

Vers une problématique de la littérature

Marcel Chouinard

Volume 12, numéro 1, janvier–février 1970

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29714ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chouinard, M. (1970). Vers une problématique de la littérature. *Liberté*, 12(1), 9–20.

Vers une problématique de la littérature

*C'est une mystification oppressive d'imaginer,
et de faire croire, qu'un regard « neuf » peut
s'emparer et se délecter de toute oeuvre mar-
quée des éclatants stigmates du Beau.*

ALAIN BADIOU

Donc.

A travers l'inextricable fouillis de points de vue divergents proposés par les théoriciens et les critiques modernes pour étudier la littérature, au moins une conclusion se dégage clairement, bien que non formulée explicitement dans le discours critique : l'ère de l'innocence est révolue. Cela revient à dire que la littérature n'est plus le lieu par excellence de la spontanéité, de l'humanisme et, en un mot, de cette « virginité de l'esprit » qu'il nous tarde de reléguer au rang des mythes. Il est urgent, je crois, de débarrasser la littérature (de même que l'ensemble du phénomène artistique) du halo d'indétermination et de rêvasseries dont une certaine idéologie bourgeoise et retorse s'entête encore à la coiffer. Répudier de la littérature l'approche matérielle qui lui revient, c'est la confiner dans un Ailleurs de l'esprit et du monde. Ailleurs tellement vague et lointain qu'elle perd toute prise sur le réel, et que le langage littéraire ne risque plus de menacer les langages aliénants de la publicité, de la propagande, des mass-média et, pour tout dire, de l'Ordre. Quant à savoir sous quels modes la littérature peut attenter à l'Ordre, c'est une question que nous reprendrons ultérieurement.

La littérature, c'est quoi ?

Est-il besoin de préciser au départ que la littérature ne va pas de soi, que l'on ne communique pas dans un roman comme on communique dans un journal, que si l'écrivain veut à tout prix *dire quelque chose* clairement, il éviterait beaucoup de détours inutiles en rédigeant des essais ou des traités ? Il est assez navrant d'avoir à revenir sur des notions aussi élémentaires, mais c'est précisément pour avoir omis de poser ces questions premières que la littérature et la critique québécoises en sont encore à proférer des inepties du type : « notre littérature doit nous donner notre identité nationale ; on retrouve dans cette oeuvre les échos profonds du pays ; Réjean Ducharme a créé des personnages bien québécois... » bref, toute cette « québécity » qui doit être présente dans la littérature comme elle est présente dans les fèves au lard ou la tête fromagée.

Etre ou n'être pas québécoise ; là n'est pas la question pour la littérature. Ce qui étonnait Valéry, c'était tout simplement que la littérature existât. Et pour peu que l'on s'arrête aux conditions de production de la littérature, cela ne manque pas d'étonner. En premier lieu, l'écrivain est totalement libre d'écrire ce qu'il veut bien écrire ; aucune contrainte matérielle ne règle la succession des signes linguistiques dont il dispose selon sa seule volonté. Il a de son côté toute la virtualité du langage, c'est-à-dire qu'il peut actualiser tous les paradigmes possibles dans tous les syntagmes possibles. Dans un texte littéraire, je peux écrire « il fait beau » ou « il ne fait beau » ou « les morues rongent les temps obliques » selon ma seule option, car ma parole ne vise pas à décrire une réalité extérieure, mais bien à organiser une fiction. La parole du journaliste, par contre, est une parole contrainte parce qu'elle se veut témoignage d'une réalité qui lui préexiste ; sa validité réside dans l'adéquation à la réalité qui en a suscité l'émission. En ce qui concerne l'écrivain, sa parole n'ayant pas pour fin de rendre compte d'une réalité préalable, il a toujours le plein choix d'opter pour tel sujet, tel verbe ou tel attribut. Sa seule limite est celle du langage et de ses

articulations (et encore là, la poésie moderne a depuis longtemps rompu avec les articulations de la parole usuelle).

Cette liberté de l'écrivain a quelque chose d'inquiétant, sinon quelque chose de terrifiant. Produit d'une liberté qui s'exerce à chaque mot, l'oeuvre littéraire s'impose alors comme une création culturelle violemment arbitraire. La première question que pose un roman ou un poème, c'est celle de son existence même ; pourquoi ce poème plutôt qu'un autre puisque, virtuellement, tous les poèmes sont possibles ? C'est à ce point précis où un acte — celui d'écrire — se propose de donner forme au virtuel que commence la littérature. Loin d'être ce canal de communication allant de soi dans lequel n'importe qui peut traduire sa « vision du monde », la littérature est d'abord, à mesure qu'elle s'écrit et avant même d'engendrer du sens, le lieu d'une perpétuelle interrogation sur sa propre existence. Dès lors, le texte ne peut plus se réclamer d'une lecture naïve, où la saisie du sens (présumé) des oeuvres s'accompagnerait inévitablement d'une espèce de tressaillement intérieur, privilège de ceux qui possèdent la magique sensibilité littéraire à laquelle la critique traditionnelle voue un culte féroce. Sensibilité magique peut-être, mais surtout malhonnête parce qu'elle refuse obstinément de se définir. Se définir serait pour elle ni plus ni moins que signer son arrêt de mort.

Une lecture non naïve (non mystifiée) se donne pour première fonction de suspecter la littérature en tant qu'elle est un discours s'arrogeant tous les droits du langage pour produire du sens. En deça de la genèse du sens, la littérature est donc déjà problématique par les lois qui règlent son discours et par la forme dans laquelle se moule ce discours. Cette option de considérer l'écriture comme une question se retournant sur elle-même est le point de départ, le *sine qua non* de toute réflexion sur la littérature. Tant que l'on considère la littérature comme allant de soi, on ne peut que produire des oeuvres banales et en parler banalement. « C'est en somme la franchise même du statut littéraire qui devient critère de valeur : la « mauvaise » littérature, c'est celle qui pratique une bonne conscience des sens pleins, et la « bonne » littérature,

c'est au contraire celle qui lutte ouvertement avec la tentation du sens.⁽¹⁾ »

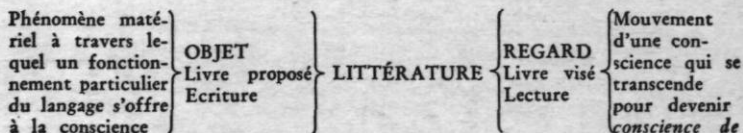
Mais ce n'est pas tout. Parler d'un projet problématique ne circonscrit que le premier pôle de l'oeuvre littéraire. Pour que le livre, espace matériel dans lequel s'alignent des signes latents, devienne oeuvre, il faut qu'il soit *visé*. Il faut que cet objet soit objet d'un regard qui reconnaît et recrée l'organisation des signes, c'est-à-dire investit cette organisation d'une fonction signifiante. Cette structure bi-polaire selon laquelle la réception d'un message⁽²⁾ requiert autant d'activité créatrice que son émission constitue l'unité fondamentale du fonctionnement de la littérature. L'oeuvre littéraire procède de ce rapport entre une écriture et une lecture, entre un texte qui se propose et une conscience qui en dispose ; mouvement dialectique par lequel le texte est toujours *objet pour* et la conscience *regard sur*. Ainsi le livre non lu n'est encore qu'une oeuvre à-demi réalisée ; il est une oeuvre en sursis, création qui existe objectalement et qui appelle une recréation pour devenir parole transmise. De même qu'imaginer une lecture sans écriture serait absurde, de même il serait injustifié de parler d'une écriture sans lecture. S'il nous arrive de dissocier les deux notions et d'en traiter successivement plutôt que simultanément, ce n'est que pour répondre à des critères d'opérationalité ; le mouvement dialectique ne s'en trouve pas aboli, mais suspendu pour les besoins de l'analyse.

Le moment est-il venu de risquer une définition de la littérature ? Dans la mesure où les précédents paragraphes ont visé à définir deux pôles d'une réalité essentiellement unitaire, il nous faut maintenant proposer une définition synthétique et totalisante de la littérature.

(1) Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 267.

(2) Il faut prendre ici le mot « message » dans son sens strict de : unité formelle d'un processus d'information (de type esthétique, en l'occurrence). Cette notion est à distinguer radicalement de ce que la critique traditionnelle appelle le « message de l'oeuvre », à savoir une leçon d'ordre psychologique, moral, social, philosophique, etc... Pour nous, le message, c'est l'oeuvre elle-même.

Afin d'abrégier notre discours, nous formaliserons dans un schéma le couple objet-regard, et nous situerons par rapport à ce couple la notion unifiante de littérature. Cela donne :



La littérature apparaît alors comme un espace intentionnel où s'opère une dialectique entre un objet fabriqué de langage et un regard qui interroge les fonctions de cet objet.

On peut s'interroger quant à la place de l'écrivain dans une telle définition. Cette absence, bien que paradoxale de prime abord, est pourtant inhérente au système littéraire. Car l'écrivain, une fois son livre produit, s'efface derrière lui ; ce qu'il offre à la lecture, ce n'est pas sa personne ni même sa pensée, c'est son écriture. En ce sens, l'écrivain n'est hors de la littérature que parce qu'il est avant elle,⁽³⁾ parce que c'est lui qui la permet ; à proprement parler, il ne fait pas de la littérature, il fait la littérature. En fait, l'absence de l'écrivain est toujours une absence consentie, un retrait volontaire de son individualité pour laisser le langage prendre de nouvelles formes à travers sa conscience. Aussi, l'écrivain est-il tout entier disponible au langage qu'il cherche moins à contraindre qu'à interroger ; l'objet de son travail est beaucoup moins la transmission d'un sens qu'une mise en question de la genèse du sens véhiculé par le langage. Sens produit puis suspendu, sens offert, sens déçu, sens fluctuant ou encore impossible, nous atteignons ici le point charnière où la critique littéraire se divise en une multiplicité de mouvements ou d'écoles opposées. Or, pour qu'il y ait opposition, il faut à la base une réalité commune sur laquelle s'opposer. Cette réalité commune c'est le rapport de la forme au sens en littérature. Du groupe *Tel Quel* aux tenants de la critique psychologue, en passant

(3) Précisons : c'est comme homme que l'écrivain est avant la littérature ; car cet homme ne devient écrivain que par et à travers son acte d'écrire.

par leurs intermédiaires les plus divers, c'est toujours la même question qui les rapproche ; et là où ils se divisent, c'est dans la réponse qu'ils tentent de lui apporter.

La littérature et le sens

Avant de se demander comment la littérature pose le problème du sens, il serait préférable, quitte à revenir un peu en arrière, de poser la question : pourquoi le sens fait-il problème ? En effet, pourquoi un texte non littéraire (journalistique par exemple) transmet-il plus clairement une information univoque qu'un texte littéraire alors que l'un et l'autre sont fait de langage ?

La différence entre ces deux types de manifestation langagière résulte d'une option qui préexiste à l'utilisation d'un langage en particulier et qui, corollairement, en détermine l'emploi. Pour les uns, le langage est strictement un instrument qui sert à véhiculer des idées ; si ces idées sont claires et bien ordonnées, la transmission ira de soi. Langage et pensée coïncideront parfaitement. Cette attitude de confiance en la transparence du langage est celle de ceux que Roland Barthes appelle les « écrivants ». L'autre attitude, celle d'une minorité (les écrivains), consiste précisément à se méfier de cette transparence du langage. Ceux-ci voient dans le langage le lieu d'une interrogation, et le champ de leur travail se situe non pas dans un savoir préalable au langage, mais dans l'espace même du langage. Pour l'écrivain, le langage est un système de signes complexes, voire autarcique, et l'acte d'écrire est cette opération particulière qui vise à entraîner l'organisation des signes dans ses mutations les plus diverses. Aussi, contrairement à l'écrivain, l'écrivain ne se propose pas le langage comme un moyen, mais comme une fin.

Ces deux options opposées, celle de l'écrivain et celle de l'écrivain, sont cependant toutes deux génératrices d'un produit qu'on appelle texte. Tout comme l'intention première (l'option) définissait l'écrivain et le non-écrivain, de la même façon la résultante de l'intention (le texte) détermine ce qui est littéraire et non littéraire. Deux vers très simples de Ver-

laine nous serviront à illustrer cette différence.

Lorsque Verlaine dit :

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville

il ne « veut pas dire », comme le postule le commentaire critique traditionnel : « Je suis triste ». Si Verlaine avait voulu dire « Je suis triste », il l'aurait dit d'une façon claire, univoque, avec toute l'économie que requiert un discours dont l'objet est de communiquer une idée avec exactitude. En un mot, il aurait dit : « Je suis triste ».

Mais Verlaine, entre la communication directe et la littérature, a choisi la littérature ; et sa tristesse, pour autant qu'elle fût réelle, est passée à l'arrière-plan, se subordonnant à l'impératif premier de la forme poétique. Entre la formule originale de Verlaine et son sens présumé, il y a un décalage, un espace dans lequel s'opère une mutation du langage par le jeu de l'écriture. Cette distance entre un sens suggéré et un sens nommé, entre un sens littéraire et un sens littéral, c'est la *littérarité* du texte.

L'équation « Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville » = « Je suis triste » est donc fondamentalement réductrice. Réductrice puisqu'elle évacue la littérarité du texte. Traduire les vers de Verlaine, cela revient à les refuser comme vers, c'est-à-dire annuler le poème. Car si ces vers disent, tant soit peu, la tristesse, ils disent surtout implicitement mais avec insistance : POESIE. Citons à ce propos Gérard Genette : « Bien des pages de littérature, comme le remarque à peu près Valéry, ne veulent rien dire d'autre que cette phrase, qui ne s'y trouve pourtant nulle part : *Je suis une page de littérature*⁽⁴⁾ ». Au bout du compte, la distinction entre texte non littéraire et texte littéraire s'établit comme suit : le premier se propose comme véhicule d'un sens, alors que le second se propose comme spectacle de signes. Et ce qui est perçu par la lecture, dans l'être même du texte et hors de

(4) Genette, Gérard, *Figures*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1966, p. 191.

tout retour à l'intention de l'auteur, c'est dans le premier cas : un sens médiatisé et, dans le second : une forme immédiate qui ajourne, brouille ou masque le sens plus qu'elle ne le produit. La littérature s'opère donc dans cette zone ambiguë, problématique, précaire, (je serais tenté de dire intenable), où un discours se referme sur lui-même ; où une parole se sert du langage non pour agir sur le réel, mais pour servir le langage lui-même.

L'activité littéraire se caractérise par un travail sur les formes et non sur les sens. Cependant la forme ne s'en trouve pas pour autant « innocentée » ; ses rapports avec le sens ne sont pas abolis, mais rendus problématiques. Toute forme littéraire SIGNIFIE, (dût-elle signifier l'impossibilité ou même l'absence de sens). Cette irréductibilité de la signification tient à la nature même du matériau littéraire.

Le matériau premier de la littérature, c'est le signe linguistique, et c'est en combinant ces signes, selon certaines règles qu'il s'impose, que l'écrivain organise une forme. Il se trouve donc que l'écrivain travaille à partir d'un matériau déjà signifiant⁽⁵⁾ et, par conséquent, la signification (c'est-à-dire le rapport du signe au sens) est déjà en cause avant même que la forme soit produite.

Nous avons dit plus haut que toute forme signifiait ; reste à voir maintenant selon quel mode la signification apparaît. Il serait simpliste de croire que la signification globale d'une forme est la somme des significations particulières à chacun de ses signes constitutifs. La forme est un ensemble organique et non additif de signes.

Nous substituerons ici à la notion de forme la notion équivalente et auto-descriptive d'*archi-signe*. Ce néologisme, bien que d'allure rébarbative, offre une heureuse ambivalence. D'une part, le préfixe « archi » indique l'aboutissement d'une

(5) C'est un problème qui, par exemple, ne se pose pas en peinture ; car le peintre combine des matériaux non signifiants. La couleur « rouge » ne renvoie qu'à elle-même, alors que la sonorité « table » renvoie à un concept différent de sa simple image acoustique.

organisation à son degré le plus élevé ; et d'autre part, le mot « signe » implique immédiatement la notion de signification.

Reprenons maintenant notre exemple du début. Dans « Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville », chaque mot constitue une unité de signification. Or, je m'aperçois très vite que la signification globale de la phrase ne procède pas de l'addition linéaire des mots ; LITTERALEMENT, cette phrase ne signifie rien (ou, tout au moins, engendre-t-elle un sens irréel). Il me faut donc considérer que les rapports entre les unités de signification relèvent d'une organisation complexe qui dépasse le niveau purement sémantique⁽⁶⁾, que je n'ai pas affaire à une succession pure et simple de signes mais bien à un archi-signe régi par des lois extra-sémantiques. Ainsi le groupe « il pleure » ne tire-t-il sa valeur que par sa liaison analogique avec le groupe « il pleut » ; analogie morphologique et analogie référentielle. Ce type de relation entre dans le champ de la rhétorique, à savoir l'étude des significations produites par un discours selon un mode qui dépasse le code strictement linguistique.

L'écriture littéraire, pour signifier le monde, déploie donc des formes qui, pour être tributaires de la langue, n'en sont pas moins extérieures à ses lois. Elle met en oeuvre un système de signification au second degré (la rhétorique) dont les éléments appartiennent cependant à un premier système de signification (le code linguistique). Cette particularité de l'écriture littéraire a une implication directe au niveau de la lecture. Pour que l'écriture littéraire se réalise pleinement comme oeuvre, il lui faut en contre-partie une lecture, à proprement parler, littéraire. Il faut que la lecture soit apte à saisir dans la succession linéaire des signes une organisation

(6) Il faut être ici d'une extrême prudence, sinon l'on risque de tronquer la littérature de certaines de ses manifestations majeures : l'irréalité d'une signification littérale peut être volontairement recherchée, et constituer par le fait même la relation extra-sémantique qui fonde l'archi-signe. C'est le cas de l'image surréaliste : le dénominateur commun extra-sémantique qui unit les signes, c'est l'irréalité même de leur succession. La forme se dénonce ici comme littéraire en tant qu'elle est impossible-ment littérale.

d'un ordre supérieur ; autrement dit : que les archi-signes soient perçus comme ensembles spécifiques de signification. C'est à ce niveau unique de coïncidence écriture-lecture qu'apparaît la littérarité d'un texte. Aussi, devons-nous dire des oeuvres marquantes de la littérature qu'elles sont redevables non seulement des grands auteurs, mais tout autant des grands lecteurs.

Est-ce à dire que la littérature, ou tout au moins la littérarité, ne concerne qu'une minorité restreinte et privilégiée de spécialistes ? Nous touchons ici un problème extrêmement grave : le statut social de la littérature.

La littérature et le monde

Que la littérarité d'un texte ne soit perceptible que par des spécialistes, cela est assez évident. Dégager d'un texte un système de signification au second degré, en comprendre les articulations, tenter d'en formuler le code implicite, cette activité présuppose une certaine connaissance, une méthode d'approche structurale des textes qui est étrangère au grand public.

La littérature importante de notre époque, c'est celle qui nous propose des formes inattendues, celle qui va toujours plus loin dans l'interrogation du langage. En un mot, la « bonne littérature » a toujours un caractère heuristique. Ce n'est pas pour rien que les écrivains véritablement novateurs n'intéressent que les critiques novateurs ; le roman et la poésie modernes se définissant essentiellement comme un travail sur les formes, ils s'adressent à la mince catégorie des lecteurs qui considèrent l'être même de la littérature comme un travail sur les formes. Pour tout dire : la littérature moderne s'adresse à la critique moderne. Et ce dialogue ésotérique entre « spécialistes de la question » se déroule loin, très loin du grand public.

Il semblerait que la littérature d'aujourd'hui ait à opter en fonction d'une alternative insoutenable. D'une part, pour atteindre un public large, il lui faudrait revenir aux formes

les plus conventionnelles, accessibles et aisément consommables du langage ; c'est-à-dire se suicider en tant que littérature. D'autre part, en continuant cette utopique recherche de la Forme, elle risque de se couper des masses, de limiter la portée de son discours à un micro-groupe social. Cette impasse actuelle de la littérature amène directement la question fondamentale : que peut la littérature pour la révolution ?

Une chose est certaine : la littérature n'est jamais praxique. Elle n'agit pas directement sur le monde ; tout au plus le signifie-t-elle. C'est l'erreur de la littérature engagée d'avoir cru à une efficacité immédiate des oeuvres. Libérer des opprimés dans un roman ne change rien à la condition des opprimés réels. Le contenu des oeuvres, si apparenté soit-il à la réalité, appartient toujours à un univers imaginaire ; et rien n'est peut-être plus insidieux pour l'action que des révolutions imaginaires répétées. De plus, si la littérature se veut à tout prix véhicule d'une idéologie, il lui faut suspendre la recherche sur les formes, mettre entre parenthèses la littérarité. Il y a une malhonnêteté quand, sous le couvert d'une communication esthétique, un auteur recourt à une communication usuelle et banale. Aucune littérature ne peut être authentiquement révolutionnaire à travers des formes traditionnelles. Car est-ce bien servir la révolution que de proposer au public des formes usées qui perpétuent et nourrissent ses habitudes mentales les plus aliénantes ?

S'il est une efficacité sociale qui puisse justifier l'existence de la littérature, elle n'est possible qu'au niveau de la forme, non du contenu. C'est en se proposant comme langage pur, non coercitif, que la littérature se distingue du langage social simultanément mystifiant et mystifié. Les mass media, la publicité, la propagande déterminent le langage social et en font l'instrument d'une appropriation en nommant le réel toujours d'un même point de vue : celui de l'Ordre. Le langage de l'Ordre vise à convaincre, à imposer au monde un sens définitif. Il est toujours motivé, utilitaire, à la fois contraint et contraignant. Par contre le langage de la littérature est gratuit, arbitraire ; il n'a rien à défendre sinon sa propre validité. Aussi, c'est peut-être précisément parce qu'il s'exerce

« pour rien » qu'il s'éloigne du langage social et, par cette distance, en accuse l'aliénation.

Il semblerait que devant le dilemme actuel de la littérature, la tâche de notre époque soit de trouver une médiation ; médiation entre une littérature populaire mais dégradée et une littérature authentique mais désaffectée.

MARCEL CHOUINARD