

Comment elle se constitue ? Il y a d'une part l'écrivain face à la virtualité du langage et il peut créer au moyen de ce langage un livre. D'autre part, il y a un lecteur qui par son regard peut faire du livre une oeuvre. La littérature naît de cette alliance d'une écriture et d'une lecture.

Comment elle se présente à la connaissance ? L'oeuvre est là, présente mais virtuelle ; elle constitue un organisme structuré qu'il s'agit de connaître. Elle est organisation de signes, agencement de signifiants qui n'ont pour tâche que d'être là ; elle s'offre à la connaissance comme manifestation d'une partie des virtualités du langage.

Comment en prend-on connaissance ? L'oeuvre a une fonction : fournir la possibilité de constituer l'un de ses sens. Plusieurs manières de répondre à cette offre : la lecture, contact immédiat, fait que l'oeuvre soit oeuvre et communication de quelque chose ; la critique reprend à son compte l'oeuvre et en dégage un sens ; la science de la littérature, contact à distance, étudie les capacités de l'oeuvre de fournir un sens, l'organisation de ses signes.

Comment en arriver à une connaissance globale ? Pour pouvoir considérer la littérature comme un produit global, il faudrait en arriver à une organisation des degrés de con-

naissance qu'on en a, et pour ce, faire une archéologie du savoir littéraire.

I — L'ESPACE LITTÉRAIRE : CONDITIONS DE L'OEUVRE

1.1 — Description des espaces :

Le champ des expériences possibles par rapport à deux pôles distincts et définis, c'est ce que nous appellerons l'espace. L'action d'un pôle par rapport à l'autre s'effectue dans l'espace conçu comme le domaine des possibilités offertes, le champ des actions possibles à partir de ce point (pôle). L'espace littéraire se situe d'une part entre l'auteur et le monde et d'autre part entre le lecteur et le livre. L'oeuvre sera l'espace entre l'auteur et le lecteur, la possibilité d'une rencontre de l'écriture et d'une lecture.

Le point de départ de toute expérience, c'est le monde. Un monde réel, où sont des hommes qui communiquent entre eux au moyen de la parole, suggère des impressions à l'homme seul et c'est là l'origine de toute entreprise créatrice. C'est à cause de ce monde qu'un homme peut sentir le besoin de créer. La sociologie de l'art dira qu'un échec répété d'ordre affectif engendre une intention créatrice compensatoire. L'homme est poussé à changer le monde par l'art, à soumettre le monde à l'épreuve du langage.

L'écrivain se situe par rapport à un monde, et, à partir de ce dernier, il doit en créer un autre, le sien. Il évolue dans un espace ; quelles sont ses possibilités ? Il peut faire un nouvel univers au moyen du langage, il ne possède pas plus. Il brise le lien qui unit la parole à son être, il perd le pouvoir de dire je ; pourquoi ? Il doit détruire le monde dans lequel il est un sujet, et par le fait même, priver le langage de son but normal, la communication. Ecrire, ce sera disposer le langage sous la fascination et par lui et en lui, demeurer en contact avec un milieu absolu, la réalisation de l'écriture.

Le premier espace se situe donc entre l'auteur et le monde. L'auteur crée un nouvel ordre basé sur la destruction du

Note : L'expression « soumettre le monde à l'épreuve du langage » nous est suggérée par Jean Ricardou ; cf. *Que peut la littérature* L'inédit 10/18, p. 58.

premier, celui du monde réel. Pour effacer le monde dans lequel il est, il emploie le langage. Ce langage existe d'avance comme moyen de communication ; il est l'instrument de la transmission de l'information dans le milieu où l'auteur est un sujet. S'il n'est pas utilisé pour son contenu, l'image qu'il donne ordinairement du monde s'éteint d'elle-même. L'auteur détruit donc le monde en se servant du langage non comme moyen de signifier une réalité mais comme fin. Ce qu'il produit, ce n'est pas une description du monde mais l'actualisation d'une partie des virtualités du langage employé pour lui-même, un livre. C'est là qu'un nouvel espace se crée ; un livre peut être lu et de nouvelles possibilités s'offrent.

Le livre a besoin d'un lecteur : il est une virtualité qui, pour s'affirmer, s'actualiser, nécessite un regard. Pour lire, il faut être en état de réception, il faut acquérir et pour cela perdre : l'auteur devait passer au « il », le lecteur doit s'oublier (la lecture suppose un écart entre soi et le livre, l'écart constituant la possibilité de la lecture) ; l'auteur disparaît sous son écriture et il ne reste plus que le lecteur face au texte ; par la lecture, il rend au livre son « il », il ouvre l'espace entre lui et ce livre qui devient oeuvre.

De là, la littérature existe : il y a communication ouverte entre la possibilité (de la lecture) et l'impossibilité (de l'écriture). L'oeuvre, c'est la liberté que lui apporte la lecture de se communiquer et par laquelle l'origine se transmue en commencement. La rencontre du livre de l'auteur et du livre du lecteur permet à l'écriture de se manifester. L'oeuvre commence, elle devient communication de quelque chose, un lieu ouvert, un retour au monde de son origine.

1.2 — Schématisation des espaces :

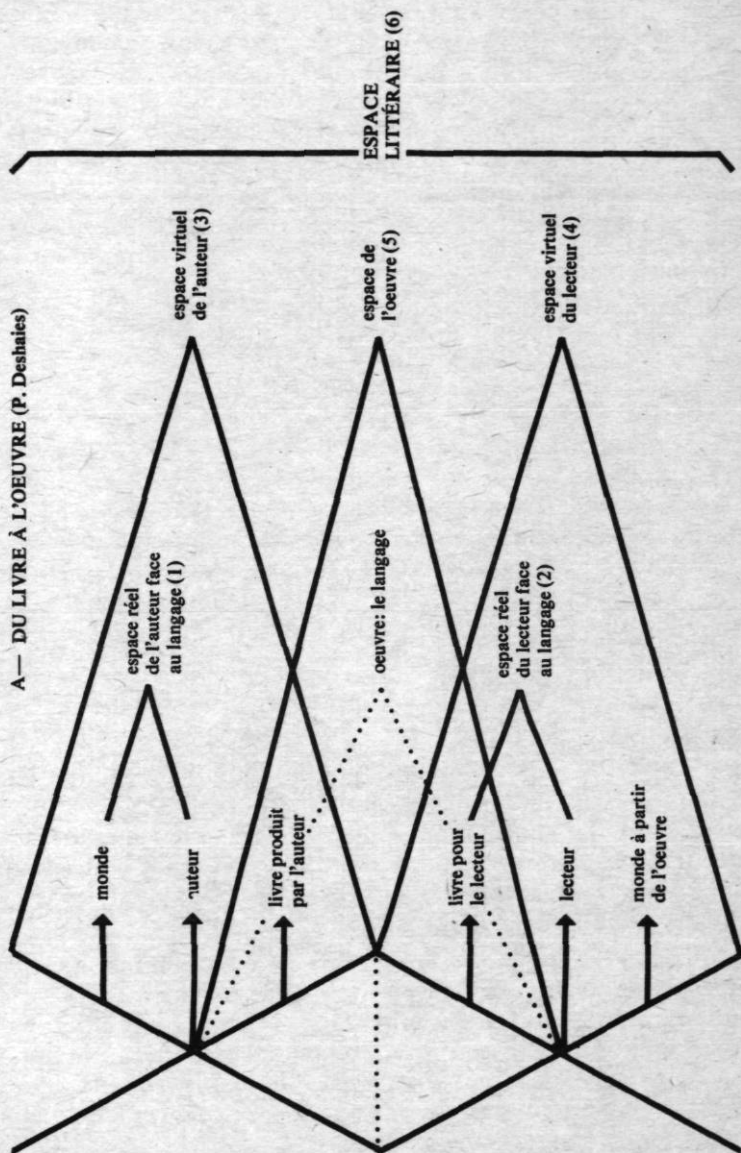
La littérature se réalise dans un espace qui lui est déterminé ; il est possible de constituer un schéma de ses conditions de possibilités qui sont celles de l'ESPACE LITTÉRAIRE.

L'espace, avons-nous dit, c'est le champ des expériences possibles par rapport à deux pôles distincts et définis. Considérons l'ensemble des espaces constituant l'espace littéraire :

1. espace réel de l'auteur : l'auteur et le monde sont les deux pôles de l'espace premier ; il y a possibilité de soumettre le monde à l'épreuve du langage.
2. espace réel du lecteur : les deux pôles sont le livre et le lecteur, la possibilité de la lecture constituant l'espace du lecteur.
3. espace virtuel de l'auteur : à partir de l'espace réel de l'auteur, il y a possibilité de l'oeuvre.
4. espace virtuel du lecteur : à partir de l'espace réel du lecteur, il y a également possibilité de l'oeuvre.
5. espace de l'oeuvre : l'oeuvre n'est possible qu'à partir du lecteur et de l'auteur qui constituent ses conditions de possibilités.
6. espace littéraire : ce à partir de quoi et par quoi l'oeuvre se réalise ; à partir du monde et par un retour au monde sous l'action de l'auteur et du lecteur réunis face au langage (1, 2, 3, 4 et 5).

L'oeuvre littéraire s'effectue par la réalisation de multiples conditions étant toutes des espaces constitutifs d'un espace global : l'ESPACE LITTERAIRE.

Ce que nous venons de décrire est une première étape, illustrant comment une oeuvre est possible, comment un livre devient oeuvre par la lecture. Quand nous parlerons de l'oeuvre littéraire, ce sera donc toujours d'un livre lu. Maintenant nous envisagerons le processus de la lecture et ce qui se passe quand nous entrons en contact avec une oeuvre pour tenter d'en prendre « connaissance ».



II — L'OEUVRE LITTÉRAIRE : comment elle s'offre à la connaissance

2.1 — INTRODUCTION

2.11 — La connaissance : conformité à l'objet

Nous avons montré comment se constituait l'oeuvre littéraire : jonction de deux espaces, donc relation intersubjective. Le livre constitué, donc possédant un lecteur, se présente à ce dernier et il y a connaissance possible. La lecture est donc un *a priori* nécessaire, la condition de possibilité de tout type de connaissance littéraire. Un problème se pose : de quelle façon pouvons-nous connaître une oeuvre littéraire achevée ? D'une part, il y a une hétérogénéité des types d'oeuvres littéraires et d'autre part il y a diverses manières d'approcher le livre impliquant chacune des résultats cognitifs différents. Il faut donc d'abord trouver le schéma général de la mise en contact avec un texte (indépendamment des types d'oeuvres littéraires) et ensuite la variété des regards critiques possibles.

La connaissance d'un objet doit se conformer à sa structure fondamentale : on parlera en nouvelle critique d'anamorphose. Il faut donc soumettre notre perception à l'objet : il y a stricte accommodation entre la structure essentielle de l'objet à connaître et les propriétés de la connaissance envisagée. C'est pourquoi, il nous faut commencer par étudier comment se constitue une oeuvre, en dégager la structure fondamentale pour ainsi voir les diverses manières de s'y conformer.

2.12 — Affirmation sur la structure de l'oeuvre virtuelle :

L'oeuvre littéraire est une création à nombreuses couches : la couche des sonorités (des mots) et des caractères linguistiques sonores d'un ordre supérieur (rythme rime etc) ; la couche sémantique édifiée à l'aide du sens des phrases qui entrent dans la composition de l'oeuvre, donc à l'aide de la forme du contenu ou plan grammatical ; la couche des apparences schématisées : production d'objets (substances du contenu) ; la couche des objets présentés : concrétisation ou créa-

tion de sens à partir de l'oeuvre. Il y a entre chacune de ces couches une relation organique, ce qui donne à l'oeuvre l'unité de structure. Chacune des couches contient à l'état potentiel des qualités de valeurs esthétiques, ce qui confère à l'oeuvre l'harmonie polyphonique et le type de cette harmonie décide de la valeur définitive de l'oeuvre. Il est à noter aussi que l'oeuvre est, par opposition à sa concrétisation, une création schématique ; par conséquent, les objets créés (sens) à partir d'elle sont indépendants des phrases qui la constituent (les phrases ne fixent pas de résultats cognitifs concernant tel domaine du réel mais ne sont que virtualités).

2.13 — La connaissance : possibilité

Un livre est écrit (par l'auteur) et fixé (par l'imprimerie) ; par la lecture il y a oeuvre : la connaissance peut se réaliser. Ce à quoi nous nous attarderons, c'est aux états de conscience successifs et synthétiquement reliés par lesquels nous devons passer pour qu'il y ait oeuvre et par la suite connaissance. La lecture est la première coïncidence avec le texte ; c'est par cette connaissance première que le livre se transmue en oeuvre. A partir de l'oeuvre d'autres types de connaissances pourront se réaliser. Il y a dans l'oeuvre virtuelle plusieurs couches et les états de conscience sont des phases d'appréhension se conformant à ces couches (le caractère objectif, le mode d'être de toutes les oeuvres littéraires indépendamment de leur contenu). En décrivant les états de conscience par rapport aux couches, nous nous trouvons à dégager les opérations cognitives nécessaires à la réalisation de la connaissance de l'oeuvre indépendamment de la valeur du résultat possible. La connaissance, c'est le résultat possible d'une accommodation à cette structure de l'oeuvre.

2.2 — ÉTATS DE CONSCIENCE AU COURS DE LA CONNAISSANCE (A)

2.21 — Perception des caractères d'écriture des mots : la forme de l'expression

Un livre est une somme de feuilles de papier couvertes de signes ; ce que nous percevons en premier, c'est la forme de

ces signes. La perception n'est pas ici une simple vision mais une vision définie de lettres. C'est la première phase du processus cognitif. Avec l'habitude, on lit par groupe de lettres (mots), on saisit les qualités typiques, et formelles des inscriptions verbales. En plus, au moment de la lecture, on entend en même temps la sonorité des mots : un mot produit, par son apparence, des qualités visuelle et auditive. Lorsque nous connaissons bien une langue nous saisissons en bien des cas, non pas ce caractère acoustique, mais directement la signification du mot : en même temps que s'opère la reconnaissance du mot s'effectue la compréhension de la signification de ce mot.

Dans l'oeuvre virtuelle, les mots ne sont point isolés ; ils apparaissent en série et selon un ordre prédéfini. Dans plusieurs cas, l'ordre de la succession ne dépend pas uniquement des relations sémantiques mais aussi du genre de sonorité des mots (vers) : s'ajoute à la couche sonore d'autres phénomènes sonores mais d'un ordre supérieur (rythme, mélodie, etc). Cette perception peut être à la source de la découverte d'éléments esthétiques contenus dans la forme de l'expression du livre.

Il se présente comme premier aspect, une couche de sons et le premier travail de la conscience est de les percevoir par la lecture. Cette première étape ne peut être modifiée : toutes les phases que nous dégagerons sont successives et constitutives ; il y a évolution par intégration. Le premier contact avec le texte permet de découvrir les mots : nous limitons la première phase à la compréhension « mot à mot ». Mais tout est organisé dans une syntaxe, donc il est nécessaire de ne pas considérer les mots comme isolés mais comme une partie d'un tout, la phrase.

2.22 — Compréhension de la signification des mots : le sens de la phrase, puis le sens de l'oeuvre

La langue est une création sociale, un état de fait, un équilibre de ce qui se fait chez le plus grand nombre : les mots sont créés en commun à partir d'une même situation. La signification d'un mot dépend donc d'une part de quelque

chose d'objectif, d'identique chez tous ceux qui se servent du mot (relation avec la langue) et d'autre part, elle est un produit construit d'opérations subjectives (sens contextuel de la parole).

Ce fait que la langue soit un système ordonné de significations se manifeste tout d'abord en ce qu'il existe un certain nombre de types fondamentaux de mots. Ceux-ci diffèrent entre eux, en plus des rapports purement formels, par une autre construction « grammaticale » (produisant un sens grâce à leur « fonction »). En égard de cette construction nous distinguons les noms, les mots fonctionnels et les verbes définis.

La fonction essentielle du nom (par sa signification) est la production intentionnelle de l'objet de ce nom. Elle décrit cet objet aussi bien du point de vue formel que du point de vue de la valeur qualitative (quel est cet objet), et enfin quant à son caractère existentiel (possibilité). Le nom « arbre » désigne un objet existant dans la réalité ; le nom « la similitude des triangles mathématiques » désigne une relation idéale entre les objets idéaux ; le nom « perceptibilité » désigne lui une possibilité.

En plus il y a les mots fonctionnels : ceux-ci, contrairement aux noms, n'évoquent pas leur signification, aucun objet intentionnel. Ils servent à remplir diverses fonctions en ce qui concerne, soit la signification d'autres mots, soit les objets des noms avec lesquels ils apparaissent. Le mot « et » par exemple, peut unir deux noms en les reliant à un tout supérieur (chien et chat), ou encore plus, deux phrases et en faire deux membres d'une phrase composée. Ils sont donc utiles pour la relation entre les mots et les phrases. Ils servent de jonction entre les noms et les verbes : la possibilité s'offre de créer un tout.

Le verbe ajoute le mouvement à l'ensemble : un état de choses évoqué par le nom et les mots fonctionnels peut être actualisé, actionné, et ce grâce au verbe. Par le verbe, un état de chose peut être défini « comme le corrélatif purement intentionnel des phrases énonciatives »⁽¹⁾. Avec ces types de mots, une fort grande variété de construction de phrases est

possible. Les phrases forment, à partir de leurs unités (1^{ère} couche), des tous doués de sens d'un ordre supérieur (2^{ème} couche), de structure diverse comme un poème, un roman, une théorie scientifique etc. Enfin ce n'est plus seulement des états de choses qui sont créés mais, de plus, des systèmes d'états de choses ; un monde s'ordonne.

Revenons maintenant à la question : compréhension de la signification des mots et par la suite du sens de la phrase. Dans une première étape, on percevait la forme des mots, leurs sonorités, puis leur signification. Ce qu'il faut, c'est découvrir la juste intention sémantique du mot en tant que membre d'un tout d'un ordre supérieur, la phrase. Ceci a ordinairement lieu tout naturellement, c'est un réflexe culturel. Dès que le lecteur découvre la signification, il actualise l'intention sémantique du mot : en comprenant, je pense le texte que je lis, j'accomplis : « des actes intellectuels spécifiques dont l'intention est exactement la même que celle que possèdent les mots qui paraissent dans un ensemble de mots »⁽²⁾. A partir de la première couche (forme de l'expression), on découvre la signification mot à mot ; mais le texte est constitué de phrases organisées dans une deuxième couche (forme du contenu ou le plan grammatical). Ce n'est que par l'union de ces deux couches que l'on peut trouver la juste intention sémantique des mots et par là le sens de la phrase et de l'ensemble des phrases.

De cette façon, au cours d'une bonne lecture, le contenu de l'oeuvre s'organise en un tout sémantique. Il n'est point une simple agglomération de phrases éparses, indépendantes les unes des autres (importance des mots fonctionnels) mais un tout organisé qui doit être compris en accord avec les intentions qui se présentent en fait dans la couche sémantique du livre.

2.3 – LECTURE ACTIVE ET PASSIVE : DEUX NIVEAUX COGNITIFS

Les opérations que nous venons de décrire sont le moyen indispensable de parvenir à une seconde opération cognitive bien plus importante que la simple lecture. Cette opération

va nous permettre de reproduire intentionnellement puis de connaître les objets représentés dans l'oeuvre (3^{ième} couche). A partir de la forme de l'expression et du contenu, on peut connaître la substance du contenu, les objets de l'oeuvre.

Il nous faut distinguer d'abord deux manières de lire une oeuvre : la lecture purement passive (réceptive) et la lecture active. Nécessairement la lecture est intentionnelle : lire n'est pas un état mais une action décidée.

On peut lire, penser le sens des phrases sans faire de ce dernier un objet, sans faire du sens de l'oeuvre un sens pour soi ; on demeure alors dans la sphère de la signification car on ne crée pas à partir de cette dernière un objet (résultat d'une compréhension personnelle de l'oeuvre), on ne « commerce » pas avec les objets possibles que l'on peut dégager de l'oeuvre. Cette lecture est purement réceptive, passive. C'est une lecture qui se limite aux deux premières couches (son, sens) ; on se restreint par le fait même à subir le sens sans accomplir d'actes intellectuels de reconstruction.

Il peut y avoir méprise sur ce que nous appelons « sens » et « signification ». Disons que le sens c'est l'ensemble des significations permises par l'oeuvre mais exprimé en dehors de l'oeuvre. En d'autres mots, il n'y a de sens que nommés et l'oeuvre n'est de ses sens que leur possibilité. A un niveau inférieur, il y a le sens des phrases : ce qui résulte de l'ensemble des significations des mots. La deuxième couche permet la découverte du sens des phrases à partir des significations permises par les mots. Mais en plus, le sens de ces phrases participe à une troisième couche où le sens n'est plus qu'un élément d'un ordre supérieur, le sens de l'oeuvre : On peut alors dire que le sens des phrases devient une signification par rapport au sens global de l'oeuvre.

Il y a également la lecture active : non seulement comprendre les phrases mais aussi saisir l'objet de ces phrases. Par exemple quand nous lisons un théorème de géométrie, il nous faut imaginer une figure ; quelque chose de semblable à cette manière de saisir les objets géométriques se produit lors d'une attitude artistique créatrice, nous imaginons des objets ; ces objets sont purement intentionnels (fictifs) et ils

deviennent réels par l'acte de compréhension, de co-crédation. La lecture d'un livre peut être active quand nous pensons les sens des phrases lues et par cette activité co-crédatrice quand nous nous transportons dans le domaine des objets indiqués par le sens des phrases, dans la substance du contenu.

Comme nous l'avons constaté précédemment, le livre renferme non seulement une couche sonore et sémantique mais aussi une couche d'objets représentés. Pour atteindre le tout de l'oeuvre littéraire, il faut en arriver particulièrement à ce niveau des objets, il faut passer des états de choses aux objets de différents types (couche d'objets). Enfin, après avoir reconstruit la couche l'objets, l'on peut concrétiser le tout (4ième couche) et le globaliser.

2.4 — ÉTATS DE CONSCIENCE AU COURS DE LA CONNAISSANCE (B)

2.41 — Objectivation des états intentionnels

Les corrélatifs intentionnels des phrases sont les objets de celle-ci. L'objectivation ce sera le passage des états intentionnels des choses aux objets représentés dans le livre. Chaque état de chose intentionnel est indiqué par la phrase correspondante. Si je dis que Montréal est située au bord du St-Laurent, l'état de chose intentionnel est la situation de Montréal. Ces états de choses n'ont aucun rapport avec le réel, ils ne dépendent que de la phrase dans le texte ; il y en a autant qu'il y a de phrases dans une oeuvre. Si un état de chose est constitué de plusieurs choses, il y a « situation objective ». Nous découvrons ainsi une dynamique des rapports mutuels dans l'oeuvre. On part donc de la phrase, on en découvre un état et par la suite un objet ; c'est l'objectivation. Le passage de la forme du contenu à la substance du contenu ou à l'objet intentionnel.

Les objets représentés (hommes, choses, événements...) ne sont généralement pas invariables ; ainsi l'objectivation ne consiste pas uniquement à constituer un objet donné en une phrase stable, de plus elle s'opère toutes les fois que le livre

l'exige. Les objets ne subissent pas tous le même sort : il y en a qui, au cours du développement de la lecture, s'enrichissent et d'autres qui perdent quelques propriétés. Tout ce jeu d'événements exige une objectivation, demande à être « objectivisé », ce qu'une lecture passive ne permet pas.

Grâce au processus de l'objectivation, la couche des objets se rend indépendante, se dissocie d'une certaine manière de la couche sémantique et acquiert un ordre différent de celui des phrases. L'unité des objets devient bien différente de l'unité des phrases : en se basant sur les actes de compréhension des phrases, le lecteur accomplit de nouveaux actes de compréhension et de constitution des objets du monde représenté. De ce fait l'oeuvre peut donner naissance à un monde différent d'elle-même d'autant plus que certains de ses états de choses conservent leur structure de non-objet. Suivant la direction et la manière dont l'objectivation est faite, l'oeuvre prend des valeurs esthétiques différentes. La perception esthétique qu'on peut en faire n'est donc possible que si l'objectivation a eu lieu et elle dépend des résultats de cette dernière, elle est une sur-construction.

De la couche sémantique, à partir des phrases et de ses états de choses, par l'objectivation, on en arrive à créer une couche d'objets structurée différemment de cette dernière, en fournissant les éléments d'un monde qui peut être créé à partir du livre qui devient oeuvre dans la phase suivante, la concrétisation des objets du livre, c'est-à-dire dans la construction d'un sens à partir du contenu.

2.42 — Concrétisation des objets représentés : actualisation

L'oeuvre littéraire est une création schématique (2.12) et le rôle du lecteur est de la compléter à sa façon (en nouvelle critique : dans un sens). Certaines des couches de l'oeuvre renferment des endroits indéterminés, des phrases ni telles ni non-telles ; ce fait n'est point accidentel, il ne découle pas de manques dans le texte, et même, il est nécessaire dans une oeuvre littéraire, une condition de son ouverture.

« L'oeuvre possède une infinie multitude de propriétés et d'états individuels des objets représentés »⁽³⁾. Pour autant

que possible reconstituer le monde représenté dans l'oeuvre, le lecteur doit s'accommoder de cette multitude, « lire entre les lignes » afin de pouvoir indiquer une partie des objets représentés : c'est la concrétisation des objets représentés dans l'oeuvre ou la création d'un sens à partir de l'oeuvre.

Le lecteur doit user de ses propres aptitudes créatrices ; il doit non seulement comprendre ce qui est implicite mais aussi combler les endroits indéfinis dans la mesure où le texte le permet (anamorphose). On peut caractériser ici ce qui est essentiel pour une perception esthétique de l'oeuvre : 1 — Il est nécessaire de combler les vides : concrétisation ; 2 — Chaque endroit doit être comblé conformément à l'oeuvre : anamorphose ; 3 — les façons de combler sont multiples : ouverture.

Nous en arrivons à l'actualisation : l'objectivation et la concrétisation des objets représentés constituent un tout avec l'actualisation et la concrétisation des apparences schématiques de certains objets représentés (4^{ième} couche). Les apparences sont l'élément de la concrétisation de l'oeuvre littéraire, la disposition potentielle théoriquement subordonnée aux objets qui sont représentés par les états de choses dans lesquels ils se constituent, et exigent (les apparences) pour paraître la fonction perceptive d'un sujet (actualisation) : « les apparences n'apparaissent dans leur fonction de manifestation des choses que lorsque le contenu des mots et des phrases dirige le lecteur vers les choses elles-mêmes »⁽⁴⁾. L'actualisation, c'est donc rendre aux apparences les choses ; grâce à ces dernières, les objets représentés (on ne concrétise que les apparences schématiques de *certain*s objets) gagnent en expression et l'oeuvre en valeurs esthétiques extra-littéraires.

A partir des actions de la conscience durant la lecture, on peut construire un schéma de la constitution de l'oeuvre :

LECTURE PASSIVE

I — première couche : son, rythme ; donc : la forme de l'expression. Vers la signification des mots.

II — deuxième couche : ordre grammatical ; donc : forme du contenu. Vers le sens des phrases.

LECTURE ACTIVE

III — troisième couche : les objets ; donc : substance du contenu. De la signification des phrases vers des sens possibles.

IV — quatrième couche : actualisation ; donc : le contenu exprimé. Vers un des sens de l'oeuvre. Couche extérieure à l'oeuvre mais participant de l'oeuvre.

2.5 — CONCLUSION

2.51 — Totalisation des couches

Nous venons d'esquisser les opérations subjectives grâce auxquelles le lecteur se trouve en présence de toutes les couches de l'oeuvre et en accomplit une concrétisation définie. L'étroite relation qui existe entre elles (les opérations s'effectuent selon les couches, par conformité à l'objet, et presque simultanément) fait que les couches de l'oeuvre ne constituent point pour nous des créations à part ; l'accomplissement de ces opérations n'est que le premier pas nécessaire pour saisir le tout de l'oeuvre.

Les couches sont organiquement reliées entre elles ; il ne suffit pas de connaître les couches séparément mais il faut en saisir le tout. Une fois ce tout accompli, on peut considérer l'oeuvre de deux façons : sous son aspect schématique ou pré-esthétique (science de la littérature) ou sous son aspect esthétique dans sa concrétisation, cela toujours en tant qu'organisme et non comme un agglomérat d'éléments étrangers (critique littéraire).

Les constantes d'un organisme vivant se retrouvent dans l'oeuvre. Un organisme n'existe pas simplement, il accomplit une fonction principale à laquelle sont subordonnées d'autres fonctions de ses divers organes d'une part et, d'autre part le système hiérarchique de ses fonctions est en étroite relation avec sa construction, sa structure. Dans l'oeuvre, d'une part il y a un engrenage de couches avec chacune leurs fonctions et d'autre part une adaptation mutuelle entre les couches. Toute oeuvre littéraire est donc un tout organisé in potentia en elle-même et il reste au lecteur la tâche de la saisir comme un tout, selon sa fonction.

2.52 — La fonction principale de l'oeuvre

Une oeuvre littéraire n'est pas un reflet du monde pas plus que l'expression de l'esprit de son auteur (illusions psychologue et réaliste). Elle est en relation avec son auteur ; il lui donne sa forme ; elle est en relation avec le lecteur : il l'actualise, la fait devenir oeuvre ; elle doit être considérée pour elle-même, comme oeuvre, comme organisation de signes.

« La fonction principale et particulière de toute oeuvre littéraire est de permettre au lecteur de constituer l'un de ses objets esthétiques possibles »⁽⁵⁾. Elle est une création qui garde la possibilité d'être complétée et on ne doit la considérer que comme telle.

Cela ne veut pas dire d'en exclure le contenu mais d'en dégager un, ce qu'elle permet par sa fonction : « l'idée d'une oeuvre c'est le lien essentiel rendu évident (montré concrètement) des qualités accordées entre elles, qui constituent une entité qualitative unique en son genre »⁽⁶⁾. Le lecteur peut donner un sens à l'oeuvre, à partir de ses couches qui fournissent un noyau de cristallisation (un des objets), en en faisant ressortir l'idée, révélation du tout organique. L'oeuvre possède plusieurs noyaux, pour chaque noyau un sens, d'où la polyphonie.

Après avoir montré comment il y avait oeuvre, c'est à la façon dont l'oeuvre littéraire s'offre à la connaissance que nous nous sommes attardés. L'oeuvre a plusieurs couches que le lecteur doit assimiler par une lecture globale. Dans son contact avec l'oeuvre, le lecteur, personnellement, en prend connaissance ; de plus, il tire certaines constantes, il peut par une récupération totale, une globalisation créatrice, la réactualiser. Ce qu'il y a d'important, ce n'est pas la valeur de cette réactualisation, mais les constantes de l'oeuvre qui les permettent. Ceci nous a permis de dégager des qualités littéraires (ouverture, polyphonie, etc.) et même une fonction littéraire. Ces découvertes sont propres à toutes les oeuvres et il serait normal de s'en servir en critique puisque la critique est une lecture mais une lecture prolongée par l'écriture. Ce qui rend la lecture possible rendra par le fait même la critique possible.

III — DE LA CONNAISSANCE POSSIBLE DE L'OEUVRE LITTÉRAIRE : la nouvelle critique

3.1 — LA FONCTION DE L'OEUVRE ET LA NOUVELLE CRITIQUE

L'oeuvre littéraire comporte plusieurs couches qu'il s'agit pour le lecteur de découvrir et d'assimiler ; cette globalisation a pour résultat un produit neuf, différent de l'oeuvre, quoique issu d'elle. Qu'est-ce qui dans l'oeuvre permet cet acte au lecteur ? C'est dans la nature même de l'oeuvre que nous trouvons la réponse : l'organisation, la hiérarchie des couches dans l'oeuvre, sa constitution même en font un produit schématique, une création qui pour être complète a besoin d'un lecteur ; l'oeuvre est formée par un auteur qui en agence les signes et par un lecteur qui actualise ces signes (1.2) ; en d'autres termes, ses couches ont besoin d'être concrétisées par la lecture. De par sa nature même l'oeuvre a donc une fonction (2.52), celle de permettre au lecteur de constituer l'un de ses objets ; il est évident que si l'oeuvre doit être complétée, elle offre par le fait même la possibilité à tous les lecteurs de la compléter.

L'acte de complétion ne doit pas être fait n'importe comment ; il faut donner à l'oeuvre un sens, tout en demeurant en harmonie avec elle : « l'idée d'une oeuvre *c'est le lien rendu évident* (par le lecteur) *des qualités accordées entre elles*, qui constituent une entité qualitative unique en son genre »⁽⁷⁾. Le lecteur doit donc, s'il entreprend de concrétiser l'oeuvre, se soumettre à cette dernière : il lui est nécessaire de se servir de ses qualités (qui forment un tout) de façon à produire une idée qui ressort de l'agencement des qualités du texte. C'est ici que nous en arrivons à la nouvelle critique.

L'oeuvre a une fonction et la nouvelle critique considère l'oeuvre d'après cette fonction. L'oeuvre n'est pas, dit Barthes, une création fermée, un fait historique, possédant un sens précis, mais une oeuvre ouverte, possédant plusieurs sens possibles : « L'oeuvre détient en même temps plusieurs sens, par structure, non par infirmité de ceux qui la lisent. C'est en

cela qu'elle est symbolique : le symbole, ce n'est pas l'image, c'est la pluralité même des sens »⁽⁸⁾. On revient donc, en nouvelle critique, à la fonction de l'oeuvre littéraire : l'oeuvre est une création symbolique, un agencement de signes, le tout constituant une langue plurielle, c'est-à-dire offrant plusieurs interprétations possibles : « Une oeuvre est éternelle, non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples ; l'oeuvre propose, l'homme dispose »⁽⁹⁾.

L'oeuvre propose, par ses diverses couches et par l'agencement de ses couches, une multitude de sens possibles : elle offre au lecteur la possibilité d'en constituer un, de disposer de l'un de ses sens. L'oeuvre exige donc un certain comportement de son lecteur et on retrouve cela aussi en nouvelle critique : « L'oeuvre ne peut pas protester contre le sens que je lui donne, du moment que je me soumettrai moi-même aux contraintes du code symbolique qui la fonde, c'est-à-dire du moment que j'accepte d'inscrire ma lecture dans l'espace des symboles »⁽¹⁰⁾.

Un a priori, la lecture (1.2) : l'oeuvre prend vie, elle s'offre comme connaissance possible (2.13) ; cette connaissance doit être conforme à l'oeuvre (2.52), la connaissance étant le résultat possible d'une accommodation à la structure de l'oeuvre selon certaines règles. "S'il est vrai que l'oeuvre détient par structure un sens multiple, elle doit donner lieu à deux discours différents »⁽¹¹⁾. D'une part on peut viser en elle tous les sens qu'elle couvre (science) et d'autres part viser un seul de ses sens (critiques). En plus de la lecture, ces deux discours constituent deux manières possibles de s'accommoder de l'oeuvre.

3.2 — LA LECTURE

La lecture est la condition d'existence d'une oeuvre littéraire ; par elle, l'oeuvre se constitue comme oeuvre et c'est là la base de toute connaissance littéraire. *La lecture*,

c'est le contact immédiat avec l'oeuvre, c'est la rencontre des mots et des yeux, la transformation de la réalité réelle et signifiante en une réalité irréelle et signifiée.

La lecture n'ajoute rien au livre, mais l'allège de son auteur, elle fait que le livre devienne oeuvre, « elle laisse être ce qui est ; elle est liberté, non pas liberté qui donne l'être ou le saisit, mais liberté qui accueille... laisse s'affirmer la décision bouleversante de l'oeuvre, l'affirmation qu'elle est »⁽¹²⁾. La lecture, contrairement aux deux modes d'accommodation à l'oeuvre, ne crée pas de distance entre elle et l'oeuvre, car son but n'est pas d'analyser mais d'animer.

Lire, ce n'est pas en premier un mouvement de compréhension. Même si l'oeuvre exige du lecteur qu'il entre dans une zone où l'air lui manque, même si la lecture semble être une participation (objectivation et concrétisation des états intentionnels), le lecteur ne fait rien et tout est accompli. Sous son seul regard, l'oeuvre se découvre à elle-même, acquiert la certitude de son achèvement.

La lecture donne à l'oeuvre le pouvoir de se communiquer dans le fait même qu'elle la fait naître. Au moment où l'oeuvre cesse en quelque sorte d'avoir été faite, d'être le produit d'une création, elle s'ouvre à elle-même, et c'est en cette ouverture que la lecture prend origine (elle est une seconde lecture, dans laquelle il y a place pour la compréhension, un caractère second de cette lecture qui a donné naissance à l'oeuvre) ; « la lecture naît au moment où la distance de l'oeuvre à l'égard d'elle-même change de signe, n'indique plus son inachèvement, mais son accomplissement »⁽¹³⁾.

La lecture prend forme dans la distance de l'oeuvre. Qu'ensuite la lecture, s'incarnant dans le lecteur, s'empare de l'oeuvre, qu'elle veuille la saisir, cela est inévitable. La distance qui met l'oeuvre hors de notre portée, l'expose aussi à être dépositaire de sens. Alors ce qui était dans l'oeuvre communication de l'oeuvre à elle-même, devient, pour le lecteur, communication de quelque chose.

La lecture se trouve à être à la fois à l'origine de la connaissance de l'oeuvre et en même temps sa conséquence. D'une part, elle donne la vie au livre et d'autre part, par la

distance qui naît, elle se trouve à devenir lecture de quelque chose avec une tâche à accomplir : comprendre et compléter l'oeuvre dans un contact immédiat avec elle.

3.3 — LA SCIENCE DE LA LITTÉRATURE

On peut communiquer avec une oeuvre dans un contact immédiat, ou aller plus loin et écrire sur l'oeuvre en dégageant un de ses sens. L'oeuvre demeure un sujet et notre contact avec elle est un contact de sujet à sujet, donc une relation intersubjective. Il y a aussi, opposée à ces deux modes d'approche, une science de la littérature qui considère non plus l'oeuvre comme un sujet mais comme un objet. Ce n'est pas une science des contenus mais une science de la condition de possibilité des contenus. (On parle ici de cette science comme si elle existait, comme si elle était accomplie : elle ne l'est pas car son objet n'est pas encore pleinement défini.) Son objet ne sera pas l'ensemble des sens mais la façon dont ils s'ordonnent, le support de l'oeuvre.

Le modèle d'une telle science est linguistique. On considère la littérature comme un langage (sons, formes, mots, phrases...); l'oeuvre, c'est une immense phrase ayant une logique signifiante qu'il s'agit de décrire. On étudie comment les sens sont possibles, le code de l'oeuvre, la relation entre un système de forme et un système de sens. Cette phrase que constitue l'oeuvre est dérivée de la langue générale qui est constituée de signes ; c'est de la logique de ces signes qu'on s'occupe, de leur polyvalence et par conséquent de l'intelligibilité de l'oeuvre.

Comme toutes les sciences, cette science doit être objective, elle doit se soumettre à des règles : on tente de créer une grammaire, un modèle idéal de l'oeuvre littéraire et l'objectivité en dépendra. De plus, elle divise son territoire en deux ; d'une part on considère les signes inférieurs à la phrase (2 premières couches) et d'autre part les signes supérieurs à la phrase (3e et 4e couche). Chaque classe d'unités requerra des procédures de description ajustées à son niveau et toutes ces classes seront réunies en vertu de la règle d'intégration (qui n'est pas encore trouvée).

Le structuralisme fait partie de cette science de la littérature. A priori, il étudie les structures partout où il en rencontre, il décèle des systèmes de relations latents, que l'analyse construit à mesure qu'elle dégage. Aussi, en plus d'être une méthode, ayant un appareil critique considérable, il est un mode de pensée ; le problème se pose, à savoir s'il y a ou non un système de relations dans l'objet qu'il étudie et s'il existe, qu'elle est son importance ? Si elle est fidèle à sa méthode, son importance n'est plus qu'une question de principe, c'est-à-dire qu'on accepte ou non ce qu'elle apporte à la connaissance de l'oeuvre littéraire.

La science de la littérature se présente donc comme une méthode en même temps que comme une position critique. L'oeuvre est pour elle un objet et à partir d'un modèle, elle l'étudie en trouve le code ; de là, on peut connaître les conditions de possibilité des sens plausibles et par le fait même objectiver ce qui était depuis longtemps demeuré inexplicable : « La science de la littérature décrira selon quelle logique les sens sont engendrés d'une manière qui puisse être acceptée par la logique symbolique des hommes. »⁽¹⁴⁾ Elle fournit donc une part importante en ce qui concerne la connaissance littéraire, elle découvre la validité et la plausibilité d'un discours vrai et jette les bases d'une connaissance valide et globale de la littérature.

3.4 — LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

La science de la littérature et la critique constituent les deux formes de la critique nouvelle ; contrairement à la science, la critique considère l'oeuvre comme un sujet, elle produit des sens plutôt que de considérer l'agencement de l'oeuvre. La lecture constitue le point de départ de toute connaissance littéraire ; à partir de cette lecture, on peut soit faire de la critique (sujet) ou de la science littéraire (objet). Ces deux tendances sont opposées dans leur méthode et leurs exigences mais elles devraient pouvoir être réunies, les deux apportant des résultats différents mais complémentaires sur l'oeuvre.

La critique littéraire est un méta-langage ; l'oeuvre a ses signes et à partir de ces signes, elle produit un sens ; son rapport avec l'oeuvre est celui d'un sens à une forme. L'oeuvre est ouverte, elle contient plusieurs significations dans son arrangement organique, elle est une création schématique ; il s'agit pour le critique de la compléter en lui fournissant un sens, en faisant signifier le signifiant.

Cette reprise par la pensée du sens en suspens dans l'organisation de l'oeuvre, cette anamorphose, donne à la critique un caractère second. Elle doit tout transformer d'une manière cohérente et unilatérale. A partir d'une oeuvre, on ne peut pas dire n'importe quoi : on subit les contraintes formelles de l'oeuvre. Dans l'oeuvre tout est signifiant : une image, par exemple, n'est pas toute une oeuvre, mais l'oeuvre ne peut se passer de cette image ; d'une part, le critique devra généraliser, tout en n'oubliant rien, d'une façon qualitative, en insérant tout terme dans un système de relations. D'autre part, le critique, s'il arrive à trouver les éléments d'un sens possible, en transformant l'oeuvre entièrement, n'a pas pour autant terminé sa tâche ; il fait face au même problème que l'écrivain. Il doit écrire, produire un texte ; il ne peut se servir de concepts (mots) ordinaires ; c'est avec des signes qu'il doit écrire, avec les signes de l'oeuvre qui constituent la langue de son langage, contrairement à la langue usuelle pour l'écrivain. Sa parole sera une péri-parole. (Tout ceci au sens saussurien)

La parole de l'écrivain était signifiante, la sienne l'est par le fait même. S'il découvre dans l'oeuvre un sens qu'il exprime au moyen des signes de l'oeuvre, il ne produit pas véritablement un signifié (par rapport à l'oeuvre) mais une seconde chaîne de signifiants de sorte que le sens qu'il donne à l'oeuvre n'est pas véritablement un des sens de l'oeuvre mais une nouvelle organisation de ses symboles, en même temps valide par rapport à l'oeuvre et vrai en soi. Il s'ensuit que l'activité critique doit compter avec deux sortes de rapports : le rapport du langage critique au langage de l'auteur et le rapport de ce langage objet au monde ; la critique n'est donc pas seulement un méta-langage valide, c'est-à-dire cons-

tituant un système cohérent de signes soumis au système de signes déjà existant que s'est fixé l'auteur, mais un langage dont la cohérence peut intégrer la plus grande quantité possible du langage de l'oeuvre. On peut donc dire que sa tâche est formelle ; il ne doit pas découvrir dans l'oeuvre un sens caché mais seulement « ajuster le langage que lui fournit son époque (existentialisme, marxisme, psychanalyse) au langage, c'est-à-dire au système formel de contraintes logiques élaboré par l'auteur selon son époque »⁽¹⁵⁾.

CONCLUSION

La littérature nous donne d'une manière symbolique une signification du monde et il nous revient d'en faire bon usage. La connaissance que nous pouvons en prendre pourrait constituer un savoir mais pour en arriver là il faut structurer, organiser cette connaissance que nous en prenons, constituer une archéologie des expériences littéraires créatrices et critiques, de façon à former un tout cohérent, rendant compte de la littérature dans son ensemble.

D'une certaine manière, on peut considérer que la littérature tout entière se constitue selon un processus analogue à celui du langage : la production littéraire est une parole, une série d'actes créateurs individuels ; la consommation littéraire par la société est une langue, un ensemble dont les éléments tendent à s'ordonner en un système cohérent. Le langage, ce serait le comportement général de cette langue et de cette parole, la culture à constituer, qui en ressort, l'organisation des connaissances étant un *a priori* à cette culture.

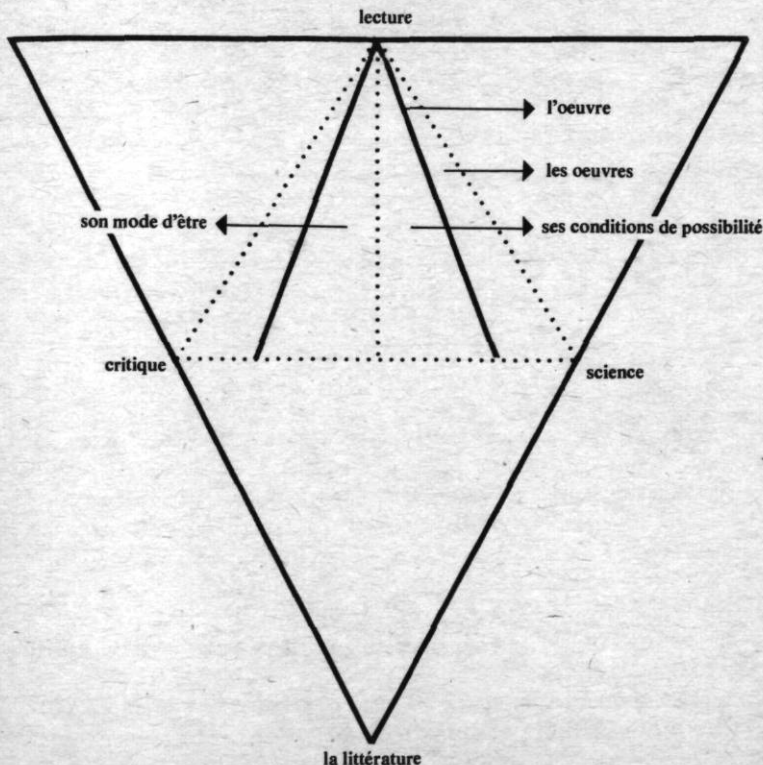
La première étape, c'est d'établir le lieu où se joue la littérature et ses conditions de possibilité. La littérature n'est possible que par la réalisation de plusieurs conditions constituant toutes des espaces d'un espace global, l'espace littéraire. Cette première étape permet de connaître l'origine du livre en tant que produit de consommation, et par le fait même ses conditions de possibilité, son mode d'existence comme oeuvre.

La lecture se présente comme prérequis ; elle fait naître l'oeuvre et lui permet de se communiquer. Elle constitue la

base d'une connaissance littéraire. Il y a également la critique littéraire : elle se charge du sens de l'oeuvre et le rend dans un discours constituant lui-même un autre texte. La science de la littérature étudie comment des sens sont possibles, donc les codes des messages transmis, les lois structurales de son fonctionnement.

Il y a donc en premier le problème de la constitution de l'oeuvre et de son état puis les méthodes de s'y conformer. Il faudrait en arriver à unir l'ensemble de ces connaissances dans un tout, en une « vaste axiomatique de la littérature ». Voici un schéma possible de cette organisation :

C — DU LIVRE À L'OEUVRE (P. Deshaies)



La littérature serait d'une part, un ensemble cohérent à l'intérieur duquel les oeuvres et les critiques se touchent et se pénètrent les unes les autres, et, d'autre part, une partie de la culture dans un espace plus vaste.

PIERRE DESHAIES

RÉFÉRENCES

- 1—Ingraden, Roman : *de la connaissance de l'oeuvre littéraire*
Archives de Philosophie, tome XXXI,
cahier II, avril-juin 1968, p. 221
- 2—ibidem, p. 222
- 3—ibidem, p. 239
- 4—ibidem, p. 245
- 5—ibidem, p. 257
- 6-7—ibidem, p. 258
- 8—Barthes, Roland : *Critique et Vérité*
Seuil, 1966, p. 50
- 9—ibidem, p. 52
- 10—ibidem, p. 55
- 11—ibidem, p. 56
- 12—Blanchot, Maurice : *L'Espace Littéraire*
Gallimard, 1955, p. 258
- 13—ibidem, p. 269
- 14—Barthes, ibidem, p. 63
- 15—Barthes, Roland : *Essais Critiques*
Seuil, 1964, p. 256