



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Canadian Theses Service    Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada  
K1A 0N4

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, tests publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

LUCIEN GOLDMANN ET  
L'APPROCHE SOCIOLOGIQUE  
DE LA LITTÉRATURE

Thèse de maîtrise  
présentée à  
M. Roberto Miguelez  
en vue de l'obtention  
du diplôme de M.A. (sociologie)  
le 28 août, 1987

Michelle Renaud  
(345170)  
158, rue Champlain, app. 2  
Hull (Québec)  
J8X 3R2

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-46845-9



UNIVERSITÉ D'OTTAWA  
UNIVERSITY OF OTTAWA

## TABLE DES MATIÈRES

	<u>PAGE</u>
1. INTRODUCTION.....	1
2. APPROCHE GOLDMANNIENNE DE L'OEUVRE LITTÉRAIRE.....	10
2.1 Dialectique et structuralisme génétique.....	10
2.2 Vue d'ensemble et méthodologie du structuralisme génétique.....	16
2.3 Concepts goldmanniens et création culturelle.....	28
3. THÉORIE GOLDMANNIENNE DU ROMAN.....	37
3.1 Roman et bourgeoisie.....	37
3.2 Pratiques culturelles résiduelles et émergentes.....	51
4. THÉORIE BAKHTINIENNE DU ROMAN.....	55
4.1 Des difficultés d'une théorie du roman.....	55
4.2 Rabelais et la culture populaire.....	61
4.3 Le roman polyphonique de Dostoïevski.....	67
5. INTERPRÉTATION DU "NOUVEAU ROMAN".....	76
5.1 Roman et réification.....	76
5.2 La problématique du langage.....	83
5.3 Nouveau roman, polyphonie et littérature "postmoderne".	94
6. CONCLUSION.....	101

### NOTES

Bibliographie des ouvrages cités

Bibliographie des ouvrages portant sur l'approche goldmannienne de la littérature

## 1. INTRODUCTION

Dans un article publié il y a quelques années dans le cadre d'un numéro spécial d'Études françaises portant sur les diverses approches de la littérature québécoise, le sociologue Marcel Fournier constate les "hésitations de la critique littéraire face au structuralisme génétique"<sup>1</sup>, accusé de "sociologisme sans médiations". Il est vrai toutefois que cette critique vise l'analyse goldmannienne des romans de Marie-Claire Blais et non l'"étude magistrale" que représente Le Dieu caché<sup>2</sup>. Dans un entretien que nous accordait récemment le sociocritique Robert Major, celui-ci était d'avis que la critique littéraire québécoise était plutôt sévère envers Goldman et que toute démarche se réclamant de lui serait vue avec une certaine suspicion<sup>3</sup>. Cette attitude peut expliquer sans doute, du moins partiellement, le très petit nombre de publications récentes sur Goldman<sup>4</sup>. Ce qui n'est pas le cas semble-t-il pour Lukács, Adorno et Marcuse. Que s'est-il passé pour que celui qui fut l'introducteur, le défenseur, l'ami de ceux-là soit seul à générer l'indifférence? Que s'est-il passé pour que celui dont Jean Piaget a pu écrire qu'il "est et restera dans l'histoire l'inventeur ou le découvreur d'une forme nouvelle de pensée symbolique. (...) (qui) a constitué (...) un corps de faits et de théories dont l'importance restera essentielle en sociologie de la pensée et en épistémologie"<sup>5</sup> sombre ainsi dans un oubli relatif? C'est en grande partie pour répondre à ces questions que nous avons entrepris cette thèse.

Nous avons d'abord commencé par dépouiller une grande partie des ouvrages consacrés à Goldmann. Deux faits nous ont frappé. D'abord le peu de publications récentes, ensuite la plupart des commentaires "négatifs" semblaient caractérisés par une connaissance fragmentaire de la problématique goldmannienne. Or si sans doute Goldmann est connu principalement comme l'auteur du Dieu caché, il a aussi beaucoup écrit sur la philosophie, la pensée politique et l'épistémologie des sciences sociales. Il nous a donc semblé que toute lecture de Goldmann se limitant à ses écrits sur la littérature serait impuissante à lui rendre justice. L'exploration des autres volets de l'oeuvre goldmannienne (en particulier ses idées sur le marxisme et ses publications à titre posthume<sup>6</sup>) nous a permis d'en mieux apprécier la pertinence par rapport aux problèmes de notre temps<sup>7</sup>. Replacées dans l'ensemble de la pensée goldmannienne, les analyses consacrées à Marie-Claire Blais et au Nouveau Roman prenaient un nouvel éclairage, un caractère relatif, accidentel. Il ne pouvait être question de nier leur faiblesse, mais peut-être avait-on exagéré leur importance et négligé une oeuvre qui recélait en soi le pouvoir de se dépasser?<sup>8</sup> La question n'était pas résolue cependant de savoir pourquoi la même approche, lorsqu'appliquée à l'analyse de la littérature, donne des résultats convainquants dans le cas de la littérature du dix-septième siècle, insatisfaisants lorsqu'il s'agit de la

littérature contemporaine. S'agissait-il d'un défaut inhérent à la méthode même? d'un clivage méthodologique? de recherches trop hâtives? Impossible de répondre à ces questions sans saisir ce qu'entendait au juste Goldmann par "structuralisme génétique".

Notre premier chapitre consiste donc en un exposé des principales caractéristiques du structuralisme génétique que nous avons considéré, pour reprendre l'expression d'Ion Pascadi "avant tout (comme) un guide méthodologique d'approche de l'oeuvre"<sup>9</sup>, et en une première tentative de définition des concepts de base qui lui sont reliés. Il est évident que cette tentative ne saurait, dans le cadre de cette thèse, que demeurer superficielle, d'autant plus qu'il est difficile de trouver chez Goldmann des définitions claires et précises de ses concepts, celui-ci les utilisant pour la plupart dans un sens "banal et vague"<sup>10</sup>. Etant donné le statut opératoire des concepts goldmanniens, le chercheur est donc autorisé, comme le souligne Rudolf Heyndels, à déborder l'emploi qu'en a fait Goldmann au profit d'un éclaircissement ou d'un élargissement de la théorie goldmannienne<sup>11</sup>. C'est en ce sens que nous utiliserons certains concepts goldmanniens, comme des instruments de travail hypothétiques que des recherches subséquentes devraient préciser. Ce premier chapitre devrait donc nous fournir une base plus solide pour l'examen de la théorie goldmannienne du roman.

Qui dit théorie goldmannienne du roman ne peut éviter de faire référence à la théorie lukacsienne du roman. On sait que Goldman s'est toujours présenté comme l'héritier et le continuateur du Lukács d'Histoire et conscience de classe. On sait aussi que Goldman a basé ses thèses concernant le roman sur La théorie du roman, cet ouvrage idéaliste du jeune Lukács. Cependant, il nous semble que les relations entre l'oeuvre de Lukács et celle de Goldman sont fort complexes et on ne saurait assimiler tout simplement les idées du jeune Lukács et celle de Goldman. Comme il n'était pas question dans le cadre de cette thèse de comparer, même partiellement, les idées des deux penseurs, nous avons cru préférable de nous limiter à la lecture que fait Goldman de la théorie lukacsienne. Ayant constaté toutefois que Goldman accepte globalement la thèse de Lukács, dérivée de l'esthétique hégélienne, selon laquelle le roman serait un genre épique, c'est-à-dire visant à la totalité, sans plus jamais revenir à l'épopée, il nous a paru important d'exposer les principales caractéristiques de ce genre telles que décrites par Lukács dans sa Théorie du roman.

Prétendre à cette étape éclaircir l'échec relatif des analyses goldmanniennes concernant le roman contemporain serait prématuré, car nous nous situons au niveau théorique. Expliquons-nous. Nous savons que Lukács cite très peu d'exemples dans sa Théorie du roman : quelques romans cités brièvement suffisent

à sous-tendre une explication globale du phénomène romanesque. Goldman reprend à peu près les exemples de Lukács et en ajoute quelques-uns pour couvrir la période contemporaine. On pourrait avancer que Lukács possédait une immense érudition en matière de littérature, ce qui n'était peut-être pas le cas pour Goldman. Cependant, comme nous le rappelle Javier García Méndez en parlant de la théorie bakhtinienne, il faut se garder de rejeter une théorie sur la seule foi du nombre et de la valeur des exemples :

les erreurs de jugement commises par Marx dans ses pages consacrées à Bolívar ne nous interdisent pas de voir aujourd'hui dans le marxisme l'instrument le plus adéquat pour analyser la réalité latino-américaine. Autrement dit, ce qui intéresse aujourd'hui une critique capable de saisir la valeur de la réflexion de Bakhtine n'est pas tant l'acquis de cette réflexion ou la confirmation de son à-propos grâce à de nouveaux exemples que - puisqu'il s'agit d'un nouveau regard, d'une perspective autre - le point de vue qui a rendu possible cette réflexion<sup>12</sup>.

Aussi, certaines des analyses que Goldman a consacrées au roman manqueraient-elles de justesse, cela ne suffirait pas à infirmer sa théorie, qui pourrait conserver pour d'autres cas son pouvoir d'éclaircissement. Aussi avons-nous voulu examiner avec soin une théorie qui a permis à des chercheurs de réaliser des études d'un grand intérêt<sup>13</sup>. Il est vrai que ces études en respectaient l'esprit plutôt que la lettre, l'une n'hésitant pas à recourir à la psychanalyse, l'autre à la sémiotique, ce qui témoignait d'une possibilité d'élargir cette approche.

C'est ainsi que nous avons examiné comment les idées du marxiste britannique Raymond Williams, telles qu'exprimées dans "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory"<sup>14</sup> et dans Marxism and Culture<sup>15</sup> pouvaient contribuer à élargir la théorie goldmannienne sans remettre en question d'une façon fondamentale ses hypothèses de base.

Toute tentative pour actualiser la théorie goldmannienne du roman pourrait difficilement ne pas prendre en considération la théorie bakhtinienne du roman. Alors que selon la théorie de Lukács reprise par Goldmann, le roman serait un genre épique lié à la bourgeoisie, selon Bakhtine le roman serait un genre a-canonique issu de la culture populaire et remontant à l'Antiquité grecque. Il semblait donc indispensable d'investiguer les répercussions quant à la théorie de Lukács et Goldmann de la "révolution" bakhtinienne. Or nous n'avons pas tardé à découvrir qu'une présentation tant soit peu exhaustive de l'oeuvre de Bakhtine était impossible dans le cadre de cette thèse, car comme le mentionne un de ses spécialistes, Tzvetan Todorov : "la pensée de Bakhtine est riche, complexe, fascinante. Mais l'accès à cette pensée est singulièrement difficile (bien qu'elle ne soit pas, en elle-même, obscure)."<sup>16</sup>. Un examen approfondi aurait demandé que nous nous familiarisions avec les problématiques du formalisme et du post-formalisme russes ainsi qu'avec celle de la sémiotique. De plus, en prenant

connaissance d'un certain nombre d'ouvrages consacrés à B nous avons constaté qu'un consensus était loin d'exister à l'interprétation de ses thèses. Le statut inachevé de la théorie bakhtinienne, le caractère vague, ouvert, et général de ses principaux concepts sont sans doute largement responsables de cette situation. Nous avons donc décidé de traiter les concepts bakhtiniens de la même façon que les concepts goldmanniens, non pas comme des notions achevées et rigides mais comme des instruments de travail, des hypothèses qu'il faudrait préciser des recherches ultérieures, mais que nous pouvions utiliser pour voir si une quelconque mise en relation des problématiques de Goldman et de Bakhtine ne pouvait s'effectuer. Nous avons donc privilégié une lecture de Bakhtine qui cherchait à découvrir si les idées nouvelles qu'il avait avancées sur l'origine et l'évolution du genre romanesque, principalement dans ses études sur Rabelais et Dostofevski ainsi que dans son exposé synthétique consacré à l'épopée et au roman, publié dans Esthétique et théorie du roman, remettaient en question ou au contraire complétaient, la théorie goldmannienne du roman.

Après avoir ainsi précisé certains des concepts bakhtiniens qui nous paraissaient les plus utiles pour une théorie scientifique du roman, nous croyons pouvoir retourner aux questions soulevées au tout début de notre démarche, c'est-à-dire nous pencher sur le problème crucial suscité par l'analyse goldmannienne

contemporain, en particulier par son analyse du "Nouveau Roman". On sait que cette étiquette recouvre des écrivains très différents l'un de l'autre. Nous ne pouvions donc exposer dans son ensemble un phénomène aussi protéen que le "Nouveau Roman". Or comme Goldmann s'était limité dans son traitement du Nouveau Roman au seul Robbe-Grillet (avec certaines références à Sarraute), nous avons décidé de restreindre à cet auteur notre investigation du Nouveau Roman. Puisque l'utilisation du concept de réification dans l'analyse du roman contemporain semblait aboutir à ce "sociologisme vulgaire" que Goldmann avait pourtant dénoncé avec vigueur, il nous paraissait important d'examiner les facteurs l'ayant motivé à choisir ce concept et à rejeter celui de "vision du monde", pourtant si fécond dans Le Dieu caché. L'oeuvre de Robbe-Grillet n'exprimait-elle que la réification où était-il possible d'y lire autre chose? Et les romans d'auteurs "postmodernes" tels que John Barth, Italo Calvino, Gabriel Garcia Marquez expriment-ils eux aussi l'emprise croissante de la réification ou plutôt faut-il pour leur rendre justice utiliser d'autres concepts, ceux de Bakhtine peut-être?

Puisque nous avons déjà effectué des recherches sur la littérature postmoderne (recherches que nous poursuivons toujours), nous avons cru possible de nous appuyer sur cet acquis pour tenter d'avancer quelques hypothèses (qui devraient par la suite faire

l'objet de recherches beaucoup plus approfondies) concernant l'évolution du roman. Aux termes de cette investigation, si nous avons réussi à présenter sous un aspect plus stimulant les rapports entre la problématique goldmannienne et l'analyse de la littérature contemporaine, nous croirons avoir réussi.

## 2. APPROCHE GOLDMANNIENNE DE L'OEUVRE LITTÉRAIRE

### 2.1 Dialectique et structuralisme génétique

Le structuralisme génétique peut être décrit comme la "démarche propre à la critique marxiste de Lucien Goldmann et ayant pour objet d'établir des relations entre les oeuvres culturelles et les groupes sociaux où elles s'élaborent"<sup>1</sup>, renvoyant donc à l'oeuvre et à l'influence de Lucien Goldmann. Toutefois Goldmann était loin de considérer le structuralisme génétique comme un courant de pensée isolé, le structuralisme génétique étant pour lui : "une conception scientifique de la vie humaine dont les principaux représentants se rattachent sur le plan psychologique (et seulement sur ce plan) à Freud, sur le plan épistémologique à Hegel, Marx et Piaget et sur le plan historico-sociologique à Hegel, Marx, Gramsci, Lukacs et, au marxisme d'inspiration lukacsienne"<sup>2</sup>. Hegel, Marx, Lukács, Piaget, tout au long de sa trajectoire Goldmann ne cessera de se réclamer de ces penseurs, avec une insistance particulière dans le cas de Piaget au fur et à mesure que son oeuvre évolue.

C'est au nom de la pensée dialectique, "pour la première fois élaborée systématiquement par Hegel, pour prendre une forme matérialiste chez Marx et Engels"<sup>3</sup>, et être ensuite redécouverte par le Lukács d'Histoire et Conscience de Classe que Goldmann se situe dans cette filiation. Quant aux rapports entre la pensée de Piaget et la dialectique, ils ont été soulignés par plusieurs. Piaget lui-même ne niait pas procéder de façon dialectique, avec quelques nuances : "si les convergences entre

mes interprétations (celles de Piaget - M.R.) et la dialectique sont claires, comme l'ont souligné L. Goldmann, M. Rubel, C. Nowinski et d'autres, je tiens à préciser qu'il s'agit de convergences et non pas d'influences..."<sup>4</sup>. Nous avons écrit "ne niait pas" sous-entendant que Piaget aurait dû se défendre de procéder de façon dialectique comme d'une accusation, car cette méthode est souvent identifiée, sinon toujours, par les tenants d'une certaine tradition scientifique éprise de rigueur et d'objectivité à un niveau de réflexion caractérisé par des pensées vagues, manquant de logique et de cohérence. De plus, même le lecteur de bonne volonté se heurte souvent à la difficulté du style des penseurs dialectiques, à ces longues phrases sinueuses et abstraites qui semblent porter au sein de leur déroulement complexe une logique secrète connue de l'auteur seul.

Or l'A.B.C. de la dialectique ne s'apprend pas dans les livres, ou pas que dans les livres. La difficulté que l'on peut ressentir à vouloir cerner la notion de dialectique provient de ce qu'elle est "une philosophie en partie déjà formulée dans les ouvrages classiques de ses fondateurs mais que les penseurs contemporains qui s'en réclament doivent dégager entièrement et développer"<sup>5</sup>. La dialectique n'est pas l'oeuvre d'un seul penseur qui l'aurait formulée parfaitement et qui n'attendrait plus que d'être recueillie par ceux désireux de l'utiliser. En fait on écrirait avec difficulté un "guide de la méthode

dialectique" à l'usage des chercheurs non initiés, car "la méthode se trouve dans la recherche même, et que celle-ci ne saurait être valable et fructueuse que dans la mesure où elle prend progressivement conscience de la nature de sa propre démarche et des conditions qui lui permettent de progresser"<sup>6</sup>. D'où un mouvement de va-et-vient, d'oscillation perpétuelle propre à la démarche dialectique : élaboration de la méthode, suivie de son application à la recherche, qui entraîne un perfectionnement de la méthode, suivi à son tour d'une amélioration, et ainsi de suite. Le point de départ n'est ni dans la méthode, ni dans la recherche, mais quelque part entre les deux, dans cette oscillation perpétuelle.

De même que la pensée dialectique n'établit pas une distinction rigide entre la méthode et la recherche, elle ne considère pas séparément les parties et la totalité. D'où l'impossibilité du point de vue d'une sociologie dialectique de la littérature de procéder à un "découpage" de l'objet, l'oeuvre du penseur ou de l'écrivain, sans avoir pris au préalable connaissance de la totalité de cette oeuvre. Mais après avoir identifié les points névralgiques autour desquels s'articule la "vision du monde" d'un auteur, il convient de confronter ce schème d'analyse à une autre totalité plus large, englobant l'oeuvre, le contexte socio-historique dans lequel elle s'inscrit. Ce retour à l'oeuvre amènera l'amélioration ou l'abandon du schème initial. C'est de cette façon qu'il faudrait donc procéder pour "comprendre" et

"expliquer" l'oeuvre de Goldmann et sa portée en ce qui concerne la sociologie de la littérature puisque "la réflexion sur la méthode et la recherche concrète (...) ne sont que les deux faces d'une seule et même médaille"<sup>7</sup>. Il nous semble que cette façon de procéder, l'application à l'oeuvre de Goldmann de la méthode qu'il prônait nous permettra d'évaluer la pertinence des accusations d'être une approche littéraire statique, réductionniste, non dialectique<sup>8</sup>. Nous croyons que ces critiques oublient de prendre en considération la totalité de l'oeuvre de Goldmann (et surtout ses dernières publications qui constituent en quelque sorte une "troisième étape" dans son évolution), n'en retracent pas la genèse dans le contexte socio-historique qui l'englobe, et séparent l'aspect méthodologique de l'aspect analytique, privilégiant ainsi une seule face de la médaille aux dépens de l'autre.

Adoptant comme hypothèses de départ les caractéristiques suivantes : importance de la catégorie de la totalité pour la compréhension des parties, oscillation incessante entre la méthode et la recherche, non-séparation du sujet et de l'objet de la recherche, de la pensée et de l'action, de l'abstrait et du concret, la pensée dialectique considère les différences apparentes comme processus unique, dénonce l'unité illusoire comme porteuse de contradictions internes. La méthode dialectique ne consiste pas à procéder de façon linéaire, mais à la façon de Hegel et Marx, à "surmonter" (dans le double sens

hégélien du mot "aufheben") les contradictions par la négation "dialectique" de leurs termes en les "niant" chacun dans leur séparation métaphysique et en les "conservant" comme aspects partiels d'une synthèse supérieure, de la réalité concrète et totale"<sup>9</sup>. D'où la difficulté de penser dialectiquement en se servant de concepts hérités d'une tradition non dialectique. Cette difficulté est mise en lumière par Lukács dans Histoire et Conscience de Classe :

Sur la question de la terminologie et de la définition des concepts c'est l'essence même de la dialectique de dépasser ("aufheben") (sic) les concepts faux dans leur unilatéralité abstraite et ce processus de dépassement même l'oblige en même temps à les conserver et à opérer en permanence avec ces concepts unilatéraux, abstraits et faux<sup>10</sup>.

D'où la nécessité pour le penseur dialectique de s'exprimer dans un style qui va souvent à l'encontre des critères de clarté et de simplicité prônés tout autant par la tradition anglo-saxonne que par la tradition française nourrie de Boileau ("ce qui se conçoit bien s'énonce clairement") et de Descartes.

Comme le fait remarquer Fredric Jameson, les critères de clarté et de simplicité peuvent remplir de nos jours une fonction idéologique fort différente des intentions de Descartes, car ils servent trop souvent à faciliter au lecteur l'assimilation d'idées toutes faites en lui épargnant l'effort de descendre à l'intérieur même de la matérialité du langage. Pour ces raisons, Jameson professe une grande admiration pour le style d'un Adorno dont l'abstraction et les difficultés préviennent le lecteur du

prix qu'il faut payer pour apprendre à penser<sup>11</sup>. L'attitude de Goldman face au problème de l'expression et de la réception de ses idées est différente. Il n'hésite pas à procéder de façon linéaire<sup>12</sup> ou à utiliser un langage clair et simple même au prix d'avoir à formuler des affirmations en apparence contradictoires<sup>13</sup>. Conscient de s'adresser à des lecteurs formés dans la tradition empiriste ou rationaliste, il lui "a paru plus important de garder le contact avec la réalité et avec la langue courante"<sup>14</sup>.

Nous reviendrons sur les rapports entre la pensée de Goldman et celle d'Adorno, car les positions des deux penseurs, bien que fort opposées, n'en présentent pas moins de grandes similitudes. Penser dialectiquement les deux positions ne consiste pas à les opposer; comme le souligne Pierre Zima: "ce n'est qu'à travers un dialogue permanent avec ses adversaires de la négativité que peut être définie la dialectique du concret, celle de l'identité partielle entre le sujet et l'objet"<sup>15</sup>. C'est de cette façon que la pensée de Goldman pourrait être actualisés au sens que Goldman donne au terme "actualisation" dans le passage suivant :

l'actualisation d'un philosophe ou d'une pensée philosophique suppose qu'on la comprenne telle qu'elle a été, avec ses différents éléments positifs, sa cohérence interne et son développement à l'intérieur d'une réalité sociale, pour voir comment, à partir de là, certains éléments peuvent encore répondre à nos problèmes<sup>16</sup>.

Nous nous attacherons surtout à identifier les éléments de l'oeuvre goldmannienne qui peuvent encore répondre aux problèmes actuels d'une approche sociologique des oeuvres littéraires.

## 2.2 Vue d'ensemble et méthodologie du structuralisme génétique

Selon Goldmann, une des idées fondamentales qui caractérisent les sciences humaines consiste en l'identité partielle du sujet et de l'objet de la recherche. Goldmann reprend cette catégorie de la dialectique hégélienne. Elle s'explique par le fait que "dans la mesure même où la pensée est une partie de la vie sociale, son simple développement transforme plus ou moins, selon son importance et son efficacité, cette vie sociale elle-même"<sup>17</sup>. De plus, comme

cette pensée ne constitue pas un commencement absolu et est en très grande mesure organisée par les catégories de la société qu'elle étudie ou d'une société qui en dérive : c'est dire que l'objet étudié est un élément constitutif, et même un des plus importants de la structure de la pensée du ou des chercheurs<sup>18</sup>.

Alors que dans l'idéalisme hégélien, l'identité entre le sujet et l'objet est totale, puisque toute réalité est esprit, dans la pensée goldmannienne l'identité est "partielle", "la pensée (étant) un aspect important, mais un aspect seulement de la réalité"<sup>19</sup>. La réflexion sociologique est partie, influencée et influençante, de la société, objet de son étude. Pour cette raison, elle ne peut éviter les jugements de valeur, et ce à aucune étape de sa démarche. Pour cette raison, le chercheur doit essayer de :

connaître et faire connaître aux autres ses valorisations en les indiquant explicitement, effort qui l'aidera à atteindre le maximum d'objectivité subjectivement accessible au moment où il écrit, et surtout qui facilitera à d'autres chercheurs travaillant dans une perspective plus avancée et permettant une meilleure compréhension de la réalité, l'utilisation et le dépassement de ses propres travaux<sup>20</sup>.

C'est ainsi que la démarche goldmannienne invite, au-delà d'une utilisation étroite et dogmatique, à une remise en question et à un dépassement à la lumière de découvertes plus récentes. Il va de soi que celui qui effectue cette mise en perspective doit viser à identifier ses propres valorisations et à reconnaître les limites qu'elles imposent nécessairement à l'objectivité.

La deuxième idée fondamentale du structuralisme génétique consiste à poser le caractère "significatif" de tout comportement humain. Goldmann souligne qu'il ne veut pas parler de comportement rationnel au sens cartésien. La signification du comportement humain provient du fait qu'il est toujours une réponse de l'homme aux problèmes que lui pose le monde qui l'entoure. Dans un texte intitulé "La sociologie de la littérature : statut et problèmes de méthode", Goldmann ne mentionne que la tendance à la signification comme caractéristique du comportement et des faits humains. Cependant, dans un autre texte, "Structuralisme génétique en sociologie de la littérature", deux autres tendances sont soulignées : la tendance à la cohérence et la tendance au dépassement.

Il faut comprendre l'existence d'une cohérence interne comme l'existence "d'un ensemble de relations nécessaires entre les différents éléments qui les (les structures - M.R.) constituent"<sup>21</sup>, et dans la tendance au dépassement la caractéristique propre au comportement et aux faits humains de

chercher "à réaliser une structure cohérente ou plus exactement à pousser jusqu'aux dernières limites un processus de structuration", explication du "caractère actif, transformateur et pratique de toute action sociale et historique"<sup>22</sup>. Ces caractéristiques ont d'importantes conséquences sur le plan méthodologique. Elles impliquent que la méthode à utiliser pour l'étude des comportements et des faits humains (et donc des faits littéraires) consistera en "la mise en évidence de la cohérence interne(...), le dégagement de sa "structure significative"<sup>23</sup>.

Il faut se garder cependant de voir dans la structure quelque chose de statique. En fait, nous dit Goldmann, il serait plus exact de parler de "processus de structuration" que de structure. En effet

si la structure se définit par opposition au désordre, la structuration se définit moins par opposition que par complémentarité à la déstructuration, ce qui nous donne une image plus exacte mais particulièrement difficile à développer. En effet, étudier et comprendre un ensemble de faits humains suppose toujours qu'on les étudie sous deux angles complémentaires, en tant que processus de structuration orientés vers une structure nouvelle, et en tant que processus de déstructuration des anciennes structures déjà réalisées ou vers lesquelles tendait le même groupe social peu de temps auparavant<sup>24</sup>.

C'est justement ce qui différencie le structuralisme génétique de Goldmann par rapport au structuralisme non génétique (celui de Lévi-Strauss, d'Althusser, etc.) : l'importance cruciale accordée à la saisie des structures, non pas d'une manière statique et atemporelle mais dans le processus dialectique de leur "genèse", de leur devenir historique.

Partant de ces idées fondamentales du structuralisme génétique, Goldmann définit les cinq prémisses les plus importantes pour l'étude sociologique des faits littéraires. Premièrement, la relation essentielle entre la vie sociale et la création littéraire ne concerne pas le contenu respectif de ces deux secteurs. En effet, ce n'est pas parce que dans le contenu d'une oeuvre littéraire contemporaine l'auteur fait référence à des ordinateurs qu'il faut en conclure que cette oeuvre exprime nécessairement le contenu de la conscience collective développée dans une société post-industrielle. Cette approche qui considère l'oeuvre comme un simple reflet de la réalité socio-économique est celle, non dialectique, de la sociologie littéraire traditionnelle dont Taine est un des représentants les plus connus. Goldmann critique cette approche positiviste. Pour lui la relation entre la vie sociale et la création littéraire se situe au niveau des structures mentales, catégories structurant à la fois la conscience empirique d'un certain groupe social et l'oeuvre littéraire.

Deuxième prémisses : les structures mentales ne sont pas des phénomènes individuels, mais des phénomènes sociaux. Cela ne veut pas dire que ces structures existeraient quelque part hors de la conscience des individus, mais que ces structures représentent une réponse élaborée collectivement pour trouver une solution d'ajustement à un ensemble de problèmes vécus par un groupe social. Il s'ensuit que le véritable créateur de l'oeuvre

littéraire n'est pas l'individu mais le groupe social, l'écrivain ne faisant que reproduire, en leur donnant une cohérence beaucoup plus grande, les catégories déjà élaborées à l'état de tendances par la conscience empirique d'un groupe social.

Troisième prémisse : la relation entre la structure significative des oeuvres littéraires et celle de la conscience collective du groupe social en question constitue dans certains cas une homologie plus ou moins rigoureuse, mais aussi souvent une simple relation significative. Ce concept d'homologie des structures a fait l'objet de nombreuses critiques arguant qu'en postulant une telle homologie, Goldman effectue une transposition mécanique, non dialectique de la vie sociale dans l'oeuvre littéraire<sup>25</sup>. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point.

Selon la quatrième prémisse, "les sommets de la création littéraire peuvent non seulement être étudiés tout aussi bien que les oeuvres moyennes, mais ils se révèlent même particulièrement accessibles à la recherche positive"<sup>26</sup>. Puisque la cohérence est pour Goldman un des principaux critères esthétiques déterminant la valeur de l'oeuvre littéraire, il va de soi que plus l'oeuvre aura de la valeur, sera une "grande" oeuvre, plus elle présentera une structure significative et cohérente pouvant être dégagée plus ou moins facilement par le chercheur, mais dans tous les cas plus facilement que pour les oeuvres de faible valeur, présentant donc un degré de cohérence beaucoup moins poussé.

Enfin, dernier point d'importance : les structures catégorielles de la conscience ne sont, selon Goldmann, ni conscientes, ni inconscientes (ce qui évite de les situer dans l'inconscient freudien), mais "des processus non conscients du même type, par certains côtés, que ceux qui régissent le fonctionnement des structures musculaires ou nerveuses et déterminent le caractère particulier de nos mouvements et de nos gestes, sans pour cela être ni conscients ni refoulés"<sup>27</sup>.

Ces prémisses vont imposer au plan méthodologique d'importantes conséquences. Nous avons déjà signalé que le principal instrument conceptuel dont dispose le sociologue de la littérature pour mener à bien sa recherche est celui de "structure significative". Mais dans l'oeuvre concrète et diverse, la structure significative ne s'offre pas spontanément au chercheur. Ayant posé comme hypothèse de départ l'existence dans l'oeuvre d'une structure révélatrice de la signification essentielle de cette oeuvre, il reste à savoir comment dégager cette structure, comment distinguer dans l'oeuvre les "données de l'expérience immédiate qui se présent(ent) le plus souvent au chercheur, arrachées à leur contexte global et, comme telles séparées de leur signification, (...) de leur essence"<sup>28</sup>. C'est pourquoi la première démarche du chercheur consiste à "découper" l'oeuvre littéraire, "c'est-à-dire (à) mettre en lumière une totalité qui permette d'atteindre la signification objective d'une part notable et prépondérante des faits empiriques"<sup>29</sup>.

Pour ce faire il faut commencer par effectuer une lecture de la totalité de l'oeuvre en question (totalité disponible au chercheur, car certains textes ont pu disparaître pour diverses raisons) et, dans la mesure du possible, dans l'ordre chronologique, afin de situer ces textes dans leur évolution. Ensuite, en se basant "uniquement" sur les textes (nous sommes donc au stade d'une analyse immanente à l'oeuvre) le chercheur tente d'élaborer, en se basant sur "le ou les thèmes fondamentaux à partir desquels l'oeuvre (...) devient à peu près cohérente et unifiée"<sup>30</sup>, une hypothèse de départ, la structure significative permettant de comprendre l'oeuvre. Cette étape est particulièrement importante, car "ce découpage initial est déterminant pour la suite du travail et (...) très souvent, le facteur idéologique intervient précisément ici en influençant d'avance les résultats ultérieurs de la recherche"<sup>31</sup>. Dès lors le problème essentiel devient de s'assurer de la justesse de l'hypothèse de départ.

Il ne semble pas qu'il y ait moyen de se protéger complètement du danger de formuler une hypothèse erronée, mais néanmoins Goldmann nous fournit quelques indications concernant les façons de minimiser cette éventualité. Un des critères les plus sûrs pour évaluer la fécondité d'une hypothèse semble être un critère quantitatif, c'est-à-dire "rendre compte de 90 % du texte; et si quelqu'un arrive à rendre compte de dix lignes de plus, il faut se demander si son modèle n'est pas meilleur"<sup>32</sup>. Il faut

s'arrêter ici. Goldman ne semble-t-il pas dire implicitement qu'il n'existe qu'un seul modèle d'explication en ce qui concerne l'oeuvre? Ce point est d'importance, car on lui reprochera d'appauvrir l'oeuvre littéraire en ignorant la pluralité des sens qu'elle peut offrir à la lecture, toujours inachevée<sup>33</sup>.

Goldman était très conscient du problème, surtout vers la fin de sa vie et c'est ainsi qu'il répondait à deux de ses collaborateurs qui lui signalaient qu'une autre interprétation, différente de la sienne, était possible d'un poème de Saint-John Perse :

Personnellement il nous semble que la structure globale de l'oeuvre, la tonalité affective des images et la place du poème dans l'ensemble du recueil tranchent définitivement en faveur de la première interprétation (la sienne - M.R.); la deuxième reste cependant non seulement défendable, mais virtuellement présente.... Cela nous fait penser (...) à l'idée que la synthèse des deux interprétations et l'ambivalence "non pas essentielle mais subsidiaire" qu'elle engendre peut constituer, dans certains cas, un renforcement de la dimension poétique; mais c'est là un problème sur lequel nous ne voudrions pas nous prononcer.<sup>34</sup>

L'approche de Goldman est avant tout orientée vers la cohérence, l'univocité du sens, la vision du monde unifiant la multiplicité du réel. Nous reviendrons sur ce point plus en détails lorsque nous traiterons de l'oeuvre de Bakhtine.

La réflexion critique sur le modèle conceptuel utilisé constitue un autre moyen de contrôle à la disposition du chercheur. C'est ainsi que "nous devons admettre, après avoir fait même d'une

manière aussi honnête que possible nos recherches, si nous n'obtenons pas une telle structure, si l'objet ne devient pas significatif, qu'il est mal découpé"<sup>35</sup>. Il faut donc éliminer les concepts trop généraux et prendre soin de les préciser par rapport à chaque cas particulier étudié, ce qui est impossible "tant qu'ils n'ont pas été insérés dans une totalité dynamique plus vaste qui permet de les concrétiser"<sup>36</sup>. Ce qui nous amène au processus d'explication.

Il y a lieu de préciser ici les concepts essentiels par rapport à la méthodologie goldmannienne, de "compréhension" et d'"explication". Goldmann reprend l'idée de "compréhension" de l'historicisme allemand, mais en lui donnant un sens différent :

il nous faut tout d'abord sur ce point, éliminer la vaste littérature romantique sur la sympathie, l'"empathie" ou l'identification nécessaires pour comprendre une oeuvre. La compréhension nous paraît un procédé rigoureusement intellectuel, elle consiste dans "la description, aussi précise que possible, d'une structure significative"<sup>37</sup>.

De plus, à la différence de l'historicisme allemand, Goldmann n'oppose pas la compréhension et l'explication, mais les voit comme deux moments nécessaires et inséparables, quoiqu'ils soient distincts du même processus d'approche sociologique de l'oeuvre littéraire. Si la compréhension consiste en la description d'une structure significative, l'explication, "paraît être constituée en sciences humaines par l'insertion d'une structure significative dans une autre plus vaste dont elle est un des éléments constitutifs"<sup>38</sup>. Il va de soi que si l'on prend comme

objet d'étude cette structure englobante, ce qui était explication devient compréhension et il faut chercher à insérer cette structure dans une autre plus vaste pour arriver au niveau de l'explication.

Rappelons que si la compréhension et l'explication sont deux aspects complémentaires d'un même processus, il convient "de les séparer rigoureusement dans leur nature et dans la présentation des résultats"<sup>39</sup>. En fait, il faut plutôt parler d'un mouvement de "va-et-vient permanent" entre les deux démarches, le chercheur dégagant sur la base d'une étude immanente du texte (et seulement du texte) une structure significative hypothétique qu'il cherchera à insérer avant "qu'elle soit entièrement dégagée" dans une structure englobante dont elle constitue un élément partiel. Cette prise de connaissance de la situation socio-historique amènera le chercheur à modifier, ou à abandonner, son hypothèse de départ, démarche qui à son tour provoquera un "ré-examen" de la structure englobante extérieure à l'oeuvre. D'où mouvement d'oscillation perpétuelle entre les deux démarches, seule façon de "cadrer l'objet étudié de manière qu'on puisse l'étudier comme déstructuration d'une structure traditionnelle et comme naissance d'une structure nouvelle"<sup>40</sup>.

C'est ainsi que dans Le Dieu caché, Goldmann commença par mettre à jour une structure significative commune à l'oeuvre de Pascal et de Racine, la "vision tragique", ce qui constituait la

première étape de compréhension de l'oeuvre. L'explication consistait ensuite à insérer cette première structure dans une structure englobante, le jansénisme extrémiste. La mise en lumière de la structure significative de ce mouvement est donc explicative par rapport à l'oeuvre de Pascal et de Racine, et compréhensive par rapport au jansénisme extrémiste. Si maintenant nous désirons expliquer le jansénisme extrémiste il faut l'englober dans une structure plus vaste : le jansénisme. Le dégagement d'une structure significative propre au jansénisme permettra de comprendre celui-ci et d'expliquer le jansénisme extrémiste. Pour expliquer le jansénisme, il faut le replacer dans une autre structure : la noblesse de robe au dix-septième siècle, et ainsi de suite.

Comme le souligne Jacques Leenhardt, un "continuateur" de Goldman : "le processus n'a d'ailleurs pas de fin en soi ; il peut embrasser - mais avec des liens explicatifs toujours plus lâches - jusqu'à la totalité de l'univers, hypothèse d'école ni praticable, du moins actuellement, ni utile pour le niveau où nous nous plaçons"<sup>41</sup>. Donc ce qui était à l'origine une étude sur Pascal et Racine peut devenir une étude sur le jansénisme, la noblesse de robe, les relations de classe dans la société française au dix-septième siècle, etc. L'emploi de ce procédé qui accorde "une valeur privilégiée aux processus d'équilibration orientés non pas vers certains buts partiels mais vers l'organisation globale des relations mutuelles entre les hommes

et des relations entre ~~les~~ hommes et la nature"<sup>42</sup>, permet une analyse de la littérature qui ne considère pas l'oeuvre littéraire comme un simple reflet de l'infrastructure, ou comme une réalité autonome indépendante des conditions socio-historiques, mais comme le résultat de l'interaction entre les deux niveaux de réalité, l'oeuvre littéraire exerçant chez Goldmann, comme nous aurons l'occasion de le voir, une fonction privilégiée de prise de conscience et de constitution de la réalité.

### 2.3 Concepts goldmanniens et création culturelle

Dans cette section, nous nous proposons de préciser quelque peu certains concepts d'une importance particulière par rapport à ce que Rudolf Heyndels a pu appeler, en parlant de l'approche goldmannienne, "une sociologie ou du moins une tentative d'explication sociologique de la création imaginaire"<sup>43</sup>. Nous savons que le chercheur en sociologie de la littérature doit chercher à dégager la structure significative des oeuvres qu'il étudie et à l'insérer dans une structure englobante explicative. Cette structuration immanente à l'oeuvre et à la réalité socio-économique provient de l'hypothèse que tout comportement humain serait ou tendrait à être significatif et cohérent : "tous les hommes tendent à faire de leur pensée, de leur affectivité et de leur comportement une structure significative et cohérente"<sup>44</sup>. Suivant cette hypothèse, dans l'ensemble des comportements et des faits humains, les oeuvres littéraires (et toute création culturelle) rempliraient une fonction privilégiée dans la société. La notion de vision du monde nous aidera à saisir la dynamique de la création culturelle et son rôle positif.

Puisque tout comportement humain est recherche d'une réponse cohérente aux problèmes de l'existence, les oeuvres littéraires exprimant "au niveau d'une cohérence très poussée des attitudes globales de l'homme devant les problèmes fondamentaux que posent les relations interhumaines et les relations entre les hommes et

la nature"<sup>45</sup>, vont représenter des réponses d'une valeur exceptionnelle. En quoi ces attitudes globales, que Goldmann appelle "visions du monde", se différencient-elles des structures significatives, les deux concepts étant qualifiés "d'instruments privilégiés" pour le chercheur en sociologie de la littérature? Nous l'avons vu, une des difficultés que présente le concept de structure provient de ce qu'on a tendance à lui attribuer un caractère statique. Il faudrait plutôt parler de "processus de structuration", car les structures "n'existent que rarement et pour très peu de temps dans la vie sociale réelle"<sup>46</sup>. Ainsi, dans la grande majorité des cas, l'étude des comportements et des faits humains ne consistera pas dans la mise en lumière d'une structure cohérente et immobile, mais plutôt d'un processus de déstructuration des anciennes structures et de structuration orientée vers de nouvelles structures.

La structure significative existe donc plutôt à l'état de tendance dans la pensée, l'affectivité et le comportement des individus, "virtualité dynamique" que viendrait actualiser la vision du monde. Par rapport à l'oeuvre, nous dit Goldmann, le concept de structure significative exercerait une fonction à la fois théorique et normative. Théorique, à cause des hypothèses de base du structuralisme génétique, et normative, parce que les hypothèses avancées par le chercheur ne sauraient prétendre être dénuées de valorisations. C'est ainsi qu'à la suite de Marx et de Lukács, et contre l'atomisation de l'individualisme bourgeois,

Goldmann privilégie volontairement le point de vue dialectique de la totalité, c'est-à-dire la nécessité pour comprendre et expliquer les faits humains de les replacer dans une problématique globale. Goldmann privilégie aussi la cohérence, conscient d'avoir peut-être parfois versé dans le "dogmatisme". C'est qu'il considère que la mise en ordre de "la diversité infinie des sensations et des signaux qui (...) viennent du monde extérieur"<sup>47</sup> constitue une condition indispensable de l'action efficace. L'esprit critique est nécessaire cependant pour éviter la sclérose et la régression, mais pas au point d'oublier

que la critique doit toujours être formulée par rapport aux possibilités existantes des hommes dans une situation donnée, aux besoins et exigences de la praxis, et qu'elle ne doit jamais devenir unilatérale en oubliant la nécessité inéluctable de la mise en ordre. L'esprit dialectique c'est avant tout l'essai de maintenir les deux bouts opposés de la chaîne en restant toujours sur ses gardes contre les déformations qui peuvent aller soit dans un sens soit dans l'autre<sup>48</sup>.

Goldmann adopte ainsi, sans jamais la soumettre cependant à un regard critique, l'esthétique classique dérivée de Kant et de Hegel, qui affiche le même idéal d'équilibre, de "tension dépassée, sur "un plan non conceptuel", entre "l'extrême unité" et "l'extrême richesse", entre d'une part la multiplicité d'un univers imaginaire complexe et d'autre part l'unité et la rigueur de la création structurée"<sup>49</sup>. Le degré de cohérence servira donc

de critère, mais non le seul, de la valeur de l'oeuvre, la plus grande étant celle qui présentera la structure significative la plus cohérente, en l'occurrence la vision du monde. Nous retrouvons donc la notion de vision du monde qui va permettre à Goldmann d'effectuer la médiation entre l'oeuvre et la réalité sociale tout en évitant le reflet mécanique et réducteur de l'un dans l'autre.

En effet, selon Goldmann, la relation essentielle entre les deux niveaux de réalité s'effectue par la médiation des structures mentales, c'est-à-dire les "catégories qui organisent à la fois la conscience empirique d'un certain groupe social et l'oeuvre imaginaire créée par l'écrivain"<sup>50</sup>. Or l'expérience d'un seul individu étant trop limitée pour être à même d'élaborer de telles structures mentales, il faut donc supposer qu'elles sont l'oeuvre d'un sujet transindividuel. Evitons toutefois de considérer le sujet transindividuel (ou conscience collective, ce qui lui est synonyme) comme une réalité supra-individuelle, extérieure aux consciences individuelles, car celui-ci n'existe pas en dehors des individus, étant "l'ensemble des consciences individuelles et de leurs tendances telles qu'elles résultent de l'influence mutuelle des hommes les uns sur les autres et de leurs actions sur la nature"<sup>51</sup>. C'est dire que pour Goldmann, l'ensemble des consciences individuelles ne constitue pas une somme d'éléments autonomes et isolés, mais une totalité organique d'éléments en constante interaction. Chaque groupe social différent, chaque

sujet transindividuel dans la terminologie goldmännienne (associations économiques ou professionnelles, familles, communautés intellectuelles, nations, classes sociales, etc.), élabore donc une structure psychique qui lui est propre. Cependant, de tous ces groupes, seules les classes sociales pourraient élaborer ces structures exceptionnelles que sont les visions du monde.

Pour cette raison, les classes sociales sont des groupes privilégiés jouant un rôle d'une grande importance dans la création culturelle : "c'est la transposition imaginaire par la création d'un univers de personnages individuels et de situations particulières des structures mentales de ces groupes privilégiés (structures que nous avons appelées vision du monde) qui constitue l'essence des grandes créations..."<sup>52</sup>. Pourquoi ce privilège accordé aux classes sociales? Goldmann nous l'explique en établissant une distinction entre "idéologie" et "vision du monde". L'idéologie

consiste dans le fait que les hommes ont "en toute bonne foi" une tendance à déformer leurs pensées et leurs actions dans le sens qui correspond aux intérêts du groupe social dont ils font partie<sup>53</sup>.

Tous les groupes sociaux, même les classes sociales, auraient donc tendance à une vue partielle, déformante, "idéologique" de la réalité. Cependant, Goldmann introduit une autre distinction, basée sur la notion de totalité. Il faut distinguer deux types de groupes sociaux :

d'une part, tous les groupes qui, comme les familles, les groupes professionnels, etc., ne sont orientés en tant que comportements collectifs que vers l'amélioration de certaines positions à l'intérieur d'une structure sociale donnée....<sup>54</sup>.

A ces groupes

correspond une conscience idéologique, dans la mesure où elle a un caractère particulièrement et étroitement socio-centrique, et où très souvent, les intérêts matériels, dans un sens plus ou moins étroit du terme, y jouent un rôle de loin prépondérant<sup>55</sup>.

L'autre type, "facteur décisif dans la création culturelle", est constitué par les classes sociales :

groupes sociaux privilégiés (...) orientés vers une réorganisation globale de toutes les relations humaines et des relations entre l'homme et la nature, ou bien vers une conservation globale de la structure sociale existante. Cette vision totale des relations humaines (...) implique (...) très souvent la présence effective, d'un idéal de l'homme, et cela nous amène à les distinguer du type de conscience collective que nous avons appelée idéologique, en la désignant par le terme de "vision du monde"<sup>56</sup>.

Non seulement, dans cette perspective, l'oeuvre littéraire est loin d'être une simple réflexion de la réalité socio-économique, mais elle ne se contente pas de simplement "réfléchir" la conscience collective. La vision du monde n'existe que sous forme de virtualité dont seul, il est vrai, le groupe peut élaborer les divers éléments, mais qui, sans l'écrivain (ou le créateur en général), ne verrait jamais le jour. C'est en effet l'écrivain qui "pousse (...) jusqu'à un degré de cohérence très avancé les structures que celle-ci (la conscience collective - M.R.) a élaborées et de manière relative et rudimentaire"<sup>57</sup>.

L'importance particulière des grandes oeuvres culturelles provient donc du fait qu'elles expriment le maximum de "conscience possible" que peut atteindre une classe sociale, soit la vision du monde, "principal aspect concret" de la conscience collective, de cet ensemble d'aspirations, sentiments et idées qui opèrent la cohésion entre les membres d'un même groupe social. Précisons quelque peu ce concept de "conscience possible". Goldmann nous dit que l'on peut faire l'étude des visions du monde sur deux plans différents et complémentaires :

celui de la conscience "réelle" du groupe, comme l'ont fait, par exemple, des chercheurs tels que Weber, Groethuysen, ou celui de leur expression "cohérente", exceptionnelle (qui correspond plus ou moins au maximum de conscience "possible") dans les grandes oeuvres de la philosophie et de l'art<sup>58</sup>.

Toutefois, le chercheur verrait son étude grandement facilitée s'il se mettait sur le plan de la conscience possible. Tout en considérant le concept de conscience possible comme la plus importante découverte de Marx et l'un des principaux concepts opératoires pour la sociologie, Goldmann est conscient qu'il est loin de l'avoir précisé à un degré suffisant. Cependant, malgré l'imprécision de la notion de conscience, on ne saurait l'éliminer, car "tout fait social implique des faits de conscience sans la compréhension desquels il ne saurait être étudié de manière opératoire"<sup>59</sup>. Or "le principal trait structural de ces faits de conscience est leur degré d'adéquation et son corollaire leur degré d'inadéquation à la réalité"<sup>60</sup>. Pour résumer, la conscience réelle correspondrait à ce qu'un groupe pense effectivement, tel qu'un sondage ponctuel

l'établirait, mais dont l'adéquation à la réalité est faible, car "la conscience réelle est le résultat des multiples obstacles et déviations que les différents facteurs de la réalité empirique opposent et font subir à la réalisation de cette conscience possible"<sup>61</sup>, virtualité grosse d'une adéquation supérieure à la réalité puisqu'elle représente "les changements susceptibles de se produire dans sa conscience, sans qu'il y ait de modification dans la nature essentielle du groupe"<sup>62</sup>. Le "maximum de conscience possible" qu'atteindrait l'oeuvre d'art correspondrait donc à la limite de connaissance que peut avoir un groupe de la réalité sans perdre son existence en tant que groupe.

S'il est plus difficile d'étudier les visions du monde sur le plan de la conscience réelle c'est parce que :

l'étude du développement d'une nouvelle vision du monde dans la conscience "réelle" du groupe constitue un travail beaucoup plus difficile à cause des multiples formes de passage et de l'énorme complexité des enchevêtrements et des influences mutuelles qui constituent la vie sociale<sup>63</sup>.

Au contraire, sur le plan de la conscience possible, les visions du monde s'expriment avec une cohérence exceptionnelle, ce qui facilite grandement la tâche du chercheur. De plus, en mettant en lumière le maximum de conscience possible dont témoigne l'oeuvre littéraire, le chercheur réussira non seulement à éclairer l'oeuvre, mais aussi à faire connaître le maximum d'adéquation à la réalité dont est capable un certain groupe social. Dans la perspective goldmannienne, le rapport de

l'oeuvre au groupe et à la réalité en est donc un d'interaction dynamique. Et c'est au moins dans cette perspective que réside l'intérêt de cette "tentative d'explication sociologique de la création imaginaire" que représente le structuralisme génétique, malgré l'aspect dépassé de son étiquette. Elément constitutif de la réalité, l'oeuvre littéraire se voit investie de deux fonctions cruciales. D'une part, elle "constitue une prise de conscience individuelle, celle de son créateur, prise de conscience qui révélera par la suite au groupe ce vers quoi il tendait "sans le savoir" dans sa pensée, son affectivité, son comportement"<sup>64</sup>. Prise de conscience qui peut être, ne l'oublions pas, grandement facilitée par le chercheur en sociologie de la littérature. D'autre part, "elle fournit (...) aux membres du groupe sur le plan de l'imaginaire une satisfaction qui doit et qui peut compenser les multiples frustrations causées par les compromissions et les inconséquences inévitables imposées par la réalité"<sup>65</sup>. Ayant ainsi précisé quelques concepts de base de la sociologie de la littérature de Goldmann, nous croyons être maintenant sur un terrain plus solide pour examiner sa théorie du roman.

### 3. THÉORIE GOLDMANNIENNE DU ROMAN

#### 3.1 Roman et bourgeoisie

Après avoir terminé une thèse de doctorat sur les oeuvres de Pascal et de Racine, Goldmann se voit proposer en 1961, par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, de prendre la direction du groupe de recherches en sociologie de la littérature et de consacrer ses premiers travaux à une étude des romans d'André Malraux. Il accepte cette offre avec assez d'appréhension, car il croit que ses travaux sur la sociologie de la philosophie et de la littérature du dix-septième siècle sont très éloignés d'une étude portant sur une oeuvre romanesque, surtout une oeuvre romanesque écrite à une époque contemporaine. C'est ainsi que pendant la première année de son entrée en fonction, il va entreprendre une recherche préliminaire sur les problèmes du roman en tant que genre littéraire. De cette recherche naîtra Pour une sociologie du roman.

Pour Goldmann, le premier problème d'une sociologie du roman est celui de la relation entre le genre romanesque et la structure du milieu social à l'intérieur duquel il s'est développé, c'est-à-dire du roman comme genre littéraire dans la société capitaliste. Il va se baser sur deux essais : La théorie du roman de Lukács et Mensonge romantique et vérité romanesque de René Girard pour formuler une hypothèse concernant la structure significative du roman. Bien que l'approche des deux

ouvrages en question ne soit pas directement sociologique, Goldman va reprendre les idées qui y sont développées dans l'optique d'une théorie sociologique du roman. Le projet n'est pas aisé, la masse multiforme des oeuvres romanesques se laissant difficilement regrouper sous une étiquette commune. De plus, il fallait éviter l'erreur, soulignée par Raymond Williams dans Marxism and Literature, de considérer le genre romanesque comme une forme "a priori" composée de catégories essentielles et permanentes et à laquelle il faudrait bon gré mal gré identifier toutes les oeuvres se présentant sous le nom de "roman"<sup>1</sup>. Ceci dit, on ne peut mettre en doute, continue Williams,

first, that there are clear social and historical relations between particular literary forms and the societies and periods in which they were originated or practised; second, that there are undoubted continuities of literary forms through and beyond the societies and periods to which they have such relations<sup>2</sup>.

Dans cette perspective, toute tentative pour explorer les problèmes soulevés par les relations entre le roman et la société ne devrait manquer de susciter l'intérêt à la fois du littéraire et du sociologue. Il revient à Goldman le mérite d'avoir tenté cette exploration et de nous proposer, sinon une théorie achevée, du moins des hypothèses de travail que des chercheurs peuvent encore utiliser comme point de départ pour leurs recherches.

Présupposant que l'ensemble des oeuvres romanesques pouvait être traité comme un tout plus ou moins cohérent, Goldmann a tout d'abord cherché à dégager la structure significative du genre romanesque puis à l'insérer dans une structure plus vaste, celle de la réalité socio-économique. Il adopte la définition hégélienne, reprise par Lukács, du roman comme "épopée bourgeoise". Si le roman est un genre épique c'est qu'il

figur(e) à la fois des destinées humaines et le monde social et naturel dans lequel elles se déroulent. Comme l'épopée encore, mais au contraire de la nouvelle, il vise à une représentation totale de la vie et ne se contente pas de saisir un de ses aspects, volontairement isolé comme étranger ou curieux<sup>3</sup>.

Cependant, un gouffre sépare l'épopée du roman. L'épopée nous parle d'un temps où l'homme et le monde ne sont pas étrangers l'un à l'autre, où "savoir ne consiste qu'à soulever un voile, la création se ramenant à établir le relevé des essences visibles et éternelles"<sup>4</sup>. Toutefois, malgré sa "perfection impensable", l'univers épique constitue un tout trop organique, un système de valeurs trop clos pour qu'un individu puisse y affirmer la force et la créativité de son individualité, Comme le souligne Jacques Leenhardt :

le modèle social auquel correspond le concept lukácsien qui fonde la notion de "héros épique" désigne à chacun sa place dans une structure, donnée comme naturelle : les hommes sont parfaitement hommes dans l'exacte mesure où ils se conforment avec rigueur à la tâche qui est la leur et qui consiste à remplir la fonction qui leur est dévolue par la structure. Si Achille meurt, ou Hector, la phalange communautaire se referme, muette, et rien n'est infirmé dans l'"ordre structural" par cette mort<sup>5</sup>.

C'est pourquoi le héros épique ne saurait être fort et créateur au sens moderne d'une liberté assumée, car nous dit Lukács :

en toute rigueur, le héros d'épopée n'est jamais un individu. De tout temps, on a considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté. Avec raison, car le système de valeurs achevé et clos qui définit l'univers épique crée un tout trop organique pour qu'en lui un seul élément soit en mesure de s'isoler en conservant sa vigueur, de se dresser avec assez de hauteur pour se découvrir comme intériorité et se faire personnalité<sup>6</sup>.

Si la communauté épique ne peut subsister qu'en réduisant l'épanouissement de ses membres, tout autre est le sort de l'individu dans le monde correspondant au roman, car

une telle société "capitaliste" ne va (...) rien faire de ce qui caractérisait la société communautaire. Loin de limiter l'activité en son sein, elle va faire de chaque individu la constituant "une personne privée produisant de la valeur". Dans le roman nous trouvons cette figure typique menant à bien une opération d'auto-crédation : création de soi comme producteur, création du monde, lequel n'a plus besoin de Dieu. Robinson fournit ici l'exemple<sup>7</sup>.

Cependant, si le héros romanesque a "découvert que l'esprit est créateur<sup>8</sup>", cela ne va pas nécessairement pour Lukács dans le sens d'un progrès sans mélange :

notre monde est devenu immensément grand et, en chacun de ses recoins, plus riche en dons et en périls que celui des Grecs, mais cette richesse même fait disparaître le sens positif sur lequel reposait leur vie: la totalité<sup>9</sup>.

A la différence du héros épique, le héros romanesque a perdu le sens de l'harmonie entre lui et le monde, désormais dépourvu de signification. Dans un monde oublié des dieux, dépouillé de valeurs authentiques, le héros se met en quête d'une patrie perdue dont il ne trouve l'écho qu'en lui-même. C'est ainsi que le roman peut être décrit comme :

la forme de l'aventure, celle qui convient à la valeur propre de l'intériorité; le contenu en est l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles, et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence<sup>10</sup>.

Le héros romanesque est qualifié par Goldmann, reprenant un terme de Lukács, de "problématique", c'est-à-dire qu'il effectue une "recherche dégradée, et par là même inauthentique, de valeurs authentiques dans un monde de conformisme et de convention"<sup>11</sup>.

Goldmann souligne la nature essentiellement dialectique de la forme romanesque analysée par Lukács dont il précise que si elle n'est pas, comme Lukács le croit, la seule forme, elle en représente "tout au moins un de ses aspects les plus importants"<sup>12</sup>. En effet, le roman est un genre dialectique parce qu'en lui existent à la fois une communion relative entre le héros et le monde ambiant (car s'il y avait rupture totale il y aurait impossibilité de viser à une représentation totale de la vie), et une distance insurmontable entre le héros et le monde, puisque la communauté qui les relie résulte d'une dégradation de nature différente pour l'un et l'autre :

par rapport aux valeurs authentiques, le monde est conventionnel et radicalement dégradé, étranger à tout ce qui pourrait être une patrie, un foyer pour l'âme; le héros par contre, reste lié à ces valeurs bien que sur un monde dégradé et indirect (...)<sup>13</sup>.

Par valeurs authentiques, il faut entendre les valeurs qui régissent implicitement, et non explicitement, l'univers romanesque et qui peuvent varier d'un roman à l'autre.

Dans le roman, cette épopée qui a perdu la totalité mais qui la cherche encore, tout est à la fois négatif et positif, rien n'est univoque :

ni le monde qui, tout en étant conventionnel et figé, garde un caractère suffisamment positif pour que la recherche du héros y soit possible; ni le temps qui, tout en étant un processus de décomposition et de dégradation, garde en permanence une relation complexe et médiatisée avec les valeurs authentiques sous la double forme de l'espoir illusoire et du souvenir conscient et dépourvu d'illusion; ni la conscience de l'écrivain qui est - et c'est là une des caractéristiques particulières de la forme romanesque - un élément constitutif de l'oeuvre, conscience elle-même problématique, normative, un devoir-être dans une structure dont le caractère épique nie le devoir-être et en fait une non-valeur<sup>14</sup>.

Croyant avoir ainsi dégagé la structure significative d'un des aspects les plus importants de la forme romanesque, l'étude de l'essai de Girard va confirmer pour Goldmann la valeur de son hypothèse tout en lui apportant un élément nouveau, la catégorie de la "médiation".

Dans Mensonge romantique et vérité romanesque, Girard va décrire la structure romanesque comme celle où, entre l'individu qui désire et l'objet de son désir, s'interpose sans cesse un agent médiateur. Or au fur et à mesure que l'on avance dans la société capitaliste, les agents médiateurs, autrefois liés aux valeurs féodales et extérieurs au monde du héros ( les chevaliers pour don Quichotte, Napoléon pour Julien Sorel), sont remplacés par des éléments faisant partie du monde du héros (l'amant dans L'éternel mari, le Faubourg Saint-Germain chez Proust)<sup>5</sup>, ce qui a pour effet de transformer la quête de l'objet désiré en concurrence directe, génératrice d'angoisse. Goldmann découvre une convergence entre les analyses de Lukács et de Girard, qui va lui permettre de préciser en ces termes la structure significative du roman :

le roman se caractérise comme l'histoire d'une recherche de valeurs authentiques sur un mode dégradé, dans une société dégradée, dégradation qui, en ce qui concerne le héros, se manifeste principalement par la médiatisation, la réduction des valeurs authentiques au niveau implicite et leur disparition en tant que réalités manifestes<sup>15</sup>.

Cette première démarche consistant à décrire une structure significative plus ou moins cohérente représente dans la méthodologie structuraliste génétique l'étape de la "compréhension", qui doit toujours être suivie de l'"explication", l'une et l'autre représentant deux aspects distincts mais indissociable d'un même processus global. Il va donc falloir maintenant pour Goldmann chercher à insérer la structure romanesque qu'il a dégagée dans la situation socio-historique.

Goldmann va être amené à constater qu'il existe une "homologie rigoureuse" entre la structure romanesque et celle de la relation quotidienne des hommes avec les biens et les autres hommes dans la société capitaliste. De la même façon que, dans l'analyse girardienne du roman, s'interpose de plus en plus, entre l'individu désirant et l'objet de son désir, la médiation d'un autre objet doué d'une vie explicite, alors que l'objet originellement désiré n'existe plus que sur le mode implicite, de la même façon dans la société capitaliste, entre l'individu et les biens en général ainsi qu'avec les autres hommes, s'interpose de plus en plus la médiation de l'argent. Dès lors la relation entre la forme romanesque et la société s'éclaire :

la forme extrêmement complexe que (le roman) représente en apparence est celle dans laquelle vivent les hommes tous les jours, lorsqu'ils sont obligés de rechercher toute qualité, toute valeur d'usage sur un mode dégradé par la médiation de la quantité, de la valeur d'échange, et cela dans une société où tout effort pour s'orienter "directement" vers la valeur d'usage ne saurait engendrer que des individus eux aussi dégradés, mais sur un mode différent, celui de "l'individu problématique"<sup>16</sup>.

Reste maintenant à trouver à quel groupe social, à quelle conscience collective médiatrice entre le fait culturel et la réalité socio-économique, va correspondre la structure ainsi "comprise" et "expliquée". Or Goldmann avoue qu'"il est difficile de trouver des médiations entre les structures homologues du marché libéral et de la forme romanesque"<sup>17</sup>.

Selon Goldmann, la structure significative du roman étant définie comme la recherche de valeurs authentiques dans un monde inauthentique, se trouve en contradiction avec la structure significative de l'individualisme, vision du monde de la bourgeoisie avant l'apparition du capitalisme de monopoles. Car, malgré que dans le roman les valeurs soient devenues problématiques, leur recherche représente cependant la structure essentielle de la forme romanesque. Goldmann est d'avis qu'il ne peut y avoir "création littéraire et artistique que là où il y a aspiration au dépassement de l'individu et recherche de valeurs qualitatives transindividuelles"<sup>18</sup>. Or la pensée bourgeoise, fondée sur l'individualisme, qui est "moralelement neutre et ne peut en aucune façon contribuer à fonder des positions mentales ou des échelles de valeur particulières"<sup>19</sup>, représente pour Goldmann : "la première pensée dont la tendance est de nier tout sacré, qu'il s'agisse du sacré céleste des religions transcendantes ou du sacré immanent de l'avenir historique. C'est nous semble-t-il, la raison fondamentale pour laquelle la société bourgeoise a créé la première forme de conscience radicalement anesthétique"<sup>20</sup>. Horkheimer, dans L'éclipse de la raison, a montré comment, en supprimant toute foi religieuse, la bourgeoisie des dix-septième et dix-huitième siècles avait réussi à se vider de l'intérieur : "Reason has liquidated itself as an agency of ethical, moral and religious insight"<sup>21</sup>. C'est ainsi que ce n'est pas parce que la société bourgeoise ne possédait aucune

valeur qu'elle ne saurait donner naissance à une grande oeuvre artistique, mais parce qu'étant incapable d'avoir une vue d'ensemble de la réalité, de se dépasser dans une vision englobante, elle ne saurait engendrer un artiste authentique.

Goldmann conclut donc de son analyse qu'il est impossible de

décèler aucune structure analogue (à l'homologie entre les structures socio-économique et romanesque - M.R.) au niveau "de la conscience collective" qui semblait jusque-là le chaînon intermédiaire indispensable pour réaliser soit l'homologie, soit une relation intelligible et significative entre les différents aspects de l'existence sociale<sup>22</sup>.

Il sera donc amené à remettre en question la pertinence des concepts de "vision du monde", "conscience possible" et "sujet transindividuel" pour l'analyse de la création culturelle dans notre société contemporaine. Or le grand intérêt de ces concepts provenait du fait qu'ils permettaient de lire le rapport de l'oeuvre à la réalité socio-économique, non pas comme un simple reflet, sans possibilité d'action en retour, mais comme processus dynamique d'interaction. Nous reviendrons plus loin sur les raisons et les répercussions de l'abandon de ces concepts. Goldmann est toutefois forcé de constater que l'effacement du chaînon intermédiaire de la conscience collective n'a pas entraîné la disparition de la créativité. Comment expliquer alors la liaison entre les structures socio-économiques et les oeuvres littéraires dans la société capitaliste? Il va formuler l'hypothèse que cette liaison s'effectuerait sous l'action convergente de quatre facteurs.

Ces facteurs sont les suivants :

1. Goldman pose l'hypothèse qu'une catégorie nouvelle, celle de la médiation, serait née dans la conscience de la classe bourgeoise. De la même façon que, dans l'analyse girardienne du roman, l'être désirant abandonne de plus en plus l'objet originel de son désir pour le reporter sur un agent médiateur, de la même façon, dans la société capitaliste, se manifesterait "la tendance à penser l'accès à toutes les valeurs sous l'angle de la médiation, avec la propension à faire de l'argent et du prestige social des valeurs absolues et non plus de simples médiations assurant l'accès à d'autres valeurs de caractère qualitatif"<sup>23</sup>.

2. Des individus "problématiques" (les créateurs en général : écrivains, philosophes, hommes d'action, etc.) survivraient dans notre société. Ils ne sauraient échapper entièrement à la dégradation générale, mais accorderaient toutefois une grande importance aux valeurs qualitatives.

3. L'élaboration, soit au niveau de l'ensemble de la société, soit dans les couches moyennes, de tendances critiques, d'aspirations aux valeurs qualitatives.

4. Enfin le dernier facteur concernerait la relation entre la forme romanesque et les valeurs de la bourgeoisie libérale. Liées au développement de l'économie du marché, ces valeurs, non transindividuelles mais à visée universelle, sont surtout

l'individualisme et ses dérivés : égalité, liberté, universalité, tolérance et droit à la propriété privée. La forme romanesque de la biographie individuelle exprimerait sur le plan littéraire ces valeurs propres à la pensée des Lumières et à la société de marché concurrentiel.

Selon Goldman, il y aurait homologie, non seulement entre la structure romanesque et les structures de l'échange et de la production pour le marché, mais aussi entre "l'histoire des structures réificationnelles et celle des structures romanesques". Par "réification", Goldman se référait aux thèses de Lukács dans Histoire et conscience de classe ainsi qu'au "fétichisme de la marchandise" décrit par Marx dans le premier chapitre du Capital. Selon Goldman, "le phénomène est extrêmement simple et facile à comprendre"<sup>24</sup>. Il n'y a pas lieu de discuter ici la conformité de l'emploi du concept par Goldman avec les thèses de Marx et de Lukács<sup>25</sup>. Nous nous attacherons plutôt à l'utilisation qu'en fait Goldman pour l'analyse de l'évolution de la forme romanesque.

A la différence de toutes les formes antérieures d'organisation sociale de la production, la société libérale classique se caractérise par le fait que la régulation de la production et de la consommation échappe à la conscience des hommes et s'impose à eux comme une force extérieure et mécanique : les lois du marché.

De conscientes les régulations deviennent inconscientes, implicites et "réapparaissent dans la société en tant que propriétés nouvelles des objets inertes, qui s'ajoutent à leurs propriétés naturelles : valeur d'échange et prix"<sup>26</sup>. La principale conséquence de ce phénomène en ce qui concerne la création culturelle est l'importance donnée aux aspects quantitatifs, mesurables, et l'élimination, la réduction à l'implicite des aspects qualitatifs dans les relations entre les hommes, et entre les hommes et la nature. Comme le souligne Leenhardt<sup>27</sup>, Goldman va établir une équivalence entre les valeurs d'usage et les valeurs authentiques que recherche le héros problématique :

l'homme ne saurait à la fois rester humain et accepter l'absence de contacts concrets et univoques avec les autres hommes, de sorte que la création humaniste qui correspondait réellement à la structure réificationnelle de la société libérale était l'histoire de l'individu problématique telle qu'elle s'est exprimée dans la littérature occidentale depuis don Quichotte jusqu'à Stendhal et Flaubert, en passant par Goethe (et (...)) jusqu'à Proust et, en Russie, jusqu'à Dostoïevsky)<sup>28</sup>.

Cependant, le passage du capitalisme libéral à l'impérialisme, et ensuite au capitalisme d'organisation, a eu comme résultat d'entraîner, suite à l'élimination des valeurs liées à l'individualisme et à la passivité croissante des hommes, une situation qui se caractérise

par la disparition progressive de l'individu en tant que réalité essentielle, et, corrélativement, par l'indépendance croissante des objets, et (...) par la constitution de ce monde des objets - dans lequel l'humain a perdu toute réalité

essentielle aussi bien en tant qu'individu qu'en tant que communauté -, en univers autonome ayant sa propre structuration qui seule permet encore quelquefois, et difficilement, à l'humain de s'exprimer<sup>29</sup>.

Sur le plan littéraire, cette situation entraînerait la dissolution progressive du personnage romanesque et l'apparition d'un univers autonome et réifié (robbe-grilletien) d'objets où l'humain a presque perdu tout droit de cité. Les oeuvres de Joyce, Kafka, Musil, La nausée, L'étranger, Sarraute et enfin Robbe-Grillet témoigneraient de cette emprise croissante de la réification. Soulignons que dans cette évolution, le roman se voit aussi désinvesti de sa fonction critique. Alors que les romanciers du héros problématique seront vus par Goldmann comme des individus eux aussi problématiques, critiques envers la société bourgeoise, mais ne pouvant échapper complètement aux lois du marché, les nouveaux romanciers tels Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Ollier "regarde(nt), nous dit Goldmann, cette société de l'extérieur et n'entre(nt) même plus en conflit ou en discussion avec elle"<sup>30</sup>. Nous reviendrons plus loin sur l'analyse goldmannienne du Nouveau Roman. Pour l'instant, nous aimerions examiner l'apport que peuvent nous fournir certains concepts développés par Williams à partir d'une lecture de Gramsci pour élargir l'approche goldmannienne.

### 3.2 Pratiques culturelles résiduelles et émergentes

Dans un article publié en 1971 à la mémoire de Goldman, le marxiste britannique, littéraire de formation, Raymond Williams, écrivait :

Lucien Goldman's contribution, though unfinished, was significant. (...) We can dissent, as I often do, from particular formulations and applications, and still recognize the emphasis, the exceptionally valuable emphasis, which he gave, theoretically and practically, to the development of literary and social studies<sup>31</sup>.

Insatisfait avec une tradition marxiste qui voyait dans les faits culturels un simple reflet de l'infrastructure, et sans connaître alors les oeuvres de Lukács et de Goldman, Williams

came to believe that (he) had to give up, or at least to leave aside, what(he)knew as the Marxist tradition; to attempt to develop a theory of social totality; to see the study of culture as the study of relations between elements in a whole way of life...<sup>32</sup>.

Ce n'est que plus tard qu'il découvrit Lukács et Goldman :

it is easy to imagine my feelings when I discovered an active and developed Marxist theory, in the work of Lukács and Goldman, which was exploring many of the same areas with many of the same concepts, but also with others in a quite different range<sup>33</sup>.

Etant donné la communauté d'esprit entre les deux penseurs, il paraît logique de considérer l'oeuvre de Williams dans sa complémentarité par rapport à celle de Goldman.

Dans "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory" et Marxism and Literature, Williams souligne l'importance du concept gramscien d'"hégémonie" pour la sociologie de la culture, particulièrement pour la compréhension des phénomènes artistiques contemporains. L'hégémonie peut être définie comme " a whole

body of practices and expectations; our assignments of the nature of man and of his world. It is a set of meanings and values which as they are experienced as practices appear as reciprocally confirming"<sup>34</sup>. L'hégémonie correspond à la culture dominante et doit être comprise comme un processus dynamique d'incorporation, car la culture dominante ne saurait épuiser la richesse du réel :

no mode of production, and therefore no dominant society or order of society, and therefore no dominant culture in reality exhausts human practice, human energy, human intention. (...) it is a fact about the modes of domination that they select from and consequently exclude the full range of human practice<sup>35</sup>.

C'est ainsi que Williams distingue dans cet ensemble de pratiques humaines qui débordent le champ de la culture dominante et interagissent avec lui, le "résiduel", c'est-à-dire :

some experiences, meanings and values which cannot be verified or cannot be expressed in the terms of the dominant culture, (which) are nevertheless lived and practised on the basis of the residue - cultural as well as social - of some previous social formation<sup>36</sup>;

et l'"émergent", c'est-à-dire :

(the) new meanings and values, new practices, new significances and experiences, (which) are continually being created<sup>37</sup>.

Les pratiques résiduelles et émergentes peuvent être soit "alternatives", soit "oppositionnelles" :

there is a simple theoretical distinction between alternative and oppositional, that is to say between someone who simply finds a different way to live and wishes to be left alone

with it, and someone who finds a different way to change the society in its light<sup>38</sup>.

De plus les pratiques alternatives, et même les pratiques oppositionnelles, peuvent être intégrées ou non à la culture dominante :

in the practice of politics, for example, there are certain truly incorporated modes of what are nevertheless, within these terms, real oppositions, that are felt and fought out. Their existence within the incorporation is recognizable by the fact that, whatever the degree of internal conflict or internal variation, they do not in practice go beyond the limits of the central effective and dominant definitions<sup>39</sup>.

Williams montre comment une théorie comme celle de Goldman, avec son insistance sur l'homologie entre la vision du monde d'un groupe social et l'oeuvre culturelle, réussit beaucoup mieux à mettre en lumière les grands traits d'une période historique révolue qu'à comprendre les pratiques culturelles contemporaines qui demandent une analyse beaucoup plus délicate et précise :

Possible consciousness is the objective limit that can be reached by a class before it turns into another class, or is replaced. But I think this leads, rather evidently, to a kind of macro-history: in many ways adequate but in relation to actual literature, with its continuity of change, often too large in its categories to come very close, except at certain significant points when there is a radical and fundamental moment of replacement of one class by another<sup>40</sup>.

Avec ces concepts il devient possible de franchir les limites de la théorie goldmannienne impuissante à lire dans le social les éléments culturels qui exercent une influence, parallèlement

ou en opposition à la vision du monde dominante, de l'élargir en une grille d'analyse plus fine, plus attentive au culturel en train de se faire et de se défaire sous nos yeux, à l'émergence de certaines pratiques qui pourraient souvent être imprégnées d'éléments résiduels.

Une autre contribution de l'approche de Williams consiste dans son utilisation du concept de "sujet transindividuel" qu'il ne rejette pas, mais qu'il place sur un continuum :

We do not have to look for special cases to prove a theory. The theory that matters, in the known and irreducible variations of history is that realization of the socially constitutive which allows us to see specific authorship in its true range: from the genuinely reproductive (in which the formation "is" the author), through the wholly or partly articulative (in which the authors are the formation), to the "no less" important cases of the relatively distanced articulation or innovation (often related to residual or emergent or pre-emergent formations) in which creativity may be relatively separated, or indeed may occur at the farthest end of that living continuum between the fully formed class or group and the active individual project<sup>41</sup>.

Ayant découvert chez Williams des concepts plus adéquats que ceux de Goldmann pour reconnaître dans le tissu mouvant du social l'existence d'éléments traditionnels plus ou moins actifs, d'éléments émergents plus ou moins assimilés, d'éléments provenant de cultures autres que celle de la classe dominante, nous nous proposons maintenant d'examiner la théorie bakhtinienne du roman qui fait remonter l'existence de ce genre à la culture populaire.

#### 4. THEORIE BAKHTINIENNE DU ROMAN

##### 4.1 Des difficultés d'une théorie du roman

Bakhtine considère que l'élaboration d'une théorie du roman est une tâche d'une "extraordinaire difficulté". Selon lui, le roman serait tout à fait différent des autres genres, étant :

unique à évoluer encore au milieu de genres depuis longtemps formés et partiellement morts. Il est le seul à avoir été enfanté et nourri par l'ère moderne de l'histoire universelle; il lui est donc profondément apparenté, alors que les autres genres nobles, reçus comme un legs, et constitués, ne font que s'adapter, bien ou mal, à leurs nouvelles conditions d'existence. Si on le compare à eux, le roman apparaît comme d'une autre nature. Il combat pour sa suprématie en littérature, et là où il l'emporte, les autres genres se désagrègent<sup>1</sup>.

Le roman est un genre dont l'action corrosive a pour effet d'ébranler les canons rigides qui déterminent les autres genres, formules fermées, achevées, venues d'un monde "plus ancien que l'écriture et le livre". Bakhtine compare l'étude de ces genres à celle des langues mortes et celle du roman à l'étude des langues vivantes et jeunes. L'erreur des théoriciens du roman provient du fait qu'ils veulent traiter le roman comme les autres genres, sans comprendre sa radicale spécificité. Tant qu'ils s'obstineront à vouloir découvrir l'impossible "formule de synthèse du roman en tant que genre"<sup>2</sup>, ils se trouveront dans une impasse. Bakhtine ne nie pas cependant la valeur du travail que les chercheurs ont accompli dans ce domaine et les découvertes qu'ils ont faites concernant diverses variantes du roman. Mais, insiste-t-il, inutile

de vouloir trouver un seul critère universel pour définir le roman sans qu'il soit possible de trouver des exceptions qui le réduisent à néant. Même s'il faut renoncer à chercher "la" définition du roman, il n'en reste pas moins, poursuit-il, que l'on gagne à se pencher sur les nombreuses définitions qu'en ont données les romanciers, celles-ci étant souvent beaucoup plus intéressantes et exactes que celles formulées par les théoriciens du roman.

Etudiant donc un genre qui ne se présente pas sous la forme d'un objet stable et précis mais protéen, Bakhtine va cependant en dégager les plus importantes caractéristiques structurelles. Cependant, avant d'entrer dans les détails de l'analyse bakhtinienne en ce qui concerne le roman, une remarque s'impose. On a souligné "le caractère peu cohérent, et à la limite irrationnel, de la description bakhtinienne du genre romanesque"<sup>3</sup>. Sans aller aussi loin, il nous semble certain que le néophyte qui pénètre dans l'oeuvre touffue de Bakhtine risque d'être déconcerté par la généralisation très poussée de certaines idées. Faire une étude approfondie de cette oeuvre, étant donné sa difficulté, aurait débordé le cadre de cette thèse. Pour en rester au genre romanesque, s'il est vrai qu'on a pu dire que la théorie du roman restait aussi mal définie après Bakhtine qu'avant lui<sup>4</sup>, il n'en reste pas moins que ses découvertes ne peuvent être ignorées en ce qui concerne toute approche sociologique du roman. Les hypothèses de

Goldmann concernant l'origine et l'évolution du roman sont-elles remises en question par Bakhtine? Si oui, par quoi sont-elles remplacées? Sinon, peut-on combiner les deux approches? C'est ce genre de questions qui a orienté notre lecture de Bakhtine.

Dans son exposé synthétique sur le roman, publié dans Esthétique et théorie du roman, Bakhtine oppose épopée et roman. Sa description de l'épopée présente plusieurs points communs avec celle de Lukács<sup>5</sup>. Bakhtine distingue trois traits principaux constitutifs de l'épopée : son objet se situe dans le "passé absolu", elle tire sa source de la légende nationale et elle érige entre son monde et celui du lecteur une distance infranchissable, une "distance épique". Le "passé absolu" désigne une catégorie à la fois temporelle et axiologique. L'épopée nous parle du temps des origines, d'un temps où tout ne pouvait être que bon, d'un temps qui détermine toutes les valeurs, passées, présentes et futures.

Le passé de l'épopée ignore que tout passé est relatif, c'est un temps sacré et immuable, sans lien aucun avec le présent : "il est absolu et parfait; il est fermé comme un cercle et tout en lui est réalisé et achevé pleinement.

Dans le monde épique il n'y a point place pour l'inachevé, l'irrésolu, le problématique"<sup>6</sup>. L'épopée raconte le mythe, la tradition sacrée ne pouvant être remise en question, et non les expériences personnelles d'hommes qui cherchent

à découvrir le monde. Le monde de l'épopée et celui de son public sont séparés par une frontière infranchissable. Les principaux traits de l'épopée s'appliquent aussi, nous dit Bakhtine, aux autres genres classiques de l'Antiquité et du Moyen Age. Tous ces genres sont organiquement liés à l'existence d'une société fermée sur elle-même, stable, traditionnelle, caractérisée par l'autorité d'une seule langue, d'une seule culture.

Cependant, à côté de la culture officielle, noble et figée, liée à la classe dominante, existait dans l'Antiquité une riche culture populaire qui s'exprimait à la fois dans des oeuvres littéraires "mineures" et dans la vie de la place publique. Selon Bakhtine, il faut chercher dans ces genres formés "à partir de cet élément naturel du rire populaire"<sup>7</sup> l'origine d'un courant romanesque extrêmement important qui va de Rabelais à Dostoïevski. A l'influence du rire populaire sur le développement du roman s'ajouterait celle de la découverte par l'Antiquité du cosmopolitisme au moment où s'effectuait :

le passage d'un monde clos, semi-patriarcal, opaque, aux conditions nouvelles des relations et des liens internationaux et interlinguistiques. La pluriformité des langues, des cultures, des époques, se révèle à l'homme du continent européen et devient un facteur déterminant de son existence et de sa pensée<sup>8</sup>.

L'ouverture à la relativité du temps et des valeurs devait amener à maturité les éléments romanesques depuis longtemps en gestation dans le folklore populaire..

En effet, les genres mineurs qui s'épanouissaient à cette période présentaient trois caractéristiques complètement opposées à celles de l'épopée. Au lieu du passé absolu, c'est l'actualité de leur temps qui leur sert d'objet. Leur discours ne s'appuie plus avec révérence sur une tradition sacrée, mais s'établit dans une zone de contact avec la réalité, propice à l'examen critique. Enfin toute distance épique est abolie entre le monde du discours et celui de l'écrivain et de son public. Constatons cependant qu'aux traits constitutifs de ces genres mineurs, un seul manque pour pouvoir mériter la désignation de roman selon la définition bakhtinienne. En effet selon Bakhtine, le roman se caractériserait par les trois éléments suivants :

1° Son style tridimensionnel, relaté à la conscience plurilingue qui se réalise en lui. 2° La transformation radicale des coordonnées temporelles des représentations littéraires dans le roman. 3° Une nouvelle zone de structuration des représentations littéraires dans le roman : une zone de contact maximum avec le présent (la contemporanéité) dans son aspect inachevé<sup>9</sup>.

Or nous avons vu que la première caractéristique, le plurilinguisme, manque à la définition des genres mineurs antiques. Il ne s'agit pas d'une incohérence de la part de Bakhtine, car nous verrons plus loin comment la conscience plurilingue existait déjà en germe dans des genres mineurs comme le "dialogue socratique" et la "satire ménippée" qui trouvera

son apogée dans le roman "polyphonique" de Dostoïevski.  
Mais commençons tout d'abord par examiner comment le Moyen Age  
tardif et la Renaissance renouvelèrent la tradition jamais  
rompue de la culture populaire antique.

#### 4.2 Rabelais et la culture populaire

Dans leur Manuel des études littéraires françaises, Castex et Surer nous disent du comique rabelaisien qu'il

emprunte parfois des formes déconcertantes pour nous, parce qu'elles datent un peu; l'ouvrage est plein de plaisanteries de clerc : farces d'écolier ou jeux d'érudit. (...) Pour nous, bien des allusions sont devenues obscures, bien des détails plaisants ont perdu de leur valeur en changeant d'époque et de milieu<sup>10</sup>.

Ces critiques n'empêchent pas que Rabelais est considéré par la culture officielle comme un des plus grands auteurs français et nos auteurs portent sur lui ce jugement :

"lire Rabelais, c'est vivre plus intensément de la vie animale et physique, c'est revenir aux sources de la nature". Rabelais est plus grossier que Molière, mais il a, comme lui, cette vigueur qui nous installe dans la simplicité de l'existence corporelle et des instincts élémentaires. "Une telle vision du monde, quand elle est puissante et joyeuse, crée le comique le plus sain, celui qui prend ses racines dans la pure et simple joie de vivre". (...) Il exprime avec toute sa force, la vie terrestre de l'homme<sup>11</sup>.

C'est justement contre ce type d'interprétation de l'oeuvre de Rabelais, vue comme simple expression de la "vie animale et physique", que va s'insurger Bakhtine. Il s'agit pour lui d'une explication moderne de la signification de ce principe matériel chez Rabelais, explication appauvrissante, incapable de comprendre la profondeur de la vie matérielle et physique organiquement liée à la culture populaire du Moyen Age et de la Renaissance.

Si le lecteur moderne est dérouté devant l'oeuvre de Rabelais c'est qu'il a perdu la clé de cette culture populaire vieille de millénaires dont Rabelais s'est fait le porte-parole. Cette culture issue de la tradition des saturnales s'opposait à la culture officielle et sérieuse du monde féodal. Elle se manifestait sous diverses formes : rites et spectacles, oeuvres comiques, vocabulaire familier. Ces manifestations de la culture comique populaire jouaient un rôle fondamental dans la vie de l'homme médiéval, les réjouissances du carnaval pouvant totaliser jusqu'à trois mois par année dans les grandes villes. On retrouvait cette tradition dans toute l'Europe, spécialement dans les pays romans, notamment en France. Cette culture populaire représentait pour l'homme médiéval une véritable "seconde vie".

Le noyau de cette culture était le carnaval, évasion temporaire hors du monde officiel :

tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois "de la liberté". Le carnaval revêt un caractère universel, il est un état particulier du monde entier : sa renaissance et sa rénovation auxquelles chaque individu participe<sup>12</sup>.

Alors que la fête officielle consacrait la domination de l'ordre existant, le carnaval niait toute règle, toute vérité, s'opposait à toute immuabilité, à tout achèvement. La fête officielle regardait vers le passé et la fête populaire vers l'avenir. L'une confirmait l'inégalité et l'autre

l'égalité. La disparition provisoire de l'aliénation qui se produisait lors du carnaval entraînait la naissance d'une langue non hiérarchique, "impregnée(e) du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir<sup>13</sup>, exprimant l'indivisibilité, le devenir. Sans la compréhension de ce langage carnavalesque, il est impossible de pénétrer le sens de la littérature de la Renaissance, de saisir la vision du monde exprimée par des auteurs tels que Rabelais, Érasme, Shakespeare, Cervantès, etc.

La culture populaire du Moyen Age et de la Renaissance parodiait le monde de la vie officielle, mais le rire qui naissait à l'occasion de cette parodie n'était pas de même nature que celui que nous connaissons. En effet, pour l'homme moderne, le rire peut être soit un rire satirique négatif, soit un rire bon enfant, léger, superficiel. Le rire populaire carnavalesque était beaucoup plus complexe et profond.

C'est un rire essentiellement "ambivalent", positif et négatif à la fois : "il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps, il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois"<sup>14</sup>.

La riche imagerie rabelaisienne reliée au principe matériel et physique provient de la culture populaire carnavalesque et exprime une vision du monde opposée à celle de la culture classique officielle. Bakhtine nomme "réalisme grotesque" cette vision du monde populaire que Rabelais

va incarner dans son oeuvre. La vision du monde du réalisme grotesque se caractérise par l'union organique dans une totalité joyeuse et positive des dimensions cosmique, sociale et corporelle. Dans le réalisme grotesque,

"le principe matériel et corporel" est perçu comme "universel, propre à l'ensemble du peuple", et c'est en tant que tel qu'il s'oppose à toute "coupure des racines matérielles et corporelles du monde, à tout isolement et confinement en soi-même", à tout caractère idéal abstrait, à "toutes prétentions à une signification détachée et indépendante de la terre et du corps"<sup>15</sup>.

Ce principe est représenté non par l'individu atomisé de la société bourgeoise, mais par l'ensemble du peuple en évolution et en régénération incessantes. La prédominance de la vie matérielle et corporelle suscite des idées de fécondité, de richesse, de bonheur collectif, toute l'imagerie qui lui est propre va tourner autour de la fête. Cette atmosphère de banquet, d'allégresse, de bonne chère va traverser avec force toute l'oeuvre de Rabelais.

Le réalisme grotesque rabaisse tout ce qui est élevé sur le plan matériel. C'est cette tradition qui va s'incarner par exemple dans la relation entre Sancho Pança et don Quichotte. Ce rabaissement engendre un rire ambivalent, régénérateur, le rire du peuple :

on précipite non seulement vers le bas, dans le néant, dans la destruction absolue, mais aussi dans le bas productif, celui-là même où s'effectuent la conception et la nouvelle naissance, d'où tout croît à profusion. Ce réalisme grotesque ne connaît pas d'autres

bas; le bas, c'est la terre qui donne la vie et le sein corporel, le bas est toujours le "commencement"<sup>16</sup>.

L'ambivalence de l'imagerie carnavalesque est un ferment stimulant menant à la liberté d'esprit et à la critique féconde des idées établies. Le réalisme grotesque, expression littéraire de la culture populaire, considère la vie sous son aspect de devenir, d'inachèvement, de croissance et s'oppose au caractère statique et achevé de la société bourgeoise. Toutefois, nous dit Bakhtine, deux visions du monde s'exprimaient dans la littérature de la Renaissance : celle de la culture populaire et celle de la bourgeoisie individualiste, atomisée, qui va conserver le principe matériel de la culture populaire, mais va le dépouiller progressivement de sa puissance régénatrice. Ce processus, déjà à l'oeuvre chez Cervantès, peut être retracé dans l'évolution de la littérature européenne des trois derniers siècles. Il est lié à un changement qui s'est produit vers la seconde moitié du dix-septième siècle, lorsque le carnaval cesse d'être la seconde vie du peuple, quitte la place publique et se transforme en fête privée et domestique. Les écrivains européens cesseront donc d'être influencés directement par la culture populaire, mais le seront toujours d'une façon indirecte à travers les oeuvres des grands auteurs de la Renaissance.

Il semblerait cependant, comme le souligne André Belleau, que la culture populaire n'ait jamais cessé d'influencer certains peuples (par exemple le Québec, les pays d'Amérique latine), certaines minorités (comme les mouvements des femmes), ayant échappé, pour diverses raisons historiques et sociales, à l'atomisation de la société bourgeoise<sup>17</sup>. Il y aurait donc deux types de littérature carnavalesquée : l'une en contact direct avec la tradition de la place publique (genres mineurs antiques, Rabelais, littérature québécoise, etc.), l'autre en contact indirect (Sterne, Voltaire, Diderot, Balzac, Hugo, etc). C'est à ce second type qu'appartiendrait l'oeuvre de Dostofevski, mais d'une façon fort différente toutefois. C'est ce que nous allons maintenant voir.

#### 4.3 Le roman polyphonique de Dostoïevski

Dans le paragraphe final de sa Théorie du roman, Lukács affirmait que l'oeuvre de Dostoïevski n'aurait pu être comprise dans le cadre de son étude :

(Dostoïevski) appartient au monde nouveau et seule l'analyse formelle de ses oeuvres pourra montrer s'il est déjà l'Homère ou le Dante de ce monde ou s'il ne nous livre que les chants que les écrivains qui viendront après lui tisseront en une grande unité, en les joignant à ceux d'autres précurseurs; s'il n'est qu'un commencement ou déjà un accomplissement<sup>18</sup>.

Il est vrai que Lukács croyait en écrivant ces lignes à la possibilité de voir réapparaître l'épopée. Dix ans plus tard, Bakhtine publiait une étude sur Dostoïevski dans laquelle il montrait que si son oeuvre "ne se laisse enfermer dans aucun cadre, n'obéit à aucun des schémas connus de l'histoire littéraire, que nous avons pris l'habitude d'appliquer au roman européen"<sup>19</sup>, c'est parce que Dostoïevski a créé une variante romanesque profondément originale, le "roman polyphonique" rompant ainsi avec la tradition européenne du roman "monologique" ou "homophonique".

En quoi consiste le roman monologique? Son nom l'explique : une seule voix, un seul discours, celui de l'auteur qui parle "à travers" ses personnages. Le romancier, observateur privilégié, connaît tout de ses héros, en sait même plus qu'eux sur les mobiles profonds de leurs actes, ce qui entraîne leur transformation en choses achevées, inertes, dépendantes.

Peu importe la diversité, la richesse des personnages qui peuvent peupler les romans monologiques, ils sont tous vus à partir d'un point de vue unique, celui de l'auteur. Dans les romans monologiques, il n'y a pas de véritable "dialogue" entre les consciences des personnages, pas plus qu'entre eux et l'auteur. Comment pourrait-il en être autrement puisque :

le dernier jugement parachevant de l'auteur sur le héros d'une oeuvre monologique est, de par sa nature même, un "jugement par contumace", qui ne suppose ni n'admet aucune "réponse" de la part du héros lui-même. Celui-ci n'a pas le dernier mot. Il ne peut briser le cadre fixe, achevant, de l'appréciation, portée sans son consentement par l'auteur. La démarche de l'auteur ne rencontre à l'intérieur du héros aucune résistance dialogique<sup>20</sup>.

Dans le roman monologique, seul l'auteur est capable de connaissance, les personnages étant l'objet de cette connaissance. Il arrive bien sûr que chez les grands romanciers monologiques la conscience du personnage semble égale à celle de l'auteur, mais toujours ce dernier conserve un "excédent" de connaissance inaccessible au héros, Il en résulte un roman caractérisé par l'unité "achevante et monolithique" du style et du ton.

Les romans socio-psychologiques, biographiques, les récits historiques ou de moeurs, les romans-épopées sont, nous dit Bakhtine, des exemples de textes monologiques. Il se pourrait donc que la thèse hégélo-lukácsienne selon laquelle

le roman résulterait d'une dégradation de l'épopée n'entre pas nécessairement en conflit avec celle de Bakhtine situant l'origine du roman dans la culture populaire. Nous trouvons dans La poétique de Dostoïevski un passage particulièrement éclairant dans lequel Bakhtine distingue les trois racines principales du genre romanesque : l'épopée, la rhétorique et le carnaval :

selon la prédominance de l'une de ces trois racines, il se forme dans l'évolution du roman européen, trois courants : "épique, rhétorique, carnavalesque" (il existe évidemment entre eux d'innombrables formes intermédiaires)<sup>21</sup>.

A la fois l'épopée et le roman monologique créent un univers orienté vers une perfection totalisante, ignorant du flux sans cesse ouvert et inachevé de la vie, soumis à l'autorité d'un seul discours, d'une seule conscience. Bakhtine ne fait que mentionner l'existence d'un courant rhétorique, c'est le troisième courant qui l'intéresse, le courant carnavalesque incarné, nous l'avons vu, par Rabelais et les auteurs de la Renaissance et dont il faut chercher l'origine dans les genres mineurs liés à la culture populaire de l'Antiquité. C'est en eux que s'enracine cette variante romanesque qui mènera au roman polyphonique de Dostoïevski, "prolongement" du courant "dialogique" de la prose littéraire européenne.

Monologie s'oppose donc à "dialogisme". Dans dialogisme, il y a dialogue, mais il ne faut pas entendre ce dialogue au sens étroit de la conversation ordinaire, car il s'agit

plutôt de la propriété de tout énoncé, quel qu'il soit, d'être une interaction entre deux voix. Kristeva souligne que le terme russe utilisé par Bakhtine pour parler de la réalité linguistique est "slovo" qui doit s'entendre dans un sens très large : allant du simple mot à tout discours verbal ou littéraire<sup>22</sup>. Jenny H. Batlay écrit au sujet de ce concept bakhtinien :

le mot n'est pas un point à sens fixe, mais un croisement de surfaces textuelles en dialogue perpétuel. Le mot est lieu de rencontre entre le sujet de l'énonciation et le destinataire, comme entre le sujet de l'énonciation et de l'énoncé du texte. De plus, le mot est aussi le carrefour des contextes culturels présents et passés<sup>23</sup>,

Selon Bakhtine, le phénomène dialogique est "quasi universel et traverse tout le discours humain, tous les rapports et toutes les manifestations de la vie humaine, d'une façon générale, tout ce qui a un sens et une valeur"<sup>24</sup>. Si le dialogisme pénètre tout discours, pourquoi parler alors de monologisme? Todorov précise qu'il ne faut pas imaginer une opposition radicale entre discours monologique et discours dialogique, mais plutôt un rôle plus ou moins important joué par le principe dialogique dans tout discours. C'est ainsi que Dostoïevski va porter à un degré jamais atteint le rôle du dialogisme dans le roman : "Dostoïevski dépasse une sorte de seuil, et son dialogisme acquiert une qualité nouvelle (supérieure)..."<sup>25</sup>.

Voyons maintenant en quoi consiste le roman polyphonique de Dostoïevski. Nous avons déjà mentionné que le roman polyphonique avait pris naissance dans un ensemble de genres mineurs formés à la fin de l'Antiquité classique. Les anciens les nommaient "comico-sérieux" et les séparaient des genres nobles de la culture officielle. Ces genres ont tous en commun l'atmosphère de relativité joyeuse caractéristique de la vision carnavalesque du monde. De tous ces genres, la "satire ménippée" est celui dont les caractéristiques sont les plus proches du roman dostoïevskien. Rien d'étonnant à cela, nous dit Bakhtine, car la ménippée a exercé une profonde influence sur la littérature européenne des Temps Modernes. Profondément enracinée dans le folklore carnavalesque, la ménippée tire ses origines du dialogue socratique. Ce dernier genre, fortement carnavalisé lui aussi, s'est développé à partir de transpositions libres de conversations avec Socrate :

à la base du genre, il y a la conception socratique de la nature dialogique de la vérité et de la pensée humaine qui la cherche. La méthode dialogique pour découvrir la vérité s'oppose au monologisme "officiel" qui prétend "posséder une vérité toute faite", et à la prétention naïve des hommes qui croient savoir quelque chose. La vérité ne peut jaillir et s'installer dans la tête d'un seul homme, elle naît "entre les hommes" qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique. (...) la conception socratique de la nature dialogique de la vérité constituait la base carnavalesque et populaire du genre "dialogue socratique"...26.

Ce genre ne vécut pas longtemps, mais donna naissance à la ménippée qui est constituée d'une diversité d'éléments en apparence hétérogènes : importance de l'élément comique, affranchissement de toute contrainte, emploi du fantastique dans la recherche de la vérité, fusion entre un symbolisme élevé et un naturalisme grossier, préoccupation pour les "grandes" questions, expérimentation morale et psychologique, type nouveau de fantastique, etc.

Cependant, une unité profonde sous-tendait les divers éléments de ce genre souple et versatile, né à une époque de désintégration des valeurs antiques, de dénonciation de l'hypocrisie des rôles et des statuts sociaux. Ces nouveaux phénomènes, nous montre Bakhtine, "menai(en)t à la destruction de l'unité épique et tragique de l'homme et son destin"<sup>27</sup>. Au moyen d'une analyse formelle, Bakhtine va ensuite mettre en relation les caractéristiques communes de la ménippée et du roman dostoïevskien. Dostoïevski était-il donc féru des genres mineurs antiques, particulièrement de la ménippée? Probablement pas, mais cette dernière "était présente non pas dans la mémoire subjective de Dostoïevski, mais dans la mémoire objective du genre qu'il employait"<sup>28</sup>. En effet, Bakhtine considère le "genre" comme susceptible de conserver en lui les tendances potentielles de la tradition. Tout se passe comme si dans chaque oeuvre individuelle, le genre était

réactivé, modernisé, renouvelé :

par conséquent, l'archaïsme conservé dans le genre n'est pas un archaïsme mort, mais éternellement vivant, c'est-à-dire constamment capable de se renouveler. Le genre vit dans le présent, mais se souvient toujours de son passé, de son origine. Il représente la mémoire artistique à travers le procès de l'évolution littéraire<sup>29</sup>.

L'oeuvre de Dostoïevski représente donc l'actualisation des possibilités ménippéennes latentes du courant romanesque carnavalesque, possibilités dépassées, renouvelées par la découverte du roman polyphonique.

Mais en quoi consiste donc la radicale nouveauté du roman polyphonique? Si dans le roman monologique, nous avons une seule voix, un seul discours, une seule vision du monde, on peut avancer, pour le différencier, que le roman polyphonique se caractérise par "la combinaison de conceptions du monde autonomes, à l'intérieur d'une unité supraconceptuelle"<sup>30</sup>. La grande découverte de Dostoïevski consisterait à avoir fait coexister dans le même roman plusieurs visions du monde<sup>31</sup>. Et Bakhtine ajoute : "c'est comme si différents systèmes de référence s'unissaient dans l'ensemble complexe de l'univers d'Einstein..."<sup>32</sup>. C'est ainsi que le roman polyphonique n'exprime pas une seule vision du monde, les personnages ne sont pas déterminés d'avance par l'extérieur, ils sont libres, autonomes, nous prenons connaissance d'eux non à travers le discours de l'auteur, mais à travers leur propre prise de conscience de la réalité, à travers l'expression

de leur propre vision du monde. Gardons-nous cependant de croire que l'auteur n'est qu'une voix parmi d'autres, car c'est lui qui fournit l'unité supérieure, au second degré pourrait-on dire, où vont se rejoindre les différentes visions du monde.

Aucune lecture monologique ne saurait donc comprendre une oeuvre dans laquelle dialoguent des

consciencés multiples dont aucune n'est devenue complètement objet pour l'autre. Cette interaction n'offre pas de prise à l'observateur extérieur pour une objectivation de tout l'événement selon le modèle monologique habituel (...) et l'oblige de ce fait à y participer<sup>33</sup>.

Cette nouvelle interaction entre l'auteur, le héros et le lecteur, va devenir un élément de plus en plus important dans le roman contemporain. Jamais avant Bakhtine on n'avait montré comment des oeuvres revendiquées par la culture dominante exprimaient en fait la puissance de la tradition populaire. Suite à cette véritable "révolution" de l'analyse du genre romanesque, il devient possible de poser un regard nouveau sur toute l'évolution de ce genre. Nous ne croyons pas cependant que les idées nouvelles de Bakhtine, telles que nous les avons exposées dans ce chapitre, remettent vraiment en question les hypothèses de Goldmann.

Bakhtine nous montre bien comment dès la Renaissance se côtoyaient deux courants littéraires importants : l'un porteur de la tradition populaire, le courant carnavalesque dont le roman polyphonique de Dostofevski va constituer une variante importante; l'autre, monologique, exprimant la vision du monde de la culture dominante, la société bourgeoise, individualiste et atomisée. Si en Europe, dès la deuxième moitié du dix-septième siècle les écrivains cessent d'être influencés directement par la culture populaire, nous avons vu que dans certains cas, cette culture pourrait continuer d'exercer une influence directe à l'intérieur de groupes spécifiques.

Autre idée très intéressante : la coexistence de plusieurs visions du monde à l'intérieur d'un seul roman. Cette conception du roman polyphonique nous paraît plus apte que l'approche goldmannienne, attentive à réduire l'oeuvre à une signification univoque, à comprendre une bonne partie de la production romanesque, caractérisée justement par l'éclatement du sens. A la lumière des concepts exposés dans ce chapitre, nous aimerions reprendre les analyses que Goldmann a faites du Nouveau Roman et voir s'il est possible de faire une autre lecture de ce phénomène romanesque.

## 5. INTERPRETATION DU "NOUVEAU ROMAN"

### 5.1 Roman et réification

On a souvent signalé le caractère hasardeux et trompeur de l'étiquette "Nouveau Roman", le danger de réduire à une définition homogène des oeuvres aussi diverses que celles de Robbe-Grillet, Sarraute, Butor, Beckett, Duras, etc. Cette appellation a cependant été adoptée principalement pour sa commodité, parce qu'elle permet de regrouper des romanciers qui, malgré leurs différences, partagent tous une caractéristique commune : le refus du roman traditionnel. Goldmann s'est penché sur ce phénomène romanesque, relativement nouveau à cette époque, mais en fait il a surtout parlé de Robbe-Grillet, quelque peu de Sarraute et il projetait une étude sur Claude Ollier. Pour cette raison, voulant explorer la possibilité de dépasser l'explication goldmannienne du Nouveau Roman, nous avons choisi de nous en tenir à Robbe-Grillet, nous servant de Barthes et des concepts bakhtiniens pour en proposer une autre lecture. Nous ne sommes pas sans ignorer cependant que l'oeuvre de Robbe-Grillet prend place dans un contexte littéraire beaucoup plus vaste que celui dont Goldmann pouvait avoir connaissance à l'époque où il étudiait le Nouveau Roman à travers Robbe-Grillet. C'est pourquoi nous avons décidé de mener un peu plus loin notre examen, et de tenter d'appliquer certaines des notions précisées tout au long de cette thèse à ce phénomène qu'il est convenu d'appeler la "littérature postmoderne". Mais nous y reviendrons.

Selon Goldmann, si pour des romanciers tels que Camus, Sartre, Kafka, Robbe-Grillet :

l'histoire et la psychologie du personnage deviennent de plus en plus difficiles à décrire sans tomber dans l'anecdote et le fait divers, (...) (c'est) parce que nous vivons dans une société différente de celle dans laquelle (les romanciers traditionnels) vivaient, une société dans laquelle l'individu comme tel, et, implicitement, sa biographie et sa psychologie ont perdu toute importance vraiment primordiale...<sup>1</sup>.

Les oeuvres de des romanciers reflèteraient tout simplement l'emprise croissante de la réification dans la société capitaliste:

si le nouveau roman décrit de manière différente les relations d'un jaloux avec sa femme, l'amant de celle-ci et les objets qui l'entourent, ce n'est pas parce que l'auteur cherche à tout prix une forme originale, mais parce que la structure même dont participent tous ces éléments a changé de nature. En effet, la femme et il faudrait ajouter l'amant et le jaloux lui-même sont devenus objets et, dans l'ensemble de cette structure et de toutes les structures essentielles de la société contemporaine, les sentiments humains (...) expriment maintenant des relations dans lesquelles les objets ont une permanence et une autonomie que perdent progressivement les personnages<sup>2</sup>.

Robbe-Grillet, devant l'équivalence que Goldmann effectuait entre La jalousie et la réification, se demandait alors pourquoi écrire des romans puisqu'il suffit de relire les thèses brillantes de Lukács<sup>3</sup>. En effet, à quoi bon la littérature si elle se borne à calquer les tendances à l'oeuvre dans la société? Que devient alors son rôle vis-à-vis ceux du reportage ou de l'enquête sociologique?

Ces questions sont au coeur de toute approche sociologique de la littérature. Comme le soulignent Gérard Delfau et Anne Roche, toute démarche marxiste se pose ces questions :

l'oeuvre doit-elle être considérée comme "miroir" ou "reflet" de la société? Jusqu'à quel point son contenu est-il implicitement politique? Comment apprécier la marge d'autonomie dont dispose l'écrivain ou son lecteur? Faut-il s'en tenir exclusivement au texte ou chercher dans le hors-texte une "réalité" qui l'explique?<sup>4</sup>

Si l'on suit l'analyse de Goldmann, la marge d'autonomie dont dispose le romancier dans notre société serait singulièrement mince. Du Dieu caché à Pour une sociologie du roman, la démarche goldmannienne tend à appauvrir le rôle de la littérature, celle-ci cessant d'être un élément constitutif de la réalité sociale, en interaction dynamique avec elle, pour devenir son simple reflet. Malgré les réserves que Goldmann a toujours entretenues envers une approche positiviste de la littérature, c'est-à-dire une approche qui réduit l'oeuvre à son contenu, à ses idées, la traitant comme un document, au même titre que des statistiques ou des ~~données~~ d'archives, on ne peut s'empêcher de ressentir un certain malaise devant les analyses qu'il a consacrées au Nouveau Roman, car elles réduisent l'oeuvre littéraire à un simple rôle de témoin passif de la réification. Et même si Goldmann se refusait à conclure, comme les sociologues de l'École de Francfort, que "tout est perdu pour la tradition humaniste et le développement culturel"<sup>5</sup>, il semble néanmoins avoir bel et bien condamné le roman à sa mort.

Cependant, Goldmann n'admettait qu'avec résignation le reflet mécanique de l'infrastructure dans la superstructure. Il admettait qu'étant donné sa découverte d'une homologie rigoureuse entre le genre romanesque et la réalité socio-économique, c'était toute la sociologie littéraire qui était remise en question, surtout l'idée clé du Dieu caché selon laquelle "la vie sociale ne saurait s'exprimer sur le plan littéraire, artistique ou philosophique qu'à travers le chaînon intermédiaire de la conscience collective"<sup>6</sup>. En effet, du Dieu caché à Pour une sociologie du roman, c'est un saut méthodologique important que Goldmann accomplit. On a vu que Goldmann renonce à utiliser le concept de vision du monde pour l'analyse du roman, qui "ne semble plus être la transposition imaginaire des "structures conscientes" de tel ou tel groupe particulier, mais (...) une recherche de valeurs en "aucun groupe social ne défend effectivement..."<sup>7</sup>. La disparition de la médiation de la vision du monde a évidemment comme résultat de proposer un schéma dans lequel l'infrastructure se reflète directement dans la superstructure, supposant une influence mécanique, univoque entre les deux.

On peut se demander pourquoi Goldmann n'a jamais mis en doute son hypothèse, lui qui a insisté tout au long de son oeuvre sur le fait que la formulation de l'hypothèse de départ est "déterminant(e) pour la suite du travail et que, très souvent, le facteur idéologique intervient précisément

ici en influençant d'avance les résultats ultérieurs de la recherche"<sup>8</sup>. A ce sujet, Jacques Leenhardt, un des continuateurs de son oeuvre, écrit : "on s'étonnera que Goldmann cède si promptement devant la difficulté, lui qui avait mis plus de dix ans à les trouver (les médiations - M.R.) pour Pascal. Lorsqu'il accuse ces difficultés, il ne se penche sur le roman que depuis quelques mois"<sup>9</sup>. Leenhardt et plusieurs autres qui ont examiné la question expliquent cette résignation de la part de Goldmann par la crise du marxisme moderne<sup>10</sup>. Pierre V. Zima, un autre élève de Goldmann, souligne que "de Walter Benjamin à Lucien Goldmann et Theodor Adorno ce qui disparaît, c'est la confiance naïve du philosophe en l'identité entre la pensée critique et le sujet historique révolutionnaire, le prolétariat"<sup>11</sup>. En effet, si Benjamin pouvait encore garder un espoir révolutionnaire, il se passe ensuite qu'"ébranlé d'abord par la victoire fasciste en Allemagne, ensuite par la consolidation du capitalisme d'organisation, cet espoir (qui se trouve à l'arrière-plan de l'ouvrage du jeune Lukács, Histoire et conscience de classe) s'affaiblit sensiblement après la Seconde Guerre mondiale"<sup>12</sup>. C'est ainsi que vers les années soixante, de nombreux intellectuels "de gauche" perdirent confiance dans le prolétariat jusqu'à la vivante incarnation de l'espoir de changer le monde grâce à sa prise de conscience de son rôle privilégié.

Selon Leenhardt, la thèse goldmannienne d'un accord entre le plan littéraire et celui de la conscience collective d'un groupe social orienté vers une organisation globale de la société au nom d'un idéal de l'homme, dépendait du rôle spécial du prolétariat :

l'ancienne thèse marxiste (celle du Dieu caché) partait de l'hypothèse sociologique selon laquelle un accord entre les structures de la création et les structures mentales des groupes sociaux existe. "Partant" de cette hypothèse, elle "voyait" dans le prolétariat le seul groupe pouvant être le fondement d'une nouvelle culture. Goldmann amalgame donc "l'hypothèse sociologique" et "l'estimation" concernant les chances d'une culture nouvelle. Son pari sur la culture chargeait le prolétariat de la mission de la réaliser<sup>13</sup>.

Cependant, la constatation que le prolétariat ne représentait plus une force révolutionnaire, ayant utilisé les syndicats pour se procurer les mêmes avantages matériels que les classes bourgeoises, amène Goldmann à revoir sa position. C'est ainsi

(qu')ayant déçu les espérances des intellectuels marxistes, le prolétariat intégré dont on parle tant au début des années 60 rend apparemment caduque la théorie de la création culturelle jusqu'alors défendue par des auteurs marxistes comme Goldmann. Il ne reste plus à Goldmann qu'à abandonner celle-ci et à se replier, comme firent certains membres de l'École de Francfort, sur l'idée de marginaux isolés producteurs de culture<sup>14</sup>.

Ne pouvant plus voir dans les oeuvres culturelles l'expression de la vision du monde d'une classe sociale spécifique, le prolétariat, Goldmann se résigne à voir dans le roman contemporain une transposition directe de

la vie économique dans la vie littéraire, d'autant plus facilement que ce phénomène lui paraît confirmer le phénomène de la réification selon lequel "dans les sociétés produisant pour le marché (...) la conscience collective perd progressivement toute réalité active et tend à devenir un simple reflet de la vie économique et, à la limite, à disparaître"<sup>15</sup>.

Il nous semble que l'abandon de la notion de vision du monde est regrettable et que toute tentative pour élargir, dépasser l'approche goldmannienne devrait y revenir<sup>16</sup>. Mentionnons toutefois que, dans ce qui peut être considéré comme une troisième étape de sa démarche, malheureusement trop tôt interrompue, Goldman retourne au concept de vision du monde dans son analyse du théâtre de Genet, voyant une correspondance entre la structure des pièces analysées et celle de la conscience collective de la gauche radicale française<sup>17</sup>. Il va même jusqu'à dire que ce n'est pas seulement l'oeuvre théâtrale de Genet, mais "des oeuvres comme les premiers romans de Malraux, les premiers romans de Robbe-Grillet, un film comme "L'Année dernière à Marienbad", peut-être aussi certaines oeuvres de Beckett<sup>18</sup>" qu'il faudrait étudier comme transpositions littéraires de la vision du monde de cette "couche (...) étroite d'ouvriers, d'intellectuels créateurs et même (d')une couche moyenne cultivée, décidée à refuser de manière catégorique les formes actuelles du capitalisme moderne"<sup>19</sup>.

A cette lumière, les reproches de "sociologisme sans médiations" adressés à Goldman apparaissent beaucoup moins importants lorsque replacés dans la totalité de sa démarche. Confronté à ce sujet, voyons comment Goldman y répondait dans un article publié en 1969 :

sur ce point, tous ceux qui connaissent mes travaux savent que j'ai (...) toujours vigoureusement combattu la théorie du reflet en acceptant seulement une fois, jusqu'à preuve du contraire, l'existence d'une situation qui correspond aux thèses développées par cette théorie : il s'agissait de la structure globale du roman à héros problématique et de ses relations avec la structure de l'échange, où je n'ai pas réussi à trouver des formes homologues dans la conscience collective<sup>20</sup>.

et une note en bas de page précise : "j'ajoute que cette situation est probablement en train d'être modifiée par les travaux de Mme Geneviève Mouillaud sur Stendhal"<sup>21</sup>. Il paraît évident que l'approche de Goldman en est une d'ouverture d'esprit et d'invitation au dialogue. C'est dans cet esprit que nous tentons de la lire et non pas pour en souligner les faiblesses, les lacunes, que Goldman aurait sans doute été le premier à reconnaître. Non pas pour en souligner les faiblesses, écrivions-nous, mais peut-être serait-il plus juste de dire : pour en souligner les faiblesses, afin de bien les comprendre et d'être ainsi en mesure de les dépasser.

## 5.2 La problématique du langage

Nous avons vu comment l'abandon de la notion de vision du monde au profit du concept de réification peut être tenu responsable du caractère "réductionniste" de l'analyse goldman-nienne du roman contemporain. Il semblerait aussi que le peu d'importance accordé par Goldman à l'aspect langagier des oeuvres littéraires ait joué un rôle important dans l'échec relatif de ses analyses<sup>22</sup>. Dans une étude consacrée à Robbe-Grillet, Goldman écrit :

je dirai qu'à la lecture des écrits de Robbe-Grillet, j'ai eu l'impression que les problèmes formels, tout en étant extrêmement importants, n'y ont jamais possédé un caractère autonome; Robbe-Grillet a quelque chose à dire et, comme tous les vrais écrivains il cherche naturellement les formes les plus adéquates pour le faire. Le contenu de ses écrits ne saurait être séparé de la création littéraire ni celle-ci de l'ensemble de l'oeuvre. On a beaucoup parlé des problèmes formels dans les romans de Robbe-Grillet. Il est peut-être temps de parler de leur contenu<sup>23</sup>.

Et c'est ce qu'il fait d'une manière qui ne peut manquer de paraître assez superficielle : Laflé, c'est "l'imaginaire, réel et irréel à la fois, qui permet à l'homme de se réaliser en tant qu'Homme, de s'affirmer et (...) de vouloir quelque chose, d'espérer<sup>24</sup>"; "le monde est hostile à l'imaginaire, il se présente sous la forme des deux énormes chiens menaçants qui accompagnent un gros bourgeois...<sup>25</sup>"; "le château baroque de Marienbad est (...) le même monde vide de la mort où rien n'arrive jamais..."<sup>26</sup>.

Pour qui n'aurait lu de tout Goldmann que Le Dieu caché et ses analyses consacrées au roman contemporain, il serait logique de conclure que la méthode de Goldmann fonctionne beaucoup moins bien lorsqu'il s'agit de la littérature contemporaine. Nous aimerions maintenant tenter de montrer comment, en plus de l'abandon de la notion de vision du monde, une certaine conception, "orientée", de l'écrivain prédisposait Goldmann à mal saisir la signification de la littérature moderne. Relisons l'ouverture de l'étude de Goldmann sur le Nouveau Roman publiée dans Pour une sociologie du roman :

après ces deux exposés d'écrivains (Robbe-Grillet et Sarraute - M.R.), je vous parlerai maintenant dans une perspective bien différente, celle du sociologue. Il y a en effet, entre le point de vue du sociologue et celui de l'écrivain une différence analogue à celle qui existe entre le point de vue du coureur ou de l'athlète et celui du psychologue ou du physiologue qui étudient la structure psychique ou physiologique de leur comportement<sup>27</sup>.

L'écrivain est assimilé au coureur, à l'athlète, travailleurs de force, non intellectuels, produisant une grande dépense d'énergie physique. De son côté, le sociologue est assimilé au psychologue, au physiologue, ses pairs, hommes de science dépensant une grande quantité d'énergie mentale. Sous l'image du coureur se dissimule tout un mythe : le poète possédé par sa Muse et écrivant avec frénésie sous la dictée de l'Au-delà, non pas le créateur conscient de son oeuvre, tout au plus un medium quasi idiotique. Dans Pour un nouveau

roman, Robbe-Grillet ne se fait pas faute de dénoncer cette attitude qui :

trahit une métaphysique. Ces pages auxquelles l'écrivain a donné le jour comme à son insu, ces merveilles non concertées, ces mots perdus, révèlent l'existence de quelque force supérieure qui les a dictés. Le romancier, plus qu'un créateur au sens propre, ne serait alors qu'un simple médiateur entre le commun des mortels et une puissance obscure, un au-delà de l'humanité, un esprit éternel, un dieu...<sup>28</sup>.

Remplaçons l'"esprit éternel" par le "sujet transindividuel", "véritable" sujet de la création culturelle, et nous saisissons mieux l'insistance de Goldmann sur certaines règles méthodologiques, soit :

- 1<sup>o</sup> le fait de ne pas accorder, dans la "compréhension" de l'oeuvre, une importance particulière aux intentions conscientes des individus et, dans le cas des oeuvres littéraires, aux intentions conscientes de leur auteurs. . . . .
- 2<sup>o</sup> Le fait de ne pas surestimer, dans "l'explication" qui est avant tout la recherche du sujet individuel ou collectif pour lequel la structure mentale qui régit l'oeuvre a un caractère fonctionnel et significatif, l'importance de l'individu. . . . .
- 3<sup>o</sup> Le fait que ce qu'on appelle couramment "les influences" (influences littéraires que l'écrivain a subies - M.R.) n'a "aucune valeur explicative" et constitue tout au plus une donnée et un problème que le chercheur doit expliquer<sup>29</sup>.

Si le sujet transindividuel est le "véritable" créateur, et l'écrivain tout au plus un instrument plus ou moins conscient, on comprend dès lors le refus de Goldmann de s'intéresser à la psychologie de l'écrivain, son indifférence quant aux influences litt-

raires qui l'ont marqué. Certes, personne ne niera qu'il est futile de vouloir trouver la clé de l'oeuvre dans les détails de la biographie, mais pourquoi écarter systématiquement tout recours à cette dernière? Comme le souligne avec justesse René Girard :

la crainte de tomber dans le "piège" de la biographie ne doit pas être prétexte à éluder les vrais problèmes de fond que soulève la création littéraire. C'est cette crainte elle-même qui est naïve car elle suppose qu'entre un écrivain et son oeuvre les rapports sont nécessairement du type "tout ou rien"<sup>30</sup>.

Quant aux influences littéraires, le même raisonnement s'impose. Entre une approche qui se contente d'expliquer la littérature par l'histoire de la littérature et une autre qui considère cette dernière comme négligeable, il y a place croyons-nous pour une attitude plus souple, à être nuancée pour chaque cas spécifique.

Les littéraires ont souvent tendance à se méfier d'une approche sociologique de la littérature. Il faut dire que connaissant, directement ou indirectement, par l'étude patiente des textes, par l'ascèse de l'écriture, à quel point la genèse d'une oeuvre demande "le travail patient, la construction méthodique, l'architecture longuement méditée de chaque phrase comme de l'ensemble du livre"<sup>31</sup>, il est normal de les voir revendiquer pour l'écrivain le droit de se considérer comme le créateur authentique de l'oeuvre. Le sociologue qui se penche sur elle, très conscient des influences socio-économiques auxquelles elle

ne saurait échapper, ne peut négliger le fait que sans l'existence d'une biographie, d'une psychologie spécifiques, cette oeuvre qu'il admire n'aurait jamais vu le jour. Ceci dit, soulignons que le manque d'intérêt de la part de Goldmann pour l'aspect langagier de l'oeuvre et l'histoire de la littérature devait s'avérer plus important pour sa compréhension du roman contemporain que pour celle de la littérature du dix-septième siècle. Et ceci non seulement à cause de l'abandon du concept de vision du monde ou du caractère plus superficiel des recherches sous-tendant certaines analyses, faute de temps peut-être, mais parce qu'un phénomène d'importance majeure s'est produit vers les années 1850 dans l'histoire de la littérature, phénomène que l'approche de Goldmann ne lui a pas permis d'enregistrer. Or cet événement crucial n'infirme pas nécessairement l'hypothèse de Goldmann concernant le roman, mais permet de restituer au Nouveau Roman la fonction critique dont Goldmann l'avait désinvesti.

Nous avons vu que si Goldmann ne considère pas le genre romanesque comme l'expression de la classe bourgeoise, il concède toutefois qu'entre le roman et la société libérale bourgeoise existe au moins une valeur en commun : le développement de l'individu et de la personnalité<sup>32</sup>. C'est ce qu'exprimait le roman traditionnel de type balzacien. Goldmann observe aussi qu'avec la disparition des valeurs liées à l'individualisme,

vers la fin du dix-neuvième siècle, se produit "une transformation parallèle de la forme romanesque qui aboutit à la dissolution progressive et à la disparition du personnage individuel du héros..."<sup>33</sup>. On voit donc l'équivalence établie par Goldmann : à la déshumanisation progressive de la société correspondrait la disparition du personnage romanesque.

Autrement dit, INDIVIDU = PERSONNAGE ROMANESQUE TRADITIONNEL (avec une généalogie, un nom, des biens, un caractère, etc.). Goldmann semble donc considérer le roman traditionnel comme la norme et sa transformation, désintégration radicale chez un Robbe-Grillet, aboutissement de tendances déjà à l'oeuvre chez Joyce, Kafka, Camus, Sartre, etc., démontre "à quel point la grande tradition de la littérature réaliste développée sur l'arrière-plan de l'humanisme antique tout d'abord, laïc enfin, se trouve aujourd'hui dans une crise décisive"<sup>34</sup>. Présenté de cette façon, l'avenir du roman semble en effet bien sombre. Mais, comme le font remarquer Delfau et Roche : "si on se contentait d'une analyse de contenu, le Nouveau Roman se trouverait rejeté, discrédité, comme témoin nul"<sup>35</sup>. De façon à viter cet écueil, ils recommandent une approche permettant de lire un autre témoignage "dans (l)es distorsions (mêmes qui brouillent la vue"<sup>36</sup>.

Roland Barthes ouvre la voie à cette nouvelle approche en nous permettant de situer la tentative du Nouveau Roman par rapport à l'histoire de la littérature et de la société

bourgeoise. Dans Le degré zéro de l'écriture, il va montrer comment, vers le milieu du dix-neuvième siècle, en Europe, se produisit un tournant unique dans l'histoire de la littérature. Les écrivains de cette époque vont en effet commencer à prendre une distance critique vis-à-vis l'écriture. Au fur et à mesure que les injustices sociales qui fondaient la société bourgeoise faisaient craquer sa prétention à l'universalité, l'écrivain, lié par son art et le plus souvent par son origine sociale à une classe dont il veut se dissocier, "cess(ait) d'être un témoin de l'universel pour devenir une conscience malheureuse"<sup>37</sup>. Selon l'expression de Barthes, la littérature est alors devenue une "problématique du langage", résultat du fait que l'écrivain

a beau créer un langage libre, on le lui renvoie fabriqué, car le luxe n'est jamais innocent : et c'est de ce langage rassis et clos par l'immense poussée de tous les hommes qui ne le parlent pas, qu'il lui faut continuer d'user. Il y a donc une impasse de l'écriture, et c'est l'impasse de la société même...<sup>38</sup>.

Car le roman traditionnel bourgeois, qui culmine avec Balzac, se voulait témoin de l'universel. Lisons le passage suivant consacré à Balzac et extrait d'un manuel de littérature française publié sous la direction d'Emile Henriot, de l'Académie française<sup>39</sup>, et datant de 1958, soit cinq ans après la publication du premier roman de Robbe-Grillet :

Balzac entasse épisodes sur épisodes de cette prodigieuse Comédie humaine qui va offrir aux générations suivantes un miroir aussi clair que celui de la Vérité, pour qu'elles retrouvent sous les apparences de la couleur temporelle

et de la couleur locale, l'image éternelle de l'homme dans la simplicité de sa nature et la complexité de ses passions<sup>40</sup>.

Comme le montre Barthes, vers le milieu du dix-neuvième siècle, les écrivains commencent à comprendre "qu'il ne peut y avoir de langage universel en dehors d'une universalité concrète, et non plus mystique ou nominale, du monde civil"<sup>41</sup>.

Or c'est Balzac qui va donner au roman, jusque-là genre mineur, ses lettres de noblesse. Désormais, chaque nouveau romancier sera jugé plus ou moins par rapport à lui. Connaît-il l'art de camper un personnage, développer une intrigue, créer une atmosphère? On conçoit le roman comme le résultat de techniques précises transmises par les institutions de diffusion culturelle : maisons d'édition, prix littéraires, système scolaire, médias. Barthes nomme "euphorie" cet accord entre l'écrivain et la société. Vers 1850, tout change : l'euphorie innocente cesse d'être possible, chaque écrivain doit "choisir l'engagement de sa forme, soit en assumant, soit en refusant l'écriture de son passé"<sup>42</sup>. Dans cette perspective, la dissolution progressive du héros romanesque ne correspondrait pas nécessairement au témoignage non critique de la réification, mais plutôt à la remise en question, à la démystification de "l'image éternelle de l'homme" que projetait le personnage romanesque, maintenant dénoncé comme fabrication de l'individualisme bourgeois. Robbe-Grillet a insisté à plusieurs reprises sur ses intentions dans la partie théorique de

son oeuvre : ébranler les certitudes de son lecteur, lui faire prendre conscience que la société avait changé depuis Balzac, qu'un regard nouveau sur la société était nécessaire. Au monde clos, rassurant, achevé de Balzac, témoin de l'ordre établi, Robbe-Grillet veut opposer un univers ouvert, déroutant, inachevé. C'est dans ce but que Robbe-Grillet va désintégrer l'anecdote, le personnage, le temps chronologique, refuser d'accoler aux objets des adjectifs anthropomorphiques (ou parodier cette utilisation). Ce n'est donc pas la disparition de l'homme que nous révélerait Robbe-Grillet, mais d'une certaine conception de l'Homme, enracinée dans les valeurs bourgeoises. Peut-être même est-il possible, comme le souhaite Robbe-Grillet, de déceler dans son oeuvre l'apparition d'un homme nouveau :

et ce n'est guère être inhumain que de vouloir bâtir une nouvelle vie pour l'homme; cette vie ne paraît noire que si - toujours en train de pleurer les anciennes couleurs - on ne cherche pas à voir les nouvelles beautés qui l'éclairent. Ce que propose l'art d'aujourd'hui, au lecteur, au spectateur, c'est en tout cas une façon de vivre, dans le monde présent, et de participer à la création permanente du monde de demain. Pour y parvenir, le nouveau roman demande seulement au public d'avoir confiance encore dans le pouvoir de la littérature, et il demande au romancier de n'avoir plus honte d'en faire<sup>43</sup>.

Bien sûr le romancier n'est jamais innocent; il ne peut écrire, pour reprendre l'expression de Barthes, qu'"en montrant du doigt son masque". Mais dans l'acte d'écrire, au-delà d'une attitude critique face à l'idéologie dominante, l'imaginaire

retrouve ses droits, car par cet acte, l'écrivain peut se "hâte(r) vers un langage rêvé dont la fraîcheur, par une sorte d'anticipation idéale, figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné"<sup>44</sup>. N'est-il pas possible à cette lumière d'établir une filiation entre le roman polyphonique de Dostoïevski et l'univers ouvert, indéterminé, déconcertant de Robbe-Grillet? C'est ce que nous allons maintenant tenter de montrer.

### 5.3 Nouveau roman, polyphonie et littérature "postmoderne"

Dans un article célèbre, Sartre opposait deux romanciers, Mauriac et Dostoïevski, et concluait en disant que seul Dostoïevski était un véritable romancier. Il est intéressant de constater que cet article, écrit en 1939<sup>4</sup>, présente plusieurs ressemblances avec les analyses dans lesquelles Bakhtine développe ses concepts de monologie et de polyphonie. Par exemple, Sartre reproche principalement à Mauriac de prendre, face à ses personnages, la position du narrateur omniscient :

(Mauriac) a écrit un jour que le romancier était pour ses créatures comme Dieu pour les siennes, et toutes les bizarreries de sa technique s'expliquent par ce qu'il prend le point de vue de Dieu sur ses personnages : Dieu voit le dedans et le dehors, le fond des âmes et les corps, tout l'univers à la fois. De la même façon, M. Mauriac a l'omniscience pour tout ce qui touche à son petit monde; ce qu'il dit sur ses personnages est parole d'Évangile, il les explique, les classe, les condamne sans appel<sup>45</sup>.

Selon Sartre, ceci constitue une faute très grave :

l'introduction de la vérité absolue, ou point de vue de Dieu, dans un roman, est une double erreur technique : tout d'abord elle suppose un récitant soustrait à l'action et purement contemplatif (...) le roman s'évanouit sous vos yeux : il ne demeure qu'une languissante vérité "sub specie aeternitatis"<sup>46</sup>.

Mauriac nous semble en cela caractéristique des romanciers "monologiques" par rapport aux romanciers "polyphoniques" dont Dostoïevski est l'ancêtre, ce Dostoïevski dont Sarraute dira qu'il représente "le précurseur de presque tous les écrivains

européens de notre temps"<sup>47</sup>. De la même façon que Dostoïevski a redécouvert, renouvelé, réactualisé les possibilités latentes de la ménippée, les romanciers d'avant-garde tels que Robbe-Grillet ont inventé de nouvelles variantes du roman polyphonique. C'est en effet la thèse que soutient Kristeva :

le "roman polyphonique" que Bakhtine trouve chez Dostoïevski est bien situé sur cette brèche du "moi" (Joyce, Kafka, Artaud viendront après Dostoïevski (1821-1881), mais Mallarmé est son contemporain) où explose la littérature moderne : pluralité des langues, confrontation des discours et des idéologies, sans conclusion et sans synthèse - sans "monologisme", le "sexuel" parle ce "dialogisme", cette polyphonie non finie, indécidable<sup>48</sup>.

A Joyce et Kafka, on peut ajouter Faulkner, Dos Passos, Camus, Sartre, Beckett, Sarraute, Robbe-Grillet, tous les romanciers modernes de la dissolution de la conception bourgeoise de l'Homme, du Héros romanesque, de la psychologie traditionnelle, du mythe de l'Intériorité et de la Profondeur, tous les grands romanciers qui ont contribué à ébranler les certitudes d'une société quant à l'existence d'un "moi" stable, cohérent, descriptible.

Dans Le miroir qui revient, essai d'autobiographie publié récemment par un Robbe-Grillet de soixante-deux ans, ce dernier distingue dans l'histoire de la littérature moderne

deux grandes familles de romanciers :

ceux, d'une part, qui s'obstinent - puisque les valeurs bourgeoises sont toujours en place, à Rome comme à Moscou, même si personne n'y croit plus nulle part - à bâtir des récits codifiés une fois pour toutes selon l'idéologie réaliste sous-balzacienne, sans contradiction ni manque dans la trame signifiante. Et ceux, d'autre part, qui voudront explorer, chaque décennie plus avant, les oppositions insolubles, les éclatements, les apories diégétiques, les cassures, les vides, etc., car ils savent que le réel commence juste au moment où le sens vacille<sup>49</sup>.

Par "ceux qui s'obstinent à écrire comme Balzac", Robbe-Grillet fait référence à la "vague de "retour à" qui déferle sur nous de toute part<sup>50</sup>", c'est-à-dire le phénomène observable dans la littérature des vingt dernières années et décrit en ces termes par Guy Scarpetta dans L'Impureté :

il n'est question un peu partout que de retour au récit classique, avec intrigue bien ficelée, péripéties, rebondissements, psychologie, personnages "vivants" (en bref, tout ce dont le nouveau roman avait cru nous débarasser à jamais), comme si la forme dix-neuviémiste du roman constituait une norme éternelle, absolue<sup>51</sup>.

Cependant, tout n'est peut-être pas aussi simple que le croit Robbe-Grillet : deux familles bien distinctes cheminant parallèlement, une évolution linéaire, un accroissement infini de découvertes de la part des enfants du polyphonique Dostoïevski alors qu'une stérilité absolue se remarque chez les descendants de Balzac le monologique. Comme le souligne avec justesse Scarpetta :

certes, tout cela serait à nuancer : le panorama actuel est loin de se réduire à l'affrontement figé d'un avant-gardisme crispé sur ses postulats "darwinien" et d'une position archaïsante, visant

purement et simplement à revenir en arrière, - la situation est d'évidence beaucoup plus contradictoire, ambivalente, impure. Si "retour" il y a, par exemple, il n'exclut pas la distance, le jeu, l'humour, l'ironie (c'est même l'un des traits caractéristiques de l'époque : l'usage immodéré du second degré)<sup>52</sup>.

Or cette nouvelle tendance en art et en littérature est désignée en général par l'expression "postmoderne", terme vague, mouvant, vaporeux dont il faudrait user, suggère Scarpetta, "légèrement, à distance, presque allusivement", ce terme étant l'une "des notions avec lesquelles on ne peut "que" flirter : (il faut donc - M.R.) les traiter sans coller à leurs connotations, ni aux systèmes qu'elles sont censées véhiculer. D'une certaine façon, jouer la désinvolture contre l'esprit de système, une manière postmoderne, en somme, de se comporter avec le mot "postmoderne" <sup>53</sup>. C'est dans cet esprit que nous tenterons de procéder.

Si Robbe-Grillet refuse la filiation de Balzac, l'écrivain postmoderne John Barth ne veut pas plus répudier l'héritage de Balzac que de Joyce : "My ideal postmodernist author neither merely repudiates nor merely imitates either his twentieth-century modernist parents or his nineteenth-century premodernist grandparents"<sup>54</sup>. L'écrivain américain ne conteste certes pas la valeur d'écrivains "hermétiques" tels que Pound, Joyce, Kafka, mais selon lui leurs oeuvres appartiennent à un passé littéraire désormais révolu. Barth réclame une littérature plus "démocratique", capable d'atteindre un cercle de lecteurs un peu plus

étendu que celui de spécialistes devant consacrer une vie entière à la compréhension d'un écrivain<sup>55</sup>. Et lorsque Barth cherche une analogie pour cette nouvelle littérature, c'est dans le jazz, honni par Adorno qu'il la trouve :

My own analogy would be with good jazz or classical music: one finds much on successive listenings or close examination of the score that one didn't catch the first time through; but the first time through should be so ravishing - and not just to specialists - that one delights in the replay<sup>56</sup>.

La littérature postmoderne se caractérise par l'éclectisme des styles, le droit de puiser dans la tradition sans obligation de sans cesse innover au niveau de la forme : "The consequence of this position of the present reads: there is no advanced material, all historical stocks of material, are equally available to the artist. What counts is the individual work"<sup>57</sup>. Mais ce retour à la tradition se fait souvent sous le signe du rire, du jeu, du rêve. C'est ainsi qu'un écrivain comme Michel Tournier affirme très monologiquement : "comme tout créateur, le seul être dont je revendique absolument la place, c'est Dieu<sup>58</sup>, et crée ainsi des "personnage(s) ancré(s) dans le réel et qui (ont) l'épaisseur de la "vérité" telle que l'exigent les romanciers réalistes soucieux de documentation"<sup>59</sup>. Mais contrairement à ces romanciers, il fait évoluer ses personnages dans l'univers de la fable.

Peut-être faut-il alors penser avec Scarpetta qu'il y a un "traitement", "l'une par l'autre", de deux traditions? Nous avons vu avec Todorov que le monologisme n'existait jamais à l'état

pur, qu'il faut parler plutôt du rôle plus ou moins fort (du "traitement" dans la terminologie de Scarpetta) du dialogisme, de la polyphonie au sein de chaque oeuvre. Bakhtine entendait le rire carnavalesque résonner dans les oeuvres monologiques de Balzac, Sand, Dickens, Tolstoï. Depuis l'Antiquité deux grandes traditions se seraient toujours côtoyées, entremêlant leur discours selon des modalités différentes. C'est le grand mérite de Bakhtine de nous avoir révélé l'existence d'une riche tradition littéraire tirant ses origines de la culture populaire et s'exprimant par le carnavalesque, le polyphonique. Après lui nous ne pourrions plus jamais lire comme avant, maintenant attentifs à capter l'écho, même très affaibli, du rire carnavalesque.

Il ne faudrait pas cependant croire que le roman polyphonique possède une supériorité axiologique par rapport au roman monologique. Comme le dit Bakhtine :

jamais un genre nouveau, en voyant le jour, ne remplace et ne supprime aucun des genres précédents. Il ne fait que compléter, qu'élargir le cercle des genres existants. Chacun d'eux possède en effet une sphère d'existence exclusive, par rapport à laquelle il est irremplaçable. C'est pourquoi l'apparition du roman polyphonique ne supprime et ne limite nullement le développement productif postérieur des formes monologiques (biographie, récit historique ou de moeurs, etc.) : il y aura toujours des domaines de la vie de l'homme et de la nature qui exigeront des formes objectivées et achevantes, autrement dit monologiques, de l'approche artistique<sup>60</sup>.

Et pour ces oeuvres monologiques, l'approche goldmannienne orientée vers la découverte d'une vision du monde, avec son

accent sur la cohérence et l'unité de l'oeuvre pourrait s'avérer plus éclairante que celle de Bakhtine qui privilégie les éléments de multiplicité, de pluralité des sens et des visions du monde. Il nous paraît certainement intéressant de mener plus loin cette réflexion dans des recherches ultérieures (ce qui supposerait se pencher sur l'esthétique classique).

## 6. CONCLUSION

La question est : l'oeuvre de Goldmann mérite-t-elle d'être reprise? Nous le croyons. Mais quand nous disons "reprise", nous n'entendons pas bien sûr littéralement, telle qu'elle est, mais dans le sens d'un élargissement, d'un dépassement. D'abord ne pas être dupe du vocable encombrant et désuet que représente le "structuralisme génétique". Comme l'ont souligné Gérard Delfau et Anne Roche, le Goldmann du Dieu caché parlait de matérialisme dialectique et de "vision du monde", ce n'est que dans les années soixante, au moment où on ne parlait que de structuralisme, qu'il donna à sa théorie le nom de "structuralisme génétique". Nous sommes d'accord avec eux :

l'innovation ne nous paraît pas heureuse (...). Privé de ses applications et coupé de ses racines (le Dieu caché) le "structuralisme génétique" risque d'apparaître, dix ans plus tard, comme une vaste construction vide, où voudraient se répondre, par le biais d'homologies rigoureuses, de mystérieuses et trop efficaces "structures"1.

Pour éviter ce danger trop réel, il vaudrait donc mieux parler tout simplement de la théorie goldmannienne et utiliser avec discernement le lourd vocabulaire scientifique emprunté sans doute à la vague structuraliste. Nous avons tenté de montrer comment l'approche goldmannienne offrait au chercheur en sociologie de la littérature (et de l'art en général) une approche qui mériterait d'être reprise.

Evidemment cette théorie est inachevée, beaucoup de concepts selon nous très féconds pour l'analyse sociologique de la création culturelle ("vision du monde", "conscience possible", "sujet transindividuel") auraient besoin d'être définis avec plus de précision, complétés par l'insertion d'autres concepts, dépouillés ainsi d'une interprétation univoque. Pourquoi alors une méthode aussi prometteuse, qui avait fait ses preuves avec Le Dieu caché semble-t-elle achopper lorsqu'appliquée au Nouveau Roman? Puisque ces fameuses analyses sont en majeure partie responsables du peu d'intérêt que suscite Goldman chez les critiques littéraires, il convenait d'abord d'examiner la théorie qui sous-tend ces analyses. L'hypothèse de base n'est pas sans séduction : une mise en relation d'un courant romanesque ainsi que de l'ascension et du déclin des valeurs individualistes bourgeoises. Si l'on se garde de vouloir à tout prix parler d'"homologie rigoureuse" ("rigoureuse" en effet parce qu'en passant du langage mathématique au discours sociologique, l'"homologie" risque de révéler ce qu'elle est : une métaphore) l'hypothèse nous paraît garder toute sa fécondité : quelle était la vision du monde exprimée dans Pamela, Robinson Crusoe, Le Paysan parvenu, La Nouvelle Héloïse, sinon celle de la bourgeoisie libérale? Or selon Goldman, il faut renoncer au concept de vision du monde pour analyser ces romans et nous contenter d'y observer rétrospectivement la réification déjà à l'oeuvre. Mais à quoi bon alors la littérature et l'étude de la littérature si tout ce qu'on peut y lire est la présence

de la réification? Cependant, avant d'examiner les raisons de l'abandon par Goldman de la notion de vision du monde, nous avons voulu montrer comment les concepts élaborés par Raymond Williams à partir d'une lecture de Gramsci pouvaient contribuer à élargir la théorie goldmannienne.

En effet, malgré tout l'intérêt qu'elle présente, la "vision du monde" est chez Goldman d'un maniement assez lourd lorsqu'il s'agit d'autre chose que des "grandes" oeuvres littéraires, expressions par un écrivain génial de la réponse globale aux problèmes de son temps élaborée par une classe sociale. Williams souligne les difficultés d'une telle approche pour l'analyse des pratiques culturelles contemporaines. En introduisant les concepts de pratiques résiduelles et émergentes, débordant le champ de la culture dominante et interagissant avec lui, et en situant la production des oeuvres culturelles sur un continuum allant des véritables sujets transindividuels aux projets individuels, Williams permet de dépasser la rigidité méthodologique de la théorie goldmannienne de façon à faciliter une analyse plus délicate des pratiques culturelles populaires et émergentes dans notre société. Comment cette théorie élargie de façon à pouvoir rendre compte de la culture populaire réagit-elle lorsque confrontée à celle de Bakhtine qui voit dans cette culture l'origine du roman? C'est ce qu'il nous importait d'élucider.

A la différence de Goldmann, Bakhtine renonce à trouver une "formule de synthèse" pour le roman. En effet, le roman, dernier venu parmi les genres, en diffère fondamentalement. Alors que tous les autres genres seraient issus de la culture dominante, le roman serait le seul à trouver son origine dans la culture populaire. Bakhtine situe le roman par rapport à l'épopée qu'il décrit d'une façon assez voisine de Lukács : l'épopée est un genre clos, achevé, tourné vers le passé, caractéristique d'une société traditionnelle dominée par l'autorité d'une seule langue et d'une seule culture. Le roman, genre cosmopolite et plurilingue, s'installe dans le présent, incarne le rire populaire de la place publique, établit un contact avec son lecteur. Le roman est un genre ouvert, inachevé, protéen. Fondamentalement a-canonique, il remet en question tous les autres genres. Bakhtine va s'attacher longuement à en retracer l'origine dans les genres littéraires mineurs de l'Antiquité puis à en suivre la trace sous la forme du carnaval populaire qui représentait la seconde vie du peuple dans l'Europe du Moyen Age et de la Renaissance. Il va nous montrer comment cette tradition va influencer directement l'oeuvre de Rabelais et des autres grands auteurs de la Renaissance, pour s'exercer ensuite indirectement à travers ces écrivains sur toute la littérature européenne, et être finalement redécouverte avec le roman polyphonique de Dostofevski, qui va rompre ainsi avec la tradition du roman monologique.

Très schématiquement, on peut caractériser le roman monologique comme l'expression d'une seule vision du monde, celle de l'auteur, alors que le roman polyphonique représente l'interaction entre plusieurs visions du monde, égales et autonomes, rassemblées dans l'unité supérieure de la voix de l'auteur. Les héros ne sont plus, comme dans le roman monologique, décrits de l'extérieur par un auteur omniscient, mais sont libres, capables de connaissance, sujets de leur propre discours. Avec Dostoïevski, c'est la découverte d'une nouvelle relation entre l'auteur, ses personnages et le lecteur, car, de la même façon que personne ne peut assister en spectateur au carnaval, aucune lecture monologique d'une oeuvre polyphonique ne pourra pénétrer son essence.

Malgré l'immense portée des découvertes de Bakhtine, nous ne croyons pas qu'elles remettent fondamentalement en question la théorie goldmannienne. Bakhtine nous permet de porter un regard nouveau sur l'évolution du roman en y distinguant au moins deux courants qui se côtoient et s'entremêlent. On peut en effet lire les oeuvres d'auteurs tels Cervantès, Fielding, Diderot, Balzac comme l'expression des valeurs individualistes bourgeoises et à la fois comme la continuation de la tradition carnavalesque populaire. Il se pourrait aussi, comme l'a souligné André Belleau, que cette tradition ait continué d'influencer directement des littératures (québécoise, latino-américaine, du mouvement des femmes, etc.) qui pour diverses raisons auraient gardé un contact vivant avec la vie de la place publique. Avec Bakhtine, nous

apprenons à écouter dans l'oeuvre apparemment issue de la culture dominante le rire du peuple, mais aussi nous sommes en mesure de mieux analyser les pratiques culturelles résiduelles et émergentes. De plus, avec la découverte du roman polyphonique, il est possible de sortir de l'impasse qui consiste à ne devoir chercher dans l'oeuvre qu'une seule vision du monde. Il nous semblait maintenant possible de revenir aux analyses consacrées par Goldman au Nouveau Roman et d'essayer d'approfondir les raisons de leur échec.

Nous en sommes ainsi venue à la conclusion que le caractère réductionniste de ces analyses résultait plutôt d'un facteur idéologique que d'une tendance inhérente à l'ensemble de son approche. Ce serait en effet la perte de l'espoir d'un prolétariat révolutionnaire, jugé seul capable d'élaborer une attitude globale et progressive face aux problèmes de notre temps, qui a conduit Goldman à abandonner les concepts très féconds de vision du monde, conscience possible, sujet transindividuel, et à aboutir ainsi au "sociologisme sans médiations" que lui reproche la critique littéraire québécoise. Il est intéressant de noter cependant que, dans ce qu'on peut considérer comme une "troisième étape" de sa démarche, malheureusement trop tôt interrompue, Goldman retourna à la notion de vision du monde (dans le cas, il est vrai, du théâtre), ce qui permet d'augurer d'un renouvellement de sa pensée, s'il avait vécu.

Cette découverte nous a autorisée à retourner aux premières thèses de Goldmann, celles du Dieu caché, et à la vision du monde vue comme instrument conceptuel de première importance. Ayant pris connaissance des concepts élaborés par Williams et Bakhtine, nous avons voulu tenter une relecture de Robbe-Grillet qui témoignerait non pas d'un monde réifié et sans espoir, mais plutôt d'une réaction critique, et créatrice, envers le roman traditionnel bourgeois, témoin incontesté de l'univers<sup>1</sup>. Au monde monologique du roman bourgeois s'opposerait l'univers polyphonique de Robbe-Grillet. Ce que Goldmann interprétait comme la mort du roman manifestait en fait son renouvellement. Cependant, à la lumière des tendances qui ont vu le jour ces dernières années dans la littérature romanésque, l'oeuvre de Robbe-Grillet peut apparaître comme dépassée, c'est pourquoi nous avons tenté d'appliquer, d'une manière extrêmement schématique, nous en sommes consciente, certaines thèses de Bakhtine à ce qu'il est convenu d'appeler la littérature "postmoderne".

Sachant que certains des traits principaux de la littérature postmoderne sont : le refus de l'hermétisme, de la recherche incessante du nouveau, du besoin de scandaliser, de la hiérarchie et du sérieux, une volonté d'éclectisme, du droit de puiser sans honte dans la tradition, d'intégrer cette tradition sur un mode humoristique, il nous a semblé qu'on pouvait fort bien avancer l'hypothèse, comme le propose Scarpetta,

d'une interaction dynamique entre la tradition de la place publique et celle de la culture dominante.

Notre objectif en effectuant cette thèse était d'examiner si la théorie goldmannienne de la littérature conservait encore quelque valeur pour l'étude de la littérature ou devait être reléguée à l'histoire. Nous avons essayé de montrer qu'elle était selon nous "actualisable" et comment certains concepts développés par Williams pouvaient contribuer à l'élargir de façon à permettre une analyse plus nuancée, plus intelligente de la littérature qui se fait sous nos yeux. Nous avons cherché à faire la même chose avec les concepts bakhtiniens. Dans un article publié récemment dans un numéro spécial d'Études françaises consacré à Bakhtine, Kathy Sabo et Greg Marc Nielsen exprimaient le souhait d'une "nouvelle synthèse théorique de diverses problématiques classiques (Gramsci, Bloch, Lukàcs, Mannheim, Adorno et al., Bakhtine et son Cercle, Goldmann, etc.) auparavant considérés comme étant les précurseurs spécifiques de courants distincts" ? D'une façon très restreinte, car nous sommes très consciente des limites de cette thèse, c'est une modeste contribution aux recherches préliminaires que nécessiterait une telle synthèse que nous aimerions avoir accomplie.

NOTES

Chapitre 1

1. Fournier, Marcel, "Littérature et sociologie au Québec", Études françaises, hiver 1983-84, vol. 19, no 3, p. 9.
2. Loc. cit.
3. Entretien avec M. Robert Major, le 4 novembre 1986.
4. Voir en annexe notre bibliographie des ouvrages portant sur l'approche goldmannienne de la littérature.
5. Piaget, Jean, in collectif, Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature, Editions de l'Université de Bruxelles, 1973-74, cité par Sami Naïr dans sa "préface" à l'édition posthume de textes de Goldmann sous le titre Épistémologie et philosophie politique, Paris, Denoël/Gonthier, 1978, p. 7.
6. Ce sont : La création culturelle dans la société moderne, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, 187 p.; Lukács et Heidegger, Paris, Denoël/Gonthier, 1973, 177p.; Épistémologie et philosophie politique, Paris, Denoël/Gonthier, 1978, 245 p.
7. Sur la nécessité de prendre connaissance de la totalité de l'oeuvre de Goldmann incluant ses ouvrages posthumes, voir entre autres : Mayrl, W. W., "Genetic Structuralism and the Analysis of Social Consciousness", Theory and Society, janv. 1978, vol. 5, no 1, p. 19-44; Rodriguez, Ileana et Marc Zimmerman, "Reviews : Lucien Goldmann, Cultural Creation in Modern Society", Telos, été 1976, no 28, p. 199-214; Zimmerman, M., "Lucien Goldmann: From Dialectical Theory to Genetic Structuralism", Berkeley Journal of Sociology, 1978-79, 23, p. 151-82.
8. C'est l'hypothèse avancée par William Boelhower, dans : "Book Reviews: Lucien Goldmann, Towards a Sociology of the Novel", printemps 1976, no 6, p. 140-43.
9. Pascadi, Ion, "Le structuralisme génétique et Lucien Goldmann", in collectif, Le structuralisme génétique, Paris, Denoël/Gonthier, 1977, p. 123. Textes réunis par Annie Goldmann, Michel Lowy et Sami Naïr.
10. Heyndels, Rudolf, "Réflexion sur la notion de "cohérence" dans la théorie de Lucien Goldmann", Revue de l'Université libre de Bruxelles, 1974, nos 1-2, p. 9.
11. Ibid., p. 6-9.

12. Méndez, Javier García, "Pour une écoute bakhtinienne du roman latino-américain", Etudes françaises, print. 1984, vol. 20. no 1 p. 104-05.
13. Nous pensons surtout à : Leenhardt, Jacques, Lecture politique du roman : "La jalousie" d'Alain Robbe-Grillet, Paris, Ed. de minuit, 1973, 233 p.; et à : Mouillaud, Geneviève, Le Rouge et le Noir de Stendhal. Le roman possible, Paris, Librairie Larousse, 1973.
14. Williams, Raymond, "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory", New Left Review, no 82, nov.-déc. 1973, p. 3-26.
15. Williams, R., Marxism and Literature, Oxford, Oxford University Press, 1977, 218 p.
16. Todorov, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de : Ecrits du Cercle de Bakhtine, Paris, Seuil, 1981, p. 9. Cet ouvrage contient entre autres une biographie de Bakhtine.

Chapitre 2

1. "Dialectique" in Dictionnaire général des sciences humaines, sous la direction de Georges Thinès et Agnès Lempereur, Paris, Editions universitaires, 1975, p. 912.
2. Goldman, Lucien, Sciences humaines et philosophie, Paris, Editions Gonthier, 1966 (1ère édition 1952), p. 151. Par la suite, nous utiliserons le sigle "Sc.h.ph." pour nous référer à cet ouvrage.
3. Collectif, Lucien Goldman et la sociologie de la littérature, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975, p. 14.
4. Nicolas, André, Jean Piaget, Paris, Seghers, 1976, p. 168.
5. Goldman, Lucien, Recherches dialectiques, Paris, Gallimard, 1959, p. 24. Par la suite, nous utiliserons le sigle "R.d." pour nous référer à cet ouvrage.
6. Goldman, Lucien, Le Dieu caché, Paris, Gallimard, 1959, (1ère édition 1955), p. 7. Par la suite nous utiliserons le sigle "D.c." pour nous référer à cet ouvrage.
7. Loc. cit.
8. Nous pensons surtout aux critiques "négatives" suivantes : Doubrovsky, Serge, Pourquoi la nouvelle critique?, Paris, Mercure de France, 1966, p. 150-51; Eagleton, Terry, Criticism and Ideology, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1976, p. 97-98 et Eagleton, Marxism and Literary Criticism, Londres, Verso, 1978, p. 24, 32-35, 83, 97; Glucksmann, Miriam, "Lucien Goldman: Humanist or Marxist?" in New Left Review, no 56, 1969, p. 49-62; Jameson, Fredric, The Prison-House of Language, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. ix, 214 et Jameson, Marxism and Form, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 172, 182, 375-76.
9. R.d., p. 128.
10. Lukács cité par Goldman in collectif, Lucien Goldman et la sociologie de la littérature, p. 22.
11. Jameson, F., Marxism and Form, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. xii-xiv.
12. R.d., p. 24.
13. D.c., p. 8.

14. Loc. cit.
15. Zima, Pierre V., Goldmann. Dialectique de l'immanence, Paris, Editions universitaires, 1973, p. 15.
16. Goldmann, Lucien, La création culturelle dans la société moderne, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 16. Par la suite nous utiliserons le sigle "C.c." pour nous référer à cet ouvrage.
17. Goldmann, Lucien, Marxisme et sciences humaines, Paris, Gallimard, 1970, p. 58. Par la suite nous utiliserons le sigle "M.sc.h." pour nous référer à cet ouvrage.
18. Loc. cit.
19. Loc. cit.
20. Goldmann, Lucien, Épistémologie et philosophie politique, Paris, Denoël/Gonthier, 1978, p. 28. Par la suite nous utiliserons le sigle "E.ph." pour nous référer à cet ouvrage.
21. R.d., p. 107. Pour un approfondissement du concept goldmannien de cohérence, voir : Heyndels, Rudolf, "Réflexion sur la notion de "cohérence" dans la théorie de Lucien Goldmann", Revue de l'Université libre de Bruxelles, nos 1-2, 1974, p. 3-23.
22. Goldmann, L., "Structuralisme génétique en sociologie de la littérature", in collectif, Le structuralisme génétique, Paris, Denoël/Gonthier, p. 27. Par la suite, nous utiliserons le sigle "St.g." pour nous référer à cet ouvrage.
23. Viat, Jean, Les méthodes structuralistes dans les sciences sociales, Paris, Mouton & Co, 1965, p. 145.
24. Goldmann, L., "Structuralisme génétique en sociologie de la littérature", in St.g., p. 27.
25. Jameson, F., op. cit., p. 375-376.
26. M.sc.h., p. 58.
27. Loc. cit., p. 59.
28. É.ph., p. 32.
29. Loc. cit., p. 33.
30. R.d., p. 34.

31. E.ph., p. 33.
32. Coll., Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature, p. 42.
33. Nous pensons surtout à l'article de Zima intitulé "La "vision du monde" de Goldmann à Bakhtine et Mukařovský" dans Sociocriticism, no 1, juillet 85, p. 103-11.
34. Goldmann, Lucien, Structures mentales et création culturelle, Paris, Anthropos, 1970, p. 378. Par la suite nous utiliserons le sigle "Str.cr." pour nous référer à cet ouvrage.
35. C.c., p. 20.
36. E.ph., p. 33.
37. M.sc.h., p. 65.
38. Goldmann, L., "Structuralisme génétique en sociologie de la littérature", in St.g., p. 33.
39. M.sc.h., p. 68.
40. E.ph., p. 32.
41. Leenhardt, Jacques, Lecture politique du roman, Paris, Editions de minuit, 1973, p. 22.
42. C.c., p. 22.
43. Heyndels, Rudolf, "Vision du monde et réification. Réflexion sur la sociologie de la littérature de Lucien Goldmann", in Revue de l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles, 1974, p. 597.
44. Goldmann, L., "Structuralisme génétique en sociologie de la littérature", in St.g., p. 21.
45. R.d., p. 57.
46. Goldmann, L., "Structuralisme génétique en sociologie de la littérature", in St.g., p. 27.
47. M.sc.h., p. 42.
48. Ibid., p. 46.
49. Ibid., p. 47.
50. Str.cr., p. 300.

51. Sc.h.ph., p. 133.
52. Ibid., p. 159.
53. R.d., p. 21-22.
54. Goldmann, L., "Structuralisme génétique en sociologie de la littérature", in St.g., p. 22-23.
55. Ibid., p. 23.
56. Loc. cit.
57. Ibid., p. 24.
58. Sc.h.ph., p. 136.
59. M.sc.h., p. 124.
60. Loc. cit.
61. Sc.h.ph., p. 124-125.
62. C.c., p. 10
63. M.sc.h., p. 124-25.
64. Goldmann, L., "Structuralisme génétique en sociologie de la littérature", in St.g., p. 24.
65. C.c., p. 97.

Chapitre 3

1. Williams, Raymond, Marxism and Literature, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 182.
2. Ibid., p. 182-83.
3. Mouillaud, Geneviève, "Roman", in collectif, Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1975, p. 150.
4. Lukács, Georges, La théorie du roman, Paris, Gonthier, 1963, p. 23.
5. Leenhardt, Jacques, "Lecture critique de la théorie goldmannienne du roman", in Sociocritique, Paris, Nathan, 1979, p. 179. Textes présentés par Claude Duchet.
6. Lukács, G., op. cit., p. 60.
7. Leenhardt, J., op. cit., p. 179.
8. Lukács, G., op. cit., p. 24.
9. Ibid., p. 25.
10. Ibid., p. 85.
11. Goldmann, L., Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964, p. 24-25. Désormais, nous utiliserons le sigle "P.Soc." pour nous référer à cet ouvrage.
12. P.Soc., p. 22-23.
13. Goldmann, L., "Introduction aux premiers écrits de Georges Lukács", in Lukács, G., op. cit., p. 174.
14. Ibid., p. 177.
15. P.Soc., p. 35.
16. P.Soc., p. 39.
17. Goldmann, L., "Introduction aux premiers écrits de Georges Lukacs", p. 180.
18. P.Soc., p. 55.
19. str.cr., p. 41.

20. P.Soc., p. 55.
21. Horkheimer, Max, Eclipse of Reason, New York, Continuum, 1974, p. 18.
22. P.Soc., p. 43.
23. P.Soc., p. 47.
24. P.Soc., p. 291.
25. R. Heyndels dans "Vision du monde et réification", (Revue de l'Institut de sociologie, Editions de l'Université de Bruxelles, 1974, p. 593-617), montre comment Goldmann "détourne" le concept lukácsien de réification et la théorie marxienne de la valeur.
26. P.Soc., p. 293-94.
27. Leenhardt, J., op. cit., p. 172-82.
28. P.Soc., p. 296-97.
29. P.Soc., p. 297.
30. C.c., p. 41.
31. Williams, R., "Literature and Sociology: in Memory of Lucien Goldmann", New Left Review, May-June 1971, no 67, p. 17-18.
32. Ibid., p. 10.
33. Loc. cit.
34. Williams, R., "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory", New Left Review, nov.-déc. 1973, no 82, p. 9.
35. Ibid., p. 12.
36. Ibid., p. 10.
37. Loc. cit.
38. Ibid., p. 11.
39. Ibid., p. 10.
40. Williams, R., "Literature and Sociology: in Memory of Lucien Goldmann", p. 15.
41. Williams, R., Marxism and Literature, p. 198.

Chapitre 4

1. Bakhtine, Mikhaïl, "Récit épique et roman", in Esthétique et théorie du roman, Paris, Gall., 1978, p. 442.
2. Ibid., p. 445-46.
3. Todorov, Tzvetan, op. cit., p. 139.
4. Aucouturier, Michel, "Mikhaïl Bakhtine philosophe et théoricien du Roman", in Bakhtine, M., op. cit., p. 18.
5. Au sujet des ressemblances entre les définitions lukácsienne et bakhtinienne de l'épopée, voir : Prévost, Claude, "Présentation" (à l'essai synthétique de Bakhtine sur l'épopée et le roman), Recherches Internationales à la lumière du marxisme, 3<sup>e</sup> trimestre 1973, no 76, p. 1-4; et Corredor, Eva, "Lukacs and Bakhtin: A Dialogue on Fiction", Revue de l'Université d'Ottawa, janv.-mars 1983, vol. 53, no 1, 97-107.
6. Bakhtine, M., op. cit., p. 452.
7. Ibid., p. 456.
8. Ibid., p. 448.
9. Loc. cit.
10. Castex, P.-G., et al., Manuel des études littéraires françaises, Paris, Hachette, 1966, p. 21.
11. Loc. cit.
12. Bakhtine, M., L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Paris, Gall., 1970, p. 17.
13. Ibid., p. 19.
14. Ibid., p. 20.
15. Ibid., p. 28.
16. Ibid., p. 30.
17. Belleau, André, "Carnavalesque pas mort?", Études françaises, printemps 1984, vol. 20, no 1, p. 42-43.

18. Lukács, G., op. cit., p. 155.
19. Bakhtine, M., La poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970, p. 33.
20. Ibid., p. 111.
21. Ibid., p. 153-54.
22. Kristeva, Julia, "Une poétique ruinée", in Bakhtine, M., op. cit., p. 12.
23. Batlay, Jenny H., "Dialogisme, polyphonie et intertextualité": la tentative du post-formaliste russe Bakhtine (sic) vue à travers les analyses de Julia Kristeva", French Literary Series, Department of Foreign Languages and Literatures, University of South Carolina, 1977, vol. IV, , p. 205.
24. Bakhtine, M., op. cit., p. 77.
25. Bakhtine, M. cité par Todorov, T., op. cit., p. 100.
26. Bakhtine, M., op. cit., p. 155.
27. Ibid., p. 166.
28. Ibid., p. 168.
29. Ibid., p. 151. Il serait intéressant de mettre en relation les idées de Bakhtine sur le genre et celles de Williams.
30. Ibid., p. 47.
31. A ce sujet, voir l'article déjà cité de Zima comparant la vision du monde chez Goldmann et Bakhtine.
32. Bakhtine, M., op. cit., p. 45.
33. Loc. cit.

Chapitre 5

1. P.Soc., p. 286.
2. P.Soc., p. 286-87.
3. Ricardou, Jean et Françoise van Rossum-Guyon, dir., Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, tome I, Paris, Union générale d'éditions, 1972, p. 179.
4. Delfau, Gérard et Anne Roche, Histoire/littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire, Paris, Seuil, 1977, p. 73.
5. C.c., p. 42.
6. P.Soc., p. 42-43.
7. P.Soc., p. 34.
8. É.ph., p. 33.
9. Leenhardt, J. "Lecture critique de la théorie goldmannienne du roman", p. 174.
10. Nous pensons surtout à : Roelens, Rodolphe, "Les avatars de la médiation dans la sociologie de la littérature de Lucien Goldmann", L'Homme et la Société, janv. 1970, no 15, p. 295-316; Lowy, Michel, "Goldmann et Lukàcs : la vision du monde tragique" et Zima, Pierre V., "La mise en scène de la dialectique", in St.g., p. 99-119 et p. 159-186; Leenhardt, J., op. cit.; Paquette, Jean-Marcel, "Réflexions sur la notion de "valeur esthétique" dans la sociocritique de Lucien Goldmann", Recherches Sociographiques, janv.-août 1982, vol. 23, nos 1-2, p. 95-108.
11. Zima, Pierre V., "La mise en scène de la dialectique", in St.g., p. 159.
12. Loc. cit.
13. Leenhardt, J., op. cit., p. 174.
14. Loc. cit.
15. P.Soc., p. 45.
16. C'est ce que fait d'ailleurs Leenhardt dans Lecture politique du roman.

17. Str.cr., p. 328.
18. Str.cr., p. 304-305.
19. Str.cr., p. 304.
20. Str.cr., p. 450.
21. Loc. cit.
22. Il est vrai que Goldmann, dans la "troisième étape" de sa démarche, s'est penché sur le problème langagier et a distingué un troisième niveau d'analyse "constitué par un ensemble de microstructures sémantiques, sémiologiques, phonologiques, etc., qui seraient dans une relation fonctionnelle, plus ou moins complexe mais toujours formulable, avec la structure globale de l'univers de l'oeuvre" (Sc.h.ph., p. 164). Avec des collaborateurs, il a tenté d'appliquer cette méthode à des poèmes de Saint-John Perse et de Baudelaire ainsi qu'à une pièce de Genet. Depuis, d'autres recherches ont été poursuivies en ce sens. Voir entre autres Lecture politique du roman de Leenhardt.
23. P.Soc., p. 304.
24. P.Soc., p. 327.
25. P.Soc., p. 328.
26. Str.cr., p. 199.
27. P.Soc., p. 281.
28. Robbe-Grillet, Alain, Pour un nouveau roman, Paris, Éditions de minuit, 1963, p. 10-11.
29. M.sc.h., p. 60-62.
30. Girard, René, Critiques dans un souterrain, Paris, Grasset, 1976, p. 141.
31. Robbe-Grillet, A., op. cit., p. 11.
32. Raymond Williams remarque que dans la théorie lukácso-goldmannienne du roman, aucun roman anglo-saxon n'est cité ("Literature and Sociology", New Left Review, p. 25). Il est intéressant cependant de constater qu'Ian Watt, dans ses essais sur le roman anglo-saxon, associe comme Goldmann un certain courant romanesque à la

naissance de l'individualisme bourgeois :

The novel's serious concern with the daily lives of ordinary people seems to depend upon two important general conditions: 1° the society must value every individual highly enough to consider him the proper subject of its serious literature; 2° and there must be enough variety of belief and action for a detailed account of them to be of interest to other ordinary people, the readers of novels. It is probable that neither of these conditions for the conditions of the novel obtained very widely until fairly recently, because they both depend on the rise of a society characterised by that vast complex of interdependent factors denoted by the term "individualism". ("Robinson Crusoe, Individualism and the Novel", in Calderwood, James, L., and Harold E. Toliver, Ed., Perspectives on Fiction, London, Oxford University Press, 1968, p. 130.

33. P.Soc., p. 50.

34. C.c., p. 118.

35. Delfau, G. et A. Roche, op. cit., p. 263.

36. Loc. cit.

37. Barthes, Roland, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1953, p. 9. Il faut préciser cependant qu'ont toujours existé des romanciers tels que Montherlant, Colette, Alain-Fournier, Mauriac, Bernanos, Michel Tournier, pour ne citer que ceux-là, qui ont utilisé sans la remettre en question la forme romanesque traditionnelle. Si Adorno rejette avec mépris un écrivain comme Colette, on peut arguer que du point de vue du mouvement des femmes, l'oeuvre de celle-ci peut paraître révolutionnaire. Il faut éviter de s'enfermer dans le piège de l'élitisme : ne seraient valables que les oeuvres formellement travaillées, innovatrices, hermétiques, etc., autrement dit : la thèse d'Adorno. Cependant, comme le fait remarquer Scarpetta : "il existe des oeuvres, négligées par les théoriciens du nouveau roman, sous prétexte qu'elles n'étaient pas formellement "révolutionnaires", qui peuvent à la longue s'avérer aussi "productives" que celles qui furent rangées au panthéon de l'avant-garde...", (L'Impureté, Paris, Grasset, 1985, p. 292).

38. Barthes, R., op. cit., p. 125.
39. C'est le même Henriot que mentionne Goldmann : "Le Voyeur a suscité parmi les critiques les discussions les plus vives. Certains se souviennent du premier et véhément article d'Emile Henriot, dans le Monde, et de son revirement ultérieur puisqu'il proposa de classer ce livre parmi les dix meilleurs à emporter en vacances", (Str.cr., p. 190.).
40. Henriot, Emile, dir., Neuf siècles de littérature française, (s.l.), Librairie Delagrave, 1958, p. 506.
41. Barthes, R., op. cit., p. 125.
42. Ibid., p. 9.
43. Robbe-Grillet, A., op. cit., p. 143-44.
44. Barthes, R., op. cit., p. 126.
45. Sartre, Jean-Paul, "M. François Mauriac et la liberté", in Situations I, Paris, Gall., 1947, p. 45-46.
46. Ibid., p. 47.
47. Sarraute, Nathalie, L'ère du soupçon, Paris, Gall., 1962, p. 24.
48. Kristeva, J., op. cit., p. 15.
49. Robbe-Grillet, A., Le miroir qui revient, Paris, Éd. de minuit, 1984, p. 212.
50. Ibid., p. 9.
51. Scarpetta, Guy, L'Impureté, Paris, Grasset, 1985, p. 16.
52. Loc. cit.
53. Ibid., p. 18.
54. Barth, John, "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction", Atlantic Monthly, 245, janv. 1980, p. 69.
55. Une des plaisanteries favorites de Joyce lorsqu'il écrivait Finnegan's Wake était qu'avec cette oeuvre il allait tenir les critiques littéraires occupés pendant au moins trois cents ans.
56. Barth, J., op. cit., p. 70.

57. Bürger, Peter, "The Decline of the Modern Age", Telos, hiver 1984-85, no 62, p. 126.
58. Michel Tournier cité par Serge Koster in Michel Tournier, Paris, Henri Veyrier, 1986, p. 9.
59. Koster, Serge, op. cit., p. 20.
60. Bakhtine, M., La poétique de Dostoïevski, p. 346.

Chapitre 6

1. Delfau, G. et A. Roche, op. cit., p. 295.
2. Sabo, Kathy et Greg Marc Nielsen, "Critique dialogique et postmodernisme", Etudes françaises, printemps 1984, vol. 20, no 1, p. 78.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

- Bakhtine, Mikhaïl, La poétique de Dostofevski, Paris, Seuil, 1970, (1<sup>ère</sup> édition russe : 1929).
- Bakhtine, M., L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Paris, Gall., 1970, (1<sup>ère</sup> édition russe : 1965).
- Bakhtine, M., Esthétique et théorie du roman, Paris, Gall., 1978, (1<sup>ère</sup> édition russe : 1975).
- Barth, John, "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction", Atlantic Monthly, 245, janv. 1980.
- Barthes, Roland, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1953.
- Batlay, Jenny, H., "Dialogism, polyphonie et intertextualité: la tentative du post-formaliste russe Bakhtne (sic) vue à travers les analyses de Julia Kristeva", French Literary Series, Department of Foreign Languages and Literatures, University of South Carolina, 1977, vol. 1V.
- Belleau, André, "Carnavalesque pas mort?", Études françaises, printemps 1984, vol. 20, no 1.
- Bürger, Peter, "The Decline of the Modern Age", Telos, hiver 1984-85, no 62.
- Castex, P.-G., et al., Manuel des études littéraires françaises, Paris, Hachette, 1966.
- Collectif, Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975.
- Collectif, Le structuralisme génétique, Paris, Denoël/Gonthier, 1977.
- Corredor, Eva, "Lukacs and Bakhtin: A Dialogue on Fiction", Revue de l'Université d'Ottawa, janv.-mars 1983.
- Delfau, Gérard et Anne Roche, Histoire/littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire, Paris, Seuil, 1977.
- Dictionnaire général des sciences humaines, Paris, Editions universitaires, 1975, (sous la direction de Georges Thinès et Agnès Lempereur).
- Doubrovsky, Serge, Pourquoi la nouvelle critique?, Paris, Mercure de France, 1966.

- Eagleton, Terry, Criticism and Ideology, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1976.
- Eagleton, T., Marxism and Literary Criticism, Londres, Verso, 1978.
- Fournier, Marcel, "Littérature et sociologie au Québec", Études françaises, hiver 1983-84, vol. 19, no 3.
- Girard, René, Critiques dans un souterrain, Paris, Grasset, 1976.
- Glucksmann, Miriam, "Lucien Goldman: Humanist or Marxist?" in New Left Review, no 56, 1969, p. 49-62.
- Goldmann, Lucien, Le Dieu caché, Paris, Gall., 1959, (1<sup>ere</sup> édition : 1955).
- Goldmann, L., Recherches dialectiques, Paris, Gall., 1959.
- Goldmann, L. Sciences humaines et philosophie, Paris, Éditions Gonthier, 1966, (1<sup>ere</sup> édition : 1952).
- Goldmann, L., Pour une sociologie du roman, Paris, Gall., 1964.
- Goldmann, L., Marxisme et sciences humaines, Paris, Gall., 1970.
- Goldmann, L., Structures mentales et création culturelle, Paris, Gall., 1970.
- Goldmann, L., La création culturelle dans la société moderne, Paris, Denoël/Gonthier, 1971.
- Goldmann, L., Epistémologie et philosophie politique, Paris, Denoël/Gonthier, 1978.
- Henriot, Emile, dir., Neuf siècles de littérature française, (s.l.), Librairie Delagrave, 1958.
- Heyndels, Rudolf, "Vision du monde et réification. Réflexion sur la sociologie de la littérature de Lucien Goldman", Revue de l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles, 1974.
- Heyndels, R., "Réflexion sur la notion de "cohérence" dans la théorie de Lucien Goldman", Revue de l'Université libre de Bruxelles", 1974
- Horkheimer, Max, Eclipse of Reason, New York, Continuum, 1974.
- Jameson, Fredric, The Prisonhouse of Language, Princeton, Princeton University Press, 1972.

- Jameson, F., Marxism and Form, Princeton, Princeton University Press, 1974.
- Koster, Serge, Michel Tournier, Paris, Henri Veyrier, 1986.
- Kristeva, J., "Une poétique ruinée"; in Bakhtine, M., La poétique de Dostofevski.
- Leenhardt, Jacques, Lecture politique du roman : "La jalousie" d'Alain Robbe-Grillet, Paris, Éd. de minuit, 1973.
- Leenhardt, J., "Lecture critique de la théorie goldmannienne du roman", in Sociocritique, Paris, Nathan, 1979.
- Lukács, Georges, La théorie du roman, Paris, Gonthier, 1963.
- Mayrl, W. W., "Genetic Structuralism and the Analysis of Social Consciousness", Theory and Society, janv. 1978, vol. 5, no 1.
- Méndez, Javier García, "Pour une écoute bakhtinienne du roman latino-américain", Études françaises, printemps 1984, vol. 20, no 1.
- Mouillaud, Geneviève, Le Rouge et le Noir de Stendhal, Paris, Librairie Larousse, 1973.
- Nicolas, André, Jean Piaget, Paris, Seghers, 1976.
- Paquette, Jean-Marcel, "Réflexions sur la notion de "valeur esthétique" dans la sociocritique de Lucien Goldmann", Recherches sociographiques, janv.-août 1982, vol. 23, nos 1-2.
- Prévost, Claude, "Présentation" (à l'essai synthétique de Bakhtine sur l'épopée et le roman - M.R.), Recherches Internationales à la lumière du marxisme, 3<sup>e</sup> trimestre 1973, no 76.
- Ricardou, Jean et Françoise van Rossum-Guyon, dir., Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, tome I, Paris, Union générale d'éditions, 1972.
- Robbe-Grillet, Alain, Pour un nouveau roman, Paris, Éd. de minuit, 1963.
- Robbe-Grillet, A., Le miroir qui revient, Paris, Éd. de minuit, 1984.
- Rodriguez, Ileana et Marc Zimmerman, "Reviews : Lucien Goldmann, Cultural Creation in Modern Society", Telos, été 1976, no 28.
- Roelens, Rodolphe, "Les avatars de la médiation dans la sociologie de la littérature de Lucien Goldmann", L'Homme et la Société, janv. 1979.
- Sabo, Kathy et Greg Marc Nielsen, "Critique dialogique et postmodernisme", Études françaises, printemps 1984, vol. 20, no 1.
- Sartre, Jean-Paul, "M. François Mauriac et la liberté", in Situations I, Paris, Gall., 1947.

- Scarpetta, Guy, L'Impureté, Paris, Grasset, 1985.
- Todorov, Tzvetta, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de : Ecrits du Cercle de Bakhtine, Paris, Seuil, 1981.
- Viat, Jean, Les méthodes structuralistes dans les sciences sociales, Paris, Mouton & Co, 1965.
- Watt, Ian, "Robinson Crusoe, Individualism and the Novel", in Calderwood, James, L., and Harold E. Toliver, Ed., Perspectives on Fiction, London, Oxford University Press, 1968.
- Williams, Raymond, "Literature and Sociology: in Memory of Lucien Goldmann", New Left Review, mai-juin 1971, no 67.
- Williams, R., "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory", New Left Review, nov.-déc. 1973, no 82.
- Williams, R., Marxism and Literature, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- Zima, Pierre V., Goldmann. Dialectique de l'immanence, Paris, Éditions universitaires, 1973.
- Zima, P. V., "La "vision du monde" de Goldmann à Bakhtine et Mukařovský", Sociocriticism, juillet 1985, no 1.
- zimmerman, Marc, "Lucien Goldmann: From Dialectical Theory to Genetic Structuralism", Berkeley Journal of Sociology, 1978-79, 23.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES TRAITANT DE L'APPROCHE  
GOLDMANNIENNE DE LA LITTÉRATURE\*

- Bastide, Roger, "Lucien Goldmann (1913-1970)", L'Année sociologique, 1970, 21, troisième série, p. 7-10.
- Bastide, Roger, "Pour une coopération entre la psychanalyse et la sociologie dans l'élaboration d'une théorie des "visions du monde", in collectif, Critique sociologique et critique psychanalytique, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie, 1970, p. 165-178.
- Baum, Herman, "Humanismus und Ideologie bei Lucien Goldmann und Louis Althusser", Philosophisches Jahrbuch, 1, Halbband, 1972, p. 184-98.
- Baum, Herman, Lucien Goldmann. Marxismus contra vision tragique?; Stuttgart-Bad Canstatt, Frommann-Holzboog, 1974.
- Belleau, André, "La démarche sociocritique au Québec", in Le Social et Le Littéraire, textes réunis et présentés par Jacques Pelletier, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1984, p. 291-294.
- Bisagni, Menchinelli, "A proposito di 'sociologia della letteratura'", Spettacolo, Rome, 1971, vol. 21, no 3, p. 207-17.
- Bisztray, Georges, "Literary Sociology and Marxist Literary Theory", in Collins, R.G. et K. McRobbie, éd., Sociological Perspectives on Literature, Winnipeg, University of Manitoba Press, 1972, p. 53-55.
- Boelhower, William, "Book Reviews: Lucien Goldmann, Towards a Sociology of the Novel", The Minnesota Review, printemps 1976, no 6, p. 140-43.
- Bouazis, Charles, "La théorie des structures d'oeuvres : problèmes de l'analyse du système et de la causalité sociologique", in Escarpit, Robert, dir., Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature, Paris, Flammarion, 1970, p. 76-117.
- Bouazis, Charles, Littérarité et société, Paris, Mame, 1971.

---

\* Cette bibliographie ne prétend pas être exhaustive. Nous avons évité les ouvrages traitant trop spécifiquement de questions d'épistémologie ou de pensée politique, mais avons retenu les textes susceptibles de favoriser, directement ou indirectement, la compréhension de l'approche goldmannienne de la littérature.

- Bouazis, Charles, "Essai de construction de l'esthétique de Lucien Goldmann", Revue d'esthétique, avril-juin 1971, xxiv, 11, p. 113-28.
- Boudon, Raymond, Les méthodes en sociologie, Paris, P.U.F., 126 p.
- Brûlé, Michel, "L'oeuvre ouverte de Lucien Goldmann", Sociologie et Sociétés, Montréal, mai 1971, vol. 3, no 1, p. 3-14.
- Caute, David, "Portrait of the Artist as Midwife", Times Literary Supplement, 26, novembre 1971.
- Collectif, Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975, 365 p.
- Collectif, Le structuralisme génétique, Paris, Denoël/Gonthier, 1977, 282 p. Textes réunis par Annie Goldmann, Michel Lowy et Sami Naïr.
- Crispini, Franco, Lo strutturalismo dialettico di Lucien Goldmann, Naples, Libreria Scientifica, 1970.
- Delfau, Gérard et Anne Roche, Histoire/littérature, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 292-98.
- Desolre, G., "Sur le dernier livre de Lucien Goldmann", Revue de l'Institut de Sociologie, Bruxelles, 1971, no 4, p. 577-83.
- Dobrovsky, Serge, Pourquoi la nouvelle critique?, Paris, Mercure de France, 1966.
- Dubois, Jacques, "Pour une critique littéraire sociologique", in Escarpit, Robert, dir., Le littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, Flammarion, 1970, p. 59-61, 63-64.
- Dumont, Fernand, "Lucien Goldmann", Cahiers internationaux de Sociologie, France, janv.-juin 1971, 50, p. 143-46.
- Dumont, Fernand, "La sociologie comme critique de la littérature", in Dumont, Fernand et Jean-Charles Falardeau, dir., Littérature et société canadiennes-françaises, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, p. 229-30.
- Duvignaud, Jean, "Goldmann et la 'vision du monde'", Revue de l'Institut de Sociologie, Bruxelles, 1973, nos 3-4, p. 549-54.
- Eagleton, Terry, Marxism and Literary Criticism, Londres, Verso, 1978, p. 24, 32-35, 83, 97.

- Eagleton, Terry, Criticism and Ideology, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1976, p. 97-98.
- Escarpit, Robert, "Le littéraire et le social", in Escarpit, Robert, dir., Le littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, Flammarion, 1970, p. 16, 17.
- Evans, Mary, Lucien Goldmann: An Introduction, Brighton, Sussex, Harvester Press, 1981, 165 p.
- Fabre, G., "La construction romanesque comme lecture sociologique du littéraire", thèse de doctorat du troisième cycle, sociologie et ethnologie méditerranéennes, (s.l.), 1981, 413 p.
- Fehér, Ferenc, "Is the Novel Problematic?", Telos, printemps 1973, no 15, p. 60-64.
- Fehér, Ferenc, "Lucien Goldmann, the "Mere Recipient" of Georg Lukács", Philosophy and Social Criticism, printemps 1979, vol. 6, no 1, p. 1-24.
- Fehér, Ferenc, "On the Relationship Between G. Lukács and L. Goldmann", La Critica Sociologica, avril-juin 1979, 50, p. 72-75.
- Ferrera, J.I.; "La Sociologia de Lucien Goldmann", Revista de Occidente, Madrid, 1971, 105, p. 317-336.
- Géhin, Étienne, "Le point de vue sociologique et la question du sens", Cahiers internationaux de sociologie, 1975, 58-59, p. 83-84.
- Glucksmann, M., "Lucien Goldmann: Humanist or Marxist?", New Left Review, 56, 1969, p. 49-62.
- Goldman, Kathryn, L., "Toward a Sociology of Literature: The Works of Lucien Goldmann", Southwestern Sociological Association, 1980.
- Heller, Agnes, "Group Interest, Collective Consciousness and the Role of the Intellectual in Lukacs and Goldmann", Social Praxis, 1979, vol. 6, nos 3-4, p. 177-91.
- Heyndels, R., Cohérence esthétique et insertion sociale, mémoire dactylographié déposé à l'Université libre de Bruxelles, 1972-73.
- Heyndels, R., "Réflexion sur la notion de "cohérence" dans la théorie de Lucien Goldmann", Revue de l'Université libre de Bruxelles, nos 1-2, 1974, p. 323.

- Heyndels, R., "Situation et perspective de la sociologie de la littérature", La Pensée et les Hommes, janvier 1974, no 8, p. 290-295.
- Heyndels, R., "Vision du monde et réification. Réflexion sur la sociologie de la littérature de Lucien Goldmann", Revue de l'Institut de Sociologie, Bruxelles, 1974, no 4, p. 593-617.
- Heyndels, R., "Étude du concept de vision du monde", L'homme et la société, 1977, nos 43-44.
- Huertas-Vasquez, E., Teoria sociologica de las creaciones culturales. El estructuralismo genético de Lucien Goldmann, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1982, 404 p.
- Jackson, John D., "La sociologie de la littérature au Canada anglais", Études françaises, hiver 1983-84, vol. 19, no 3, p. 19-33.
- Jameson, Fredric, Marxism and Form, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 172, 182, 375-82.
- Köhler, Erich, "Principes historico-sociologiques et science littéraire", in collectif, Littérature, Enseignement Société, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 600-607.
- Kovaceric, I., "Sociologie de la littérature: une approche théorique de la sociologie du roman", Sociologija, Yougoslavie, 1976, vol. 18, nos 3-4, p. 269-82.
- Laurenson, D. et A. Swinglewood, "Lucien Goldmann and the Study of Literature", New Society, Grande-Bretagne, 1969, p. 354-356.
- Leenhardt, J., "Psychocritique et sociologie de la littérature", in collectif, Les chemins actuels de la critique, Paris, U.G.E., 1968, p. 253-271.
- Leenhardt, J., "Essai de construction de l'esthétique de Lucien Goldmann", Revue d'Esthétique, France, 1971, vol. 24, no 2, p. 113-28.
- Leenhardt, J., "Introduction à la sociologie de la littérature", in Collins, R.G. et Kenneth McRobbie, éd., Sociological Perspectives on Literature, Winnipeg, University of Manitoba Press, 1972, p. 1-10.
- Leenhardt, J., Lecture politique du roman: "La jalousie" d'Alain Robbe-Grillet, Paris, Ed. de Minuit, 1973, 233 p.

- Leenhardt, Jacques, "Lecture critique de la théorie goldmannienne du roman", in Sociocritique, textes présentés par Claude Duchet, Paris, Nathan, 1979, p. 172-182.
- Leenhardt, Jacques, "Subjectivité, intrasubjectivité et signification, in collectif, Littérature, Enseignement, Société, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 593-98.
- Mayrl, W.W., "Introduction" in Goldmann, Lucien, Cultural Creation in Modern Society, St. Louis, Telos Press, 1976, p. 1-27.
- Mayrl, W.W., "Genetic Structuralism and the Analysis of Social Consciousness", Theory and Society, janvier 1978, vol. 5, no 1, p. 19-44.
- Mayrl, W.W., "Science and Praxis: A Sociological Inquiry Into The Epistemological Foundations of Structural and Phenomenological Marxism", Berkeley Journal of Sociology, 1978-79, vol. 23, p. 182-199.
- McHoul, A.W., "Cultural Creation: Unsociological Aspects of Goldmann's Sociology of Literature", Sociology, 14 nov. 1980, p. 567-80.
- McIntyre, Alasdair, "Pascal and Marx: On Lucien Goldmann's Hidden God", Encounter, octobre 1984.
- Mellor, Adrian, "The Hidden Method: Lucien Goldmann and the Sociology of Literature", Working Papers on Cultural Studies, printemps 1973, 4, p. 86-103.
- Mouillaud, Geneviève, "Sociologie des romans de Stendhal, premières recherches", Revue Internationale des Sciences Sociales, 4, 1967.
- Mouillaud, Geneviève, "Roman" in collectif, Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975.
- Morawski, Stefan, L'absolu et la forme, Paris, Editions Klincksieck, 1972, 320 p.
- Mulherr, F., "Introduction to Goldmann", New Left Review, London, 1975, no 92, p. 34-38.
- Mury, Gilbert, "Sociologie du public littéraire", in Escarpit, R., dir. Le littéraire et le social, Paris, Flammarion, 1970, p. 205-20.
- Nair, S., "Goldmann's Legacy", Telos, 1981, no 48, p. 142-48.

- Naïr, S. et M. Lowy, Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité, Paris, Seghers, 1973, 175 p.
- Nielsen, Greg Marc, "Esquisse d'une sociologie critique au-delà de Lukacs et Goldmann", Études françaises, hiver 1983-84, p. 83-92.
- Orecchioni, Pierre, "Pour une histoire sociologique de la littérature", in Le littéraire et le social, Paris, Flammarion, 1970, p. 43-53.
- Pagliano, Ungari, Graziella, "Lucien Goldmann e la Letteratura", La Critica Sociologica, automne 1967, vol. 1, no 3, p. 85-87.
- Palmier, Jean-Michel, "Goldmann vivant", Praxis (Yugoslavie), 1971, 3-4, p. 567-624.
- Paquette, Jean-Marcel, "Réflexions sur la notion de "valeur esthétique" dans la sociocritique de Lucien Goldmann", Recherches Sociographiques, janv.-août 1982; vol. 23, nos 1-2, p. 95-108.
- Pizarro, Narcisco, Analysis estructural de la Novela, Madrid, Siglo XXI de Espana Editores, 1973, p. 26-27, 55-62, 109-116.
- Rioux, Marcel, "Sociologie critique et création artistique", in Sociologie et Sociétés, vol. XVII, no 2, octobre 1985, p. 5, 9.
- Rochlitz, Rainer, "Lucien Goldmann", Raison Présente, 1983, 68, p. 101-16.
- Rodriguez, Ileana et Marc Zimmerman, "Reviews: Lucien Goldmann, Cultural Creation in Modern Society", Telos, été 1976, no 28, p. 199-214.
- Roelens, R., "Les avatars de la médiation dans la sociologie de Lucien Goldmann", Homme et Société, 1970, 15, p. 295-316.
- Routh, Jane, "A Reputation made: Lucien Goldmann", dans: J. Routh et J. Wolff: "The Sociology of Literature: Theoretical Approaches", Keele, University of Keele, The Sociological Review Monograph, 25, 1977, p. 150-162.
- Sacca, A., "Ipotesi per una sociologia della letteratura", Revue Internationale de Sociologie, vol. 10, no 1, p. 46-48.
- Sahay, A., "Sociological Analysis of Philosophical Notions", Sociological Analysis, Sheffield (G.-B.), 1973, vol. 3, no 3, p. 75-82.

- Sanders, Scott, "Towards a Social Theory of Literature", Telos, no 18, hiver 1973-74, p. 107-21.
- Sayre, Robert, "Lowenthal, Goldmann and the Sociology of Literature", Telos, automne 1980, no 45, p. 150-160.
- Scalia, G., Critica, Letteratura, Ideologia, Marsilio Editori, 1968.
- Schober, Rita, Im Banne der Sprache: Strukturalismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes, Halles, 1968, p. 20, 24.
- Steiner, George, "Marxism and the Literary Critic", in Steiner, G., Language and Silence, New York, Antheneum, 1970, p. 305-24.
- Swinglewood, A., The Novel and Revolution, London, The Macmillan Press, 1975, x, 288 p.
- Tarrab, G., "La sociologie du théâtre et de la littérature d'après Lucien Goldmann", Sociologie et Sociétés, Montréal, mai 1971, vol. 3, no 1, p. 15-24.
- Tremaine, Louis, "Literary Sociology and the African Novel: The Theories of Sunday Anozie and Lucien Goldmann", Research in African Literatures, printemps 1978, vol. 9, no 1, p. 31-45.
- Viat, Jean, Les méthodes structuralistes dans les sciences sociales, Paris, Mouton & Co., 1965, 246 p.
- Weimann, Robert, "French Structuralism and Literary History: Some Critiques and Reconsiderations", New Literary History, printemps 1973, IV:3, p. 437-70.
- Williams, R., "Literature and Sociology: in Memory of Lucien Goldmann", New Left Review, G.-B., juin 1971, 67, p. 3-18.
- Zérafra, Michel, Roman et société, Paris, P.U.F., 1971, 184 p.
- Zima, Pierre, V., Goldmann, Dialectique de l'immanence, Paris, Ed. Universitaires, 1973, 135 p.
- Zima, Pierre, V., L'indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus, Paris, Le Sycomore, 1982, 232 p.
- Zima, Pierre, V., Manuel de sociocritique, Paris, Picard, 1985, 252 p.
- Zima, Pierre, V., "La "vision du monde": de Goldmann à Bakhtine et Mukařovský", Sociocriticism, juillet 1985, no 1, p. 103-10.

Zimmerman, Marc, Genetic Structuralism: Lucien Goldmann's Answer to the Advent of Structuralism, San Diego, University of California, 1975, thèse de doctorat non publiée.

Zimmerman, Marc, Marxisme et théorie littéraire aux États-Unis, in Sociocritique, textes présentés par Claude Duchet, Paris, Nathan, 1979, p. 51-60.

Zimmerman, Marc, "Lucien Goldmann: From Dialectical Theory to Genetic Structuralism", Berkeley Journal of Sociology, 1978-79, 23, p. 151-82.

Zimmerman, Marc, "Lucien Goldmann: Biography, Ideology and Politics in the Genesis of Genetic Structuralism", The International Journal of Critical Sociology, 1980, 4, p. 27-66.

Zimmerman, Marc, Lucien Goldmann: el estructuralismo genetico y la creacion cultural, Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985, 90 p.