

Les Études de lettres : une supercherie ?

Denis Saint-Jacques

Volume 3, numéro 2, août 1970

Critique littéraire et enseignement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500133ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500133ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Jacques, D. (1970). Les Études de lettres : une supercherie ? *Études littéraires*, 3(2), 221–243. <https://doi.org/10.7202/500133ar>

LES ÉTUDES DE LETTRES : UNE SUPERCHERIE ?

denis saint-jacques

Un grand souffle a passé et on nous dit que la vieille université se meurt et avec elle sa conception du savoir et de la communication. L'agonie en cours reste difficile, mais tous sentent qu'au-delà des convulsions actuelles une régénération de la pensée et de ses échanges se profile. L'université se meurt, vive l'université ! Voilà le genre de truisme dont on est parvenu aujourd'hui assez facilement à s'accommoder, chacun réservant quant à soi son opinion de ce que le phénix resuscité pourra donner.

Ainsi il n'est pas du tout certain qu'on imagine dans ce bouleversement la disparition des vieilles facultés des lettres et en particulier de leurs chaires consacrées de critique littéraire historique. On aurait au contraire l'impression que celle-ci se porte mieux que jamais. Malgré de bruyantes polémiques dans les journaux et revues spécialisés, on se limite encore trop dans les universités à une méthode de critique, celle de Lanson : érudition, histoire et goût. Un professeur de lettres a longtemps dû, pour faire carrière, rédiger une thèse dont on déterminait la valeur à l'extension et à la précision de l'information factuelle qu'elle apportait : brevet d'érudition. On ne s'étonnera pas que par la suite il se soit consacré à la découverte de manuscrits inédits ou à l'établissement d'éditions savantes, à compiler les archives ou à recueillir des sources secondaires ; il connaît l'importance du détail juste, c'est un érudit. Dans la pratique de son métier, l'enseignement, il se verra attribuer un secteur historique, en général un siècle, dont il sera spécialiste, chasse gardée où il règne en maître, n'ayant le plus souvent de confrontation que livresque avec ses pairs, les autres spécialistes de son secteur. Si sa prison doit être historique, quoi de surprenant qu'il devienne historien ?

Or cet érudit historien se voit dans l'ensemble du savoir attribuer une responsabilité fort précise, celle de la littérature

dont on s'attend à ce qu'il puisse non seulement la situer avec exactitude dans le temps, mais aussi en apprécier la valeur. Cette fonction qu'on imaginerait première pour le critique passe en fait en dernier lieu pour la plupart des universitaires qui vont jusqu'à la négliger entièrement se consacrant à l'étude d'œuvres dont la valeur apparaît établie par la tradition. Si, par mauvaise fortune, l'érudit se voit acculé à évaluer son objet d'étude, il statuera au nom de principes esthétiques fort convaincants au premier abord. Le problème réside dans les contradictions entre les critères d'appréciation valables pour des époques et des genres différents. Comment réconcilier le classicisme et le surréalisme, la tragédie et le drame, le *Temple du Goût* et le génie romantique, Malherbe et Breton ? En dernier recours, au nom d'un éclectisme fondé sur le « goût » qui n'est pas comme on le sait la chose du monde la mieux partagée mais plutôt l'assentiment d'une élite culturelle qu'en retour il semble lui-même constituer : le « goût », c'est l'opinion des gens qui en ont. Les universitaires croient en avoir d'office ; ils jugent d'après lui, sinon par pure servilité envers la tradition.

Mais, dira-t-on, il y a la « nouvelle » critique qui procède, elle, bien autrement. Est-il certain que, ce qu'on appelle ainsi non sans un petit frisson de scandale, s'écarte autant de l'idéal du fondateur de la méthode historique en littérature que ses épigones voudraient nous le faire croire ? Marx, Freud, Saussure, voilà des noms dangereusement nouveaux, imaginerait-on, plus que Lanson ? Il faudrait peut-être jeter un coup d'œil à la chronologie. En tout cas, on ne voit pas pourquoi l'histoire littéraire ne saurait à la longue assimiler les apports de la sociologie, de la psychanalyse ou de la pensée structuraliste quand l'histoire générale paraît s'en accommoder sans trop de difficultés. Ne s'agit-il que d'annoncer le vingtième siècle à l'historicisme résolument rétrograde des littéraires ? Si l'étude de la littérature doit persister comme une espèce d'histoire régionale d'un phénomène particulier, un certain « aggiornamento » sera nécessaire et bientôt il ne sera plus question de nouvelle critique.

Il est pourtant une voie de la critique universitaire qui refuse délibérément le causalisme et l'histoire. L'analyse littéraire, exercice traditionnel, serait aujourd'hui régénérée par le structuralisme et représenterait l'avenir d'une science littéraire enfin établie sur des bases autonomes. Une attention

patiente et exclusive au texte vu comme système de significations, une étude objective des éléments de ce système non isolés mais dans les relations qui les constituent comme ensemble, la détermination de concepts opératoires d'analyse universellement valables, un refus de chercher les explications de la structure littéraire hors d'elle-même du côté soit de la psychologie soit de la sociologie, représentent certains des traits les plus caractéristiques de l'actuelle mode structuraliste. Supposons l'histoire exorcisée, l'érudition ramenée à une juste mesure, est-il certain toutefois qu'on échappe à l'emprise mystifiante du goût ? Les analystes contemporains comme ceux d'autrefois s'attaquent le plus souvent à des œuvres d'une valeur déjà reconnue. Il leur arrive aussi d'avoir à formuler un jugement, il semble alors généralement que la cohérence du système littéraire analysé retienne surtout leur attention. La cohérence remplacerait donc le goût. On peut en douter, disons mieux qu'elle le masque. De quel droit en effet la cohérence, critère rationnel scientifique, s'impose-t-elle à l'univers esthétique dont il est permis de soupçonner que ses rapports à la raison ne sont pas de simple sujétion ? Voulant étudier la littérature d'une façon théoriquement correcte, on insiste que celle-ci se comporte comme la théorie même. Cette attitude apparaît d'autant plus remarquable que ces mêmes analystes ne prétendent pas à autre chose qu'à dégager des critères de valeur immanents au texte, alors qu'on a en définitive l'impression qu'ils n'obtiennent de la littérature que ce qu'ils y ont apporté : un système rigoureux mais sans véritable prise sur le phénomène étudié. La cohérence ne serait que le goût des théoriciens et on ne saurait toujours pas ce que la littérature vaut autrement qu'en fonction d'une adhésion spontanée à l'opinion d'une élite dont on voudrait mieux savoir d'où elle tient ses droits. Cette enquête nous amène à soumettre l'enseignement même de la littérature à l'analyse.

□ □ □

Comment enseigner la littérature ? Question naïve, mais insidieuse, bien peu rassurante en tout cas. Car il y en a quelques autres qu'elle présuppose tout aussi embarrassantes : peut-on, doit-on enseigner la littérature ? à quelles fins ? et évidemment qu'est-ce que la littérature ? La rhétorique d'une telle entrée en matière appelle sans doute une série parallèle de réponses systématiques et optimistes qui

rétablissent un équilibre injustement troublé dans le savoir universitaire. Mais s'il s'agissait de vraies questions ? Si les universitaires dont les exigences de précision, d'attention aux faits sont si bien connues — qu'on laisse surgir dans son esprit le climat de vétilleuse exactitude que le simple mot « thèse » conjure —, si ces spécialistes des belles-lettres ne savaient tout simplement pas de quoi ils parlent ? Si tous les cours, séminaires de recherches, colloques, articles, monographies, thèses enfin, n'avaient encore pu apporter de réponse valable à une seule de ces questions ? Si, pour aller plus loin, on devait admettre que toutes ces activités ne se préoccupent même pas du problème de leurs assises ? Cela semble difficile à croire et pourtant il faut pouvoir le penser. Les facultés littéraires ne savent pas à quoi elles servent.

On remarquera que les spécialistes de la littérature n'y sont pas les littérateurs mêmes, à moins qu'on ne veuille considérer comme littéraire la curieuse activité à laquelle on s'y livre : la critique. Nous touchons ici à un des problèmes fondamentaux de l'enseignement en littérature : celui du statut à accorder au commentaire porté sur l'œuvre d'art. La critique est-elle une activité artistique ? Les critiques eux-mêmes l'ont toujours cru, les autres écrivains rarement. Il faudrait pour traiter de façon satisfaisante la question en considérer d'abord une autre, celle des limites de la littérature. Sous toute réserve, accordons pour l'instant aux critiques la valeur artistique à laquelle ils prétendent, le paradoxe n'en sera pas pour autant escamoté. En effet, de leur propre aveu, ceux-ci se livrent à une activité inférieure en importance aux autres que peut pratiquer l'écrivain, si ce n'était qu'en raison de l'état de dépendance absolue dans laquelle elle se trouve à leur égard. La traditionnelle contestation de la critique est archi-connue : le critique serait un écrivain raté et envieux, dissertation ne vaudrait pas création, le commentaire trahirait toujours l'original, le meilleur critique serait celui qu'on oublie derrière l'œuvre évoquée, Sainte-Beuve ne ferait pas le poids face à Balzac, etc. Une argumentation contraire a rarement été développée avec succès, au plus on réclame une certaine tolérance pour un mal jugé nécessaire. Il reste en tout cas que les littéraires dans les universités se recrutent sinon hors du champ de la littérature, du moins dans son domaine le moins important. Les plus négligeables des écrivains en seraient donc les spécialistes. Sur quoi alors fonder leur compétence ?

On pourrait aussi se demander à quoi servent en fait les facultés de lettres. À produire des écrivains ? Certes non, s'il faut en croire à ce sujet l'histoire littéraire. On devient écrivain autant par le droit, la médecine, ou même sans l'intervention positive ou néfaste de l'université, que par les lettres. Les gens avertis objecteront que ce n'est pas la fonction de l'enseignement de produire des écrivains, que ceux-ci surgissent comme par hasard, qu'on ne saurait rien leur apprendre de leur métier, qu'enfin ni le génie, ni même le talent ne s'enseignent. On est en droit de se demander alors à quoi servent les écoles de beaux-arts, musique ou théâtre. Il doit sembler étrange que puisse se communiquer un entraînement pratique pour peintres, sculpteurs, musiciens ou gens de théâtre, mais pas pour écrivains. À l'occasion d'ailleurs, certaines universités offriront quelque cours dit de création littéraire, mais jusqu'à présent il ne s'agit là que d'une activité marginale. On peut admettre comme une simple constatation que ce n'est pas la fonction principale des facultés de lettres de former des écrivains.

Il semble tout d'abord qu'on puisse trouver assez aisément une solution qui résolve les problèmes de la fonction de l'enseignement littéraire comme de la qualification des enseignants. Ainsi on admettrait généralement qu'enseigner la littérature c'est la commenter et que par conséquent il faut la bien connaître pour en parler bien. Mais justement de quoi parle-t-on qu'on connaisse si bien ? D'un phénomène socio-temporel dont les détails exactement répertoriés se voient appréciés par le goût ? Définition suspecte qui répond pourtant à la façon dont les professeurs traitent la littérature. Si l'on rend à l'historien, à l'érudit, à l'esthète chacun son dû, qu'en reste-t-il qui appartienne intrinsèquement au littéraire ? La question qu'il faut poser au spécialiste ne peut plus être évitée : *qu'est-ce que la littérature ?*

Pratique, le professeur de lettres indique comme objet de sa spécialité les écrits. Bien entendu, certaines précisions doivent être apportées, ainsi il garde hors de ses préoccupations spécifiques l'aspect matériel du livre, ou encore les domaines de l'information et de la science. Certains écrits apparaissent ainsi extra-littéraires, il faudrait pouvoir préciser ce qui fait de certains autres de la littérature. Nous savons en tout cas que l'écriture ne suffit pas à cerner le phénomène. Il ne faut pourtant pas se troubler, il y a un autre moyen très

simple de le délimiter : le recours à la table des matières des manuels d'enseignement. On y présente en effet les genres reconnus officiellement comme littéraires : poésie, roman, théâtre et essai. Mais est-ce là une définition ou le poids d'une tradition ? Le spécialiste devrait pouvoir indiquer ce qu'il y a à la fois de commun et d'exclusif à ces sortes d'ouvrages. On peut admettre le langage comme caractère commun, il n'est pourtant pas exclusif comme on l'a déjà vu. On a d'ailleurs bien l'impression que le langage sert plutôt de matériau, on dirait mieux encore de signifiant, pour la littérature et que l'investigation la plus systématique et la plus brillante de cet aspect ne peut même commencer d'annoncer la fonction propre de l'acte littéraire. Il est heureusement une autre dimension souvent signalée de cet acte, son caractère artistique, et il apparaît soudain que définir la littérature comme utilisation artistique du langage nous fournit enfin une formule correcte à la fois suffisante de compréhension et d'extension pour les quatre genres reconnus littéraires.

Est-ce à dire pourtant qu'on sait de quoi on parle ? Imagine-t-on le professeur comme une espèce d'esthéticien linguiste ? Il faudrait n'en point connaître. Une fraction minime, les structuralistes apparaissent conscients que leur objet d'étude est un système de signification et qu'une sémiologie fondée sur la linguistique en offre un mode d'approche juste et nécessaire. La grande majorité garde de la linguistique les connaissances les plus rudimentaires. On pourrait imaginer que chez eux c'est alors l'attention apportée à l'esthétique qui l'emporte. Mais cette esthétique, où voit-on qu'elle se manifeste ? Car, dans cet ordre, les problèmes qui confrontent la littérature apparaissent à la fois troublants et négligés, entre autres, le sens de la fonction artistique littéraire, son rapport à la connaissance, la définition des genres, et en particulier le statut ambigu de l'essai et du théâtre.

Le théâtre, par exemple, dans une civilisation de l'écriture, a été de longue date gouverné comme une province de la littérature. Les grands créateurs n'en sont-ils pas des écrivains publiant leurs œuvres sous forme livresque ? L'analyse de texte fonctionne aussi bien pour *l'Avare* que pour *la Chartreuse de Parme*. Il est vrai que ce genre littéraire doit normalement connaître une forme particulière de réalisation : la représentation scénique, mais il apparaîtrait que celle-ci n'a la valeur que d'un épiphénomène couronnant une œuvre

intégralement achevée dès qu'écrite. C'est ainsi qu'on dira qu'une bonne mise en scène *sert* la pièce. Cette attitude a été systématiquement attaquée à notre époque par plusieurs théoriciens de la scène, tels Craig, Appia et Artaud. L'art dramatique serait pour eux essentiellement fondé dans son mode d'expression spécifique, la réalisation scénique, et non dans le langage de son texte. Position certes défendable, si l'on considère que tout autre art trouve son essence dans son mode d'expression, pourquoi en irait-il différemment du théâtre ? On oublie trop souvent qu'Eschyle, Shakespeare ou Molière étaient leurs propres metteurs en scène ou qu'aujourd'hui les deux noms marquants du théâtre, Grotowski et Beck, désignent des créateurs scéniques. On pourrait au moins commencer à s'interroger sur cette colonisation des études dramatiques par les facultés de lettres. Peut-être le théâtre n'est-il pas un genre littéraire ?

L'essai pose des problèmes tout aussi gênants. On sait que Pascal, Descartes, Rousseau, Michelet, Bossuet, Mirabeau, Sainte-Beuve relèvent de la littérature dans les manuels d'enseignement suivant un classement qui les fait tous dépendre plus ou moins du genre intitulé « essai ». Il peut donc s'agir autant d'apologétique, d'épistémologie, de pédagogie, d'histoire, de prédication, de rhétorique politique ou de critique. À vrai dire, on imagine mal un ouvrage du savoir ou de l'information qui ne puisse soudain se voir annexé par la littérature à l'exception peut-être du strict traité scientifique. Comment justifier cet impérialisme ? Où commence et finit l'art ? Pourquoi Descartes et non Malebranche ? Pourquoi Sainte-Beuve et non Saussure ? En ce qui concerne l'essai, les frontières de la littérature apparaissent des plus confuses. Prenons un cas précis, la critique, espèce privilégiée dont toute la production relèverait sans exception de la littérature. Cela implique qu'il suffit de commenter une œuvre d'art pour produire une œuvre d'art. Ce serait l'occasion de la création esthétique qui en déterminerait la nature. Cela peut-il s'admettre comme évidence ? Pourtant, voit-on qu'on s'interroge beaucoup au sujet du statut artistique de la critique ? Une définition un peu précise de l'essai comme genre littéraire servirait à éclairer le sens dans lequel on peut parler d'art à propos d'ouvrages qui ne relèvent apparemment pas de l'imagination. On en arriverait — qui sait ? — à considérer cette question comme sérieuse : est-il possible de voir la

critique comme autre chose qu'un sous-genre littéraire d'importance secondaire ?

À vrai dire, fournir des définitions pour les genres sans conteste littéraires comme le roman et la poésie aurait aussi d'intéressants avantages, en premier lieu celui de permettre aux spécialistes de s'entendre quand ils emploient ces termes. Si l'on peut reconnaître certains livres comme romanesques ou poétiques, c'est qu'il y a pour chacun d'eux des traits isomorphes qui permettent qu'on les rattache à l'une ou l'autre classe. On devrait donc pouvoir en abstraire des structures définissables. Il semble qu'on s'y refuse le plus souvent à cause des problèmes que les révolutions d'école ont posés dans l'histoire aux systèmes esthétiques qui ont pu exister. Le devenir du phénomène littéraire rend impossible sa formalisation, croirait-on ; mais voit-on que le devenir des sociétés rende impossible la formalisation en sociologie ? Il faut pouvoir penser le savoir de son époque avec les moyens disponibles et laisser à la postérité le soin de le corriger comme il conviendra alors. On aimerait comprendre ce que veulent dire les critiques d'aujourd'hui quand ils prétendent de certains romans qu'il s'agit là de « romans-poèmes », le savent-ils bien eux-mêmes ? On pourrait s'interroger sur ce curieux prestige dont jouit chez les auteurs et critiques le genre le moins pratiqué par le lecteur moyen, la poésie. La hiérarchie implicite des genres qu'on connaît au vingtième siècle et dont on refuse le plus souvent de constater l'existence vaut-elle mieux que celle de l'âge classique ? L'esthétique littéraire, où elle se produit, dépasse peu le stade descriptif ; le refus de s'en prendre aux problèmes de la valeur et de la fonction implique une timidité suspecte dans l'ordre de la pensée. Pourquoi les littéraires préfèrent-ils ne pas savoir ?

Si la linguistique ni l'esthétique ne comptent pour beaucoup dans les études de littérature, il serait maladroit de supposer des activités d'ordre purement extra-littéraires aux facultés des lettres. C'est bien de livres qu'on s'y occupe ; tentons maintenant de voir de quelle façon. Les spécialistes traditionnels s'entendent avec les structuralistes sur un point : ils considèrent la littérature comme un système de significations. Il leur apparaît que le livre est un mode pour la communication d'idées. Moins fascinés par les mécanismes de fonctionnement de la signification littéraire, ils envisagent comme

fondamentale la pensée transmise, le signifié. Ce signifié, on le définit normalement de façon générique comme culture. Les littéraires se sont toujours posés en défenseurs de la culture et dès qu'on met en question leur utilité sociale c'est en son nom qu'ils défendent leurs positions. Les facultés de lettres ont pour raison d'être la culture et comme mission sa transmission. Voilà un point sur lequel il est facile de s'entendre.

Les problèmes surgissent pourtant dès qu'on s'arrête un tant soit peu à cette notion de culture dont tout le monde croit savoir implicitement ce qu'elle signifie mais dont aucune définition connue ne se voit unanimement acceptée. Il est certain en tout cas que les littéraires ne l'entendent pas comme expression de l'idéologie d'une classe sociale, point de vue marxiste, ni comme l'ensemble systématisé des comportements d'une société donnée, point de vue anthropologique. Ils la voient plutôt comme un savoir portant sur des systèmes d'arts et d'idées reconnus comme culturels par les gens dits cultivés. Comme le goût se fondait lui-même, la culture se garantit d'elle-même. Coïncidence innocente ? On en douterait. La culture se sait, se sent et ne s'explique pas. Pour l'écriture, comme pour tous les autres moyens d'expression du reste, il y a une frontière qualitative invisible entre l'art et le simple divertissement. En effet, il est une production écrite dont la valeur interdit qu'on l'associe à l'idée de culture. Le mélodrame, le roman sentimental, policier, érotique, ou de science-fiction, par exemple, se voient en général refuser l'investiture artistique en raison de leur manque de « profondeur » ou de quelque autre principe également vague et déterminé à priori. On reconnaît en tout cas un niveau de valeur en deçà duquel il n'est plus permis de parler d'art. On imaginerait ce niveau déterminé par le degré de réussite de l'œuvre individuelle, il n'en est rien, tout réside dans le genre. Le meilleur roman de science-fiction n'appartiendra jamais qu'au divertissement, le plus avorté des poèmes sera toujours au moins un échec *littéraire*. Si par hasard quelque maître de ce qu'on appelle curieusement l'infra-littéraire embarrasse par une qualité trop remarquable, on s'en tire en disant qu'il « élève le genre jusqu'à l'art », que son œuvre devient plus ou autre chose que ce qu'elle semble. Un peu comme autrefois un noble reconnaissait en quelque cas rare chez un roturier un sens de l'honneur surprenant qui le tirait de sa classe. On ne peut croire cette analogie fortuite : l'art reste aujourd'hui

d'hui plus que jamais l'apanage d'un « happy few » et les divertissements du plus grand nombre ne doivent prétendre à l'intérêt des esthètes que pour de vertueuses exhortations à un relèvement de « qualité ». Il est nécessaire de s'en rendre compte, quoi qu'ait prétendu Victor Hugo, il n'y a pas eu de 1789 en littérature et les bourgeois de notre époque se complaisent étrangement dans l'aliénation d'une culture de structure aristocratique où la qualité innée du petit nombre veut primer sans appel les droits à peine soupçonnés des masses. Les rapports malaisés de la bourgeoisie avec sa culture sont loin de ressembler à la simple émanation qu'une opinion pseudo-marxiste aime supposer.

Cet élitisme culturel a comme meilleur point d'appui l'université, chapelle de l'humanisme érudit. Au premier abord, on ne serait pas tenté de le croire à constater l'impuissance apparente de l'activité des littéraires universitaires. En effet, qui lit leurs ouvrages de critique ? Bien peu de gens, d'autres universitaires professionnels et quelques malheureux étudiants à qui leurs études l'imposent : la littérature des facultés de lettres n'en sort apparemment pas. Cette vision des choses, pessimiste ou rassurante suivant le point de vue, néglige pourtant un ingénieux mécanisme irrépressible, la formation des maîtres scolaires auxquels on impose l'autorité de cette critique des professeurs pour que par la suite ils agissent de la même façon sur ce qu'on façonnera comme élite culturelle de la société. Dans le procès de la fortune littéraire, l'université juge et partie a toujours le dernier mot. D'où le malaise des écrivains face à cette institution dont le « droit divin » ne semble pouvoir être efficacement contesté par ceux qui le subissent.

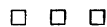
On pourrait chercher à savoir un peu mieux ce que c'est que cette culture qui se donne comme raison d'être des facultés de lettres. À interroger les spécialistes, on apprend qu'il s'agit d'un savoir portant de façon globale sur l'homme et touchant entre autres à la psychologie des caractères, à l'intuition créatrice, aux rapports sociaux et à la pratique de la littérature même. De là à se constituer une image du littéraire comme d'un anthropologue intéressé à la psychologie du comportement, à la psychanalyse, à la sociologie et à la théorie artistique, il n'y aurait qu'un pas, que pourtant on ne peut franchir puisque dans l'ensemble tel n'est pas le cas et que la majorité des professeurs de littérature restent cal-

mement ignorants de la plupart de ces disciplines. C'est Robbe-Grillet qui faisait remarquer que les critiques ont engagé des polémiques au sujet de la vraisemblance du comportement de Julien Sorel à la fin de *le Rouge et le noir* sans jamais s'interroger sur leur qualité à porter de jugements psychologiques. Pour échapper à ce genre de contestations, le savoir des littéraires prétend le plus souvent ne pas être scientifique, on se fait même une vertu de ne pouvoir totaliser de façon rigoureuse la connaissance prétendue plus souple et intuitive que la critique peut engendrer à l'occasion de l'homme. Cette humilité est en un sens fort bien placée, car on pourrait difficilement accorder un statut scientifique à ce qui a cours sous le nom d'études littéraires, en un autre sens, elle se présente comme l'aveu d'une faiblesse. On serait curieux d'apprendre ce que les littéraires savent au sujet de l'homme que les sciences humaines ignorent et pourquoi leurs découvertes ne sauraient être conceptualisées et présentées systématiquement, c'est-à-dire scientifiquement. On soupçonne que derrière les prétentions d'une saisie intuitive plus profonde du monde se masquent les flottements d'une pensée assurée sur les bases peu sûres du goût et du sens commun. Ce même sens commun qui rassurait autrefois que le soleil tourne autour de la terre. Il faut songer à une science de la littérature. Pourquoi y aurait-il un secteur du réel imperméable à la visée scientifique ? Il faudrait aussi que les littéraires déterminent le statut et la valeur à accorder à leurs activités non-scientifiques autrement qu'en fonction du sentiment implicite de leur bon droit.

Les rapports de la littérature et de la culture soulèvent une autre difficulté. En réponse à l'accusation de gratuité souvent portée contre l'œuvre d'art, la critique offre comme raison d'être et fonction essentielle de l'acte littéraire la communication du savoir culturel. L'écrivain produit dans l'intention de communiquer une expérience fondant une prise de conscience, le lecteur consomme pour recevoir le fruit de cette expérience du créateur. Il y a de la part du lecteur acquisition, on dit qu'il sort « enrichi » de l'aventure artistique. Cette perspective a l'inévitable défaut de faire de l'écriture et de la lecture des opérations didactiques. On a peine à croire que la littérature est essentiellement enseignement, mais l'idée de gratuité n'étant guère plus satisfaisante, car enfin la littérature sert à quelque chose même si on ne sait trop quoi, on se contente le plus souvent de la première solution tout en

prétendant que cet échange de savoir n'est pas didactique et sans qu'on sache trop bien alors ce qu'il est. Ceci entraîne comme conséquence le droit pour le critique de juger l'œuvre en fonction de la qualité du message culturel transmis. On dira d'un auteur qu'il a quelque chose à dire et que c'est par là qu'il compte. Mais alors, doit-on condamner comme perversion ce primat de la forme, de la structure que reconnaissent la plupart des critiques dans l'œuvre d'art ? Sinon, quel sens lui donner dans le système de la culture ? La réponse à ces questions ne pourrait être fournie qu'en corollaire d'une théorie de la fonction littéraire dont on ne semble pas se préoccuper beaucoup jusqu'à maintenant dans les universités.

Il en va des études littéraires comme du catéchisme, les points fondamentaux de la doctrine relèvent du mystère de la foi en l'art comme la foi en Dieu tient du pari : nul ne sait ce que c'est, le mystère lui-même est donné comme une garante de valeur. L'humilité apparaît comme vertu cardinale face à la transcendance du verbe et à dire des professeurs dans les universités que les grands prêtres dans les hauts lieux du culte président aux offices de l'écriture, on dépasse l'analogie pour toucher à la réalité. Les études littéraires se dévoilent essentiellement comme rites initiatiques. La religion littéraire a ses prophètes, ses livres sacrés, ses scribes et ses juges, ses préceptes et sa tradition, ses autorités et ses schismatiques, fondée avant tout sur une foi, elle ne saurait tolérer le doute scientifique. Pas plus que la révélation religieuse, la symbolique littéraire n'est prête à s'abandonner au contrôle de l'analyse rationnelle, et si dans une apologétique habile, elle semble parfois le faire, c'est pure parade, les principes du système se fondent dans la pure croyance, le goût. La littérature est une religion, on voudrait savoir si c'est superstition ou foi bien fondée ¹.



Nous chercherons ici à répondre à deux questions étroitement liées : « Qu'est-ce que la littérature ? » « Qu'est-ce que la critique ? », faisant porter l'interrogation à la fois sur le phéno-

¹ L'accusation de présomption inévitable ne saurait empêcher qu'on tente de répondre à cette question s'exposant par là aux réactions de défense de la secte dont on veut dévoiler les superstitions.

mène littéraire et sur l'activité qui la constitue en objet. Des définitions approximatives provisoires nous serviront d'entrée en matière. La littérature, comme nous l'avons vu plus haut, enferme en ses limites les ouvrages écrits communément désignés par les noms de romans, poèmes, essais et théâtre. Elle se distingue des écrits d'intention utilitaire immédiate comme des œuvres spéculatives théoriques. Deux caractéristiques essentielles la fondent : le langage et l'art. Pour sa part, la critique se définit comme le commentaire porté sur la littérature ; ce commentaire connaît deux manifestations génériques : celle d'un discours du goût, exprimant les impressions, et celle d'une réflexion spéculative, visant à l'explication. On ne présupposera rien du statut littéraire de la critique.

Toute théorie se donne quelques axiomes et postulats, le plus honnête est encore de les dévoiler clairement. D'abord celui-ci, une science de la littérature est possible, n'existant aucun domaine du réel qui doive être interdit à l'enquête systématique de la raison. Cette science de la littérature encore à faire représente une sortie de l'impasse dans laquelle la critique de goût se trouve aujourd'hui comme toujours enfermée. La critique se constituera donc comme élaboration scientifique de l'objet littéraire. Une première conséquence de ce postulat sera de rejeter hors du champ des belles-lettres le domaine de la critique qui devra plutôt rechercher ses fondements du côté de la pensée théorique. De ce point de vue, un des problèmes auxquels il faudra faire face sera celui du sens à donner à l'apparente erreur qui aurait fait d'une discipline scientifique un genre littéraire. La question surgit ainsi : « Qu'y a-t-il d'artistique dans la critique ? » On pourrait dire qu'il s'est agi là aussi d'un postulat, il faudrait toutefois en déterminer le sens et les conséquences.

On demandera encore d'accepter que la littérature n'est pas une idée platonicienne et que son essence réside non dans un en-soi mais dans une pure relation. C'est-à-dire que le livre isolé n'a aucun sens, le sens surgissant dans le procès de la signification qui est un échange et implique au moins deux pôles. Le livre est un objet matériel, le sens n'y apparaît que produit par l'écriture et recueilli par la lecture. Plutôt que de livres, nous parlerons de lecture et d'écriture, considérant la littérature comme une activité pratiquée par un sujet plutôt que comme un objet transcendant. C'est ici

que nous nous séparons de la plupart des littéraires qui accordent la transcendance à leur art. Face à ceux qui prophétisent que « la littérature sera l'essentiel ou elle ne sera rien » aliénant l'homme à sa production, nous préférons plus fiers que l'homme soit l'essentiel et que son art le serve ou qu'il s'en délivre. Le choix se résume à ceci, pour nous qui sommes des hommes à quoi accorder préséance à l'homme ou à l'art ?

Ceci accordé, nous pouvons une première fois reformuler nos deux définitions. La littérature est une activité de production et de consommation d'objets écrits d'ordre esthétique. La critique se présente comme la science dont l'objet est cette activité. Quelques remarques doivent accompagner ces définitions. D'abord, l'activité dont il s'agit apparaît double et il faudrait établir le droit de les confondre sinon ces deux manifestations du littéraire exigeront des élaborations théoriques différentes. L'idée traditionnelle de littérature pourrait fort bien recéler un concept faux sans cohérence réelle. D'autre part, la critique de goût même rejetée demeure un phénomène à étudier. Son existence dans l'histoire ne saurait être contestée, il faut en rendre compte.

Cette définition de la littérature ne fait pas clairement voir la spécificité du phénomène étudié dont on ne saisit pas bien s'il relève en premier lieu de la linguistique ou de l'esthétique. L'enthousiasme structuraliste d'aujourd'hui tente de promouvoir la sémiologie comme science fondamentale du fait littéraire. Il apparaît ainsi que son essence équivaut à son mode de signification. On indique même que la structure de redoublement du signifiant littéraire qui se signifierait lui-même pourrait bien s'avérer identique à ce que d'autres désignent comme son caractère artistique. Ainsi l'attention toujours portée à la forme en art annoncerait dans une heureuse intuition la découverte sémiologique d'un signifié littéraire équivalent à son signifiant. Tout ceci peut séduire et a de plus l'immense avantage d'escamoter l'esthétique dont personne ne sait trop que faire. Mais l'élégance et l'économie d'une idée ne sauraient garantir sa vérité.

Posons à cette idéologie quelques questions. Par rapport au sujet, quelle est la fonction de la littérature ? Si celle-ci se signifie elle-même, elle apparaît transcendante à l'homme qui ne peut alors que la servir ou la refuser. C'est à nouveau la religion du verbe. Mais, plus importante, me semble-t-il, cette objection : comment la sémiologie rend-elle compte du

plaisir artistique ? Si l'on veut, quel rapport y a-t-il de la signification signifiée au plaisir ? On pourrait pour se rassurer renvoyer ce problème à la psychologie comme non spécifiquement littéraire, et nous verrons bientôt ce qu'on peut penser de ce genre de facilités. Mais si la jouissance esthétique fondait l'art, comme il est permis de le penser, si le refus de l'esthétique camouflait une impuissance plus qu'il ne signalait une découverte, si la littérature écrite et lue par des hommes apparaissait constituée dans son essence même comme une immanence humaine d'ordre purement relatif, on pourrait alors commencer à s'interroger sur l'aspect esthétique du phénomène littéraire.

Il n'est pas nécessaire de prouver que le goût fonde la démarche artistique. Pourquoi en effet lit-on ? D'une part, par nécessité, des écrits d'information et, d'autre part, par plaisir, des ouvrages de littérature. En principe, le goût dicte la lecture littéraire et s'il en est pour la pratiquer comme moyen d'information, il faut les voir comme des critiques pratiquant une activité seconde. On ne lit pas Balzac pour connaître la société de la Restauration mais tout simplement parce qu'on aime ses romans. C'est d'ailleurs justement cette attitude du lecteur qui a conduit à l'élaboration du fameux concept de la gratuité littéraire : la littérature ne sert à rien . . . qu'à plaire. L'art, on l'a toujours su et on voudrait aujourd'hui l'oublier, est affaire d'émotion. Reste à s'interroger sur l'étrange censure qui réduit le plaisir à néant faisant de l'art un acte gratuit donc libre de tout motif. En tout cas, on est en droit d'établir l'esthétique comme discipline première des études littéraires au même titre si ce n'est à un niveau plus fondamental que la linguistique.

Quand nous parlons de linguistique en littérature, cela renvoie en particulier à la sémantique en un sens, mais en un autre à la stylistique. Et si l'on veut étendre les formes étudiées par la stylistique au-delà des dimensions de la phrase jusqu'au paragraphe, à l'œuvre entière même, on pourra se faire une idée du sens dans lequel on fait servir la linguistique dans les études littéraires. À vrai dire, la notion de style, si l'on accroît son extension comme je viens de le faire, convient assez bien à caractériser spécifiquement l'objet littéraire en fonction de ses deux formants essentiels, le style équivalant justement au langage du goût. Ceci doit permettre de se rendre compte que la stylistique telle qu'elle est le plus

souvent pratiquée reste enfermée dans une impasse tant qu'elle refuse d'étudier objectivement le goût qui la fonde. Il faut une nouvelle stylistique et il est permis de penser que seul un recours à l'esthétique pourra lui assurer des bases fermes.

La littérature apparaît comme acte de langage artistique ou *style*, on accordera assez facilement que c'en est bien là l'essence, comme telle justiciable d'une approche sémiologique esthétique. Une science spécifique du fait littéraire doit donc fonder sur une telle discipline l'élaboration de son objet propre. De là à vouloir lui conférer l'autonomie, il n'y a qu'un pas vite franchi. Le littéraire se voit gardien de l'intégrité d'un champ de recherche que toute autre science fausse à y faire des incursions. À notre époque, en particulier, les tentatives psychanalytiques et sociologiques d'explication de la littérature ont donné lieu à de vigoureuses réactions de la part des critiques. On objecte généralement que ces interprétations sont causalistes, visant à une analyse génétique qui ne peut indiquer que d'où vient le phénomène étudié et non ce qu'il est. Seule la critique, en tant qu'étroitement déterminée par son objet, serait en droit de consacrer son attention à la littérature. On peut cependant fort aisément contester cette autonomie de la critique. Dire de la sociologie ou de la psychanalyse qu'elles ne peuvent fournir de théories littéraires que génétiques, c'est par le fait même prétendre que l'acte littéraire a une existence extra-sociale et extra-psychique. Cette prétention ne saurait se défendre. La lecture et l'écriture surgissent à l'existence comme modes d'opération de la pensée, donc par essence psychique, et cette pensée a comme caractéristique l'échange interpersonnel, donc conduite sociale. C'est une abstraction truquée de considérer les livres hors de l'esprit et de la société. Il est permis d'envisager non seulement comme insuffisante mais même comme fausse toute théorie de la littérature qui refuse le concours de la psychologie et de la sociologie. On ne peut pas supprimer le rapport à l'homme de sa production et de sa consommation, l'ignorer conduit à accepter des partis-pris idéologiques de « sens-commun » d'autant plus pernicious qu'ils sont implicites. Ainsi, consacrer sa vie à l'enseignement de la littérature, c'est implicitement accorder à cette activité la valeur d'une vie humaine ; cela a un sens sociologique sur lequel il faut pouvoir s'interroger. Considérer tel ou tel auteur comme un « génie », cela a un sens psychologique qui dépasse l'ordre

des évidences. Si le critique choisit de masquer ces questions, ce choix lui-même a son sens psycho-sociologique. Et comme c'est là pratique courante chez les littéraires, on peut se sentir en droit d'interroger cet étrange aveuglement d'une discipline sur ses fondements. Non seulement le littéraire ne sait pas de quoi il parle, mais pis encore il ne veut pas le savoir.

On doit voir ici une question de morale. Malgré la mise en garde célèbre de Gide, il faut parler moralité à propos de l'art. La valeur inappréciable, la gratuité transcendante de l'objet esthétique se révèlent à la réflexion des superstitions. À moins de considérer que le destin de l'homme a l'esthétique comme finalité, aliénation mystifiante à quoi la pensée d'un Malraux semble tendre, on doit donner à l'art une valeur relative dans l'existence humaine. Se livrer à une activité plutôt qu'à une autre doit avoir un sens ; narrer des aventures imaginaires à une bourgeoisie repue apparaît une entreprise lourde de signification morale même pour qui se nomme Gide et refuse qu'on en tire des conclusions. Par rapport à une vie humaine, un livre ne vaut pas rien, illusion de la gratuité, mais tout simplement quelque chose et c'est ce quelque chose qu'il faut tenter de déterminer. La psychologie et la sociologie aidant à élucider la relation de l'homme à l'objet artistique, on pourra alors en indiquer la valeur en termes précis et sortir de l'ineffable trompeur dans laquelle l'esthétique s'enferme depuis toujours. Nous avons besoin d'une réponse à cette troublante question : « Quel est le poids d'un livre face à un homme qui meurt de faim ? » Ce serait se rassurer à bon compte que d'invoquer la fatalité ou la transcendance.

Pour sa part, la critique a aussi des comptes à rendre, en tant que science, quant à la cohérence de son langage à la logique et quant à son aptitude à rendre compte de son objet à l'épistémologie. Mais le problème le plus urgent de la critique reste de bien la distinguer de la littérature qu'elle étudie. On veut souvent attribuer au discours critique la fonction de répéter autrement ce que le discours littéraire dit déjà, opération dont on ne voit pas bien l'utilité. D'un autre point de vue, une critique dite impressionniste s'est constituée ne cherchant qu'à faire part de ses bonnes ou mauvaises réactions à telle ou telle œuvre, proposant ces réactions en exemple, on se demande au nom de quelle justification. On a encore imaginé autrefois qu'il était question d'établir un

rapport à un modèle extérieur, illusion platonicienne. On songe plus souvent maintenant qu'il s'agirait plutôt de révéler une difficile vérité cachée dans l'œuvre, ce qui ferait de celle-ci une écorce à rejeter. La question de la fonction exacte de la critique ne saurait être évitée.

L'œuvre littéraire se révèle signifiante par essence, nous l'avons déjà remarqué, en conséquence on pense souvent que le bon commentaire en doit présenter le signifié mais d'une autre manière. La meilleure de ces exégèses tentera de ressusciter le plus possible l'effet produit par l'original, car cet effet lui-même fait partie du signifié. On parlera alors de critique d'identification, et on revendiquera pour elle la littérarité. Pratique assez vaine, car enfin ou l'œuvre première dit ce qu'elle a à dire ou elle ne le dit pas : la répéter en mieux apparaît impossible, l'idée même de répétition étant déjà une trahison. Plutôt que de faire de la sous-littérature, mieux vaut tenter l'aventure scientifique.

Si le commentaire ne peut jamais s'égaliser à l'œuvre, il peut revendiquer la fonction beaucoup plus humble d'indicateur des réactions du goût. Il est toujours loisible au critique de signaler que telle ou telle manifestation artistique lui a plu ou déplu encourageant par là son public à aller voir de quoi il retourne. On peut reconnaître en effet que c'est le goût qui apprécie l'objet esthétique, or ce goût, on ne le sait que trop, se fonde de façon subjective, mieux vaut alors indiquer le plaisir pris et éviter toute inutile explication. Mais alors pourquoi privilégier l'opinion d'un individu au détriment de celle d'un autre ? On dira le plus souvent : à cause de l'expérience ou du savoir du critique en question, ce qui veut dire en fait qu'il représente l'élite culturelle qui dicte aux « masses ignorantes » un jugement artistique apparemment subjectif mais en réalité issu d'un savoir implicite que ce jugement ne veut pas mettre en cause : joli tour de prestidigitation. Pourquoi faut-il qu'on nous dicte ce que nous devons aimer ? À qui sert cet impérialisme de la Culture ? On aimerait que la critique soit autre chose qu'un moyen de propagande.

Considérons la littérature affaire d'imagination, on peut en susciter un commentaire dévolu à la raison. Si l'on est en droit d'étudier l'inconscient ou les religions scientifiquement, pourquoi pas l'art ? Reste à voir en quel sens on peut entendre l'idée de science quand il est question de lecture ou d'écriture. Autrefois, on a cru qu'une science de la littérature impliquait

la connaissance de modèles idéaux auxquels rapporter et comparer les manifestations concrètes historiques. On croyait savoir ce qu'était essentiellement une tragédie, on pouvait de là déduire si telle ou telle pièce réalisait ou non cette essence. Le critère de valeur apparaissait la réussite dans l'approximation de cet idéal. La littérature transcendante à l'homme lui imposait la beauté à apprécier. Aujourd'hui, la critique évoluée refuse cette théorie des modèles, attentive à l'originalité de l'œuvre individuelle, du moins est-ce là ce à quoi elle prétend. À vrai dire, la logique nous apprend qu'il s'agit en fait d'une impossibilité ; l'accidentel, l'original, l'unique s'avérant rigoureusement incommunicable, le langage ne peut que transmettre l'exemplaire, l'abstrait, le généralisable, constituant toujours ainsi inévitablement des modèles de référence. C'est ce que la sémantique structurale découvre de son côté : si le référent peut être unique, le signifié ne l'est jamais. Les modèles littéraires à notre époque sont devenus implicites, voilà tout. Aucun critique ne se tromperait quant à ce qu'il est convenu de classer nouveau roman ou roman traditionnel ; ou encore, un bon stylisticien arrive à reconnaître la main d'un auteur dans une œuvre donnée, ayant évidemment une conception généralisable de son style. Le problème ne réside pas dans l'existence ou non de modèles, ils sont inévitables, mais bien dans leur mode de constitution. C'est ici qu'il faut voir comment la science traite les siens, élaborant d'abord par intuition une structure hypothétique adoptée ou rejetée suivant qu'elle sert ou non aux fins qu'on lui propose. Une théorie scientifique se fonde beaucoup plus sur des principes d'efficacité que de vérité. Par exemple, l'idée de la racine carrée d'un nombre négatif apparaît impensable et pourtant les nombres imaginaires qu'elle suscite servent à résoudre des problèmes concrets, la science mathématique accorde donc l'existence à un curieux radical de moins un. On ne voit pas pourquoi il en irait autrement à propos de la littérature, les hypothèses proposées auront comme valeur l'utilité des théories qui en découlent, c'est-à-dire leur aptitude à rendre compte du phénomène étudié. On peut donc voir que la critique a bien comme fonction l'élaboration des modèles littéraires, mais que leur validité dépend d'un contrôle exercé sur eux à partir de l'expérience et non le contraire.

Dans une autre perspective rationnelle du commentaire littéraire, on voit aussi assez communément qu'il y a dans l'œuvre une essentielle vérité cachée qu'il faudrait découvrir

et mettre en évidence. Une critique a cours qui s'emploie en bonne sourcière à déceler tant au niveau du signifié que du signifiant la structure fondamentale des œuvres littéraires et dont celle-ci sont tout entières engendrées. On voit que nous ne sommes pas ici hors de la théorie des modèles. On a contesté cette démarche critique objectant que la découverte de cette vérité cachée si elle était effectivement possible rendrait inutile l'œuvre même, simple enveloppe de la vraie essence littéraire et d'un autre côté que le livre est un texte, n'est que cela et qu'il ne s'y cache rien que ce texte dans son intégrité. Intéressante argumentation mais qui a le malheur de confondre les niveaux. Il y a d'une part la lecture pour laquelle le texte existe dans sa totalité et ne peut être réduit à quoi que ce soit d'autre, il y a d'autre part la critique qui n'est pas lecture, même si elle s'y fonde, mais théorie et dont la fonction de construire des modèles la mène inévitablement à rechercher des cellules génératrices fondamentales qui expliquent le phénomène dans son ensemble. On ne voit pas pourquoi des structures fondamentales annuleraient l'expérience. En physique, la théorie de la relativité ne rend pas l'univers caduc et il est des analyses de détail possibles même s'il existe une théorie d'ensemble, ces détails peuvent donc garder leur sens. On pourrait opposer à ceci que la littérature à la différence de l'univers n'a d'essence que signifiante et que sa réduction en cellules sémantiques originelles apparaît comme une réduction de son être même. Mais il faudrait justement prouver que l'essence de la littérature se fonde dans la seule signification et même alors pourquoi une signification principale anéantirait-elle les significations corollaires ? Il semble permis d'attribuer à la critique non seulement la fonction d'élaborer des modèles littéraires, mais en particulier des structures premières visant à assurer la cohérence de l'interprétation.

Rechercher des modèles pour un objet esthétique conduit inévitablement à s'interroger sur le sens à accorder à ce qualificatif d'esthétique. La philosophie se complaît depuis fort longtemps dans cette question avec un insuccès troublant, il semble bien que tout ce qu'on peut accorder c'est que l'ineffable d'aujourd'hui est beaucoup plus compliqué que celui d'autrefois mais tout aussi mystérieux. Chez les Grecs, le beau, idée ou concept, s'est vu conféré la transcendance sans qu'on arrive à préciser la nature du concept ainsi isolé, imprécision dont, par suite, de nombreux dogmatismes artis-

tiques ont su profiter. Avouant honnêtement son impuissance, la pensée kantienne allait finalement retirer le concept à la beauté dont elle ferait un pur rapport à soi de l'être et une finalité sans fin, entreprise désespérée et plutôt suspecte pour garder la transcendance à l'art sans qu'on ait à définir sa qualité essentielle. À fort peu de choses près, l'esthétique aujourd'hui en reste là sans armes devant les difficiles problèmes de la relativité du goût, de l'existence simultanée d'un beau artistique et naturel ou encore de la multiplication des catégories esthétiques.

Certaines esquisses de solution existent qui permettent de sortir de l'impasse de la beauté transcendante. La phénoménologie sartrienne dans son étude de l'imaginaire repose le problème dans une perspective très riche de conséquences, au lieu de considérer l'imaginaire comme un objet, elle en fait une conscience : l'imagination devient alors un mode d'entrer en rapport avec l'objet qui reste identique pour ces diverses consciences. On peut considérer qu'il en va de même pour la conscience esthétique et qu'il est permis de l'envisager comme structure déterminante du beau. Il va sans dire qu'on a énergiquement contesté cette théorie, mais comme ce qu'on y oppose débouche sur l'impasse de la transcendance, mieux ne pas trop chercher de quel côté se trouve la vérité mais plutôt l'efficacité². L'analyse de la conscience esthétique va donner des résultats que les tentatives de description de la beauté n'ont jamais donnés jusqu'à présent.

Une investigation de la fonction de cette conscience renvoie inévitablement à l'idée de plaisir, car on a rapport à l'art pour une jouissance qu'on en retire. En esthétique, plaisir se révèle le mot clé et non beauté. Freud a proposé une théorie du plaisir qui appuiera notre analyse, il l'a conçu comme manifestation d'économie psychique annonçant la satisfaction d'un désir par une chute de tension. Ainsi la satisfaction de l'appétit ou de l'instinct sexuel par la nourriture ou l'orgasme provoque une baisse de la tension engendrée par ces pulsions et ce retour à un équilibre psychique moins instable est ressenti comme plaisir nutritif ou sexuel. Dans une telle perspective, on se rend compte que l'idée d'un plaisir gratuit ne peut se

² Je pense ici surtout à Mikel Dufrenne, probablement aujourd'hui l'esthéticien français le plus important, voir sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*.

défendre, il y a là un affect très réel. On ne considérera pas différemment le plaisir esthétique et le mode de la satisfaction qu'il annonce retiendra l'attention, car c'est lui qu'on accuse de gratuité.

La conscience esthétique apparaît caractérisée par le fait qu'elle suscite elle-même son objet échappant par là aux contraintes du réel, d'où il ressort que le phénomène esthétique doit s'entendre comme manifestation de l'imaginaire. C'est à nouveau Freud qui nous fournit la théorie pour l'analyse de cette conscience. Le désir fait son apparition comme manque à combler, la conscience opère alors en suscitant l'objet de la satisfaction si celui-ci est absent le présentant comme but à la pratique, ainsi du mirage d'eau dans le désert. La conscience en vient à montrer non seulement l'objet mais aussi comme projet les voies pour y atteindre et même comme besoin et comme promesse une impression du plaisir recherché. En ce sens, toute conscience non perceptive est imaginaire et a pour fonction d'indiquer les tâches à remplir à l'activité concrète.

Le réel n'offre pourtant pas toute possibilité de satisfaction au désir, de plus certains interdits ou l'ignorance peuvent contrecarrer des plaisirs possibles. Le désir n'en étant pas supprimé pour autant, l'imaginaire qui en découle non plus, ce dernier se voit tout simplement privé de sa fin naturelle, l'action. Par contrecoup, le plaisir suscité dans l'imaginaire comme promesse se voit recherché pour lui-même. Il faut bien voir qu'il s'agit d'un ersatz de ce que le réel ne peut donner. Pour que ce plaisir artificiel apporte satisfaction, il est nécessaire qu'une fascination surgisse qui rende l'imagination assimilable à la conscience du réel. Si la fascination est totale, elle porte le nom de foi et fonde la religion, si elle n'est que relative appliquée avant tout à la jouissance immédiate, elle relève de l'esthétique. Il n'y a de différence essentielle entre la religion et l'art que dans le degré de fascination qu'on éprouve vis-à-vis de l'imaginaire qui les constitue. On est assez habitué à ce rapprochement, on l'est peut-être moins au suivant. Le jeu, activité qui se donne ses propres contraintes au-delà de celles du réel, apparaît bien une conduite imaginaire à la recherche d'un plaisir que le réel n'apporte pas et il est certain qu'en ce cas la fascination n'a pas besoin d'être totale. Il faudrait donc en conclure que le jeu et l'art sont identiques si l'on ne pouvait signaler cette légère différence que dans

l'activité ludique la personne réelle du participant est impliquée comme telle, tandis que l'art n'intègre les participants qu'avec un statut imaginaire. Reste, et c'est ce qui compte, la proximité extrême du jeu et de l'art avec d'ailleurs les problèmes de frontière qu'on imagine.

Il faut bien voir que l'art n'a d'objet que réel, il n'en connaît pas d'autres, il ne peut y avoir création en ce sens, la production artistique n'apporte quantitativement rien de plus. L'imaginaire ne peut que redistribuer, restructurer les données du phénomène et c'est pourquoi les problèmes de forme en art se sont toujours présentés comme les plus importants. L'imaginaire pourrait se définir comme la forme que donne l'esprit au perçu dans l'élaboration de ses projets de satisfaction. La religion, l'art et le jeu cherchent alors à procurer les satisfactions telles que constituées en dépit des déficiences du réel.

Ce n'est pas le lieu de développer ici les conséquences théoriques d'une telle perspective. On pourrait par exemple se livrer à une analyse sociologique des rapports entretenus avec la communauté par les artistes qui sont beaucoup moins parasites qu'on l'imagine et moins innocents qu'ils ne le croient. On pourrait aussi faire voir comment la pensée de la littérature comme jeu de l'écriture refermée sur elle-même et transcendante à la conscience s'élabore en fascination religieuse pour une forme dont on oublie la fonction. On se contentera de redéfinir la littérature comme activité de production et de consommation de l'imaginaire écrit, perçu comme imaginaire — pour la distinguer de la religion où il est reçu comme réel — . S'il est une noblesse de la littérature ce n'est pas de tromper les désirs de l'homme en les déroutant dans l'irréel, mais bien d'annoncer en dépit de toutes les oppositions ce que veut devenir l'homme et dont il faudrait s'assurer plus souvent si c'est impossible.

Université Laval