

Qu'est-ce que la littérature engagée ?

*Le langage et l'engagement de la littérature
chez Jean-Paul Sartre et Roland Barthes*

Mats Haraldsen



Masteroppgave i fransk litteratur
ILOS
Det humanistiske fakultet

Veileder: Trond Kruke Salberg

UNIVERSITETET I OSLO

15.05.2018

Qu'est-ce que la littérature engagée ?

*Le langage et l'engagement de la littérature chez
Jean-Paul Sartre et Roland Barthes*

© Mats Haraldsen

2019

Qu'est-ce que la littérature engagée ? Le langage et l'engagement de la littérature chez Jean-Paul Sartre et Roland Barthes

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Remerciements

Je veux exprimer ma gratitude et mes remerciements les plus sincères à mon directeur de mémoire, Trond Kruke Salberg. Sa connaissance de la langue française et de la littérature a été inestimable pour ce travail. Il m'a guidé d'une manière très compétente dans les problématiques complexes de l'histoire de la théorie littéraire aussi bien que dans le labyrinthe aussi complexe qu'est la langue française. Je voudrais aussi remercier ma femme pour sa patience et son soutien pendant l'écriture de ce travail.

Table des matières

| | | |
|-----|---|----|
| 1 | Introduction | 1 |
| 2 | La littérature sartrienne. Le langage et l'engagement | 10 |
| 2.1 | Le monde ou les mots. La séparation entre la littérature de prose et celle de la poésie | 10 |
| 2.2 | Le langage de la prose | 14 |
| 2.3 | Efficacité et 'relevance'. Une théorie sartrienne du langage..... | 21 |
| 2.4 | L'auteur, le lecteur et le monde. La littérature engagée | 28 |
| 2.5 | Les limites de l'engagement | 29 |
| 2.6 | Le niveau historique. La communication littéraire..... | 31 |
| 2.7 | Le niveau abstrait. L'intention et l'engagement | 36 |
| 2.8 | Le monde intentionné | 40 |
| 3 | Une écriture blanche. Roland Barthes et la littérature | 51 |
| 3.1 | Roland Barthes et le structuralisme | 51 |
| 3.2 | Le degré zéro de l'écriture..... | 57 |
| 3.3 | Le langage dans la littérature | 65 |
| 3.4 | Le sens de la littérature | 70 |
| 3.5 | L'engagement littéraire..... | 74 |
| 3.6 | Sartre aujourd'hui | 78 |
| 4 | Conclusion..... | 84 |
| 4.1 | Une théorie sartrienne de la littérature | 84 |
| | Bibliographie..... | 89 |

1 Introduction

La question de la relation entre la littérature et le réel est ancienne. Que fait la littérature ? Est-elle une illusion, un simulacre dont l'intention est de nous tromper ? Ou, peut-elle contribuer à nos sociétés, s'engager dans le monde et le changer ? Ce débat s'étend des penseurs les plus anciens jusqu'à l'époque actuelle et il est toujours pertinent et vivant. Ce travail traitera cette question, dans la forme qu'elle prend chez deux penseurs centraux du siècle passé, Jean-Paul Sartre et Roland Barthes. Sartre, dans son livre *Qu'est-ce que la littérature ?*, a soutenu que la littérature doit être une forme d'engagement, qu'elle est toujours impliquée dans le monde. Quant à Barthes, en critiquant cette conception sartrienne il a examiné la littérature comme un lieu privilégié où on peut étudier les structures et les mécanismes du langage. Dans la pensée de ces deux penseurs, deux conceptions très différentes de la littérature se heurtent. Or, pour commencer notre étude, nous remonterons d'abord plus de deux mille ans dans le passé ; nous tournerons vers les deux fondateurs de la pensée occidentale, Platon et Aristote. Déjà dans la Grèce antique la question de la relation entre notre représentation du monde dans la littérature et le monde réel est très contestée.

Dans la *République* de Platon, la littérature n'est qu'une mauvaise copie du réel¹. Dans le dixième livre de ce dialogue, Socrate s'attaque à la littérature et aux poètes. Il accuse ces derniers d'imiter les choses dans le monde sans saisir autre chose que les apparences. Dans un passage célèbre, Socrate et Glaucon discutent trois versions différentes d'un lit. La première version du lit, c'est son idée, une espèce de lit métaphysique qui est à l'origine de tous les autres lits ; c'est l'œuvre d'un dieu. Ensuite, avec cette idée du lit comme point de départ, les artisans humains peuvent faire des lits particuliers. Il s'agit de copies, mais ce sont des copies qui ont une relation directe avec l'idée. Dernièrement, Socrate pose la question de la relation entre le peintre et l'idée du lit. Ici, le peintre est le représentant des arts imitatifs dont la littérature est aussi incluse. Selon Socrate, les peintres ne peignent que ce qu'ils voient, c'est-à-dire l'apparence d'un lit particulier, qui est déjà dérivé de l'idée du lit (596e-598b). Par conséquent, les peintres sont des imitateurs au troisième degré et « [l]'art de l'imitation est donc bien éloigné du vrai [...] » (598b). Puisqu'ils ne font que copier une copie, les arts

¹ Platon n'est pas toujours consistant dans sa critique des arts imitateurs (Halliwell 2002 : 27). Par exemple, dans le livre III de la *République* il y a aussi une critique de l'imitation littéraire, mais ici Socrate la condamne à cause des sujets inconvenants que traite la poésie. Pourtant, dans cette introduction nous traiterons ce que dit Socrate dans le dixième livre de la *République*. Ici, nous trouvons la version socratique d'une certaine tradition anti-imitative dans l'occident.

imitatifs ne peuvent pas aider à la compréhension de l'objet de leur imitation. La littérature ne peut donc rien contribuer à la connaissance du monde : « Le poète qui fabrique le simulacre, l'imitateur, n'entend rien, disons-nous, à ce qui existe réellement, il ne connaît que ce qui relève de l'apparence [...] » (601b). En copiant exclusivement ce qu'ils voient sans connaître la nature de l'objet représenté sur la toile ou dans le livre, les artistes créent des simulacres sans aucune utilité. Ainsi, le jugement de Socrate sur les arts imitateurs est dur : « Ces imitateurs ne créent en effet que des fantasmagories, et non des êtres réels » (599a).

Or, ce n'est pas seulement les arts qui sont éloignés du réel. Les poètes inspirent les émotions au détriment de la rationalité, ils visent « le caractère excitable et bariolé, du fait qu'il est facile à imiter » (605a). Or Socrate refuse que l'on puisse connaître le monde réel à travers les émotions. Car, le poète imitateur « flatte la partie de l'âme qui est privée de réflexion, celle qui ne sait pas distinguer le plus grand du plus petit et juge que les mêmes choses sont tantôt grandes, tantôt petites, il fabrique artificiellement des simulacres, et il se tient absolument à l'écart du vrai » (605b-c). Les poètes sont des producteurs de mauvaises copies et parce qu'ils visent les émotions, il faut, selon Socrate, les expulser de la cité : « Et c'est ainsi que nous aurions déjà un motif juste de ne pas l'accueillir [l'art imitatif] dans une cité qui doit être gouvernée par de bonnes lois » (605b). S'adresser aux émotions et copier une copie, les problèmes de l'imitation que traitent Socrate ici relèvent d'un même problème : ces arts sont éloignés du réel. Ils n'arriveront jamais ni à représenter le monde réel ni à le faire comprendre. Tout ce qui reste, ce sont des simulacres et des sentiments irréfléchis. Pour le Socrate du livre X de la *République*, la littérature est condamnée par raison de sa nature trompeuse. A travers les illusions et les émotions elle ne peut jamais arriver à une vraie connaissance du monde.

Contrairement au Socrate de la *République*, Aristote retient un rôle beaucoup plus positif pour la littérature dans sa *Poétique*. Pour Aristote, la littérature n'imit pas de la même manière décrite par Socrate. Oui, elle imite la vie, mais non pas dans le but de la représenter aussi fidèlement que possible. Selon Aristote, la littérature a une relation *indirecte* avec le réel :

Or, il est clair aussi, d'après ce que nous avons dit, que ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles suivant la vraisemblance ou la nécessité. En effet, l'historien et le poète ne diffèrent pas par le fait qu'ils font leurs récits l'un en vers l'autre en prose (on aurait pu mettre l'œuvre d'Hérodote en vers et elle ne serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose), ils se distinguent au

contraire en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver (1451a-b)²

La littérature ne se distingue pas de l'histoire par la forme, mais dans ce qu'elle vise à traiter. L'histoire traite les choses réellement arrivées, pendant que la littérature traite le vraisemblable, c'est-à-dire, ce qui pourrait arriver. Ainsi, Aristote se distingue-il clairement du Socrate de la *République*, et en même temps il répond à la critique de celui-ci. La littérature n'est pas trompeuse, car sa tâche n'est pas de décrire la réalité comme elle est, mais plutôt comme elle pourrait être.

Aussi les émotions tiennent-elles un rôle tout à fait différent. Au lieu de constituer un aspect de l'illusion trompeuse de la littérature, comme chez Platon, elles sont la cible pour la transformation ou *katharsis* que la littérature veut effectuer. D'abord, il faut pouvoir se reconnaître dans le protagoniste. Selon Aristote, le personnage le plus convenable pour la tragédie est

l'homme qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise, et qui est de ceux qui sont situés dans un haut degré de renommée et de prospérité [...] (1453a)

Un homme vertueux, mais non pas parfait, qui a fait une erreur grave. En voyant la chute causée par cette erreur, nous nous identifions au personnage principal et sa chute nous effraye. Mais le but de la tragédie n'est pas d'imiter cette chute en tant que telle. Utilisant les émotions comme point de départ, la tragédie peut produire son effet : « [S]uscitant pitié et crainte, [la tragédie] opère la purgation propre à pareilles émotions » (1449b). Cette purgation, ou *katharsis*, a été beaucoup discutée et il n'y a pas place dans ce travail pour une discussion profonde de ce terme. Pourtant, selon Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, la notion de *katharsis* veut dire que les émotions douloureuses de la pitié et de la crainte deviennent des plaisirs à travers la forme esthétique de la tragédie :

[M]is en présence d'une histoire (*muthos*) où il reconnaît les *formes*, savamment élaborées par le poète, qui définissent l'essence du pitoyable et de l'effrayant, le spectateur éprouve lui-même la pitié et la frayeur, mais sous une forme quintessenciée, et l'émotion épurée qui le saisit alors et que nous qualifierons d'esthétique s'accompagne de plaisir (Dupont-Roc et Lallot 1980 : 190)³

² Nous avons utilisé la traduction de Jean Hardy de 1932 pour les citations de la *Poétique*.

³ La citation se trouve dans une note à leur édition-traduction magistrale de la *Poétique*.

Il en résulte que la tragédie ne nous montre pas une imitation fidèle d'émotions particulières, mais plutôt des émotions transformées par la forme littéraire de la tragédie. Ainsi, les émotions du spectateur peuvent-elles être purgées par le traitement littéraire. Par conséquent, Aristote ne condamne pas l'imitation littéraire comme le faisait Socrate. Pour Aristote, représenter des événements dans le monde aussi fidèlement que possible appartient à l'histoire. La tâche de la tragédie est de purger nos émotions et il faut représenter ces émotions d'une manière « vraisemblable ». La tragédie peut changer le spectateur d'une manière positive non pas à travers une imitation fidèle mais en faisant voir notre monde en un monde « qui pourrait être ».

C'est donc deux manières très différentes à penser la littérature que nous trouvons chez Platon et chez Aristote. Selon Stephen Halliwell, ces deux conceptions de l'imitation de la littérature se développent entre ce qu'il décrit comme

[T]wo fundamental views of art, and, by implication, two conceptions of mimesis. These are, in barest essentials, first, the idea of mimesis as committed to depicting and illuminating a world that is (partly) accessible and knowable outside art, and by whose norms art can therefore, within limits, be tested and judged; second, the idea of mimesis as the creator of an independent artistic heterocosm, a world of its own, though one that [...] may still purport to contain some kind of 'truth' about, or grasp of, reality as a whole (Halliwell 2002 : 5)

La version platonicienne de l'imitation littéraire (au moins celle du livre X de la *République*) appartient à la première conception. La littérature essaie de décrire le monde que nous habitons. Pourtant, elle échoue misérablement selon Platon. Elle n'arrive jamais à être plus qu'une imitatrice des choses qui sont déjà des imitations. Et, puisque la littérature n'est qu'une copie d'une copie, elle devient une illusion dangereuse. Quant à Aristote, il représente la deuxième conception. La littérature représente le monde, mais elle crée sa propre version de celui-ci. Une version vraisemblable du monde. En voyant la chute du héros, nous sentons la pitié et la crainte à travers le traitement littéraire, et nous sommes purgés. Ainsi, le monde fictif d'Aristote aura un effet aussi dans le monde réel. Comme nous verrons dans cette étude, ces deux conceptions fondamentales de la littérature sont présentes aussi dans les deux visions de la littérature de Jean-Paul Sartre et de Roland Barthes que nous allons traiter dans ce travail.

La littérature est sévèrement jugée dans la *République*. Mais il reste une possibilité pour que la littérature puisse être réadmise à la cité. Ceci serait le cas seulement sous la condition que les défenseurs de la poésie « nous font voir qu'elle n'est pas seulement

agréable, mais aussi utile » (607d-e). Plus que deux mille ans plus tard, en 1948, Jean-Paul Sartre cherche à faire précisément cela dans son livre *Qu'est-ce que la littérature ?* Ce livre très célèbre et beaucoup lu dans son époque examine la tâche de la littérature dans les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale. Sartre envisage une littérature profondément engagée dans son temps. Selon lui, l'engagement littéraire n'est pas un choix, l'écrivain se trouve engagé par le choix même d'écrire. La tâche du romancier est de créer un monde fictif qui est cohérent et compréhensible, ce qui permettra au lecteur de s'engager dans le monde réel. La vision de Sartre est celle d'une littérature qui se crée par l'interaction entre le lecteur, l'auteur et leur situation historique. Le langage littéraire est important pour cette tâche, mais son succès se mesure sur son efficacité, non pas sur sa réussite dans l'imitation du réel. La vision sartrienne de la littérature appartient donc à la conception aristotélicienne de la littérature. Sartre veut que la littérature représente le monde comme il pourrait être, non pas comme il est réellement. Par cet engagement dans le monde, la littérature peut devenir un outil pour le changer. Ainsi, la littérature sera utile.

Cette conception sartrienne d'une littérature engagée a été très importante dans la première décennie après la guerre. Or, dans les années soixante, le structuralisme vient à dominer la scène littéraire en France ; par conséquent, un scepticisme fort envers l'imitation littéraire s'établit. Roland Barthes, figure de proue du structuralisme littéraire en France, publie en 1953 *Le Degré zéro de l'écriture*. Dans ce livre, qui annonce son structuralisme, et dans plusieurs articles écrits dans les années suivantes, Barthes bouleverse le rôle du langage dans la littérature. Pour lui, le langage n'a aucun lien direct avec le réel, ce n'est que par ses relations internes qu'il crée du sens. Comme pour le Socrate de la *République*, l'imitation du monde réel par la littérature est impossible pour Barthes. La conséquence de cette vision anti-imitative de la littérature est qu'il faut selon Barthes que la littérature se tourne vers le langage en tant que tel.

Le but de ce travail sera d'étudier ce changement qui a eu un effet très fort sur les études littéraires, et qui nous influence encore aujourd'hui. L'histoire de l'essor du structuralisme est très connue et très étudiée. Cependant, dans cette étude nous allons prendre une route un peu différente. L'objet primaire de notre étude sera le livre *Qu'est-ce que la littérature ?* par Jean-Paul Sartre qui précède le structuralisme en France. Nous allons analyser ce livre en profondeur, en nous appuyant à d'autres textes écrits par Sartre entre 1940

et 1948⁴. Nous soutiendrons que le livre de Sartre peut contribuer aux études littéraires encore aujourd'hui. En fait, à la fin de ce travail, nous allons voir que le livre de Sartre a plusieurs traits en commun avec *The Limits of Critique* par Rita Felski. Dans ce livre, Felski exprime son mécontentement avec la manière critique dont on étudie la littérature aujourd'hui. Selon nous, la théorie de Sartre peut fournir une alternative plus positive que l'approche structuraliste qui ne permet guère d'analyser comment la littérature fonctionne socialement et politiquement. Pour ces raisons, dans la partie de ce travail qui traite *Qu'est-ce que la littérature ?*, nous allons faire une analyse exhaustive de la théorie sartrienne de la littérature engagée. Or, nous allons aussi étudier le rôle que le livre de Sartre a joué dans le passage d'une littérature engagée au structuralisme littéraire. On va voir que l'on peut lire des textes structuralistes de Roland Barthes comme répondant à plus d'un égard au livre de Sartre. Ainsi, notre analyse de *Qu'est-ce que la littérature ?* non seulement va examiner comment Sartre a envisagé l'engagement de la littérature, elle va aussi nous aider à mieux comprendre le structuralisme de Barthes.

Notre analyse exhaustive de la théorie sartrienne de la littérature sera divisée en deux parties : une analyse de la conception sartrienne du langage et une analyse de l'engagement de la littérature. Notre premier objet d'étude sera le langage. Dans cette partie, nous allons examiner la thèse sartrienne suivant laquelle il faut toujours considérer le langage dans son contexte, c'est-à-dire comme un moyen de communication entre l'auteur et le lecteur. Dans la deuxième partie, nous allons analyser l'engagement littéraire de Sartre. Pour lui, le monde est absurde, il n'a aucun sens. Or, ce fait n'est nullement une raison pour se décourager, c'est la responsabilité de l'être humain d'y créer un sens. L'écrivain propose un monde fictif au lecteur, un monde où les choses ont des relations entre elles et où ces relations sont intentionnées. A travers un tel monde fictif, le monde réel peut aussi gagner un sens. C'est ce processus qui constitue l'engagement de la littérature, notre deuxième objet d'étude. Le rôle de cet engagement littéraire n'est pas de promouvoir quelque thèse politique, mais plutôt d'être la condition qui rend possible de s'engager dans le monde, qu'il s'agisse d'un

⁴ Une petite remarque sur les éditions que nous allons utiliser. En dépit de son importance pour l'histoire intellectuelle en France, il n'existe pas une édition scientifique de l'œuvre de Sartre. Pour cette raison nous avons opté pour utiliser les éditions de Gallimard dans la série 'Folio essais' pour *Qu'est-ce que la littérature ?*, *Baudelaire et L'imaginaire*. Quant à *L'être et le néant*, nous avons utilisé aussi une édition par Gallimard de la série *Tel*.

engagement politique ou d'autre chose. Car c'est seulement quand le monde a un sens qu'il vaut la peine de s'y engager.

Dans l'analyse de *Qu'est-ce que la littérature ?*, nous allons utiliser trois façons différentes de procéder. Mais avant de les expliquer, il faut souligner qu'elles seront entrelacées dans les différentes parties du texte. Par conséquent, chaque partie de cette analyse va se servir de toutes ces façons de procéder. Parmi celles-ci, la première et la plus importante sera une analyse scrupuleuse de ce que dit Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Le but sera d'établir une description claire et bien structurée de sa conception de la littérature.

La deuxième façon de procéder sera d'examiner une partie de la critique qui a été élevée contre le livre de Sartre. En particulier, la conception sartrienne du langage littéraire a été fortement contestée par les commentateurs, nous allons examiner ce qu'ils disent. Or, nous n'allons pas simplement accepter tous les aspects de cette critique. Nous pensons en effet qu'une partie considérable de ce qu'ils relèvent est fortement contestable. En nous appuyant sur ce que nous trouvons dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et dans les autres textes de Sartre écrits dans la période actuelle, nous allons chercher à montrer que plusieurs écrivains fondent leur critique de Sartre sur une lecture trop étroitement concentrée sur quelques passages particuliers. Les aspects problématiques de ces passages s'expliquent si on les considère dans le contexte du livre entier.

La dernière façon de procéder consiste en l'utilisation de penseurs qui ne parlent pas directement de Sartre, mais dont l'étude peut de toute manière contribuer à compléter sa pensée. Nous allons essayer de faire le lien entre la pensée de Sartre et celle de certains écrivains qui ont une approche pragmatique à la littérature et au langage. Nous allons examiner la 'Relevance Theory' de Dan Sperber et Deirdre Wilson aussi bien que l'application de la notion philosophique des 'mondes possibles' chez Thomas Pavel. 'Relevance Theory' est une théorie du langage qui prétend que le langage humain ne vise pas le plus haut degré de précision possible, mais cherche plutôt à être aussi pertinent que possible. Cette théorie nie que le but du langage soit la reproduction du monde réel par l'usage des mots. Elle affirme que son but est plutôt de changer l'environnement cognitif de celui qui écoute ou qui lit. Autrement dit, le langage cherche l'efficacité, non pas la précision, et cette distinction permet de mieux comprendre la conception du langage dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Quant aux 'mondes possibles' de Thomas Pavel, ils nous aideront à expliquer la notion sartrienne d'intention en littérature. A l'aide de la théorie de Pavel, et d'un article de David Herman, nous chercherons expliquer le rôle que joue selon Sartre l'intention dans la

littérature. Il ne s'agit pas de l'intention de l'auteur, si contestée dans les années cinquante et soixante, mais plutôt de la création d'une relation et une cohérence à l'intérieur d'un monde fictif. Approfondir la théorie de Sartre à l'aide de ces penseurs va nous aider à compléter et à mieux comprendre la notion sartrienne de la littérature engagée.

Après cette analyse de *Qu'est-ce que la littérature ?*, nous allons passer à Roland Barthes. En 1953 il publie *Le Degré zéro de l'écriture* qui est dans une large mesure une réponse au livre de Sartre. D'abord, nous allons analyser le livre de Barthes. Utilisant comme base cette analyse du *Degré zéro*, nous allons ensuite examiner quelques articles dont le dernier date de 1968 et qui appartiennent tous à la période structuraliste de Barthes. La raison pour cette sélection est d'abord l'aspect dialogique du *Degré zéro*. Le livre de Barthes nous donne la possibilité d'analyser le passage de la notion sartrienne d'une littérature engagée à l'attitude adoptée par les structuralistes. Cette analyse sera suivie par une tentative de montrer qu'il y a un développement continu dans l'œuvre de Barthes, depuis *Le Degré zéro de l'écriture* jusqu'aux textes structuralistes des années soixante, un développement qui culmine en 1968 avec le célèbre article sur « La Mort de l'auteur ». L'étude de ces articles va montrer à la fois la cohérence de la pensée structuraliste de Barthes jusqu'à 1968 et la manière dont elle dialogue avec la pensée de Sartre.

Notre étude de *Qu'est-ce que la littérature ?* étant divisée en deux parties, le langage et l'engagement, nous allons segmenter encore notre analyse des textes de Barthes. Avant d'étudier l'engagement littéraire chez Barthes nous allons analyser d'abord sa conception du langage aussi bien que sa pensée sur le sens que la littérature peut produire. Par conséquent, nous allons suivre trois lignes de recherche : Le langage, le sens et l'engagement. D'abord, le langage chez Barthes. Ici nous trouvons la base des différences entre la conception barthienne de la littérature et de celle de Sartre aussi bien que la base du projet structuraliste. S'appuyant sur le linguiste suisse Ferdinand de Saussure, Barthes peut constater que le langage ne peut pas parler directement du monde. Par conséquent, Barthes écarte de l'étude de la littérature les éléments qui se trouvent à l'extérieure du langage. Plutôt que de créer son sens à partir des relations qui se trouvent dans le monde, le langage ne peut créer du sens qu'à partir des relations internes. C'est pourquoi, au lieu d'adresser le monde, il faut, selon Barthes, que la littérature s'adresse au langage et à ses mécanismes. Ainsi, le sens même de la littérature devient suspect. C'est surtout la littérature réaliste qui est la cible de la critique de Barthes. Quand le réalisme essaie de représenter le réel, ceci serait une illusion. Tout ce que la littérature peut faire, c'est de *signaler* qu'elle reflète le réel. Le pouvoir de créer cette illusion

vient exclusivement des relations internes au langage. Le réel supposé que décrit la littérature n'est que l'effet des certains signes du réel. Cependant, même si Barthes se détourne du monde réel, cela ne veut pas dire que l'engagement soit mort, plutôt, il s'est déplacé. Au lieu d'une littérature engagée où l'interaction entre l'auteur, le monde et le lecteur rend l'engagement de la littérature possible, Barthes propose toute autre chose. Puisque le langage est trompeur, il faut que l'engagement s'adresse au langage même et la littérature est très convenue pour une telle étude du langage. Il faut donc étudier non pas ce que dit le livre individuel, mais la littérature comme système de signification, c'est-à-dire l'idée même de la littérature. Autrement dit, c'est que Barthes veut analyser, ce n'est pas le *quoi*, c'est-à-dire ce que la littérature veut dire, mais *comment* elle peut le dire. Le Socrate de la *République* serait sans doute d'accord.

2 La littérature sartrienne. Le langage et l'engagement

2.1 Le monde ou les mots. La séparation entre la littérature de prose et celle de la poésie

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (QL), Sartre commence par introduire une séparation entre l'écriture à un côté et les autres arts à l'autre côté. Ce qu'il faut demander à celle-là, s'engager dans le monde, on ne peut pas demander à ceux-ci. Composer une pièce de musique ou peindre un tableau n'égalent pas à écrire un livre, ces activités sont radicalement différentes. Car selon Sartre, « [l]es notes, les couleurs, les formes ne sont pas des signes, elles ne renvoient à rien qui leur soit extérieur » (QL : 14). Cela veut dire qu'elles ne sont pas signifiantes, tandis que les signes ne sont là que pour leur pouvoir de signifier autre chose qu'eux-mêmes. Prenons l'exemple de Sartre et des couleurs : « Il y a le vert, il y a le rouge, c'est tout ; ce sont des choses, elles existent par elles-mêmes » (QL : 14). Ce sont les couleurs en elles-mêmes que l'artiste veut « transporter sur sa toile, et la seule modification qu'il [les] fera subir c'est qu'il [les] transformera en objet *imaginaire* » (QL : 15, l'autour souligne). Nous voyons que les peintres et les compositeurs font leurs arts d'une manière non utilitaire, ils visent à construire des compositions de sons ou de couleurs qui sont belles sans qu'elles renvoient au monde extérieur. A l'autre côté, la littérature signifie, c'est-à-dire qu'à travers les signes, elle désigne certains éléments dans le monde. Il y a donc une différence fondamentale entre les arts qui visent les choses en elles-mêmes et pour sa propre valeur, et les arts qui visent le monde à travers le langage.

Jusqu'ici rien de vraiment étonnant. Sartre a établi qu'il y a une différence entre les arts imaginaires, visant à créer des objets disons esthétiques, et les arts signifiants, visant le monde à travers les signes. Or, selon Sartre, il faut faire des distinctions supplémentaires. Pour lui, il ne suffit pas d'utiliser des mots pour être signifiant. Il divise entre deux types d'écriture : « [L]'empire des signes, c'est la prose ; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique » (QL : 17-18). Même si le poète utilise des mots, il ne signifie pas. Comme dans les autres arts non linguistiques, le poète vise les choses en elles-mêmes. La différence entre les deux semble être absolue : « Entre ces deux actes d'écrire il n'y a de commun que le mouvement de la main qui trace les lettres. Pour le reste leurs univers

demeurent incommunicables et ce qui vaut pour l'un ne vaut pas pour l'autre » (QL : 25). Cette démarcation entre ces deux types d'écriture, la prose et la poésie, est centrale pour *Qu'est-ce que littérature ?*, et il faut examiner de plus près les différences.

Selon Sartre, la prose se définit par le fait qu'elle utilise le langage pour arriver à un but concret. D'après Sartre, « la prose est utilitaire par essence ; je définirais volontiers le prosateur comme un homme qui *se sert* des mots » (QL : 25, l'auteur souligne). Pour la prose donc, les mots ne sont que des outils pour celui qui parle. Ils n'ont aucune valeur en eux-mêmes : « [L]es mots ne sont pas d'abord des objets, mais des désignations d'objets. Il ne s'agit pas d'abord de savoir s'ils plaisent ou déplaisent en eux-mêmes, mais s'ils indiquent correctement une certaine chose dans le monde ou une certaine notion » (QL : 25). La valeur des mots provient de leur capacité de désigner les objets intentionnés par celui qui écrit.

Quant à la poésie, c'est toute autre chose. Pour le poète, les mots ont perdu leur pouvoir signifiant : « l'attitude poétique [...] considère les mots comme des choses et non comme des signes » (QL : 19). Selon Sartre, dans la poésie « le langage est une structure du monde extérieur » (QL : 19). C'est-à-dire que le poète voit les mots de dehors, dans leur forme ou leur sonorité. Les mots sont devenus « des choses naturelles qui croissent naturellement sur la terre comme l'herbe et les arbres ». Les poètes semblent ainsi faire des mots une partie de ce que Sartre définissait dans *L'Être et le néant* (EN) comme l'*en-soi*. Selon Sartre, « [l]'en-soi n'a pas de secret : il est massif », il possède une sorte de « opacité » (EN : 37). C'est-à-dire que l'*en-soi* se caractérise par sa nature inerte, il ne se change pas, seulement il *est*. En choisissant de regarder les mots comme des choses, comme *en-soi*, les mots deviennent incapables de désigner des choses dans le monde pour le poète. Ils n'existent qu'en eux-mêmes. En conséquence, là où la prose se sert des mots, la poésie « ne s'en sert pas de la même manière ; et même elle ne s'en sert pas du tout ; je dirais plutôt qu'elle les sert. Les poètes sont des hommes qui refusent d'*utiliser* le langage » (QL : 18, l'auteur souligne). Au lieu de désigner les choses avec les mots, la poésie fait tout le contraire. Elle vise les mots *en tant que* chose, à savoir les mots *en soi*. Leur aspect physique, leur sonorité, aussi bien que la signification personnelle et subjective qu'ils ont pour l'auteur même est ce qu'il importe d'explorer dans la poésie (QL : 20-21). Jusqu'ici, Sartre semble délimiter la prose et la poésie d'une manière définitive. Celle-là désigne les choses dans le monde avec plus ou moins de précision tandis que celle-ci traite des mots comme des choses, comme *en soi*, sans se soucier de leur pouvoir signifiant.

La séparation entre la poésie et la prose semble pour Sartre correspondre à deux attitudes différentes envers le langage. Pour la poésie, le langage serait impénétrable et dirigerait le lecteur vers les mots mêmes, tandis que pour la prose, celui-ci serait tout à fait transparent, chaque mot désignant quelque chose dans le monde. En ce qui concerne la poésie, elle est absolument déconnectée du pouvoir signifiant : « Sans doute l'émotion, la passion même – et pourquoi pas la colère, l'indignation sociale, la haine politique – sont à l'origine du poème. Mais elles ne s'y expriment pas, comme dans un pamphlet ou dans une confession » (QL : 24, l'auteur souligne). Le poète peut avoir le monde et ses problèmes comme l'origine de son écriture, mais sans s'y engager, autrement dit, sans désigner quelque chose dans le monde. Il serait une « sottise » de « réclamer un engagement poétique » (QL : 24), leurs engagements personnels n'arrivent jamais à pénétrer l'opacité du langage, les poètes s'arrêtent aux mots mêmes.

Or, cette différence entre la poésie et la prose n'est pas aussi absolue qu'elle peut sembler à premier coup d'œil. D'abord, il faut souligner que la poésie que décrit Sartre en *Qu'est-ce que la littérature ?* est la poésie de son époque, non pas la poésie en tant que genre. Dans une note à la première partie de son livre il précise qu'« [i]l s'agit de la poésie contemporaine. L'histoire présente d'autres formes de la poésie » (QL : 43). Selon Sartre, « le poète, avant le XIXe siècle, reste d'accord avec la société dans son ensemble ; il n'utilise pas du langage pour la fin que poursuit la prose, mais il lui fait la même confiance que le prosateur » (QL : 41). Autrement dit, même si les poètes d'autrefois ne parlaient pas des mêmes choses que la prose, ils ne s'étaient pas tout à fait tournés du monde et vers les mots comme des choses, ainsi que la poésie contemporaine. Il existe donc une possibilité pour que la poésie puisse s'engager. En fait Sartre laisse entrevoir une possibilité pour la poésie contemporaine d'avoir un type d'engagement, même s'il s'agit d'un engagement négatif : « Si donc l'on veut absolument parler de l'engagement du poète, disons que c'est l'homme qui s'engage à perdre » (QL : 43). Selon Sartre, le poète « est certain de l'échec total de l'entreprise humaine et s'arrange pour échouer dans sa propre vie, afin de témoigner, par sa défaite singulière, de la défaite humaine en général » (QL : 43). Le poète peut s'engager, mais pour la poésie contemporaine, cet engagement est strictement négatif.

Dans *Baudelaire*, biographie publiée par Sartre en 1947, nous pouvons voir ce type d'engagement négatif. Selon Sartre l'œuvre de Baudelaire est traversée par un

cri étouffé, toujours retenu et qui sonne tout au long de l'œuvre baudelairienne : « *Je suis Satan !* » Mais qu'est-ce, au fond, que Satan sinon le symbole des enfants

désobéissants et boudeurs qui demandent au regard paternel de les figer dans leur essence singulière et qui font le mal dans le cadre du bien pour affirmer leur singularité et la faire consacrer ? (Baudelaire : 93, l'auteur souligne)

Baudelaire se prétend méchant, il se voit comme un diable, vivant dans une opposition éternelle à sa mère et toutes les autres figures d'autorité. Cet engagement est donc d'un type négatif, selon Sartre. Il s'agit d'un « jeu de 'qui perd gagne', c'est le vaincu qui, *en tant que vaincu*, remporte la victoire » (Baudelaire : 93, l'auteur souligne). Ces lignes montrent bien comment Sartre voyait l'engagement poétique de son époque. Les poètes perdent pour montrer les défauts de la société. Cependant, le problème est évidemment que cet engagement ne *change* rien. Tout ce que le poète peut faire est d'exposer son propre destin cruel et ainsi il prétend prouver l'atrocité de la société. Or, en ne désignant que le monde ou la société d'une manière indirecte et négative, le poète ne peut que montrer la brutalité de ceux-ci sans y inspirer un changement quelconque. Même si Sartre n'exclut pas que la poésie peut s'engager, cet engagement n'est pas efficace. Pour la plupart, elle vise simplement les mots, sans signifier quelque chose dans ce monde, et si l'on peut constater un engagement, celui-ci ne change rien et n'est que négatif.

Pour agir sur le monde, il faut donc la prose. Celle-ci désigne les choses dans le monde, ce qui, selon Sartre, implique déjà un changement : « Parler c'est d'agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence » (QL : 27). Être écrit c'est être vu, et être vu c'est déjà être changé. Quand un écrivain regarde et décrit son monde, il montre certains aspects de ce monde. Ceci s'appelle de dévoiler dans le vocabulaire de Sartre. Selon lui, le monde existe avant nous, mais dans un état inerte, autrement dit, le monde consiste en des choses qui existent en soi, sans des relations entre elles. C'est l'homme qui dévoile les relations, qui n'existent pas sans lui. Pour plus de clarté, nous pouvons dire que ce dévoilement peut se comparer au processus de comprendre le monde, un processus que chaque homme fait sans cesse. A travers la littérature donc, l'auteur dévoile certaines parties du monde pour le lecteur.

Or, dévoiler n'est pas innocent. Le dévoilement est une action, c'est changer : « [L]e prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement » (QL : 28). Parce que le dévoilement est une manière d'agir sur le monde, il faut poser à l'écrivain quelques questions : « quel aspect du monde veux-tu dévoiler, quel changement veux-tu apporter au monde par ce dévoilement ? » (QL : 28). Le dévoilement littéraire consiste en le fait de montrer au lecteur quelque aspect du monde, comme vu par l'auteur, pour que le lecteur puisse le mieux comprendre. Ceci aura

pour résultat un changement dans le monde. Plus tard dans ce texte nous allons examiner plus en profondeur ce qui veut dire de dévoiler à travers la littérature. Or, au moment il suffit de comprendre le dévoilement comme la capacité de la prose de s'adresser au monde réel et d'y effectuer un changement. Cela signifie que la prose vise toujours le monde à la différence de la poésie qui ne vise que les mots. Jusqu'à maintenant, nous avons examiné comment Sartre voit les différents genres d'art. La prose se sépare de toutes les autres formes d'art par le fait qu'elle signifie des choses dans le monde au lieu d'être construite pour elle-même comme le sont la peinture, la musique ou plus d'étonnant, la poésie. Puis, nous avons vu que le langage semble avoir deux différentes manières à être même si cette distinction n'est pas absolue. La poésie voit le langage du dehors, elle s'occupe des mots mêmes, perdant ainsi la capacité de changer. Quant à la prose, elle a une relation au langage qui est strictement utilitaire, ayant pour but de dévoiler le monde aux lecteurs. Dans ce qui suit, nous allons examiner la manière dont la prose signifie et dévoile le monde aux ceux qui lisent.

2.2 Le langage de la prose

Sartre semble professer au langage prosaïque une très grande capacité de communiquer. La prose désigne les choses dans le monde, tout court. Mais cela semble un peu trop facile. Si la poésie s'occupe des mots en eux-mêmes n'est-il pas en partie à cause des problèmes du langage de communiquer sans équivoques ? Si les mots sont une espèce d'outil, le langage est-il vraiment aussi simple à utiliser comme, disons, un marteau enfonçant un clou ? Dans ce qui suit, nous allons examiner comment Sartre envisage le pouvoir du langage prosaïque de désigner les choses dans le monde.

Sartre a eu une grande confiance en la capacité du langage de signifier. Il le décrit comme une vitre :

[L]'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers la *réalité* et le considérer comme objet. L'homme qui parle est au-delà des mots, près de l'objet ; le poète est en deca (QL : 19, l'auteur souligne)

On peut se tourner vers le langage-même, comme fait le poète, mais quand le prosateur se tourne vers le monde, c'est-à-dire vers la chose signifiée, le langage semble aussi clair comme une vitre. Sartre répète sa métaphore du langage comme vitre quelques pages plus tard quand il définit la prose : « [I]l y a prose quand [...] le mot passe à travers notre regard comme le

verre au travers du soleil » (QL : 26). Encore une fois, Sartre semble dire que le langage est transparent, que l'on peut communiquer sa pensée sans se soucier des dérangements dans le processus communicatif. Le langage fonctionne comme une vitre, à travers laquelle on regarde le monde, ou la réalité. Apparemment, ceci se fait sans que cette vitre, c'est-à-dire le langage, troublent notre vue.

Une autre métaphore suggère une compréhension similaire du langage quand Sartre décrit le langage comme faisant partie de nos corps : « Nous sommes dans le langage comme dans notre corps ; nous le *sentons* spontanément en le dépassant vers d'autres fins, comme nous sentons nos mains et nos pieds [...] » (QL : 26, l'auteur souligne). La relation entre le prosateur et le langage est ainsi extrêmement étroite. Les mots qui visent à la communication sont selon Sartre « les prolongements de ses [celui qui parle] sens, ses pinces, ses antennes, ses lunettes ; il [celui qui parle] les manœuvre du dedans, il les sent comme son corps, il est entouré d'un corps verbal dont il prend à peine conscience et qui étend son action sur le monde » (QL : 19-20). La prose est ainsi écrite sans prendre conscience du langage, disons dans la même manière que l'on utilise ses pieds pour marcher sans s'en rendre compte. Cette métaphore du langage comme une partie du corps semble avoir un sens pareil que celle de la vitre. Le langage fonctionne aussi intuitivement comme notre corps, traduisant, sans prenant conscience, le contenu mental de l'écrivain au lecteur. Les deux métaphores de Sartre montrent bien comment le langage de la prose n'est pas intéressant en lui-même, seulement en relation avec ce qu'il désigne. Pour Sartre, le langage n'est qu'un outil pour le dévoilement du monde avec l'intention de le changer. Et, cet outil fonctionne très bien. Cependant, l'écriture transfère-t-il vraiment les pensées de l'écrivain d'une manière transparente et sans des dérangements ? Autrement dit, si on pense d'une manière intelligente, l'écriture va de soi ? Ici, il faut nuancer.

Dans ce qui suit, nous allons analyser les arguments contre la conception sartrienne du langage comme transparent et sa séparation des différents arts dans deux articles par respectivement Wai-Shun Hung et Joseph Bereudzen. Ensuite, nous allons discuter leurs arguments, en essayant de nuancer la conception de Sartre. A la fin, en nous appuyant sur une théorie du langage proposée par Dan Sperber et Deirdre Wilson, nous allons proposer une autre manière de comprendre la conception du langage et les rôles de la prose et de la poésie chez Sartre.

D'abord, la conception du langage dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Dans un article, paru en 2015, qui s'appelle « What is Literature ? Revisited : Sartre on the Language of

Literature », Wai-Shun Hung examine la conception sartrienne du langage. Il se base surtout sur *Qu'est-ce que la littérature ?*, mais aussi sur autres textes, le plus important étant *L'Imaginaire* (IM) qui paraît en 1940. Hung propose dans son essai de comprendre la distinction de Sartre entre la prose et la poésie par la distinction qu'il fait dans *L'Imaginaire* entre l'image et le signe. Hung discute un exemple qu'utilise Sartre dans ce livre du portrait d'un certain Pierre. Ce portrait évoque, selon Sartre, le Pierre réel, mais seulement *dans* l'image. Même si le sujet qui regarde le portrait confère une référence dans le monde (Pierre) au portrait, ce ne sont que les lignes du portrait qui rendent possible que l'on peut voir Pierre. Par conséquent, « [w]e don't see objects *through* pictures ; rather, we see objects *in* them » (Hung 2015 : 5, l'auteur souligne). Le sens de l'image reste donc à l'intérieur de l'image même, celle-ci ne peut pas nous apprendre quelque chose du monde extérieur à l'image.

Regardons de plus près ce que Sartre dit dans *L'Imaginaire*. D'abord, « c'est une tendance qu'a le portrait de Pierre à se donner pour Pierre en personne » et puis que « l'intentionnalité [de celui qui voit l'image] revient constamment à l'image-portrait. Nous nous plaçons en face du portrait et nous l'*observons* [...] » (IM : 51, l'auteur souligne). C'est-à-dire que l'on se focalise sur l'image même, non pas le Pierre réel. Ainsi, tout en ayant une référence dans le monde, l'image dirige l'attention vers elle-même plutôt que vers cette référence. En conséquence, dit Sartre, on ne peut rien apprendre de nouveau d'une image : « Dans l'image, le savoir est immédiat ». En considérant sa feuille de papier, on remarque certaines choses, des détails, mais, dit Sartre, « je peux garder aussi longtemps que je veux une image sous ma vue : je n'y trouverai jamais que ce que j'y ai mis » (IM : 25). Les images ont ainsi « une espèce de pauvreté essentielle [...] » (IM : 26), c'est-à-dire que celles-là ne peuvent renvoyer qu'à elles-mêmes.

Quant aux signes, ils ne ressemblent pas ce qu'ils signalent. Ils sont conventionnels, c'est-à-dire qu'ils désignent des choses, et qu'ils n'ont pas de sens en eux-mêmes. Par conséquent, ils n'ont pas de valeur en dehors de leurs significations. Une fois que leur sens est compris, les mots n'ont plus de rôle à jouer : « Dans la signification, le mot n'est qu'un jalon : il se présente, éveille une signification, et cette signification ne revient jamais sur lui, elle va sur la chose et laisse tomber le mot » (IM : 51). La différence est donc que les mots ne sont que des outils pour désigner, destinés à la disparition quand ils sont compris. Quant aux images, elles sont indispensables, même si elles ont une référence dans le monde. L'observateur d'une image ne peut pas avoir une plus grande compréhension du monde, seulement de l'image en elle-même.

En utilisant cette distinction entre l'image et le signe dans *L'Imaginaire*, Hung essaie de mieux comprendre la distinction entre la poésie et la prose. Selon Hung, Sartre pousse cette distinction même plus loin dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : « Sartre claims further that no meaning is left behind in this process [de communiquer par des mots] and rejects any attempt at indirect communication using the senses that words also carry by virtue of their materiality » (Hung : 7). Par conséquent, Hung prétend que, selon Sartre dans ce livre, « [s]igns deliver their meanings to us completely », et que « [p]ictures, on the other hand belong to the image family. They carry a sense that is embodied in them » (Hung : 6). A partir de ces définitions, Hung peut constater que pour Sartre il y a « a complete agreement between the language I use and what I am trying to say [...] » (Hung : 6-7). Selon Hung, la signification pour Sartre est « a clear, stable and self-contained entity [...] » (Hung : 7). La conception du langage dans *Qu'est-ce que la littérature ?* consiste donc, selon Hung, en un outil parfaitement neutre qui peut transférer l'intérieur de l'auteur, à travers la feuille écrite, jusqu'au lecteur. Pour Hung, le langage chez Sartre trouve son efficacité dans la transparence.

Quant à Joseph Bereudzen, il propose une interprétation similaire à celle de Hung du langage sartrien. Dans son article « What is political writing ? Sartre and Merleau-Ponty on Literature and the Expression of Meaning », il se saisit de la métaphore, déjà mentionnée, du langage comme une vitre (QL : 19, 26). Selon Bereudzen, un signe pour Sartre « is like 'a pane of glass' that one can look through directly to the thing signified » (Bereudzen 2001 : 45). A la page qui suit, il approfondit ses affirmations et constate que « Sartre's strict separation of poetry and prose leads to a highly rationalistic view of the purpose of literature. When prose 'turns its gaze to reality,' Sartre indicates that there is a direct relationship between the world, the sign and thought » (Bereudzen : 46). A la fois Hung et Bereudzen considèrent la conception sartrienne de la prose comme très simple, il s'agit d'un transfert de sens de l'intérieur de l'auteur au lecteur. Et tout ceci sans aucune perturbation du sens.

Or, que veut dire au juste cette métaphore du langage comme une vitre ? A notre avis, décrire la relation entre le sujet et le langage dans *Qu'est-ce que la littérature ?* comme une simple traduction des données intérieures à une forme compréhensible pour tous, à travers un langage transparent, est une assez grosse simplification. Dans ce qui suit, nous allons essayer d'examiner de plus près la vue du langage dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Le but serait de nuancer les aspects traités par Hung et Bereudzen et de proposer une nouvelle façon à les comprendre.

Comme constaté par Hung et Bereudzen, pour Sartre, les signes sont entièrement soumis leurs fonctions. Comme nous avons vu aussi dans *L'Imaginaire*, ce qui sépare les signes des images, c'est leur capacité de disparaître derrière leur tâche, qui est de dévoiler le monde en le désignant. Ici, rien à contredire. Cependant, un des malentendus de Hung et Bereudzen à notre avis, c'est que, de ce fait, ils déduisent que pour désigner fonctionnellement, il faut que les signes soient nécessairement transparents. En fait, selon Sartre ce ne sont aucunement les descriptions transparentes du monde qui le change : « [L]a grave erreur des purs stylistes c'est de croire que la parole est un zéphyr qui court légèrement à la surface des choses, qui les effleure sans les altérer. Et que le parleur est un pur *témoin* qui résume par un mot sa contemplation inoffensive » (QL : 27, l'auteur souligne). En fait, c'est tout le contraire : « Parler c'est agir » (QL : 27). En conséquence, ce n'est pas le témoignage du monde qui est le rôle du langage. Ce rôle semble strictement fonctionnel plutôt que d'être transparent :

Lorsqu'on est en danger ou en difficulté, on empoigne n'importe quel outil. Ce danger passé on ne se rappelle même plus si c'était un marteau ou une bûche. Et d'ailleurs, on ne l'a jamais su ; il fallait tout juste un prolongement de notre corps, un moyen d'étendre la main jusqu'à la plus haute branche ; c'était un sixième doigt, une troisième jambe, bref une pure fonction que nous nous sommes assimilée. Ainsi du langage : il est notre carapace et nos antennes, il nous protège contre les autres et nous renseigne sur eux, c'est un prolongement de nos sens (QL : 26)

N'oublions pas la définition du prosateur comme « un homme qui *se sert* des mots » (QL : 25, l'auteur souligne). Il est donc clair que ce n'est pas tant la précision que la fonctionnalité qui rend possible de changer le monde par la prose.

Par conséquent, la manière dont un auteur utilise le langage tient une grande importance, aussi pour Sartre. Le style de l'écrivain, son usage du langage, est un aspect essentiel de l'écriture. Ce que Sartre veut souligner est seulement que le style ne tient aucune valeur en lui-même. Celui-ci est entièrement soumis à ce que l'on veut exprimer, ou plutôt, à ce que l'on veut « dévoiler » de son monde. Selon Sartre, « le style, bien sûr, fait la valeur de la prose. Mais il doit passer inaperçu » (QL : 30). Il faut adapter son style à ce que l'on veut exprimer. D'abord, « il s'agit de savoir de quoi on veut écrire », puis, « quand on le sait, il reste à décider comment on en écrira. Souvent les deux choix ne font qu'un, mais jamais, chez les bons auteurs, le second ne précède le premier » (QL : 31). Or, le style doit aussi se soumettre aux exigences des destinataires d'un livre. L'auteur écrit pour son époque et pour dévoiler un aspect de son monde, il faut donc que son écriture s'adapte aux lecteurs : « Les exigences toujours neuves du social ou de la métaphysique engagent l'artiste à trouver une

langue neuve et des techniques nouvelles » (QL : 32). Dans 1947, Sartre écrivait une préface à *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute, livre d'ailleurs difficilement accessible et à peine « a clear, stable and self-contained entity », comme disait Hung de la conception sartrienne de la signification. Sarraute a, d'après Sartre, « mis au point une technique qui permet d'atteindre, par-delà la psychologie, la réalité humaine, dans son *existence* même » (Sartre 2010 [1947] : 15, l'auteur souligne). Ici, Sartre nous fait comprendre la puissance du style. A travers celui-ci, dans ce cas, les nouvelles techniques de Sarraute, on peut arriver à l'existence humaine même.

Le style est donc très important, aussi pour Sartre. Cependant, il faut toujours le soumettre à la communication, c'est-à-dire au dévoilement du monde fait par l'écrivain pour ses lecteurs. Pour Sartre, il n'y a aucun doute que le langage est très puissant. Le prosateur peut changer le monde en écrivant. Or, à notre avis, c'est en tant qu'*outil* que Sartre comprend ce pouvoir. L'auteur, en choisissant son style, utilise les mots et la manière à écrire pour dévoiler les aspects du monde de son choix. Le langage ne puise pas son pouvoir à partir des descriptions transparentes, mais de son utilité exceptionnellement polyvalente. Hung et Bereudzen attachaient beaucoup d'importance à la métaphore du langage comme vitre. Or, au lieu de cette comparaison, serait-il peut-être mieux, en restant dans les métaphores de Sartre, de penser le langage comme faisant partie du corps, comme des mains ?

A notre avis, cette métaphore explique mieux la conception sartrienne du langage et la rend plus claire. D'abord, les mains s'utilisent sans vraiment y penser. Par exemple, si on veut taper dans le mille tirant à l'arc, on vise au centre de la cible. On ne pense pas aux mains en elles-mêmes, sauf peut-être dans un exercice technique. On se focalise sur la cible, respire, essaie d'être calme, et tire. Dans une telle situation, on n'est pas très occupé de ce que font ses mains, c'est la cible qui importe. Même chose du langage : C'est par le choix de ce que l'on veut dire, c'est-à-dire sa cible, que l'on choisit son style. Autre argument en faveur de la métaphore des mains est leur capacité d'adaptation. Les mains, aussi bien que le langage, ne fait pas qu'une seule chose. Elles répondent toujours aux exigences du monde. Une fois les mains tirent à l'arc, l'autre fois elles jouent au piano. C'est-à-dire que les mains sont utilisées en situation, pour un but défini, et leur usage ne se comprend que à partir de cette situation. A notre opinion, c'est ainsi qu'il faut comprendre le langage chez Sartre, comme des mains extrêmement souples, qui s'adaptent au monde et qui y agissent.

Maintenant que nous avons nuancé la conception sartrienne du langage, regardons à nouveau la distinction de Sartre entre la prose et la poésie. Même si, comme nous avons déjà

vu, la poésie peut aussi s'engager, les deux semblent être clairement délimitées. Nous répétons ici une phrase déjà citée : « Entre ces deux actes d'écrire il n'y a de commun que le mouvement de la main qui trace les lettres » (QL : 25). Hung, en s'appuyant à cette citation, souscrit à cette distinction : « Sartre remains with his original judgement that the separation between prose and poetry is absolute [...] » (Hung : 4). Les mots de Sartre ici semblent être impossibles de mal entendre. Or, comme remarque aussi Hung, Sartre se modifie dans une note à *Qu'est-ce que la littérature ?* Ici, des nuances apparaissent :

Il va de soi que, dans toute poésie, une certaine forme de prose, c'est-à-dire de réussite, est présente ; et réciproquement la prose la plus sèche renferme toujours un peu de poésie, c'est-à-dire une certaine forme d'échec [...] c'est pour plus de clarté que j'ai envisagé les cas extrêmes de la pure prose et de la poésie pure. Il n'en faudrait pas conclure, toutefois, qu'on peut passer de la poésie à la prose par une série continue de formes intermédiaires. Si le prosateur veut trop choyer les mots, l'*eidōs* « prose » se brise et nous tombons dans le galimatias. Si le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient *prosaïque*, il a perdu la partie. Il s'agit de structures complexes, impures mais bien délimitées (QL : 44, l'auteur souligne)

Dans cette note Sartre explique très clairement qu'il ne s'agit pas d'une dichotomie absolue, il n'existe jamais la poésie pure ni la prose pure. Même si on peut prétendre comme Hung que cette précision n'exclut pas que la prose et la poésie aient une limite définie, cette note modifie fortement l'idée que Sartre considère la prose et la poésie comme deux choses à part.

Ainsi, la distinction entre la prose et la poésie chez Sartre semble moins absolue. La poésie contient plus ou moins de prose, et inversement la prose contient aussi un peu de poésie. Cependant, où se trace la frontière exacte entre les deux, ces deux structures si « bien délimitées » ? Nous proposons ici que la séparation entre la prose et la poésie pour Sartre soit surtout pragmatique. Cela vaut dire que la différence entre les deux ne se trouvent pas dans quels moyens littéraires elles utilisent. Cette différence se trouve plutôt dans ce qu'elles veulent faire, c'est-à-dire l'effet qu'elles veulent exercer à leurs lecteurs. La poésie ne vise que les mots, ainsi son effet est limité à faire visible des qualités du langage même. Or, étant donné que Sartre définit le langage comme un outil, comme des mains, la poésie a donc un usage très limité. Elle ne contemple que les mots, et ainsi elle ne peut pas apporter un effet dans le monde. Quant à la prose, elle désigne toujours les choses du monde, elle est efficace. Par conséquent, c'est surtout elle qui a la possibilité de contribuer à la lutte pour arriver à un monde meilleur. Nous avons opté pour la métaphore du langage comme des mains, plutôt que le décrire comme une vitre. Cette métaphore s'accorde mieux selon nous, parce qu'elle répond à la flexibilité du langage. Celui-ci est pour Sartre surtout un outil très souple, et

comme les mains il peut s'adapter presque à n'importe quelle situation. Ceci explique pourquoi Sartre critique si fortement la poésie, elle ne réalise pas sa fonction d'outil, et s'arrête auprès l'outil même, les mots.

2.3 Efficacité et 'relevance'. Une théorie sartrienne du langage

Selon notre analyse du langage chez Sartre et sa distinction entre la prose et la poésie, la conception du langage chez Sartre est fortement pragmatique. C'est-à-dire que Sartre construit cette conception utilisant comme base celui qui parle et le destinataire, autrement dit, il s'agit d'une conception communicative. La poésie et la prose se définissent sur la base de leur pouvoir de communiquer. Or, il reste qu'une des faiblesses de cette conception sartrienne est que Sartre ne s'occupe pas tellement de comment le langage fonctionne en pratique. Nous avons montré que Sartre voit le langage comme efficace et flexible, mais il n'explique pas les mécanismes du langage dans le détail. Pour analyser la théorie sartrienne de la littérature d'une manière plus profonde, il serait utile à expliciter les mécanismes du langage pour comprendre le transfert du sens dès l'écrivain jusqu'au lecteur. Dans les dernières pages de cette partie sur le langage, la littérature en prose et la poésie chez Sartre, nous allons tenter de compléter la conception sartrienne du langage à l'aide d'une philosophie du langage plus développée.

Dans son livre récemment paru, *Thinking with Literature*, Terence Cave souligne le besoin pour l'étude de la littérature d'avoir une conception de langage. Même si une complète théorie n'est pas nécessaire, le critique littéraire « does need a conception of the kind of thing language is, and broadly of how it operates » (Cave 2016 : 24). Une telle conception, il suggère, peut se trouver dans la 'Relevance Theory', élaborée par Dan Sperber et Deirdre Wilson dans leur livre *Relevance. Communication & Cognition*. Ce livre paraît en 1986 et avait sa deuxième édition en 1996, équipée d'une postface explicitant des conceptions les plus importantes. Dans leur livre Sperber et Wilson s'occupent, non pas tellement des défauts possibles du langage, mais plutôt de pourquoi celui-ci fonctionne tellement bien. Selon eux, la communication humaine réussit si bien parce que tous les participants suivent le même principe, celui de 'relevance'⁵. Cette théorie du langage est donc un modèle pragmatique de la

⁵ Nous avons choisi de garder l'expression anglaise plutôt de la traduire avec le mot français 'pertinence'. Car l'usage du mot que fait Wilson et Sperber est assez éloigné de l'usage normal de ce mot français.

communication humaine, c'est-à-dire qu'elle explique le fonctionnement du langage dans son contexte.

Au fond de cette théorie se trouve l'idée que le langage est inférentiel, c'est-à-dire qu'il exige, non seulement quelqu'un qui exprime ses pensées à travers des mots, mais aussi un travail à côté du destinataire. Selon Cave,

every time we hear or read an utterance, we unconsciously and unhesitatingly draw an enormous number of inferences that allow us to project ourselves into the mind of the speaker, to fill out the sketch she has provided, and to make it into something we can understand and imagine [...] (Cave : 25)

La théorie de Sperber et Wilson rend ce processus d'inférence dans la communication possible à suivre. Selon eux, la situation communicative consiste en celui qui parle, un destinataire et l'expression même. Celui qui parle exprime ses pensées à travers le langage, ce qui a pour résultat que le destinataire peut se faire une idée de ces pensées. Le langage n'est en aucune manière parfait, mais à travers une longue chaîne d'inférences, le destinataire peut deviner le sens du celui qui parle avec un assez haut degré de précision, et ainsi la communication peut réussir. Pour Cave donc, le langage selon Sperber et Wilson serait donc un outil de communication, non pas parfait, mais bien sûr efficace (Cave : 24-25). A travers la théorie de 'relevance', Cave entend fonder une étude de la littérature qui l'examine comme une forme de communication entre l'écrivain et le lecteur.

Cave liste trois points essentiels de la théorie de 'relevance' qui peuvent contribuer à l'étude de la littérature. D'abord, elle peut offrir « a model of agency and intention that is viable for acts of literary expression without falling back into naïve assumptions about either ». Ceci serait très important pour une conception convenue à la théorie de la littérature de Sartre, qui se focalise sur l'aspect communicatif de la littérature. Puis, selon Cave, la théorie de 'relevance' « insists on the mobility and fluidity of mental processes, the extraordinary rapidity of the inferential calculus that accompanies every utterance and every act of understanding [...] ». Ceci s'accorde bien à la manière dont Sartre considère le langage comme un outil extrêmement flexible et efficace. Le dernier point de Cave est que

relevance theory vigorously counters the view that language is *exclusively* a code consisting of fixed conventions. It is of course partly coded, but the coded elements are only a springboard for the limitless possibilities of nuanced expression that may be realized as speaker and interlocutor mutually exploit their respective mental resources and potential imaginings (Cave : 26, l'auteur souligne)

Le langage comme tremplin s'accorde très bien au poids donné par Sartre aux buts de la littérature. Celui qui parle *utilise* le langage pour exprimer sa propre réalité avec un nombre illimité des possibles expressions. Selon Cave donc, la théorie de 'relevance' peut fournir un fondement pour une nouvelle conception du langage littéraire. Dans ce qui suit, nous allons examiner en détail cette théorie, ensuite, nous allons voir si elle peut nous aider à mieux comprendre la conception sartrienne du langage littéraire élaborée dans *Qu'est-ce que la littérature ?*

Contrairement à Sartre, pour Sperber et Wilson, il n'y a pas une distinction principale entre la manière dont s'expriment la poésie et la prose. En fait, tous les deux cherchent la même chose ; être 'relevant' : « Poetic effects, we claim, result from the accessing of a large array of very weak implicatures in the otherwise ordinary pursuit of relevance » (Sperber et Wilson 2004 : 224). Selon Cave, la poésie a une position un peu à part, mais sa « specialness is only an adaptation of everyday procedures within a context which is not that of the everyday » et que « [l]iterary language is the sharp end of a gradient that runs all the way back to ordinary language use » (Cave : 104). La seule différence entre la littérature et la langue quotidienne est que les textes littéraires utilisent les effets poétiques plus fréquemment. La prose aussi bien que la poésie font la même chose ; communiquer. Nous allons examiner la séparation sartrienne entre la prose et la poésie sous la lumière de la théorie de 'relevance' plus tard. Pour le moment, il suffit de constater que comme chez Sartre, pour Sperber et Wilson, tout usage du langage fait transférer quelque contenu de celui qui parle à celui qui écoute, les mots ne sont qu'un moyen pour y réussir.

Il en résulte qu'aucun usage du langage peut se comprendre sans le contexte : « Communication is successful not when hearers recognise the linguistic meaning of the utterance, but when they infer the speaker's 'meaning' from it » (Sperber et Wilson : 23). C'est donc ce que celui qui parle *veut* dire qu'il faut comprendre, non pas les mots qu'il prononce ou les signes sur la feuille. Or, s'il ne s'agit pas de comprendre un sens 'linguistique', la communication réussie ne transfère pas non plus simplement une pensée de celui qui parle au destinataire.

Accounts of communication either are not psychological at all, and avoid all talk of thoughts, intentions, etc., or else they assume that a communicator's intention is to induce certain specific thoughts in an audience. We want to suggest that the communicator's informative intention is better described as an intention to modify directly not the thoughts but the cognitive environment of the audience (Sperber et Wilson : 58)

Cet environnement cognitif d'un individu est la totalité de la connaissance qu'il possède du monde. Non pas seulement une connaissance des faits, mais aussi de comment ce monde fonctionne et de son histoire. L'environnement cognitif prend la forme d'un très grand nombre de suppositions d'un état quelconque du monde. Ces suppositions sont gardées dans le cerveau comme plus ou moins présentes et plus ou moins fortes. La présence des suppositions dépend de leur importance et de leur date, c'est-à-dire que tant celles-ci sont importantes et nouvelles tant elles sont présentes. Quant à la force des suppositions, cela dépend du degré de croyance des suppositions tenues dans le cerveau. En conséquence, dans la plupart des situations communicatives, celui qui parle ne communique pas un contenu propositionnel quelconque au destinataire, celui-là change plutôt le degré de présence et de fortitude de plusieurs suppositions que le destinataire a du monde.

En fait, c'est cet environnement cognitif dans sa totalité qui est la cible supérieure pour la capacité cognitive des êtres humains. Selon Sperber et Wilson « [i]t seems that human cognition is aimed at improving the individual's knowledge of the world. This means adding more information, information that is more accurate, more easily retrievable, and more developed in areas of greater concern to the individual » (Sperber et Wilson : 47). Lorsque on ajoute de nouvelles connaissances à l'information déjà existante dans le cerveau, on gagne une « multiplication effect ». C'est-à-dire que dans le cas où l'information reçue s'attache à l'information déjà contenue dans l'environnement cognitif, ceci augmente l'effet de cette information reçue sur cet environnement. C'est le degré dont une expression réussit à influencer les suppositions anciennes qui détermine sa 'relevance' : « The greater the multiplication effect, the greater the relevance » (Sperber et Wilson : 48). Par conséquent, puisque les humaines veulent toujours améliorer leur connaissance du monde, la communication vise toujours à être aussi 'relevant' que possible. C'est-à-dire d'avoir un aussi plus grand effet que possible sur l'environnement cognitif de celui qui écoute. Pour améliorer la connaissance du monde, la communication humaine cherche la plus grande 'relevance'.

Sperber et Wilson proposent deux principes pour arriver à la 'relevance'. Le premier s'appelle le principe cognitif : « Human cognition tends to be geared to the maximisation of relevance » (Sperber et Wilson : 260). Ce principe se divise en deux facteurs qui décident le degré de 'relevance' d'une expression. D'abord, une expression n'est 'relevant' que si elle a des effets cognitifs pour le destinataire. C'est-à-dire que l'expression modifie en quelque manière l'environnement cognitif de ce destinataire. Or, pour estimer le degré de 'relevance', il faut encore un facteur, l'effort dépensé pour y arriver. C'est-à-dire que la 'relevance' d'une

expression se décide aussi de l'effort nécessaire pour le changement de l'environnement cognitif. Le premier principe est donc la somme des modifications cognitives gagnées et l'effort dépensé pour y arriver. L'efficacité de l'expression décide son degré de 'relevance'.

Le deuxième principe s'appelle le principe communicatif. Or, ce principe se trouve du côté du celui qui écoute, le destinataire. Encore une fois, il s'agit de deux facteurs. Le premier facteur est la présupposition chez celui qui écoute de ce que veut dire celui qui parle vaudra l'effort nécessaire pour le comprendre : « Every act of ostensive communication communicates a presumption of its own optimal relevance » (Sperber et Wilson : 260). Autrement dit, le destinataire suppose que celui qui parle dira quelque chose 'relevant' pour lui. Le deuxième facteur est la présupposition que celui qui parle exprime ce qu'il veut dire dans la manière la plus 'relevant', ou autrement dit, qu'il fait son mieux. Ceci fait augmenter l'efficacité de la communication. Ces deux facteurs étant donnés, le destinataire peut écarter une multitude d'interprétations possibles en s'appuyant sur la supposition que celui qui parle a le plus haut degré de 'relevance' en vue.

Il surgit ainsi un modèle du langage qui prend en compte tous les aspects de la situation communicative. D'abord, pour Sperber et Wilson le langage est fait pour que celui qui parle puisse communiquer une pensée 'relevant' pour le destinataire, changeant ainsi son environnement cognitif. Même si la communication n'est pas parfaite, elle réussit de rendre compréhensible la pensée de celui qui parle dans le degré où celle-là est 'relevant'. A ce moment, nous pouvons voir le pouvoir explicatif de la théorie de 'relevance' pour la conception de langage chez Sartre. D'abord, d'après Sartre le langage est surtout utilitaire. Il s'agit d'un outil très flexible et efficace qui peut communiquer des expressions de celui qui parle au destinataire. Quant à Sperber et Wilson, ils semblent avoir la même conception utilitaire. Le langage est utilisé dans le but d'arriver au degré le plus haut de 'relevance'. C'est-à-dire qu'une expression vise toujours de changer autant que possible l'environnement cognitif du destinataire avec aussi peu d'effort que possible. Chez Sartre, aussi bien que chez Sperber et Wilson, le langage est un outil. La valeur de cet outil se mesure à son efficacité de communiquer ce que veut dire celui qui parle à son destinataire.

Quant au style, la manière d'écrire, Sperber et Wilson s'accordent à Sartre en le considérant sous la lumière d'utilité. Le style est important, mais il ne peut se considérer qu'à partir de ce que l'on veut dire. Encore une fois, il s'agit d'augmenter la 'relevance'. Le style est un choix fait par l'auteur de combien d'information qu'il faut donner au lecteur, en visant la 'relevance' optimale. S'il donne trop peu, la communication devient plus difficile, pourtant,

s'il donne trop, ceci peut sembler dédaigneux au lecteur. Cependant, le plus important est bien sûr la recherche de 'relevance' : « Style arises, we maintain, in the pursuit of relevance » (Sperber et Wilson : 219). Or la question devient donc ; pourquoi prendre le détour semblant d'une langue littéraire quand on peut l'utiliser d'une manière plus directe ?

La réponse de Sperber et Wilson est que le style littéraire et les effets poétiques mènent à un autre type de 'relevance'. Au lieu de modifier une supposition d'une manière décisive ou de créer une nouvelle, les moyens stylistiques ou poétiques changent un grand nombre des suppositions, mais seulement un peu : « they [the poetic effects] do not add entirely new assumptions which are strongly manifest in this environment. Instead, they marginally increase the manifestness of a great many weakly manifest assumptions » (Sperber et Wilson : 224). Les effets poétiques sont, ainsi que le style, entièrement soumis à la communication, ils ne sont que des moyens pour arriver à la 'relevance'. Terence Cave utilise comme exemple de ceci un poème de Emily Dickinson :

When Emily Dickinson writes, 'My life had stood—a Loaded Gun—in Corners', the loaded gun is there in any reading, doing its kinesic and affect-driven work within the cage of imagic coordinates that the poem sets up in its opening lines: the reader is immediately forced into the corner, with the gun loaded, the safety-catch off, imagining a whole life being like that. What Dickinson has done here is to improvise something like a large scale (but still quite small-scale by some measures) catachresis: she has taken a feeling for which we don't have everyday words and transferred words from elsewhere, loaded words that are ready to fire, to communicate precisely that feeling. And whatever such utterances do, they certainly change the cognitive environment of the listener, which is one of the tests relevance theory uses for communicative acts (Cave : 103-104)

Ce n'est pas facile de définir d'une manière exacte ce qui change ou comment, mais selon Cave il n'y a aucun doute qu'un tel propos poétique change notre environnement cognitif. Par conséquent, aussi les effets poétiques communiquent quelque chose, même si ce contenu peut être difficile à définir. Même s'il n'accordait pas à la poésie contemporaine la capacité de communiquer, ceci s'accorde très bien avec la notion du style chez Sartre. Pour lui aussi, le style est très important, c'est « le style, bien sûr, [qui] fait la valeur de la prose » (QL : 30). Or, comme nous avons vu plus haut, il faut que le style se soumette à ce que l'écrivain veut communiquer, autrement dit, les aspects du monde qu'il veut dévoiler au lecteur.

Sperber et Wilson incluent aussi l'autre côté de la communication, à savoir le destinataire. Selon le deuxième principe de la 'relevance', il faut d'abord que le destinataire suppose que la supposition communiquée vaille l'effort de la comprendre. Puis, que le destinataire suppose que celui qui parle communique dans une telle manière qu'il arrivera à la

plus grande 'relevance' pour le destinataire. Dans le chapitre qui suit, nous allons voir que la collaboration du destinataire, c'est-à-dire le lecteur, sera très importante pour Sartre aussi, particulièrement en ce qui concerne le dévoilement du monde au lecteur. Or, pour le moment il suffira de remarquer cet aspect de coopération dans la théorie de 'relevance'.

Dernièrement, nous allons examiner au plus près la distinction entre la prose et la poésie sous la lumière de la théorie de Sperber et Wilson. Comme nous avons vu plus haut, il n'y a pas de différence essentielle entre le langage poétique et celui de la prose selon la théorie de 'relevance'. Ceci s'accorde très bien avec la séparation sartrienne qui distingue entre les deux par ce qui elles visent, non pas par la manière dont elles communiquent. Sperber et Wilson considèrent que l'on peut, à travers des moyens poétiques, influencer notre environnement cognitif. Or, plutôt que des suppositions fortes, il s'agit de changer, mais seulement un peu, un grand nombre de suppositions. Ceci peut avoir pour résultat un aussi grand changement à l'environnement cognitif qu'avec des propositions plus directes. A notre avis, ceci peut s'appliquer à la démarcation entre la prose et la poésie chez Sartre. Car Sartre ne critique pas les effets poétiques en eux-mêmes. Toute prose contient un peu de poésie et vice versa. Ce qui sépare la poésie (contemporaine, il faut le souligner) de la prose, c'est, à notre avis, le manque de 'relevance'. Quand la poésie ne vise plus le monde, elle ne cherche plus à être 'relevant'. Ainsi elle rompt avec les principes de la théorie de 'relevance'. Par conséquent, elle ne peut plus changer l'environnement cognitif du lecteur. La seule chose qu'elle peut influencer, c'est l'outil même, le langage.

Après cette première partie de ce texte, nous comprenons mieux le rôle du langage et la distinction entre la prose et la poésie dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Nous avons vu que le langage est surtout efficace. Il fonctionne comme un outil pour dévoiler le monde, ou dans les mots de Sperber et Wilson, pour modifier l'environnement cognitif du destinataire. Le langage ne se comprend que si on considère ce que celui qui parle veut dire et comment le destinataire infère son intention. La distinction entre la prose et la poésie, comme nous avons vu, n'est pas aussi fixée comme elle peut sembler à première vue. A notre avis, Sartre ne critique pas la poésie en tant que genre, c'est seulement que Sartre considère que pour être engagé dans le monde, il faut communiquer. Et, il n'y a pas de communication sans que l'on soit 'relevant, c'est-à-dire que l'on vise quelque chose à l'extérieur du langage. La poésie contemporaine échoue à cette tâche. Maintenant, nous avons une conception sartrienne du langage, de la poésie et de la prose qui est beaucoup plus claire. Il est temps maintenant de continuer à la littérature même. Quel rôle pour l'auteur et le lecteur ?

2.4 L'auteur, le lecteur et le monde. La littérature engagée

Après avoir examiné le langage et la séparation entre la prose et la poésie chez Sartre, c'est maintenant le moment de se tourner vers la réalisation de la littérature même. A la fin du chapitre III de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre pose quelques questions autour du rôle de l'écrivain en 1947. Il se demande : « de quoi peut-il, veut-il et doit-il écrire ? » (QL : 164). Pourtant, à notre avis, ces questions ne valent pas seulement pour l'écrivain de 1947 mais pour l'écrivain occidental en général. Quelles limites pour la littérature en prose, quel est son objet et quelle responsabilité pour l'écrivain ? Pour répondre à ces questions, il faut à notre avis comprendre ce qui est l'*engagement* chez Sartre. Dans ce qui suit, nous allons essayer mieux comprendre comment Sartre envisage l'acte littéraire, de l'auteur qui écrit, au lecteur qui réalise le texte. Au centre de cet acte communicatif qui est la littérature selon Sartre, il y a l'engagement. Celui-ci connecte entre eux l'auteur, le lecteur et le monde. Or, de quel engagement s'agit-il ?

Selon Geoffrey Baker, c'est tout à fait simple. Dans son article « Pressing Engagement : Sartre's littérature, Beauvoir's Literature, and the Lingering Uncertainty of Literary Activism », qui apparaît en 2003, il prétend que l'engagement sartrien est exclusivement politique. Cela veut dire que Sartre veut se débarrasser de toute littérature qui n'express pas un but politique quelconque. Baker prétend qu'il y a un « trash heap into which Sartre would cast all works that do not make direct reference to the political » (Baker 2003 : 75). La question se pose donc, est-ce que l'on peut dire que l'engagement chez Sartre incite à une sorte de *roman à thèse* ? Dans ce qui suit, nous allons soutenir que l'engagement chez Sartre se distingue clairement d'une telle conception strictement politique de la littérature engagée comme proposait Baker.

D'abord, nous allons examiner les limites de l'engagement. La question se pose, quels sujets pour la littérature engagée ? Est-ce qu'elle est condamnée à ne s'engager, comme prétendait Baker, que dans des cas politiques concrets ou est-ce qu'elle peut traiter n'importe quel sujet ? Ensuite, nous allons examiner l'acte littéraire chez Sartre sur deux niveaux ; l'historique et l'abstrait. Sur le premier niveau, Sartre discute les lecteurs concrets et historiques. Sartre explique comment ils peuvent influencer l'auteur et comment à la fois les auteurs et les lecteurs sont en situation dans le monde. Sur le deuxième, Sartre examine la relation entre l'auteur, le lecteur et le monde dans un cadre global. Il y esquisse les traits

généraux de la littérature. A la fin, nous allons examiner la relation entre l'engagement littéraire et l'introduction d'un sens dans le monde à travers une certaine type d'intentionnalité. Cette relation est au fond de la littérature engagée. Dans la première partie de cette étude de la conception sartrienne de la littérature nous avons examiné le langage comme un outil efficace de communication. Maintenant nous posons la question : Qu'est-ce que, plus précisément, la littérature peut-elle communiquer ?

2.5 Les limites de l'engagement

Dans sa grande biographie de Sartre, *Le Siècle de Sartre*, parue en 2000, Bernard-Henri Lévy prétend que *Qu'est-ce que la littérature ?* est largement mal compris. Selon Lévy il s'agit d'« un petit livre magnifique, mais mal lu [et] mal vu [...] » (Lévy 2000 : 84). L'engagement sartrien n'est pas un impératif politique de la part de Sartre, un type d'appel pour que la littérature doive s'engager dans les cas politiques concrets. En fait, « la littérature l'est [engagée] naturellement, spontanément et, pour ainsi dire, automatiquement [...] » (Lévy : 84). Au lieu d'intégrer un contenu politique dans la littérature, il s'agit plutôt de prendre conscience du fait que la littérature est intrinsèquement connectée au monde et aux lecteurs. Lévy affirme que « [l]e concept d'engagement n'est pas un concept politique insistant sur les devoirs sociaux de l'écrivain ; c'est un concept philosophique désignant les pouvoirs métaphysiques du langage » (Lévy : 85). Il ne faut pas faire des pamphlets pour changer le monde à travers la littérature, il suffit de le décrire. Quant à Claudia María Maya, elle aussi souligne que la littérature chez Sartre n'est pas obligée de s'adresser directement à la politique. Dans son article « El verde vacila en pintar hojas, ¿el rojo aceptará pintar sangre ? » elle dit que « [l]e caractère référentiel de l'œuvre d'art en prose ne signifie pas alors qu'il y a une correspondance un à un entre le roman et la réalité » (Maya 2015 : 55, notre traduction)⁶. Même si la littérature traite le monde, son pouvoir ne se trouve pas nécessairement dans des propositions explicites d'amélioration. L'engagement chez Sartre peut aussi fonctionner d'une manière beaucoup plus indirecte, sans que la littérature perde sa capacité de changer le monde : « Nommer [le monde] est plus que référer, c'est transformation » (Maya : 55, notre traduction)⁷. Décrire, c'est déjà d'être engagé. Nous sommes d'accord avec Lévy et Maya que

⁶ « El carácter referencial de la obra de arte en prosa no equivale, entonces, a una correspondencia uno a uno entre la novela y la realidad » (Maya : 55).

⁷ « La nominación es más que mera referencialidad, es alteración » (Maya : 55).

l'engagement sartrien ne se limite pas aux propositions politiques. Néanmoins, ceci signifie-t-il que la littérature peut s'engager n'importe comment ?

Selon Theodor Adorno, même si l'engagement sartrien ne se limite pas aux causes politiques concrètes il reste que la version sartrienne de l'engagement est toujours trop limitée. Dans son essai « Engagement » de 1962, Adorno critique Sartre et son engagement pour s'adresser aux problèmes trop superficiels. Pourtant, Adorno ne succombe pas à la tentation d'attribuer à Sartre une conception simplifiée d'un engagement exclusivement politique, comme faisait Baker. Selon Adorno :

L'art engagé, au sens plein du terme, ne cherche pas à susciter des règlements, des initiatives légales, des mesures pratiques, comme ces pièces à thèse autrefois contre la syphilis, le duel, la loi sur l'avortement ou les maisons de correction, mais à amener une prise de position : pour Sartre, par exemple, c'est le choix comme seule possibilité d'existence, par opposition à la neutralité du spectateur (Adorno 1984 [1962] : 288-289).

La littérature engagée de Sartre essaie d'inciter à l'action plutôt que de désigner les propositions politiques concrètes. Or, d'après Adorno, le problème chez Sartre est qu'il a trop de confiance en la liberté humaine. Ce n'est pas les choix faits par l'individu de faire mal ou bien, mais l'être du monde même qu'il faut critiquer. « L'art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine » (Adorno : 289). Ici, Adorno avance deux divergences au regard de Sartre. La première s'adresse à l'objet de la littérature, qui selon Adorno doit être le monde entier, ou bien le système global qui semble être beaucoup trop opprimant pour permettre la liberté à l'individu (Adorno : 293-294). Selon Adorno, Sartre « [rémet] la décision à des hommes qui disposent du pouvoir et non à la machine anonyme », comme conséquence « [l]'entreprise de Sartre l'empêche de reconnaître l'enfer contre lequel il se révolte » (Adorno : 291). L'individu qui se révolte sur un niveau personnel manque le vrai but ; le système. La deuxième divergence se trouve dans la manière de s'engager. Pour Adorno c'est dans la forme que l'on peut résister. C'est les œuvres formalistes de Beckett et Kafka qui représentent la façon la plus avancée de résister, c'est-à-dire la résistance par la forme, non pas par le contenu.

A notre avis, l'essai d'Adorno s'adresse aux limites de l'engagement sartrien d'une manière très précise sans que nous nous accordions nécessairement aux conséquences que Adorno en tire. Comme précisait Lévy et Maya, l'engagement de Sartre ne se limite pas, comme prétendait Baker, à des romans à thèse. Il reste pourtant que Sartre lui-même

définissait quelques limites qui sont étroitement connectées à la distinction entre la prose et la poésie. Selon Sartre, la seule manière d'être engagé à travers le langage, c'est en désignant les choses dans le monde avec des mots. Ici, Sartre se distingue d'Adorno qui veut plutôt critiquer la « machine anonyme » qui fait tourner le monde, une sorte de système global qui nous empêche d'être libre. Pour Adorno, l'engagement ne s'exprime que par la forme : « [L]e moment du vouloir n'est médiatisé par rien d'autre que la forme de l'œuvre [...] » (Adorno : 305). Par conséquent, Adorno peut sembler avoir raison, au moins dans les limites de l'engagement qu'il cerne, dans son critique de Sartre. Celui-ci exclut que la littérature engagée puisse s'intéresser au langage. Pour Sartre il faut que la littérature désigne les choses *dans* le monde à *travers* le langage. Ainsi, la forme ou bien le style, est toujours soumis ce que l'on veut dire. Ceci se contraste fortement à Adorno qui veut s'attaquer au cours du monde à travers la forme de la littérature.

L'essai d'Adorno marque ainsi ce que la littérature engagée chez Sartre ne peut pas être : un type de littérature formaliste que s'engage en s'adressant à la forme littéraire, critiquant la machinerie anonyme du monde. Alors, même si l'engagement littéraire de Sartre ne se limite pas au contenu politique, il y a pourtant des limites. La littérature doit viser quelque chose dans le monde, pas seulement le système qui l'organise, le langage. Pour Sartre, la forme littéraire ne tient pas une valeur en elle-même, elle est soumise ce que l'on veut communiquer. Les formes littéraires peuvent être utilisées tant au mal qu'au bien. La seule limite pour la littérature soit qu'il faut absolument viser quelque chose dans le monde réel. Si on ne vise, comme Adorno voulait, que les mots et la forme, on serait dans la poésie. Dans ce qui suit, nous allons examiner comment cet engagement littéraire fonctionne plus précisément dans deux différents niveaux. Le premier sera le niveau historique et concret, pendant que le deuxième sera le niveau abstrait.

2.6 Le niveau historique. La communication littéraire

Selon Sartre, la littérature se trouve toujours « en situation », c'est-à-dire dans une certaine position dans l'histoire humaine. La littérature ne se distingue pas des autres activités humaines : « [L]'auteur est en situation comme tous les autres hommes » (QL : 154). Autrement dit, la littérature est toujours créée dans une situation historique. Tout au long de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre s'efforce de rendre ceci clair en donnant de longs

traitements de l'histoire de la littérature, expliquant comment la littérature change par rapport aux conditions historiques. Etant donné que l'objet de cette partie de notre essai est d'examiner le modèle littéraire de Sartre, nous n'allons pas nous occuper trop des descriptions concrètes que fait Sartre de l'histoire littéraire. Toutefois, pour ériger une théorie sartrienne de la littérature, il faut regarder de plus près la situation de la littérature, comment celle-ci influence-t-elle les œuvres littéraires, leurs auteurs et leurs lecteurs.

Le rapport entre le présent, situé dans l'histoire humaine, et la littérature est très étroit chez Sartre. Parfois il semble que Sartre pousse ce rapport jusqu'à l'extrême : « Il paraît que les bananes ont meilleur goût quand on vient de les cueillir : les ouvrages de l'esprit, pareillement, doivent se consommer sur place » (QL : 82). Selon Lévy, la contemporanéité définit largement la littérature engagée. Il expose la relation entre l'engagement sartrien et le présent en deux points. Le premier est que l'on écrit du présent, à savoir que c'est le monde de notre temps qu'il faut décrire. Expliquer notre monde par des romans historiques par exemple, ne suffit pas, il faut que l'auteur parle explicitement de sa propre époque. Deuxièmement, l'écrivain doit écrire pas seulement de sa propre époque, mais aussi *pour* cette époque. Il faut s'adresser aux lecteurs contemporains (Lévy : 89-93). Nous n'allons pas nier cette relation étroite entre le présent et l'engagement. Or, selon nous, il convient de nuancer un peu les exigences temporelles de la littérature engagée de Sartre, qui dans le livre de Lévy, apparaissaient un peu trop absolues.

Selon Sartre, le point de départ de la littérature, c'est de parler à tous. Pourtant, ceci ne peut être que le cas dans une société idéale : « [O]n écrit pour le lecteur universel ; et nous avons vu, en effet, que l'exigence de l'écrivain s'adresse en principe à *tous* les hommes. Mais les descriptions qui précèdent sont idéales » (QL : 75, l'auteur souligne). Car l'écrivain et ses lecteurs ne sont pas libres, on ne peut pas parler des thèmes éternels. S'il le fait, l'écrivain « ne gênera personne », et ses écrits restent sans lecteur, « il ne s'adressera à personne » (QL : 76). Pour Sartre donc, il faut écrire de et pour son propre temps : « [L]'écrivain parle à ses contemporains, à ses compatriotes, à ses frères de race ou de classe » (QL : 76). Sartre critique aussi très fortement toute tentation d'écrire pour l'avenir. Quand les écrivains ne réussissent pas d'influencer leur propre époque, quelques-uns d'eux se tournent vers l'avenir :

[L]'écrivain n'a pas perdu le désir d'exercer une action directe et universelle dans le cadre d'une collectivité intégrée. Mais comme cette action n'est pas possible dans le présent, on projette, dans un avenir indéfini, le mythe compensateur d'une réconciliation entre l'écrivain et son public (QL : 132)

Les écrivains doivent donc parler à leur époque, il faut s'adresser aux lecteurs contemporains. Mais faut-il comme conséquence que la littérature se gâte aussi vite que les bananes ?

Pour répondre à ceci, nous prétendons qu'il faut retourner à notre discussion préalable sur le rôle du langage chez Sartre. Nous y avons constaté que la littérature, comme tout usage linguistique, est une forme de communication. En nous appuyant sur la théorie de 'relevance', nous pouvions conclure que Sartre considère le langage littéraire comme un outil, rendant possible la communication entre l'auteur et le lecteur. Cet outil vise de communiquer un aspect du monde de la manière la plus efficace (cela ne veut aucunement dire la manière la plus simple). Dans cette lumière, la question de la contemporanéité de la littérature se présente à nouveau.

Dans la réalisation d'une œuvre littéraire le lecteur influence l'auteur aussi bien que le contraire :

[P]uisque les libertés de l'auteur et du lecteur se cherchent et s'affectent à travers un monde, on peut dire aussi bien que c'est le choix fait par l'auteur d'un certain aspect du monde qui décide du lecteur et réciproquement que c'est en choisissant son lecteur que l'écrivain décide de son sujet (QL : 78-79)

A notre avis, cette citation doit se comprendre dans le contexte de la communication. Selon Sperber et Wilson celui qui parle dans une situation communicative ajuste son style selon ses auditeurs :

From the style of a communication it is possible to infer such things as what the speaker takes to be the hearer's cognitive capacities and level of attention, how much help or guidance she is prepared to give him in processing her utterance, the degree of complicity between them, their emotional closeness or distance (Sperber et Wilson : 217)

Pour se faire comprendre de la manière la plus efficace, celui qui parle doit s'adapter au destinataire. Et comme nous avons déjà constaté dans la théorie de 'relevance', ce qui vaut pour la communication en général vaut aussi pour le langage littéraire. Quant à Sartre, il envisage un rapport similaire entre celui qui parle et le destinataire :

A supposer qu'un disque nous reproduisît sans commentaires les conversations quotidiennes d'un ménage de Provins ou d'Angoulême, nous n'y entendrions rien : il y manquerait le *contexte*, c'est-à-dire les souvenirs communs et les perceptions communes, la situation du couple et ses entreprises, bref le monde tel que chacun des interlocuteurs sait qu'il apparaît à l'autre (QL : 76, l'auteur souligne)

Encore selon Sartre, ceci peut s'appliquer aussi à la littérature :

Ainsi de la lecture : les gens d'une même époque et d'une même collectivité, qui ont vécu les mêmes événements, qui se posent ou qui éludent les mêmes questions, ont un même goût dans la bouche, ils ont les uns avec les autres une même complicité et il y a entre eux les mêmes cadavres. C'est pourquoi il ne faut pas tant écrire : il y des mots-clés. Si je raconte l'occupation allemande à un public américain, il faudra beaucoup d'analyses et de précautions ; je perdrai vingt pages à dissiper des préventions, des préjugés, des légendes ; après il faudra que j'assure mes positions à chaque pas, que je cherche dans l'histoire des États-Unis des images et des symboles qui permettent de comprendre la nôtre, que je garde tout le temps présent à mon esprit la différence entre notre pessimisme de vieux et leur optimisme d'enfants. Si j'écris du même sujet pour des Français, nous sommes entre nous : il suffit de ces mots par exemple : 'un concert de musique militaire allemande dans le kiosque d'un jardin public', tout est là : un aigre printemps, un parc de province, des hommes au crâne rasé qui soufflent dans des cuivres, des passants aveugles et sourds qui pressent le pas, deux ou trois auditeurs renfrognés sous les arbres, cette aubade inutile à la France qui se perd dans le ciel, notre honte et notre angoisse, notre colère, notre fierté aussi (QL : 76-77)

La littérature est une communication entre le lecteur et l'auteur. Et la communication ne se fait pas dans le vide, il faut un destinataire. Sartre aussi bien que Sperber et Wilson affirment ainsi que la littérature est une forme de communication. Par conséquent, il faut aussi un lecteur réel. Il ne suffira pas donc de s'adresser à l'avenir ou à essayer de professer quelque vérité universelle. Pour réussir de communiquer, aussi dans la littérature, il faut s'adresser au lecteur réel, c'est-à-dire le lecteur contemporain.

Pourtant, même si le langage littéraire ne se distingue pas en principe du langage quotidien, la situation communicative de la littérature est très différente des situations dans la vie normale. Quand nous parlons à nos collègues ou à notre famille, nous avons avant nous le destinataire. Même si nous envoyons une lettre à un oncle dans un autre pays, nous avons cet oncle assez présent. Nous connaissons sa manière à penser, son histoire personnelle, sa famille et ainsi de suite. Autre chose de la littérature.

Sartre distingue entre deux types de public ou de lecteurs, le public réel et le public virtuel (QL : 90). Le premier public est celui qui actuellement lit les livres pendant que le deuxième est celui qui l'auteur aurait voulu lire ses livres. Il y a une tension forte entre ces deux publics : « Ainsi l'écrivain est-il un parasite de 'l'élite' dirigeante. Mais, fonctionnellement, il va à l'encontre des intérêts de ceux qui le font vivre. Tel est le conflit originel qui définit sa condition » (QL : 89). Toute l'exposition de Sartre de la littérature en Occident se trouve dans cette tension constante entre ces deux pôles. Prenons comme exemple le surréalisme, que Sartre critique fortement un peu partout dans *Qu'est-ce que la littérature ?*

Ce mouvement entendait déchirer toutes les conventions bourgeoises en s'attaquant aux piliers les plus fondamentaux de la manière bourgeoise à penser. Or, selon Sartre « cette destruction systématique ne va jamais plus loin que le *scandale* [...] » (QL : 140, l'auteur souligne). La raison primaire pour l'échec du surréalisme est surtout qu'il n'a pas réussi à adresser sa critique à son public virtuel, les ouvriers. Pour qu'une critique de la bourgeoisie soit efficace, il faut s'adresser à la classe sociale qui est en opposition à la bourgeoisie, c'est-à-dire la classe ouvrière. Mais, le surréalisme a échoué, les textes surréalistes n'étaient que lus par la bourgeoisie, autrement dit, son public réel. Par conséquent, leur critique était inoffensive, même pour la bourgeoisie que les surréalistes attaquaient. « La bourgeoisie laisse faire ; elle sourit de ces étourderies [des surréalistes]. Peu lui importe que l'écrivain la méprise : ce mépris n'ira pas loin, puisqu'elle est son seul public ; il n'en parle qu'à elle [...] » (QL : 140). L'exemple du surréalisme montre bien que le degré de succès qu'a la littérature dépend fortement du degré dont les écrivains réussissent d'atteindre leur public.

On comprend donc mieux ce que Sartre entend par la contemporanéité de la littérature. En tant que communication, la littérature doit viser un lecteur contemporain pour qu'elle puisse fonctionner comme communication. Or, à notre avis, ceci n'exclut pas qu'un lecteur futur puisse profiter d'un livre écrit avant son temps, seulement qu'il faut absolument que l'auteur *s'adresse* aux lecteurs contemporains. La littérature, comme dans le cas du surréalisme, ne touche que rarement son public parfaitement⁸. Ceci montre, que la littérature peut avoir un effet dans l'avenir, même si le public visé par la communication littéraire n'est plus le même. Sartre le précise lui-même :

Si le public de l'écrivain pouvait jamais s'étendre jusqu'à embrasser cette totalité [des hommes vivant dans une société donnée], il n'en résulterait pas que celui-ci doive nécessairement limiter au temps présent le retentissement de son œuvre : mais à l'éternité abstraite de la gloire, rêve impossible et creux d'absolu, il opposerait une durée concrète et finie qu'il déterminerait par le choix même de ses sujets et qui, loin de l'arracher à l'Histoire, définirait sa situation dans le temps social (QL : 159)

Même si l'écrivain arriverait à parler à tous les hommes dans sa société, son œuvre pourrait encore s'entendre plus loin qu'à son propre temps. Sartre continue : « Il n'est donc pas question que l'écrivain renonce à la survie : bien au contraire c'est lui qui en décide ; tant qu'il agit, il survivra. Après, c'est l'honorariat, la retraite » (QL : 159). Sans agir, c'est-à-dire s'adresser à son propre époque, l'auteur se met à la retraite.

⁸ Une exception possible chez Sartre est la littérature des années avant la révolution qui visait la bourgeoisie et était lu par la bourgeoisie (QL : 110-117).

Ce qui semblait chez Sartre faire de la littérature une réduction à un objet de consommation d'une date de péremption très courte est maintenant nuancé. Il reste pourtant que la littérature a une forte relation au présent, même si celle-ci peut être lue aussi après son époque. L'œuvre littéraire *se crée* exclusivement dans le présent. Celle-là est le produit d'un échange entre des lecteurs réels ou virtuels et un auteur. Les deux, l'auteur et son public, doivent être contemporains pour que la communication littéraire puisse réussir. Puisque la littérature est un acte de communication, elle ne peut pas être comprise en dehors de la situation historique.

2.7 Le niveau abstrait. L'intention et l'engagement

En *Qu'est-ce que la littérature ?* Sartre se demande « [p]ourquoi justement *écrire*, faire *par écrit* ses [de l'auteur] évasions et ses conquêtes ? » (QL : 45, l'auteur souligne). Comme nous allons voir, la littérature possède des qualités uniques qui permettent l'écrivain et le lecteur de s'engager dans le monde. Car la réponse aux questions de Sartre se trouve dans la relation entre la littérature et le monde. D'abord, c'est, selon Sartre, l'être humain qui dévoile le monde. Celui-ci existe préalablement à l'homme, mais c'est un monde de la léthargie, qui est inerte et mort. Par conséquent, « c'est notre présence au monde qui multiplie les relations, c'est nous qui mettons en rapport cet arbre avec ce coin de ciel [...] à chacun de nos actes le monde nous révèle un visage neuf » (QL : 45-46). Autrement dit, c'est l'homme qui « est le moyen par lequel les choses se manifestent [...] » (QL : 45). Le monde, l'être-en-soi, est dévoilé par les humains. Cela veut dire que le monde est toujours vu selon une perspective humaine. Or, en même temps, le monde existe indépendamment des êtres humains : « [S]i nous savons que nous sommes les détecteurs de l'être, nous savons aussi que nous n'en sommes pas les producteurs. Ce paysage, si nous nous en détournons, croupira sans témoins dans sa permanence obscure » (QL : 46). Autrement dit, même si le monde ne se voit qu'à travers les yeux humains, nous sommes inessentiels au monde, il suit son cours avec ou sans nous.

Une stratégie pour surmonter cette inessentialité passe par la littérature. Selon Sartre « [u]n des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde » (QL : 46). Puisque nous sommes inessentiels dans le monde réel, l'auteur crée son propre monde dans la littérature : « [C]haque livre est une récupération de la totalité de l'être » (QL : 64). Mais, même si la création littéraire fait ainsi que l'auteur se sent essentiel au monde, un autre problème surgit. L'auteur a créé un monde fictif pour lequel

il est essentiel, mais puisqu'il l'a créé lui-même il ne peut plus dévoiler ce monde, autrement dit, il ne peut pas lire son propre livre comme il n'était pas le créateur. Comme nous avons vu plus haut, il faut que quelqu'un dévoile le monde, ou dans ce cas, le lire. Donc, pour réaliser le monde fictif créé par l'auteur, il faut le lecteur. Selon Sartre un écrivain n'écrit jamais pour lui-même, « l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'efforts conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit » (QL : 50). Pour réaliser l'œuvre littéraire, on a besoin pour tous les deux, l'auteur qui crée le monde fictif et le lecteur qui le dévoile.

Or, pour que cette réalisation puisse avoir lieu, il faut être une certaine confiance entre le lecteur et l'auteur. Selon Sartre, « la lecture est un pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur ; chacun fait confiance à l'autre, chacun compte sur l'autre, exige de l'autre autant qu'il exige de lui-même » (QL : 62). Or, qu'entend exactement Sartre par cette générosité ? Pour répondre, il faut tourner l'attention vers l'intention. Nous l'avons mentionné déjà, le monde réel est dévoilé par l'homme, qui y crée des significations. Or, il y a une différence très importante entre le monde réel et le monde fictif. Même si l'homme trouve des relations entre les choses dans le monde réel, il ne peut jamais croire que ces relations soient effectivement créées intentionnellement. Avec la littérature c'est autre chose.

Nous avons déjà constaté que le monde fictif est créé pour que l'auteur puisse se sentir essentiel. La manière dont ceci arrive est par l'introduction d'une intention dans un monde où il n'en y pas. Dans le monde fictif, le lecteur peut donc supposer que les choses qui s'y trouvent ont une relation entre elles qui est intentionnée par l'auteur. Cependant, il ne s'agit pas d'une intention claire et évidente, mais plutôt un type de garantie de la cohérence du monde fictif.

La lecture est induction, interpolation, extrapolation, et le fondement de ces activités repose dans la volonté de l'auteur, comme on a cru longtemps que celui de l'induction scientifique reposait dans la volonté divine. Une force douce nous accompagne et nous soutient de la première page à la dernière. Cela ne veut pas dire que nous déchiffrions aisément les intentions de l'artiste : elles font l'objet, nous l'avons dit, de conjectures et il y a une *expérience* du lecteur ; mais ces conjectures sont étayées par la grande certitude où nous sommes que les beautés qui paraissent dans le livre ne sont jamais l'effet de rencontres. L'arbre et le ciel, dans la nature, ne s'harmonisent que par hasard ; si au contraire, dans le roman, les héros se trouvent dans *cette* tour, dans *cette* prison [...] (QL : 60-61, l'auteur souligne)

La force douce, c'est l'intention de l'auteur qui garantit la cohérence du monde fictif. Le lecteur ne peut que conjecturer sur le sens du monde fictif, il faut qu'il interprète lui-même ce monde. Il reste toutefois un fait essentiel ; les choses sont là pour une raison, c'est-à-dire que le monde fictif a un *sens*. Cela serait impossible sans que le lecteur admette que ce monde est en quelque manière intentionné par l'auteur. Quant à l'auteur, il fait confiance au lecteur qu'il respecte cette intention. Ceci est l'acte de générosité mentionné plus haut ; une confiance mutuelle que donne un sens au monde fictif.

L'acte de lire est donc une collaboration entre l'auteur et le lecteur. Le lecteur est libre de lire le monde fictif de sa propre manière, mais pour que ce monde puisse avoir un sens il faut admettre à l'auteur sa liberté à lui. Autrement dit qu'il accepte que le monde fictif soit intentionné par l'auteur. La lecture est donc à la fois guidée par l'auteur et une libre réalisation de ces consignes, c'est-à-dire, une « création dirigée » (QL : 52). Selon Sartre, « l'auteur le [le lecteur] guide ; mais il ne fait que le guider ; les jalons qu'il a posés sont séparés par du vide, il faut les rejoindre, il faut aller au-delà d'eux » (QL : 52). Ensemble, le lecteur et l'auteur collaborent pour créer le monde fictif.

Le lecteur choisit librement d'être guidé par l'auteur :

[L]e propre de la conscience esthétique c'est d'être croyance par engagement, par serment, croyance continuée par fidélité à soi et à l'auteur, choix perpétuellement renouvelé de croire. A chaque instant je puis m'éveiller et je le sais ; mais je ne le veux pas ; la lecture est un rêve libre (QL : 57)

En choisissant ainsi de croire au monde fictif, le lecteur peut entrer dans un monde qui a un sens et où il est libre en même temps. Pour Sartre, l'intention de l'auteur est la condition principale pour la réalisation d'une œuvre littéraire. Sans cette intention il n'y a pas de sens dans le monde fictif, la lecture perd sa puissance d'attraction. L'intention de l'auteur fonctionne comme une garantie pour que le monde fictif ait un sens, en l'acceptant le lecteur reste libre en même temps que le monde se fait intentionné. Comme nous allons voir, ce fait est indispensable pour l'engagement littéraire chez Sartre.

Le but de l'écrivain selon Sartre, c'est de « donner à ses lecteurs une certaine affection que l'on a coutume de nommer plaisir esthétique et que je nommerais plus volontiers, pour ma part, joie esthétique [...] » (QL : 64). Et, comme l'engagement est au centre de la littérature, la joie esthétique consiste en la joie de comprendre, à travers la littérature, que le monde réel est une tâche à remplir. « Ainsi la joie esthétique provient-elle, à ce niveau, de la conscience que je prends de récupérer et d'intérioriser ce qui est le non-moi par excellence,

puisque je transforme le donné en impératif et le fait en valeur : le monde est *ma* tâche [...] » (QL : 66, l'auteur souligne). Puisque le lecteur et l'auteur sont libres quand ils réalisent l'œuvre littéraire, ils deviennent responsables pour ce qui s'y trouve : « l'art de l'auteur est pour m'obliger à *créer* ce qu'il *dévoile*, donc à me compromettre. A nous deux, voilà, que nous portons la responsabilité de l'univers » (QL : 68, l'auteur souligne). Le lecteur ne peut plus se dire ni inconscient ni sans responsabilité des injustices dans le monde fictif. Il a consenti librement à leur existence en créant, ensemble avec l'auteur, ce monde.

Or, le monde fictif n'est pas autre chose que le monde réel tel que l'auteur l'a dévoilé. En conséquence, aussi le monde *réel* se dote d'un sens. A travers le monde fictif de la littérature et à travers la collaboration entre l'auteur et le lecteur, le monde réel et indifférent que nous habitons est imprégné de relations et d'intentions. « [L]e but final de l'art » selon Sartre, est de « récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine » (QL : 64). C'est-à-dire que le monde se dote d'un sens, il devient humain. Ceci provient de l'accord commun entre le lecteur et l'auteur de respecter la liberté de l'autre. Par conséquent, le monde peut se représenter comme une tâche à travers l'intention de l'auteur dans l'œuvre littéraire. Les injustices dans le monde cessent d'être des faits de nature et deviennent des problèmes qui nous pouvons résoudre.

Maintenant nous sommes mieux dotés pour comprendre ce qui est l'engagement littéraire chez Sartre. A partir de son propre monde, l'auteur littéraire crée un monde fictif, ce qui fait qu'il peut se sentir essentiel au monde parce que c'est lui qui l'a créé. Or, ce monde n'est pas accessible pour l'auteur même, pour le réaliser il faut un lecteur. L'intention de l'auteur garantit le sens du monde fictif dans le livre, tout en donnant l'espace pour le lecteur de réaliser lui-même ce monde. Et c'est cette intention qui fonde la possibilité de s'engager dans le monde à travers la littérature. Le monde en lui-même n'a aucun sens, c'est les humains qui créent ce sens à travers leur dévoilement du monde. L'acte littéraire est donc particulièrement convenable à produire un engagement, parce que le monde fictif est un monde intentionné. Celle-ci nous fait comprendre le monde réel et nous rend responsables par rapport à celui-ci. Le monde peut ainsi devenir notre tâche. L'engagement littéraire, au lieu de s'exprimer comme propagande, crée plutôt un réseau de liens entre le monde, le lecteur et l'auteur. L'œuvre littéraire fonctionne comme un nœud qui établit des rapports entre des différents sujets et le monde qu'ils habitent et les fait comprendre qu'ils sont libres à travailler pour l'améliorer. A notre avis, l'engagement littéraire consiste en ceci : connecter les humains entre eux et au monde et comme résultat, créer un sens qu'il y a des choses dans ce monde

pour lesquelles il vaut la peine de lutter. A la différence d'Adorno, la littérature engagée doit décrire le monde, non pas les machinations du système. Le but de la littérature est de nous faire comprendre que nous pouvons changer le monde en mieux. Pour ainsi faire il faut construire un monde fictif qui est intentionné. Si nous voulons comprendre l'engagement littéraire de Sartre, il faut donc regarder de plus près ce qu'il voulait dire par cette intentionnalité.

2.8 Le monde intentionné

D'abord, la définition de Sartre de la littérature est une définition pragmatique. La littérature ne se définit pas par des traits internes à la littérature, par exemple le style ou des moyens littéraires. Au contraire, la définition se trouve dans le contexte, ou dans ce que Sartre nommait le « pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur [...] » (QL : 62). Dans un chapitre célèbre de son livre *Expression and Meaning*, intitulé « The Logical Status of Fictional Discourse », John R. Searle examine aussi l'aspect contextuel de la littérature. Searle essaie de définir la fiction et la manière dont elle se distingue des autres formes d'usage du langage. D'abord, il discute le problème de distinguer entre les propos réels et les propos fictifs. Si on fait une assertion sur la réalité, la vérité de cette assertion s'examine selon des critères relatifs à la réalité. Quant aux propos fictifs, ils utilisent le langage d'exactly la même manière, mais ces critères de vérité ne s'appliquent pas. Selon Searle, il n'y pas de différence essentielle dans l'usage du langage. La différence ne se trouve pas dans les mots utilisés, mais plutôt dans l'intention qu'a l'écrivain quand il écrit. En écrivant la fiction, selon Searle, on *feint* que l'on se prononce sur la réalité. Ceci est en contraste avec les assertions actuellement faites sur la réalité (Searle 1979 : 58-65). Pour Searle, cette distinction est indispensable pour définir ce qu'est la fiction.

Selon Searle, il y a deux manières de feindre : sans ou avec l'intention de décevoir. On aurait peut-être pensé que l'écrivain de fiction voulait tromper ses lecteurs pour fortifier l'illusion fictionnelle, mais c'est tout le contraire. L'écrivain de fiction ne veut pas tromper le lecteur, s'il feint qu'il prononce des assertions sur la réalité, il veut tout de même que le lecteur comprenne que ce qu'il dit est fictionnel. Pour lire la fiction, il faut comprendre qu'il s'agit de la feintise, sinon le sens du livre se perdrait. Donc, pour séparer les fictions et des assertions sur la réalité, il faut comprendre l'intention de l'écrivain de créer de la littérature :

There is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work of fiction. What makes it a work of fiction is, so to speak, the illocutionary stance that the author takes toward it, and that stance is a matter of the complex illocutionary intentions that the author has when he writes or otherwise composes it (Searle : 65-66)

C'est qui définit la fiction littéraire ne sont pas les traits formels et sémantiques, mais l'intention qu'a l'écrivain d'écrire exactement cela : de la littérature.

Comme nous l'avons déjà vu, Sartre a une conception similaire à celle de Searle de la fiction littéraire. C'est l'intention qui rend la littérature possible. Or, pour Searle, l'intention ne sert qu'à expliquer comment la fiction littéraire peut fonctionner autrement que les assertions sur la réalité. Chez Sartre en revanche, l'intention va plus loin que d'affirmer la nature fictionnelle du livre et de définir la littérature. En fait, c'est l'intention qui imprègne la littérature de son sens. Quand le lecteur accepte l'intentionnalité du livre, il accepte aussi que le monde fictif ait un sens, c'est-à-dire que les choses qui s'y trouvent ont des relations significatives entre elles. Cependant, avec une telle intentionnalité, ne finit-on pas par fonder la littérature sur l'intention de l'auteur si contestée dans les débats littéraires du vingtième siècle ? Pour comprendre pleinement la conception littéraire de Sartre, il faut nécessairement adresser la question de l'intention dans la littérature.

En 1946, deux ans avant l'apparition de *Qu'est-ce que la littérature ?*, William K. Wimsatt Jr. et Monroe Beardsley publiait leur article « The Intentional Fallacy ». Cet article a contribué beaucoup à la disparition de l'intention de l'auteur dans les études littéraires, une disparition qui s'imposait dans la dernière partie du vingtième siècle. Selon Wimsatt et Beardsley, le jugement d'une œuvre littéraire ne doit pas se fonder sur l'intention de son auteur. La valeur esthétique ne se mesure pas du degré dont l'auteur a réussi de réaliser l'intention qu'il a eu en commençant à écrire : « [T]o insist on the designing intellect as a *cause* of the poem is not to grant the design or intention as a *standard* » (Wimsatt et Beardsley 1946 : 469, les auteurs soulignent). Les deux se demandent ensuite si on peut avoir accès à cette intention du tout : « One must ask how a critic expects to get an answer to the question of intention. How is he to find out what the poet tried to do ? » (Wimsatt et Beardsley : 469). L'intention de l'auteur perd ainsi sa pertinence. Elle ne peut être ni un critère pour mesurer la valeur de la littérature ni une entité qui puisse être reconnue par le critique.

Or, Wimsatt et Beardsley vont plus loin. Se basant sur l'inutilité de la notion de l'intention de l'auteur, ils semblent réduire l'importance du monde réel au minimum. Selon eux, le contenu d'un poème doit se comprendre par des critères tirés du texte lui-même. En

écartant l'auteur, ils encouragent à une analyse littéraire immanente au texte. Regardons la relation entre texte/poème et le monde de l'auteur :

The meaning of a poem may certainly be a personal one, in the sense that a poem expresses a personality or state of soul rather than a physical object like an apple. But even a short lyric poem is dramatic, the response of a speaker (no matter how abstractly conceived) to a situation (no matter how universalized). We ought to impute the thoughts and attitude of the poem immediately to the dramatic *speaker*, and if to the author at all, only by a biographical act of inference (Wimsatt et Beardsley : 470, les auteurs soulignent)

Les pensées et les attitudes du poème, c'est 'the dramatic speaker' qui peut les avoir. Cela veut dire que l'analyse d'un poème peut encore trouver un contenu propositionnel, c'est-à-dire des attitudes et des pensées, mais il faut les chercher à l'intérieur du poème. Nous avons déjà vu que Sartre ne considérerait pas, lui non plus, l'intention de l'auteur comme facile à comprendre ou comme une échelle pour mesurer la valeur d'une œuvre d'art. Pour Sartre, l'intention est plutôt ce qui garantit le sens de la littérature. Contrairement à Wimsatt et Beardsley, il maintient qu'il faut comprendre la littérature comme un phénomène qui reçoit son sens du monde réel et qui a une influence sur celui-ci. La littérature ne peut pas se réduire à un phénomène qui n'obtient son sens que par les rapports internes à l'œuvre littéraire. Même si Sartre s'accorde avec Wimsatt et Beardsley pour dire que le but de la lecture d'une œuvre littéraire n'est pas de retrouver quelque message intentionné par l'auteur, pour lui, l'intention reste au centre de la littérature. La question est donc celle de savoir comment l'intention peut permettre à la littérature de donner un sens au monde, comme Sartre prétendait.

Pour répondre à cette question, nous pensons qu'il peut être utile d'examiner la conception sartrienne de la littérature dans le cadre de la théorie des univers et des mondes fictifs, propagée par, entre d'autres, Thomas Pavel. Dans son livre *Univers de la fiction*, paru en 1986, il critique l'approche formaliste et structuraliste à la littérature. Ce genre d'approche, selon lui, néglige tous les éléments qui se trouvent hors-texte :

Certains courants structuralistes prônent, par conséquent, une esthétique antiexpressive, en négligeant du même coup les traits littéraires et artistiques qui transcendent les propriétés purement structurales, à savoir la référence, la représentation, le sens des œuvres, l'expressivité (Pavel 1988 : 14)

Pour éviter un tel formalisme, Pavel suggère qu'il faut comprendre l'œuvre de la fiction comme un univers indépendant avec ses propres règles et ses propres relations.

Pour faire ceci, Pavel s'appuie sur la théorie des mondes possibles élaborée dans la philosophie anglo-saxonne, notamment par Saul Kripke et David Lewis. Pavel propose d'analyser la fiction utilisant un cadre des mondes et des univers possibles inspiré par cette théorie (Pavel : 58-68). A l'aide de ces philosophes, Pavel construit toute une métaphysique de la fiction qui contient les relations internes de la fiction aussi bien que ses relations au monde réel. Dans des termes un peu techniques, Pavel définit la structure des univers possibles ainsi :

Définissons un univers U dans l'esprit kripkéen [le philosophe Saul Kripke] comme un ensemble K de mondes, un monde actuel G appartenant à K , et une relation d'alternance R . L'univers comprend donc, à côté du monde actuel, de nombreux autres mondes, dont certains sont accessibles à partir du monde actuel en vertu de la relation R . Chaque univers possède ainsi son propre monde actuel, qui sera appelé sa *base* (Pavel : 69, l'auteur souligne)

D'abord, un univers consiste en plusieurs mondes. Parmi ces mondes, il y a, dans chaque univers, un monde de base, c'est-à-dire, un monde réel. A partir de cette base surgissent un certain nombre des mondes possibles qui, à leur tour, prennent le monde de base de cet univers comme fondement, mais qui ne sont jamais identiques à cette base. Les différents mondes de chaque univers consistent donc en une manière unique à comprendre le monde de base de l'univers et chacun de ces mondes a sa logique propre. Quant à la relation R , elle établit les règles pour les différentes interprétions du monde de base, c'est-à-dire qu' « elle couvrira différents sens de la notion de possibilité : logique, métaphysique, psychologique, etc. » (Pavel : 69-70). La relation R établit ainsi les limites pour ce qui serait un monde possible à l'intérieur d'un univers. Cet univers est donc un cadre qui contient un monde de base et les règles pour son interprétation dans des mondes possibles.

Pour Pavel une œuvre de fiction est construite comme un tel univers : « *Don Quichotte*, par exemple, exhibe une structure complexe des mondes actuels et possibles, dont les composants ne s'harmonisent pas toujours bien les uns avec les autres » (Pavel : 81). Dans *Don Quichotte*, l'univers fictif serait donc la totalité des mondes possibles dans le livre de Cervantes. Cet univers contient aussi des règles, qui sont à peu près les mêmes comme dans le monde réel, c'est-à-dire qu'ils suivent par exemple les mêmes règles physiques. Le monde de base de cet univers, serait l'Espagne du XVI^e siècle. Autour de ce monde circulent d'autres mondes, qui sont comme des interprétations du monde de base. Don Quichotte a son monde à lui, avec sa propre logique, où il est un chevalier errant de grand courage. Pourtant, dans le monde de Sancho Panza, Don Quichotte est sans doute fou. Tous les deux se heurtent

contre le monde de base, la réalité (du livre), qui a toujours le dernier mot. Chaque œuvre de fiction a ainsi sa propre 'réalité', ou monde de base, qui s'interprète dans une multitude de manières par les différents êtres fictionnels, créant des différents mondes possibles à l'intérieur de l'univers de la fiction. Ce dernier fonctionne ainsi comme un univers à part avec sa propre cohérence. Le modèle de Pavel a pour avantage de ne pas obliger la fiction à obéir aux mêmes règles de vérité et de référentialité comme le monde réel, et, en même temps, la fiction retient une logique et une cohérence. Comme nous allons voir, un autre aspect de cette théorie, c'est que l'univers de la fiction est étroitement lié à l'univers réel, c'est-à-dire la réalité. En fait, selon Pavel, il faut toujours comprendre la fiction sous la lumière du réel.

Pour comprendre comment la relation chez Pavel entre un univers fictif et la réalité se connecte à la conception sartrienne de la littérature, il faut comprendre que Sartre et Pavel pensent tous les deux que la réalité est toujours vue selon une certaine perspective. D'après Sartre, le monde réel sans l'être humain serait mort et inerte. L'en soi, c'est-à-dire, les choses dans le monde, reste immobiles : sans les humains rien peut arriver. L'en soi simplement *est* :

L'être-en-soi n'est jamais ni possible ni impossible, il *est*. C'est ce que la conscience exprimera – en termes anthropomorphiques – en disant qu'il est *de trop*, c'est-à-dire qu'elle ne peut absolument le dériver de *rien*, ni d'un autre être, ni d'un possible, ni d'une loi nécessaire. Incréé, sans raison d'être, sans rapport aucun avec un autre être, l'être-en-soi est de trop pour l'éternité (EN : 38, l'auteur souligne)

Il n'y pas de loi, ni de possibilités dans le monde, sans les humains. C'est à nous de créer et inventer les relations dans le monde, autrement dit, d'y créer un sens.

En fait, le point de départ des univers possibles de Pavel semble assez similaire. Les univers peuvent être structurés dans des façons différentes, mais le plus simple ressemble assez au monde de l'en-soi chez Sartre : « Le modèle interne le moins raffiné est une structure simple ou *plane*, composée d'un seul univers ; elle comprend une base – la réalité –, entourée d'une myriade d'alternatives réellement possibles » (Pavel : 73, l'auteur souligne). Ceci est la plus simple représentation de la réalité et elle consiste en une copie pleinement fidèle du monde réel : « [U]ne structure plane représente l'attitude d'une population entièrement dépourvue d'imagination » (Pavel : 73). Le monde sans une certaine imagination humaine est complètement plat.

Ce que fait la fiction, c'est de créer un univers avec une cohérence propre, mais toujours fondée sur le monde réel. La fiction se comprend comme un univers seulement en relation avec un autre univers :

En opposition aux univers simples, on peut définir une *structure complexe* comme réunissant à l'intérieur d'une seule structure deux ou plusieurs univers de manière à faire correspondre leurs éléments. Une structure complexe formée de deux composantes peut être désignée comme une *structure duelle* (Pavel 75, l'auteur souligne)

La fiction fait partie d'une telle « structure duelle » qui consiste en un univers de fiction et l'univers réel. Les deux sont connectés « par la relation de correspondance 'sera pris pour' » (Pavel : 75). C'est-à-dire que la fiction joue un « *jeu de faire-semblant*, jeu du même genre que ceux des enfants qui s'amuse avec des poupées ou se prennent pour des cow-boys » (Pavel : 74, l'auteur souligne). Ainsi, les êtres de fiction représentent toujours quelque chose dans l'univers réel, même s'ils retiennent leur propre cohérence. La fiction renvoie toujours d'une manière ou d'une autre au monde réel. Pourtant, dans une telle structure les deux univers ne sont pas égaux, l'univers de référence, c'est-à-dire l'univers réel, a une position privilégiée. En parlant de l'ontologie des univers de fiction, Pavel nous explique cette relation : « [S]i nous comprenons cette deuxième ontologie, c'est que nous connaissons la première : chacun des objets et des rapports notés, galeries, puits d'aération, balustrades, hexagonal, bas, etc., sont ainsi dire importés de la première ontologie » (Pavel : 78). Les univers de fiction se comprennent donc à partir de l'univers de la réalité. La littérature « sera prise pour » le monde réel, elle reste toujours connectée à celui-ci. Il faut donc distinguer « entre les univers primaire et secondaire, le premier étant la fondation ontologique sur laquelle le second est construit » (Pavel : 76). Pourtant, même si le deuxième a le premier pour base, cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'invention. La fiction peut créer des choses absolument nouvelles, qui n'ont pas de correspondant dans l'autre univers. Ainsi, la fiction est innovante et créative, en même temps qu'elle se base sur la réalité. Pavel appelle les structures innovantes « structures saillantes » (Pavel : 76). C'est-à-dire que ce sont elles qui distinguent le monde fictif du monde réel.

Nous pensons que cette conception de la littérature comme un univers fictionnel avec une relation étroite avec la réalité s'accorde très bien à la relation que Sartre s'imaginait entre la littérature et le monde. Selon Sartre, la distinction entre la fiction et le monde réel est que le monde construit par la fiction est intentionné. L'auteur dévoile une partie du monde réel et crée dans le monde fictif des relations entre les choses qui s'y trouvent. Ainsi, le monde peut apparaître au lecteur comme ayant un sens. A notre avis, ceci est très similaire à la conception de Pavel des univers fictionnels. A partir d'un monde simple ou plat, la fiction crée un autre univers. Cet univers a ses propres règles et ses propres êtres et il peut se distinguer de son

univers de base par ses structures saillantes. Or, il faut le souligner, la fiction doit toujours se comprendre à partir du monde réel.

Pourtant, nous n'avons toujours pas compris pleinement comment l'intention fonctionne chez Sartre. Selon la conception de Pavel, les univers fictifs ont des relations internes qui les donnent une cohérence. La cohérence était très importante aussi pour Sartre puisque la tâche principale de la littérature est de donner un sens au monde. Pourtant, pour Sartre, ce sens n'est possible que par le fait que les relations dans le monde fictif sont éprouvées par le lecteur comme *intentionnées*. Si nous pouvons dire que les univers de la fiction sont définis par leur nature réglée et cohérente, toujours connectés au monde, comment sont-ils intentionnés dans la manière que prétendait Sartre ?

Dans son article « Narrative Theory and the Intentional Stance », paru en 2008, David Herman incite à une reconsidération de l'intention dans les œuvres littéraires. Sa conception du rôle de l'intention dans la littérature va nous aider à comprendre la nature intentionnée du monde fictif chez Sartre. Selon Herman, accorder une intention aux phénomènes dans le monde est ancré dans la nature même des humains. S'appuyant sur le philosophe américain Daniel Dennett, Herman distingue entre trois différents modes d'explication que les humains utilisent pour comprendre le monde où ils habitent : « the physical stance », « the design stance » et « the intentional stance » (Herman 2008 : 236). Le premier consiste en utiliser sa connaissance des lois de la nature pour comprendre les choses dans le monde, un procédé très précis, mais qui ne peut expliquer que les plus simples des phénomènes. Le deuxième est d'essayer de comprendre comment le phénomène est dessiné : « one ignores the actual physical constitution of the object, artefact or system, and instead bases explanations or predictions on how one assumes the entity or system in question was designed to perform [...] » (Herman : 236). Ce procédé augmente le risque d'erreur, mais aussi l'efficacité de l'être humain qui l'exécute. Le dernier est 'the intentional stance'. Ici, Herman se réfère à Dennett quand il explique que : « Humans approach one another, for example, as intentional systems, that is, as constellations of actions whose behaviour can be explained and predicted by this method of attributing beliefs, desires, and rational acumen » (Herman : 237). Pour comprendre, dans la manière la plus efficace, les objets faits par les humains, nous assumons 'the intentional stance'. C'est-à-dire qu'il faut chercher l'intention derrière un objet pour le comprendre. Dans l'article de Herman, l'argument central est que nous, les humains, nous concevons les œuvres de fiction de la même manière, comme des objets intentionnés.

Herman résume très brièvement l'histoire de l'intention dans les études littéraires, commençant avec l'article par Wimsatt et Beardsley dont il a déjà été question. Il se dit d'accord avec leur mise en garde contre la confusion entre l'auteur réel et celui qui parle dans le poème. Or Herman souligne que ceci ne veut pas nécessairement dire qu'il faut écarter l'intention entièrement de l'étude de la littérature : « [W]e need not wholly sever the inferential tie linking textual structures to authorial intentions » (Herman : 242). Ensuite, il critique le traitement structuraliste et poststructuraliste de l'intention pour n'avoir pas suffisamment considéré le contexte de la littérature. Selon lui, ils ont commis l'erreur d'écarter l'intention de l'étude de la littérature d'une manière radicale (Herman : 244-248). Or, propose Herman, ces critiques de l'intention de l'auteur ont eu une conception trop étroite de ce qui peut être l'intention.

Le problème a été que les critiques ont considéré l'intention comme un objet bien défini et délimité qui se trouve exclusivement à l'intérieur du crâne humain. Un tel objet mental, admet Herman, est très difficile à reconstruire en entier à partir d'un texte littéraire. Les difficultés de connaître la vie psychique d'autrui et l'ambiguïté du langage rendent impossible la recherche d'une telle intention de l'auteur. Pourtant, pour Herman, ce type de critique ne comprend pas la nature de l'intention dans l'œuvre littéraire :

[I]n narrative contexts communicative intentions need not be construed as inner, mental objects, located in a particular region of space-time [...]. Rather, such intentions are distributed across text producers, text interpreters, textual designs, and the communicative environments in which such designs are produced and interpreted (Herman : 256)

L'intention ne se trouve pas seulement dans le cerveau de l'auteur. Celle-là fonctionne aussi comme un élément clé dans la compréhension des textes (et la communication en générale). Ainsi, l'intention n'est pas que ce que voulait dire l'auteur, mais elle est plutôt une stratégie heuristique. En tant que stratégie, elle est utilisée par tous les acteurs dans la réalisation de l'activité narrative des humains. Ainsi, l'intentionnalité est distribuée sur toutes parties de l'œuvre littéraire, chez l'auteur, le texte et le lecteur.

Ensuite, Herman esquisse deux approches possibles pour renouveler l'étude de l'intention dans la littérature à l'intérieur d'un cadre d'une intention distribuée. La première approche est selon Herman d'étudier le monde littéraire comme une « safe zone » pour pratiquer la capacité de comprendre les intentions des autres humains, « that is, using narratives to make sense of our own and others' behaviour by ascribing motives, imputing intentions, detailing extenuating circumstances, and so on » (Herman : 249). L'autre

approche, celle qui va nous occuper ici, c'est l'exploration « of how basic aspects of narrative interpretation are inextricably bound up with the adoption of the intentional stance as a heuristic strategy [...] » (Herman : 249). Pour comprendre la fiction il faut supposer une intention. Ceci ne signifie pas que le lecteur aura nécessairement raison quand il infère ces intentions. Toutefois, pour que la fiction puisse avoir un sens et mériter d'être lue, il faut que le lecteur considère la littérature comme intentionnée, qu'il adopte 'the intentional stance'.

Pour construire un monde fictif en lisant, il faut donc, selon Herman, chercher l'intention qui se trouve à la base du texte. Quand nous lisons une œuvre littéraire, nous traitons le texte comme communication, c'est-à-dire que le texte a la fonction de diriger notre attention à quelque aspect du monde fictif :

processes of narrative worldmaking are grounded in assumptions about communicative intentions, that is, about what features and dimensions of the storyworlds interpreters are being prompted to attend to (and in what way) via the choice of particular kinds of narrative structures over other possible structures (Herman : 249-250)

Il est nécessaire de supposer qu'il y a une intention à la base du texte pour construire le monde fictif d'une œuvre littéraire. Autrement dit, 'the intentional stance' est inévitable en lisant des textes littéraires. Sans cette attitude, la littérature n'aura pas de sens. Prenons un exemple. *L'étranger* par Camus commence ainsi : « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas » (Camus 2015 [1942] : 179). Quand nous lisons ces phrases, il faut que nous assumions 'the intentional stance'. Au lieu de nous demander pourquoi l'information est tellement imprécise, il faut que nous inférons une intention derrière ces phrases. Quelle signification peuvent-elles recevoir plus tard dans le texte ? Pourquoi le narrateur n'est-il pas certain de la date de mort de sa propre mère ? Qu'en peut-on inférer de la personnalité de celui qui parle ? Toutes ces questions exigent que l'on accepte que l'incipit de *L'Étranger* soit intentionné. Le narrateur veut dire quelque chose, les phrases ne sont pas là par hasard, il veut diriger notre attention. Ce n'est pas tellement important si l'intention inférée n'est pas celle qui a été intentionnée par l'auteur. L'intention dans la littérature n'est pas un objet mental de l'auteur, dont le livre serait la manifestation. Il s'agit plutôt d'une manière de comprendre la littérature. Cette manière suppose que les textes sont intentionnés.

A travers la notion de Thomas Pavel de 'l'univers de la fiction' et celle de 'the intentional stance' d'Herman, nous pouvons mieux comprendre le rôle de l'intention dans la littérature chez Sartre. Pour lui, la littérature est une manière privilégiée pour s'engager dans le monde. Pourtant, cela ne veut pas dire que la littérature ait nécessairement un contenu

politique. L'engagement littéraire pour Sartre consiste plutôt en créer un sens dans le monde. Si on applique la notion de Pavel de la littérature comme un univers à la pensée de Sartre, nous comprenons mieux comment le monde fictif de Sartre peut être conçu comme intentionné. Selon Pavel, la fiction crée des univers indépendants qui ont leurs règles propres. Un tel univers se connecte donc au monde réel par la relation de « sera pris pour », c'est-à-dire que même si la fiction est autonome, elle se réfère toujours au monde réel qu'elle prend comme base. On voit la même chose chez Sartre. Le monde fictif suit sa propre logique, mais il renvoie toujours au monde réel.

Pourtant, si la notion de Pavel crée des liens entre le monde fictif et le monde réel, comment comprendre la nature intentionnée du monde fictif ? Sartre appelait l'intention « la force douce », et c'est celle-là qui guide le lecteur dans le monde fictif et le fait comprendre que ce monde a une cohérence. Dans son article, Herman propose de comprendre l'intention dans la littérature non pas comme un objet mental, à l'intérieur du cerveau, mais comme distribuée à travers l'œuvre littéraire. Cette intention distribuée rend possible de considérer l'intention chez Sartre d'une manière nouvelle. A la place de croire qu'une œuvre littéraire a un message, susceptible à être résumé dans quelques lignes, il faut considérer l'intentionnalité comme une présupposition pour que la littérature puisse avoir un sens et une cohérence. Il faut comprendre l'intention chez Sartre comme distribuée. La force douce imprègne le monde fictif d'un sens. Et puisque les univers de fiction sont toujours en relation avec le monde réel, ceci permet d'utiliser le monde fictif comme un outil pour mieux comprendre le monde réel et y créer un sens. Ceci est l'engagement de la littérature.

Pragmatique, engagée et toujours dirigée vers le monde réel, la théorie de la littérature de Jean-Paul Sartre se veut politique, mais aucunement par une sorte de réalisme socialiste, de style soviétique. La littérature engagée de Sartre veut plutôt rendre humain un monde qui sans nous reste inerte et mort et ainsi inciter à l'engagement dans ce monde. Pour le faire, nous avons le langage humain, un outil qui n'est pas parfait, mais qui reste un instrument puissant de communication. Pourtant, cette conception positive et engagée de la littérature, a souvent été lu, comme nous avons vu, d'une manière un peu simpliste. Au lieu d'une littérature engagée, capable à changer notre manière de comprendre le monde, plusieurs critiques ont considéré l'engagement de Sartre comme strictement politique. Et, avec l'arrivée dans les années soixante du structuralisme sur la scène littéraire en France, sa littérature engagée sera très fortement contestée. Le rôle de la littérature comme un outil pour nous connecter au monde est remplacé par une interrogation méticuleuse du langage et de son influence

coercitive sur les êtres humains. La figure littéraire la plus importante du structuralisme serait Roland Barthes qui a publié son premier livre, *Le Degré zéro de l'écriture*, un livre qui annonce son structuralisme, comme une réponse à la littérature engagée de Sartre. Dans ce qui suit, nous allons analyser le structuralisme littéraire de Roland Barthes. Nous allons examiner les changements et les bouleversements qui influencent encore notre manière de concevoir la littérature. On va voir ce qui arrive quand les études littéraires se tournent de monde au langage.

3 Une écriture blanche. Roland Barthes et la littérature

3.1 Roland Barthes et le structuralisme

La littérature engagée de Sartre et son livre *Qu'est-ce que la littérature ?* a exercé une très grande influence dans les milieux littéraires français de l'après-guerre. Or, la manière sartrienne à penser la littérature était fortement contestée dans le milieu des années cinquante après ce que, dans son livre *Littérature et engagement*, Benoît Denis appelle « dix ans d'hégémonie du discours sartrien sur la littérature » (Denis 2000 : 280). Comme le souligne Denis, ce fait peut être expliqué de plusieurs manières. La fin de la guerre mondiale, la conscience des cruautés de l'Holocauste et la désillusion avec le régime soviétique ont toutes leur rôle à jouer dans cette contestation de la pensée sartrienne (Denis : 280-281). Cependant, pour nous, l'élément le plus important de ce changement est sans doute le progrès du structuralisme : « [L]a montée en puissance de la pensée structuraliste, qui arrive alors à sa pleine maturité après une longue période de 'latence', se présente comme une solution de remplacement à l'existentialisme sartrien et à sa conception de l'engagement » (Denis : 281).

Dans son *Histoire du structuralisme*, François Dosse examine ce mouvement qui dominait toute la vie intellectuelle en France dans les années cinquante et soixante. Dosse insiste sur l'importance et la diffusion de ce mouvement intellectuel. Selon lui, le structuralisme « a emporté l'adhésion de la plus grande partie de l'intelligentsia, jusqu'à réduire au néant les quelques résistances ou objections qui se sont manifestées lors de ce que l'on peut appeler le moment structuraliste » (Dosse 1991 : 9). Tout en s'imposant comme le nouveau paradigme des études de l'activité humaine, le structuralisme devait régler ses comptes avec le paradigme qui le précédait, un paradigme dont Sartre avait été le représentant principal : « Le structuralisme pour triompher devait, comme dans toute tragédie, tuer. Or, la figure tutélaire des intellectuels d'après-guerre était Jean-Paul Sartre » (Dosse : 19). Par conséquent, l'essor du structuralisme s'accompagne d'une critique très forte de la littérature engagée de Sartre. Fondant la science de l'homme sur la linguistique, le structuralisme change complètement la conception du rôle du langage dans la vie humaine. Pour les structuralistes, le langage devient le cadre et la limite pour comprendre toute activité symbolisante de

l'homme. Par conséquent, la manière dont on envisage l'engagement et le sens de la littérature va subir un changement profond.

Derrière le bouleversement des sciences humaines accompli par les structuralistes se trouve une conception du langage très différente de celle de Sartre. Cette conception s'appuie dans une très grande mesure sur la linguistique Ferdinand de Saussure. Selon Dosse, Saussure sert comme point de référence unificateur pour toute la pensée structuraliste :

Si le structuralisme recouvre un phénomène très diversifié, plus qu'une méthode et moins qu'une philosophie, il trouve son noyau dur, son socle unificateur dans le modèle de la linguistique moderne et dans la figure de celui qui est présenté comme son initiateur : Ferdinand de Saussure (Dosse : 65)

Dans le structuralisme, la linguistique de Saussure, comme le souligne Dosse, a souvent été adaptée aux besoins spécifiques de tel ou tel champ d'études et son influence a souvent été reçue à travers la médiation des différents écrivains de l'époque (Dosse : 65). Pourtant, pour comprendre le structuralisme il faut tout de même comprendre les éléments les plus élémentaires de la linguistique de Saussure et la manière dont elle a contribué au bouleversement de la conception du langage dans les sciences humaines.

D'abord, il faut faire une petite remarque sur l'usage des différentes notions linguistiques dans ce qui suivra. Dans notre traitement de Sartre, nous avons utilisé la notion de *langage* pour désigner d'une manière globale le langage humain. Or, là où Sartre considère le langage comme une unité, Saussure divise le langage en deux, à savoir la *langue* et la *parole*. Comme nous allons le voir plus en détail dans ce qui suit, le premier terme désigne le système du langage et le dernier désigne son usage individuel. Quand nous parlerons du *langage*, il s'agit de tout ce qui appartient au langage humain. Quant à la *langue* et à la *parole*, ces deux termes auront pour nous la signification saussurienne, c'est-à-dire qu'ils désignent respectivement le système et l'usage.

Cette démarcation entre la langue et la parole est très importante dans la linguistique saussurienne. On peut étudier l'expression individuelle, c'est-à-dire la parole, aussi bien que la langue, mais la parole n'appartient aucunement au champ d'étude de la science linguistique :

La linguistique n'accède au stade de science par Saussure qu'à condition de bien délimiter son objet spécifique : la langue, et doit donc se débarrasser des scories de la parole, du sujet, de la psychologie. L'individu est chassé de la perspective scientifique saussurienne, victime d'une réduction formaliste où il n'a plus sa place (Dosse : 74)

En découpant ainsi l'étude du langage en deux, Saussure peut écarter l'usage individuel de la linguistique. L'expression individuelle n'est plus intéressante. Pour Saussure, la langue ne s'étudie que comme système, comme un ensemble de relations synchroniques. La linguistique saussurienne ne s'intéresse pas au sujet humain qui parle.

Dosse avance aussi deux autres points de rupture entre la linguistique traditionnelle et celle de Saussure. Le premier point consiste en ce que Dosse appelle une « prévalence de la synchronie » (Dosse : 70). Avant Saussure, la linguistique s'occupait surtout de l'étymologie et de la comparaison entre les différentes langues. Pourtant, pour Saussure il faut étudier une langue comme étant en dehors du temps, examinant les relations entre les mots, non pas la manière dont les mots sont arrivés à leurs significations et leurs formes actuelles. Ceci sert à supprimer l'évolution historique de la linguistique : « Ce bouleversement de perspective relègue la diachronie au statut de simple dérivée et l'évolution d'une langue sera conçue comme le passage d'une synchronie à une autre synchronie » (Dosse : 70). Ainsi, les liens de la langue avec l'histoire sont coupés, la linguistique devient anhistorique.

Le second point de rupture, c'est « [l]a clôture de la langue », c'est-à-dire « la fermeture de la langue sur elle-même » (Dosse : 71). Cela veut dire que le signe linguistique n'est pas étudié par rapport au réel, mais par rapport à sa relation avec les autres signes, c'est-à-dire avec la langue même : « Le signe linguistique unit non une chose à son nom, mais un concept à une image acoustique dans un lien arbitraire qui renvoie la réalité, le référent, à l'extérieur du champ de l'étude pour définir la perspective, par définition restreinte, du linguiste » (Dosse : 71). Ainsi, Saussure « enferme sa linguistique dans une étude restrictive du code, coupée de ses conditions d'apparition et de sa signification » (Dosse : 72). Coupant les liens au réel, la nature non référentielle de la linguistique permet d'étudier la langue sans se référer au monde où elle a surgi. Ceci permet aussi que le sens que la langue produit puisse être étudié comme le résultat des relations entre des signes au lieu de surgir à partir d'une interaction entre le langage et le réel. Ainsi la linguistique de Saussure fait abstraction de la connexion entre les mots d'un côté et les choses du monde de l'autre côté. Il s'esquisse ainsi une conception du langage qui ne se soucie pas de son pouvoir de désigner. Au lieu de représenter le monde, la langue de Saussure est autoréférentielle, elle ne signifie que les autres éléments intérieurs à la langue. Le sujet, l'histoire et le monde cessent d'être pertinents, il ne reste que les mots seuls.

Nous venons d'affirmer que le noyau de la pensée structuraliste se trouve dans cette conception saussurienne de la linguistique. Pourtant, dans le structuralisme, cette conception

est poussée beaucoup plus loin. La linguistique deviendra le cadre pour comprendre la vie humaine dans sa totalité. Nous trouvons un exemple illustratif dans l'article « De la Subjectivité dans le langage » d'Émile Benveniste, linguiste très cité par les penseurs structuralistes. Ici, Benveniste contredit fortement l'idée que le langage serait un instrument qui se situe dehors de l'être humain. Le langage appartient à la nature, il n'est aucunement un instrument fabriqué par l'homme : « Parler d'instrument, c'est de mettre en opposition l'homme et la nature. La pioche, la flèche, la roue ne sont pas dans la nature. Ce sont des fabrications. Le langage est dans la nature de l'homme, qui ne l'a pas fabriqué » (Benveniste [1958] 1979 : 259). Pour Benveniste, l'homme ne peut jamais atteindre un au-delà du langage, celui-ci est dans sa nature, dès la naissance. Par conséquent, c'est à l'intérieur du langage que l'existence même des humains est ancrée. En effet, sans le langage, l'homme n'existe pas, et pour comprendre l'homme, il faut comprendre le langage. Selon Benveniste :

La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je* (Benveniste : 260, l'auteur souligne)

Nous nous constituons comme des individus à travers notre position dans le langage par rapport aux autres individus. La subjectivité n'est ainsi « que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est ' ego ' qui *dit* ' ego ' » (Benveniste : 260, l'auteur souligne). Le langage, pour Benveniste et pour les structuralistes en général, est la base pour toute expérience humaine jusqu'à notre sentiment de soi.

Etant donné que l'expérience humaine est constituée par le langage, les structuralistes peuvent donc considérer qu'à la même manière que toute expression linguistique dans la langue, tout phénomène humain fait partie d'un système. Comme dans la linguistique de Saussure, ce sont les relations entre les phénomènes eux-mêmes à l'intérieur de ce système qui créent un sens dans le monde :

Le structuralisme postule en effet que tout phénomène ne peut être connu isolément [sic], mais qu'il doit être rapporté au système dans lequel il s'insère et dont il dépend, c'est-à-dire qu'il ne peut être connu qu'à travers les relations de solidarité qu'il entretient avec les autres éléments du système (Denis : 281)

Pour beaucoup des penseurs structuralistes donc, tout phénomène humain doit se comprendre avec le langage comme modèle. Comme chez Benveniste, le sujet se définit non pas par sa liberté ou son histoire, mais par les pronoms qu'il utilise. Le langage est à l'origine de toute

pensée humaine et c'est lui qui structure la manière dont nous construisons toutes nos activités. Il est par conséquent possible d'étendre le modèle saussurien aux autres sciences humaines. L'anthropologie de Lévi-Strauss, l'histoire des idées de Foucault et, bien sûr, les études littéraires, elles adaptent toutes les principes de la linguistique saussurienne pour étudier leurs champs respectifs. Dès ce moment, ce sont les structures qui constituent le système qui deviennent l'objet d'étude.

Ce renversement de la relation entre le langage et le monde changera profondément la manière de comprendre l'engagement dans le monde. Un engagement très différent de celui de Sartre :

Ce primat de la structure a pour conséquence d'évacuer en partie la question du sujet, ainsi que celle de l'Histoire [...] : ce sont dès lors les deux fondements de l'engagement sartrien – l'importance accordée à la personne singulière et à sa possibilité de se déterminer librement, ainsi que son insertion dans une époque donnée prescrivant certains devoirs [...] (Denis : 281-282)

Le langage n'est plus un instrument pour faire communiquer un monde intentionné, il ne sert plus à rendre possible l'engagement de l'auteur et du lecteur. Les structures ne sont plus historiques, elles font partie de la nature humaine. Ainsi, la conception structuraliste de la littérature remplace-t-elle la littérature engagée de Sartre par une approche tout à fait différente. Cette approche est anhistorique et impersonnelle. Elle étudie les structures qui se trouvent dans toutes les sociétés humaines et qui régissent la vie humaine. Par conséquent, les choses dans le monde et le sujet libre sont relégués à l'arrière-plan.

Pour Benoît Denis, c'est surtout Roland Barthes, figure centrale du structuralisme en France, qui effectue ce passage des études littéraires françaises d'une conception sartrienne, centrée sur l'engagement dans le monde, au nouveau cadre structuraliste (Denis : 285). Dans ce qui suit, nous allons examiner la conception barthienne de la littérature qui se développe au long des textes qui sont publiés à partir de 1953 jusqu'à 1968. Le premier de ces textes est *Le Degré zéro de l'écriture* (DZ) et le dernier des textes que nous allons examiner est l'article célèbre « La Mort de l'auteur ». Le but de cette analyse sera d'abord de voir la conception barthienne de la littérature comme une réponse à celle de Sartre. Ensuite, on va voir comment la conception de la littérature et son engagement change d'une manière très profonde chez Barthes.

Pourtant, pourquoi s'arrêter en 1968 ? D'après Karin Gundersen il y a deux manières à systématiser la pensée de Barthes :

Par exemple, on pourrait suivre une division en quatre phases : 1) Une phase préstructuraliste, marxiste et existentialiste qui dure approximativement jusqu'à 1960 ; 2) une phase structuraliste et sémiologique qui dure approximativement jusqu'à 1970 ; une phase de poststructuralisme et de théorie du texte 1970-1975 ; aussi bien qu'une phase personnelle, existentialiste et littéraire qui date de 1975 jusqu'à 1980 [...] Une autre manière de systématiser serait simplement de construire un binarisme : Avant ou après *S/Z*. Ici, *S/Z* ferait l'axe qui sépare le jeune Barthes du plus âgé (Gundersen 1989 : 10, notre traduction)⁹

Nous allons utiliser la deuxième séparation et analyser les textes du Barthes qui datent d'avant 1970 et *S/Z*. La raison pour ce choix est que nous voulons étudier le contraste entre la conception sartrienne de la littérature comme engagement, et la conception structuraliste de Barthes. Pour faire cela, nous allons d'abord examiner en profondeur *Le Degré zéro de l'écriture*. Selon Daniel Just, ce livre se trouve parmi les réponses les plus systématiques aux idées de Sartre (Just 2013 : 297) et c'est justement cet aspect de dialogue que nous intéresse ici. Par conséquent, nous allons analyser *Le Degré zéro de l'écriture* comme une réponse à *Qu'est-ce que la littérature ?* Gundersen a classé ce livre de Barthes comme relevant à son période préstructuraliste. C'est en tant que livre précurseur que *Le Degré zéro de l'écriture* va fonctionner aussi comme base pour notre analyse de la pensée structuraliste de Barthes en général. Ce que nous tenterons de montrer, c'est que la conception de la littérature qui prend forme dans *Le Degré zéro* et qui est en partie une réponse à Sartre, se développe et se radicalise dans les textes qui suivent. Les grands traits restent cependant les mêmes. Pour faire cela, nous allons examiner quelques articles importants qui suivent *Le Degré zéro* et qui appartiennent à la période structuraliste de Barthes. Cette analyse va suivre trois lignes de recherche : le langage, le sens et l'engagement. Nous verrons qu'une manière tout à fait différente de penser le langage va résulter dans une conception de la littérature qui est très différente de celle de Sartre. Le réexamen structuraliste du langage a des suites d'une très grande importance pour la manière barthienne de penser à la fois l'engagement et le sens de la littérature.

⁹ Man kan for eksempel følge en inndeling i fire faser: 1) En førstrukturalistisk marxistisk-eksistensialistisk frem til ca. 1960; 2) en strukturalistisk-semiologisk frem til ca. 1970; en poststrukturalistisk og tekstteoretisk 1970-1975; og en personlig-eksistensiell og litterær fase 1975-1980 [...]. En annen måte å systematisere på ville simpelthen være gjennom en binarisme: før versus etter *S/Z* (1970), der *S/Z* utgjør overgangen eller aksene som skiller den 'tidlige' fra den 'sene' Barthes (Gundersen 1989 : 10)

3.2 Le degré zéro de l'écriture

Selon Karin Gundersen, *Le Degré zéro de l'écriture* marque la transition d'une conception existentialiste de la littérature à celle du structuralisme. Pourtant, dans cette œuvre, Barthes retient encore une base commune avec Sartre : le marxisme est très important pour tous les deux, et l'individu garde une certaine liberté et responsabilité (Gundersen : 25). Ce qui change, c'est surtout la conception de la *forme* littéraire. Comme nous avons déjà vu, pour Sartre, la forme littéraire est un instrument pour l'engagement dans le monde. Cet instrument est important, aussi chez Sartre, mais il n'a pas de valeur en lui-même, il importe seulement à cause du rôle qu'il joue dans la communication littéraire. Or, selon Gundersen, Barthes déplace l'engagement littéraire vers la forme même :

La responsabilité morale et politique de l'auteur chez Barthes ne s'agit pas seulement d'un choix idéologique (une prise de conscience et un engagement social), mais surtout de la nécessité d'un choix formel et esthétique à l'intérieur de la littérature en tant qu'institution. C'est que la forme a aussi une valeur éthique, elle est loin d'être un élément neutre qui s'ajoute indépendamment (Gundersen : 26, notre traduction)¹⁰

Nous sommes d'accord avec Gundersen. Sartre considérait le langage littéraire comme un moyen, toujours soumis à son but. Pour Barthes, par contre, l'engagement littéraire se fait en s'occupant, non plus du monde, mais de la forme littéraire. C'est à *travers* la forme que l'on s'engage dans le monde. Dans ce qui suit, nous allons examiner en profondeur ce changement dans *Le Degré zéro de l'écriture*.

Selon Barthes, la forme n'a pas toujours été la préoccupation principale des gens de lettres. Les raisons pour s'occuper plutôt de la façon d'écrire que du contenu sont historiques. Il y a trois facteurs décisifs qui ont effectué ce changement d'intérêt principal : « [L]e renversement de la démographie européenne [...] la naissance du capitalisme moderne » et « la sécession (consommée par les journées de juin 48) de la société française en trois classes ennemies » (DZ : 207-208). Avant ces bouleversements historiques, la littérature bourgeoise se considérait comme la seule littérature possible, communiquant sans peine à partir des auteurs bourgeois aux lecteurs bourgeois. Or, après la révolution de 1848, les écrivains bourgeois prennent conscience de la relativité de leur idéologie et de leur littérature :

¹⁰ Forfatterens moralske og politiske ansvarlighet dreier seg hos ham [Barthes] ikke bare om et ideologisk valg (bevisstgjøring og engasjement i det samfunnsmessige), men også først fremst om nødvendigheten av et formmessig, et estetisk valg innen litteraturen som institusjon. Formen har nemlig også en etisk valør, den er langt fra noe nøytralt som kommer i tillegg (Gundersen : 26)

Jusqu'alors, c'était l'idéologie bourgeoise qui donnait elle-même la mesure de l'universel, le remplissant sans contestation ; l'écrivain bourgeois, seul juge du malheur des autres hommes, n'ayant en face de lui aucun autrui pour le regarder, n'était pas déchiré entre sa condition sociale et sa vocation intellectuelle. Dorénavant, cette même idéologie n'apparaît plus que comme une idéologie parmi d'autres possibles ; l'universel lui échappe [...] (DZ : 208)

Autrement dit, les écrivains bourgeois comprennent que leur manière de penser n'est pas universelle. Et, si leur pensée ne l'est pas, leur littérature ne l'est pas non plus. La littérature perd ainsi son innocence, elle n'est plus évidente. Le contenu d'un livre ne peut plus se transférer sans dérangement de l'auteur jusqu'au lecteur. C'est dans ce moment que les écrivains deviennent conscients de l'instabilité et l'ambiguïté du langage littéraire. Par conséquent, la littérature après 1848 se tourne vers la forme littéraire.

D'après Barthes, dans son époque contemporaine, les écrivains écrivent dans des manières très différentes, mais ils ont tous la même préoccupation en commun : La forme. Même si « tout les sépare [...] » leurs manières d'écrire sont tout de même « comparables, parce qu'elles sont produites par un mouvement identique, qui est la réflexion de l'écrivain sur l'usage social de sa forme et le choix qu'il en assume » (DZ : 180). Cette réflexion sur la forme, c'est ce que Barthes appelle *l'écriture*. Or, l'écriture ne fait qu'une petite partie de ce qui compose le langage de la littérature, il y a deux composants supplémentaires, la langue et le style. Ceux-ci constituent une très grande partie de ce qu'est la littérature. A travers ceux-ci, l'histoire, les conventions littéraires et la vie même des auteurs exercent son pouvoir sur l'écrivain (DZ : 179-180). Dans le cas de la littérature bourgeoise après 1848, qui est celle qui, pour la plupart, va occuper Barthes, la vie de l'écrivain et les conventions littéraires dont il est habitué appartient toutes à l'idéologie bourgeoise. Quand les écrivains bourgeois découvriraient que leurs livres étaient tellement influencés par leurs vies et les conventions littéraires, ils comprenaient aussi que leurs livres n'étaient nullement universels. En effet, leur littérature est profondément imprégnée par la manière bourgeoise de penser. Pour Barthes, l'écriture, c'est-à-dire la réflexion sur la forme, est la seule partie vraiment libre de la littérature. Ce n'est qu'à travers celle-là que l'écrivain peut échapper à sa condition bourgeoise et s'exprimer sa liberté entre les influences fortes du langage et du style.

Avant d'examiner plus précisément ce qu'est l'écriture, Barthes étudie ces deux forces qui ont une telle influence sur la littérature. D'abord, la langue. Elle est, dans la définition de Barthes, l'horizon de l'écrivain. Cet horizon constitue les limites de ce qu'il peut exprimer : « [E]lle [la langue] est le lieu géométrique de tout ce qu'il ne pourrait pas dire sans perdre, tel Orphée se retournant, la stable signification de sa démarche et le geste essentiel de sa

sociabilité » (DZ : 177). La langue est faite de l'histoire humaine entière, et l'écrivain se trouve en quelque sort prisonnier de cet horizon, car celui-ci entoure l'écrivain et fonctionne comme une limite : « Nul ne peut, sans apprêts, insérer sa liberté d'écrivain dans l'opacité de la langue, parce qu'à travers elle c'est l'Histoire entière qui se tient, complète et unie à la manière d'une Nature » (DZ : 177). On se souviendra de ce que disait Benveniste de la subjectivité qui ne se crée qu'à travers la langue. L'individu ne peut jamais se voir au dehors de la langue, on ne dit « je » qu'à l'intérieur d'elle. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre Barthes quand il dit que la langue est l'horizon de l'écrivain. La langue fait le cadre et les règles pour l'écrivain, et à travers cet horizon, l'histoire entière de l'humanité influence ce que l'écrivain écrit.

Quant au style, il est en quelque sorte la version individuelle de la langue. Ici, ce n'est pas l'histoire de l'humanité, mais plutôt l'histoire individuelle qui s'exprime. Le style est l'expression de la biologie et de l'histoire personnelle de l'écrivain : « [D]es images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur [...] » (DZ : 177-178). Il faut donc comprendre le style comme une force automatisée, où la vie de l'écrivain exerce son influence sur les textes qu'il produit par une espèce d'automatisme. Par conséquent, la langue et le style ne sont d'aucune manière choisis librement par l'écrivain. Ils sont inévitables : « L'horizon de la langue et la verticalité du style dessinent donc pour l'écrivain une nature, car il ne choisit ni l'une ni l'autre » (DZ : 179). La langue et le style présentent ainsi les deux conditions de la littérature, la position dans la société et l'histoire individuelle : « Là il [l'écrivain] trouve la familiarité de l'Histoire, ici, celle de son propre passé » (DZ : 179). Si l'écrivain ne réfléchit pas en écrivant, il est condamné à reproduire les mécanismes de ces deux forces, à n'être qu'un pion, perdu dans le cours de l'histoire et du langage. Car, entre ces deux forces, la langue et le style, il n'y a qu'une possibilité pour s'exprimer librement : L'écriture.

Ce n'est donc qu'à travers l'écriture que l'écrivain peut s'engager et s'exprimer librement :

Or toute Forme est aussi Valeur ; c'est pourquoi entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle : l'écriture. Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage. (DZ : 179)

Coincé entre deux « forces aveugles [...] » (DZ : 179), l'écrivain peut s'exprimer et s'engager, mais seulement à travers une réflexion sur la forme, c'est-à-dire l'écriture. En fait, le langage littéraire semble cesser d'être un outil pour communiquer :

Il ne s'agit pas pour l'écrivain de choisir le groupe social pour lequel il écrit : il sait bien que, sauf à escompter une Révolution, ce ne peut être jamais que pour la même société. Son choix est un choix de conscience, non d'efficacité. Son choix est une façon de penser la Littérature, non de l'étendre (DZ : 180)

Ici Barthes refuse que la tâche de la littérature serait de communiquer des pensées de l'écrivain au lecteur. L'écrivain s'exprime en pensant la littérature et sa forme, c'est-à-dire, à travers l'écriture. Il ne parle à personne, il ne choisit pas son public. Ce qu'il choisit, c'est sa manière d'écrire.

Barthes utilise Flaubert et les écrivains du réalisme et du naturalisme comme exemple de cette importance de la forme littéraire dans la littérature après 1848. Le problème pour Flaubert, selon Barthes, c'est que la société est devenue tellement divisée en différentes classes sociales que la littérature ne peut plus prétendre parler à tous. La littérature bourgeoise n'est plus universelle. Pour remédier à cette nouvelle conscience de la relativité de la littérature, Flaubert prétendait justifier ses textes par le travail qu'ils ont coûté. Or son écriture très élaborée et travaillée n'a pas pour résultat d'approcher sa littérature au réel ou regagner l'universel. Selon Barthes, le travail textuel de Flaubert n'arrive jamais plus loin que montrer la nature artificielle de la littérature (DZ : 209-211). D'une manière similaire, dans l'époque du réalisme et du naturalisme, les auteurs ont aussi tenté de justifier leurs livres par le travail dépensé. Or, en essayant de s'approcher de la réalité à travers un travail textuel basé sur la science sociale, ils se sont éloignés plus de cette réalité : « [A]ucune écriture n'est plus artificielle que celle qui a prétendu dépeindre au plus près la Nature » (DZ : 212). Ce que Flaubert et les naturalistes ont en commun, est que tous les deux essaient de remédier, par leur travail sur la forme littéraire, à la conscience que le langage littéraire n'est pas innocent. Ils espéraient d'arriver à un langage littéraire que serait neutre et à même de communiquer universellement le réel. Or ces deux tentatives échouaient.

Selon Barthes, au lieu d'arriver à une forme neutre, Flaubert et les auteurs réalistes et naturalistes ne réussissaient qu'à créer des conventions nouvelles. Leur recherche formelle pour mieux s'exprimer s'achève dans une illusion :

Bien écrire – désormais seul signe du fait littéraire – c'est naïvement changer un complément de place, c'est mettre un mot « en valeur », en croyant obtenir par là un

rythme 'expressif'. Or l'expressivité est un mythe : elle n'est que la convention de l'expressivité (DZ : 213)

Quand Flaubert et les naturalistes, par exemple Zola, cherchent à s'exprimer, c'est-à-dire communiquer quelque chose d'universel et vrai, disons le mécontentement bourgeois d'Emma ou la misère urbaine, ils ratent. Pourquoi ? Parce que les formes qu'ils inventent n'arrivent pas à décrire la réalité. Leur travail textuel n'a pour résultat que de créer une nouvelle *convention* d'expressivité. Ainsi, la littérature de Flaubert et des réalistes ne s'exprime pas sur le réel, en fait, ce qu'ils font, c'est seulement de *signaler* aux lecteurs, à travers la forme littéraire, qu'ils expriment quelque chose de vrai de la société. D'après Barthes, c'est une illusion.

Barthes veut montrer la nature artificielle de ces conventions littéraires et il examine les signaux qui ont utilisés entre autres Flaubert et Zola pour construire une illusion de l'expressivité. Conformément à la pensée structuraliste, il s'inspire de la linguistique et analyse l'usage du passé simple et du narrateur en troisième personne pour étudier les conventions de la littérature. Barthes commence par le passé simple :

Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art ; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres. Il n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde : il vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits (DZ : 189)

La fonction du passé simple pour Barthes n'est pas de désigner des niveaux temporels, mais plutôt de construire une logique où il n'y en a pas. Quand l'écrivain utilise le passé simple, il ne décrit pas le réel, il crée plutôt une réalité qui est rassurante et domestiquée : « Grâce à lui [le passé simple] la réalité n'est ni mystérieuse, ni absurde ; elle est claire, presque familière, à chaque moment rassemblée et contenue dans la main d'un créateur ; elle subit la pression ingénieuse de sa liberté » (DZ : 190). Le passé simple n'est pas un outil pour décrire le monde, il est une manière de *créer* un ordre dans le monde. Cet ordre est une pure construction. Ensuite, Barthes s'attaque à l'usage du narrateur en troisième personne. Quand celui-là désigne les autres personnes fictives il fait à peu près la même chose que le passé simple : « La troisième personne, comme le passé simple, rend donc cet office à l'art romanesque et fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fautive » (DZ : 192). Encore une fois, les conventions littéraires

servent à créer un monde rassurant, non pas de décrire le monde réel. Ainsi, le passé simple et le narrateur en troisième personne font tous les deux partie d' « une certaine mythologie de l'universel, propre à la société bourgeoise, dont le Roman est un produit caractérisé » (DZ : 191). L'usage du langage dans la littérature bourgeoise est donc imprégné des conventions qui imposent la conception bourgeoise du monde sur la littérature. Le roman bourgeois prétend de décrire le monde, mais ce qu'il fait est d'imposer son ordre au monde réel.

Pour éviter que la littérature ne consisterait qu'en des signaux de la littérature, des conventions pures qui n'ont rien à voir avec le monde réel, Barthes incite à une recherche de ce qu'il appelle une « écriture blanche ». Ceci serait un « terme neutre ou terme-zéro » ou bien un genre d' « écriture de journaliste » (DZ : 217). Cette écriture se serait nettoyée de toutes les conventions : « Il s'agit de dépasser ici la Littérature en se confiant à une sorte de langue basique, également éloignée des langages vivants et du langage littéraire proprement dit » (DZ : 217). Une écriture épurée donc, sans aucune trace des conventions littéraires. Et, dotée d'une telle écriture, la littérature peut enfin retrouver son pouvoir de communiquer : « [L]'écriture neutre retrouve réellement la condition première de l'art classique : l'instrumentalité » (DZ : 218). Cependant, cette écriture reste une utopie. Si elle peut s'atteindre (selon Barthes, Camus y arrivait dans *L'Étranger*), elle serait impossible à maintenir. Le problème est que dans le moment où on réussit à élaborer une telle écriture blanche, cette manière à écrire devient presque immédiatement une convention :

Malheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche ; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini. L'écrivain, accédant au classique, devient l'épigone de sa création primitive, la société fait de son écriture une manière et le renvoie prisonnier de ses propres mythes formels (DZ : 218)

Ainsi, le projet de créer une écriture blanche durable est condamné à échouer.

Pour Barthes donc, le langage littéraire ne consiste qu'en des conventions. Les tentatives d'inventer des formes nouvelles que peuvent libérer la littérature se termineraient toujours par redevenir des conventions. Ainsi, créer une manière d'écrire qui est neutre semble impossible pour la littérature. En fait, les écrivains sont fondamentalement impuissants : « Ainsi, sauf à renoncer à la Littérature, la solution de cette problématique de l'écriture ne dépend pas des écrivains » (DZ : 223). Ceci s'explique par le fait que la société se trouve aliénée et divisée dans des classes sociales, les ouvriers étant exploités par la bourgeoisie. Par conséquent, l'écrivain est condamné à n'être qu'une sorte de prophète pour

ce qui *sera* une écriture vraiment blanche, c'est-à-dire universelle : « La multiplication des écritures institue une Littérature nouvelle dans la mesure où celle-ci n'invente son langage que pour être un projet : la Littérature devient l'Utopie du langage » (DZ : 224). La tâche de la littérature est d'examiner le langage et projeter une écriture blanche que peut servir comme un instrument de communication le jour où la société serait réconciliée et que les classes sociales auraient cessé d'exister.

Or, ces conventions desquelles l'écrivain ne peut jamais échapper et qui semblent faire de l'écrivain un prisonnier perpétuel du langage, qu'exactement font-elles ? Comment fonctionnent-elles plus précisément ? Nous allons voir que la conception du langage dans *Le Degré zéro de l'écriture* va avoir un effet très fort sur le sens qui peut avoir la littérature. Pour examiner cet effet, nous devons retourner au passé simple déjà mentionné. Quand cette forme verbale apparaît dans un texte, c'est selon Barthes une manière que la littérature peut donner une illusion de cohérence à l'univers fictif :

C'est pour cela qu'il [le passé simple] est l'instrument idéal de toutes les constructions d'univers ; il est le temps factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans. Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert. Derrière le passé simple se cache toujours un démiurge, dieu ou récitant : le monde n'est pas inexplicable lorsqu'on le récite, chacun de ses accidents n'est que circonstanciel, et le passé simple est précisément ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement, dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin (DZ : 189-190)

L'illusion qui peut ériger l'usage de la passe simple, c'est que l'écrivain peut créer un univers expliqué qui rend compréhensibles les causes et les fins de ce monde. Ici, Barthes se distingue fortement de Sartre. Nous avons jusqu'à maintenant argumenté que pour Sartre, la littérature doit créer justement un univers avec une cohérence, ou autrement dit, intentionné, garanti par celui que Barthes appelle un « démiurge, dieu ou récitant », c'est-à-dire, l'écrivain. Pour Sartre, la tâche de l'écrivain était précisément de créer un sens dans un monde où il n'y en a pas. Quant à Barthes, il explique que quand les écrivains utilisent le langage pour décrire le monde, ceci se fait à travers des techniques différentes, comme par exemple le passé simple. Les auteurs bourgeois signalent que leurs romans sont élaborés et travaillés et ainsi ils essaient de créer une cohérence dans le monde. Or, le problème, c'est que cette cohérence, créée par telles techniques et conventions, n'est qu'une illusion. Les écrivains bourgeois ne peuvent que créer un sens *bourgeois* dans le monde, et leur littérature semble condamnée à la

relativité. Par conséquent, plutôt de chercher une cohérence dans le monde, comme chez Sartre, la littérature doit se tourner vers le langage, la question de *comment* la littérature peut créer un sens.

Une conséquence de cette conception barthienne de la littérature est que l'engagement littéraire change. Il ne disparaît pas, mais il se déplace de l'auteur de la littérature au critique littéraire. Ceci sera plus évident dans l'analyse des textes de Barthes qui datent de sa période pleinement structuraliste, mais c'est perceptible déjà ici. Comme nous avons vu ci-dessus, l'écrivain ne peut que s'engager dans le monde à travers la forme. Or, la littérature étant un lieu privilégié pour explorer le langage et ses conventions, l'étude *de* la littérature devient une discipline susceptible à examiner la société en entier. Car, en fait, l'écriture est engagée, mais seulement d'une manière indirecte :

L'écriture, étant la forme spectaculairement engagée de la parole, contient à la fois, par une ambiguïté précieuse, l'être et le paraître du pouvoir, ce qu'il est et ce qu'il voudrait qu'on le croie : une histoire des écritures politiques constituerait donc la meilleure des phénoménologies sociales. Par exemple, la Restauration a élaboré une *écriture de classe*, grâce à quoi la répression était immédiatement donnée comme une condamnation surgie spontanément de la 'Nature' classique : les ouvriers revendicatifs étaient toujours des 'individus', les briseurs de grève, des 'ouvriers tranquilles', et la servilité des juges y devenait la 'vigilance paternelle des magistrats' [...] (DZ : 186, nous soulignons)

Ici, nous pouvons voir comment la littérature devient un phénomène qui peut donner accès aux mécanismes du langage, l'« écriture de classe » et ainsi du pouvoir. Comme nous allons voir plus tard dans ce texte, dès ce moment, l'engagement de la littérature ne s'exerce pas par une espèce de dialogue réciproque entre l'auteur et le lecteur. Ce dialogue a été rendu impossible par l'influence des classes sociales dans le langage même de la littérature. C'est maintenant le critique littéraire qui doit s'engager, par l'analyse critique du langage même de la littérature.

Dans cette analyse de *Le Degré zéro de l'écriture*, nous avons examiné plusieurs points dont Sartre et Barthes se disputent fortement. La question du langage se trouve à la base de cette reconsidération de la littérature que Barthes effectue avec ce livre bref. Là où le langage pour Sartre était un outil pour communiquer, le langage devient pour Barthes un lieu où les luttes de classes influencent et s'imposent. Le sens que les romans essaient de donner au monde n'est que le résultat des conventions bourgeoises. Les romans ne décrivent pas le réel, plutôt ils imposent une cohérence illusoire au monde. Ainsi, pour Barthes, le langage littéraire devient inutilisable pour communiquer directement. Logiquement, l'engagement commence à

se déplacer de l'écrivain au critique littéraire, la littérature devient un lieu privilégié pour l'étude des mécanismes du pouvoir. Dans ce qui suit, nous allons voir comment cette conception de la littérature chez Barthes se renforce dans les années qui suivent. Nous allons examiner une sélection des textes qui datent de la période structuraliste de Roland Barthes. Du *Degré zéro de l'écriture* à ces textes, la pensée de Barthes s'évolue et s'approfondit, mais les thèmes principaux restent les mêmes. Nous allons suivre cette évolution au long des trois pistes déjà mentionnées ; le langage, le sens et l'engagement.

3.3 Le langage dans la littérature

Pour comprendre comment le clivage entre Barthes et Sartre s'intensifie dans les textes qui suivent *Le Degré zéro de l'écriture*, il faut comprendre la conception barthienne du langage dans ce période. Dans ce qui suit, nous allons d'abord résumer brièvement la sémiologie de Barthes, c'est-à-dire sa théorie structuraliste du langage. Dans un article qui s'appelle « Eléments de sémiologie » (ES), publié en 1965, Barthes élabore sa conception du langage d'une manière très claire et compréhensible. Il divise le langage en quatre parties ; chaque partie présente une dichotomie, dont l'ensemble constitue le système de langage. Les quatre dichotomies sont langue/parole, signifié/signifiant, système/syntaxe et dénotation/connotation. Nous allons examiner ces quatre dichotomies. Ensuite, nous allons examiner comment cette conception du langage s'applique à la littérature dans deux articles, « L'Analyse rhétorique » et « L'Effet du réel » qui ont paru respectivement en 1966 et 1968.

Comme chez Saussure, le langage est pour Barthes d'abord divisé en deux parties, la langue et la parole. La première est le système, l'aspect systématique. Elle est « à la fois une institution sociale et un système de valeurs » (ES : 639). Cela veut dire que la langue n'est nullement individuelle, elle consiste en un accord entre tous ses usagers. Aucun individu ne peut modifier ni créer aucun aspect de la langue. Ce système est purement abstrait et il ne se réalise que quand quelqu'un l'utilise. Et, l'usage de la langue, c'est la parole, « un acte individuel de sélection et d'actualisation [...] » (ES : 640). La parole est l'expression individuelle du système qu'est la langue, la manière dont l'utilisateur applique ses règles abstraites pour s'exprimer. L'avantage de ce partage, c'est que l'on retient une partie du langage (la langue) qui est indifférente à l'expression concrète et qui peut s'étudier comme un système abstrait.

Prochaine dichotomie, le signifié et le signifiant : « Le signifié et le signifiant sont, dans la terminologie saussurienne, les composants du *signe* » (ES : 655, l'auteur souligne). Pour le dire d'une manière simple, ces deux notions sont respectivement le contenu et les traits physiques du signe : « Le plan des signifiants constitue le *plan d'expression* et celui des signifiés le *plan de contenu* » (ES : 658, l'auteur souligne). Si l'expression (la forme des mots) du signe sont assez faciles à définir, le contenu est un peu plus compliqué. Car celui-ci ne renvoie pas simplement au monde réel. Plutôt, le contenu, c'est-à-dire le signifié du signe, se crée à travers les relations entre un signifié et les autres. Prenons l'exemple de Barthes de « la jument ». Au lieu de désigner tous les chevaux de sexe féminin dans le monde, le signe de jument désigne plutôt la position que le signe tient dans la langue en tant que système. Barthes s'appuie sur le linguiste danois Louis Hjelmslev :

Hjelmslev par exemple, décompose un monème comme 'jument' en deux unités de sens plus petites : 'cheval' + 'femelle', unités qui peuvent commuter et servir à reconstituer par conséquent des monèmes nouveaux ('porc' + 'femelle' = truie, 'cheval' + 'mâle' = 'étalon') [...] (ES : 662)

Pour Barthes, il s'agit ici d' « arriver à reconstituer des oppositions de signifiés et à dégager dans chacune d'elles un trait pertinent [...] » (ES : 662). Le signe 'cheval' ne désigne pas les chevaux physiques, il veut plutôt désigner l'espace entre, disons, l'âne et le porc. Ce qui le définit n'est pas d'avoir quatre jambes ou la crinière, mais le fait que le cheval n'est ni âne ni porc. Ainsi, les signes ne signifient pas les phénomènes dans le monde, plutôt, ils signifient la position qu'ils tiennent dans le système total des signes.

Ensuite, Barthes distingue entre le syntagme et le système. Le syntagme est la chaîne des mots du langage : « [C]haque terme tire ici sa valeur de son opposition à ce qui précède et à ce qui suit : dans la chaîne de paroles, les termes sont unis réellement *in praesentia* ; l'activité analytique qui s'applique au syntagme est le découpage » (ES : 672, l'auteur souligne). Cela veut dire que les syntagmes désignent les unités dans lesquelles les signes ont une relation entre eux. Ces unités ou ces syntagmes se créent par leur présence dans une chaîne. Quant au système, il désigne les associations qui tiennent chaque mot, les mots qui ont une position proche dans le système des signes. Ces associations « sont uni[e]s *in absentia* ; l'activité analytique qui s'applique aux associations est le classement » (ES : 672, l'auteur souligne). Barthes utilise un exemple de mobilier pour montrer comment les deux fonctionnent. Le syntagme serait une « juxtaposition des meubles différents dans un même espace (lit-armoire-table, etc.) », c'est-à-dire la chaîne des signes, pendant que le système est le « groupe de variétés 'stylistiques' d'un

même meuble (un lit) » (ES : 676), c'est-à-dire des différentes associations possibles pour un seul meuble. Encore une fois, Barthes nous montre que la signification du langage vient des relations internes, non pas par des renvois au réel.

Pour finir, Barthes distingue entre la dénotation et la connotation. Comme nous l'avons déjà dit, un signe consiste en le contenu (C) et en l'expression (E), mais aussi en un lien entre ces deux aspects qui Barthes appelle la relation (R). Or, prétend Barthes, un tel « système de signification » ou signe, peut à son tour devenir le contenu ou l'expression d'un autre système de signification :

On supposera maintenant qu'un tel système E R C devienne à son tour le simple élément d'un second système, qui lui sera de la sorte extensif ; on aura ainsi affaire à deux systèmes de signification imbriqués l'un dans l'autre, mais aussi décrochés l'un par l'apport à l'autre (ES : 695)

Un des éléments dans un signe peut en fait consiste en un autre système de signification. Ceci arrive dans deux différentes façons. La première c'est les méta langages : « *un méta-langage est un système dont le plan de contenu est constitué lui-même par un système de signification [...]* » (ES : 696, l'auteur souligne). Cela veut dire que quand on utilise le langage pour parler du langage, comme par exemple dans une grammaire, le signifié dans un texte qui traite le langage est lui-même langage, c'est le langage qui parle de lui-même. Quant à la deuxième façon, qui pour nous est la plus importante, c'est quand le côté de l'expression dans un signe est rempli par un autre signe : « *un système connoté est un système dont le plan d'expression est constitué lui-même par un système de signification [...]* » (ES : 695, l'auteur souligne). Ainsi, l'expression d'un signe, c'est-à-dire sa forme, peut avoir un contenu elle aussi, mais ce contenu ne se réfère qu'aux autres mots et aux autres signes. Nous allons bientôt y revenir.

A travers ces quatre dichotomies, surgit la conception du langage chez Barthes. D'abord, le langage doit être considéré par ses relations internes. Tous les signes se réfèrent à autres signes dans un réseau de connexions qui contient tous les éléments du langage. Le langage ne signifie pas les phénomènes dans le monde, mais puise son sens des liens entre les signes qui se trouvent à son intérieur. Les signes peuvent signifier encore autres signes, c'est-à-dire ce que Barthes appelle la connotation. Celle-là est particulièrement importante pour la manière dont la littérature se sert du langage ; dans ce qui suit nous allons examiner son importance.

Dans son essai « L'Analyse rhétorique » (AR), paru en 1966, Barthes applique la dichotomie entre dénotation et connotation à la littérature. D'abord, il se demande exactement

en quoi consiste la définition de la littérature. Sa réponse n'est pas étonnante, il faut chercher dans le langage littéraire même : « [L]a littérature possède un élément qui la définit spécifiquement : son langage [...] » (AR : 1271). La littérature se définit donc par son usage du langage, la question est donc en quelle manière elle l'utilise ? Comme nous l'avons vu plus haut, l'expression du signe, le signifiant, peut en fait renvoyer à un autre signe. C'est ceci qui Barthes appelle la connotation. La connotation crée dans la littérature un double système de signification qui rend possible que le texte littéraire dise deux choses à la fois. Au lieu de simplement être la forme physique d'un signe, le plan d'expression d'un signe peut avoir un contenu à lui. Barthes utilise un exemple : « [S]i je lis : *Faites avancer les commodités de la conversation*, je perçois un message dénoté qui est l'ordre d'amener les fauteuils, mais je perçois aussi un message connoté dont le signifié est ici la 'préciosité' » (AR : 1272, l'auteur souligne). La littérature a le pouvoir de dénoter (les fauteuils) comme tout usage de langage, mais les mots utilisés ont en même temps une signification de connotation : « En termes informationnels, on définira donc la littérature comme un double système dénoté-connoté [...] » (AR : 1272-1273). Et comme nous allons voir, la littérature dépend de ce système de connotation pour que la littérature puisse être compréhensible. Sans la connotation, la littérature perd son sens.

Dans un article très célèbre intitulé « L'Effet du réel » (ER), qui a paru en 1968, Barthes élabore ce thème de la connotation. Par l'usage de la connotation, on peut, selon Barthes, créer une illusion de représenter le monde réel. Dans ce qui suit, nous allons regarder de plus près la manière dont la littérature réussit de le faire. Dans son article, Barthes se demande quelle est la fonction de quelques petits détails qu'il trouve aussi bien dans une nouvelle réaliste de Gustave Flaubert que dans les livres d'histoire de Jules Michelet. D'abord, Barthes affirme que ces détails n'ont aucune fonction dans l'intrigue. Il n'y a rien dans la trame d'*Un Cœur simple* par Flaubert qui puisse expliquer l'inclusion d'un baromètre dans la description de la salle de Mme Aubain. Pas non plus l'exposition de l'exécution de Charlotte Corday peut expliquer l'inclusion par Michelet des proportions de la porte à la cellule prisonnière. Néanmoins ils sont là, la question est donc pour quelle raison. Ou, comme Barthes se demande, quelle est « la signification de cette insignifiance ? » (ER : 27).

Selon Barthes, on a traditionnellement considéré la raison d'être des descriptions d'être d'un caractère esthétique. La littérature devait décrire « le beau » (ER : 27). Ceci vaut encore pour la littérature réaliste : « Si on fait un saut jusqu'à Flaubert, on s'aperçoit que la

fin esthétique de la description est encore très forte » (ER : 28). Or, le réalisme introduit un nouvel élément : la description du *réel*. Barthes discute les descriptions dans *Emma Bovary* :

[L]a fin esthétique de la description flaubertienne est toute mêlée d'impératifs 'réalistes', comme si l'exactitude du référent [dans ce cas : Rouen], supérieure ou indifférente à tout autre fonction, commandait et justifiait seule, apparemment, de le décrire, ou – dans le cas des descriptions réduites à un mot, de le dénoter : les contraintes esthétiques [la vue de Rouen] se pénètrent ici – du moins à titre d'alibi : il est probable que si l'on arrivait à Rouen en diligence, la vue que l'on aurait en descendant la côte qui conduit à la ville, ne serait pas « objectivement » différente du panorama que décrit Flaubert (ER : 29)

Le réalisme développe un nouveau but pour la littérature. Il ne s'agit plus de décrire la réalité parce qu'elle est belle, mais parce qu'elle est « 'ce qui est' » (ER : 30). Le réalisme est ainsi fondé sur la supposition « que le 'réel' est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de 'fonction', que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'*avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole » (ER : 30, l'auteur souligne). Le but du réalisme est donc de décrire la réalité en elle-même. Pourtant, pour Barthes, la littérature réaliste ne réussit nullement à cette tâche, pas plus qu'aucune autre forme littéraire.

Pourtant, d'où la littérature puise-t-elle le pouvoir de produire une illusion de décrire le réel ? C'est ici que la séparation entre dénotation et connotation entre en jeu. La manière dont fonctionnent les détails dans le réalisme, le baromètre de Flaubert et la porte de Michelet, est qu'ils sont vides de toute signification ou dénotation, il ne reste que leurs connotations. C'est-à-dire que leurs aspects d'expression, les mots qui disent *baromètre* et *porte*, se réfèrent en effet à un autre signe, le signe de la réalité.

[C]ar dans ce moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du 'réel' (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité (ER : 32, l'auteur souligne)

Le réalisme semble vouloir décrire le réel, mais ce n'est aucunement le cas ; il ne fait que le signifier. Ni le baromètre ni la porte n'ont aucune fonction sur le plan de contenu, mais leur plan d'expression signale qu'ils sont le réel. Le réalisme *crée un réel* plutôt que de *décrire le réel*. Il construit un réel qui n'existe que dans le langage, un réel qui existe seulement comme signe. Le langage du réalisme réussit à donner une illusion de sens à la littérature en créant un

semblant de lien entre celle-ci et le réel. Le problème est évidemment que le réel connoté dans la littérature n'existe que dans la littérature. Par les connotations, du baromètre de Flaubert par exemple, la littérature fait semblant de se prononcer sur la réalité. Ceci, selon Barthes, est une illusion. En fait, la littérature ne signifie autre chose qu'elle-même, le réel que décrivent les réalistes est purement textuel.

Les différences entre Sartre et Barthes dans leurs conceptions du langage de la littérature sont évidentes. Pour Sartre, ce langage est un outil de communication. Sans l'auteur et le lecteur, il n'y a pas de littérature. C'est seulement en prenant en considération leur relation que l'on peut arriver à comprendre comment le langage littéraire fonctionne. Celui-ci est ce qui communique un monde fictif entre l'auteur au lecteur. Ainsi, c'est impossible d'écarter celui qui parle et celui qui lit de la compréhension de l'œuvre littéraire. Le langage ne peut pas se comprendre tout seul, seulement à partir de ce que l'auteur veut dévoiler au lecteur. Pour Sartre, dire que le langage crée une illusion ou qu'il est trompeur serait ne pas comprendre la question. Le langage ne se mesure pas à sa précision, mais seulement à son efficacité. Pour Barthes c'est au contraire, le langage se comprend toujours du dedans. Il décrit le langage à partir des éléments les plus petits, le signifié et le signifiant, jusqu'aux éléments les plus grands, la langue et la parole. C'est ce système du langage qui crée le sens, non pas son usage. Selon lui, la littérature réaliste ne décrit pas le réel, mais à travers les connotations la littérature peut créer un *effet* de réel. Cet effet se trouve entièrement soumis aux structures du langage. Cette conception barthienne du langage implique une idée très différente du rôle de la littérature. Par conséquent, la manière dont Barthes pense la production de sens et l'engagement de la littérature va s'opposer radicalement aux idées de Sartre.

3.4 Le sens de la littérature

Pour Barthes, ce n'est pas seulement le langage de la littérature qu'il faut comprendre comme un système. En fait, la littérature entière ne se comprend qu'à partir de ses structures et des relations entre ses éléments. Ceci semble laisser peu d'espace pour le lecteur et l'auteur, pour l'aspect communicatif de la littérature. Comme nous allons voir, comprendre ainsi la littérature comme un système aura des conséquences pour le sens qu'elle peut produire. Dans son article « Introduction à l'analyse structurale des récits » (IASR), publié en 1966, Barthes analyse le récit dans ses éléments les plus élémentaires. Cette analyse montre bien comment

le récit fonctionne et quels effets il peut produire dans l'approche systématique de Barthes. Dans ce qui suit, nous allons regarder de plus près les conséquences que cette approche a pour la relation entre l'écrivain, le texte littéraire et le lecteur. Car la question se pose : Si la littérature ne communique pas, que fait-elle ?

Pour Sartre, la littérature est toujours en situation, toujours relative à la relation entre le lecteur, l'auteur et leur situation historique. Cela veut dire que Sartre a une approche très pragmatique à la littérature. L'approche de Barthes par contre se veut universelle et par conséquent scientifique. L'étude de la littérature n'est pas une étude d'un acte particulière de communication, mais se situe toujours dans le cadre de l'étude générale du récit. Barthes commence son article en postulant l'universalité du récit ; où il y a des humains, il y a aussi le récit : « international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie » (IASR : 828). L'étude du récit littéraire doit donc appartenir à une étude plus générale du récit en tant que tel. Ce que le roman individuel peut nous dire n'est pas tellement intéressant, ce qui importe, c'est ce qu'il peut nous dire sur le récit comme phénomène universel.

Face à l'immense nombre de récits, la seule chose que le critique littéraire puisse faire, c'est d'étudier le récit en tant que système, dans la même manière qu'a fait Saussure avec le langage : « [L]'analyste [de la littérature] se trouve à peu près dans la même situation que Saussure, placé devant l'hétéroclite du langage et cherchant à dégager de l'anarchie apparente des messages un principe de classement et un foyer de description » (IASR : 829). Pour analyser un récit particulier, il faut comprendre d'abord le système du récit : « Pour décrire et classer l'infinité des récits, il faut donc une 'théorie' [...] et c'est à la chercher, à l'esquisser qu'il faut d'abord travailler » (IASR : 830). Pourtant, pour arriver à une telle théorie, il faut un modèle : « L'élaboration de cette théorie peut être grandement facilitée si l'on se soumet dès l'abord à un modèle qui lui fournit ses premiers termes et ses premiers principes » (IASR : 830). Ensuite, se pose la question de quel modèle à choisir, et la réponse ne doit pas surprendre : « Dans l'état actuel de la recherche, il paraît raisonnable de donner comme modèle fondateur à l'analyse structurale du récit la linguistique elle-même » (IASR : 830). C'est dans la linguistique qu'il faut chercher le modèle pour cette étude systématique de la littérature. Dans la même manière que les phrases, les discours littéraires peuvent donc s'expliquer par des règles linguistiques : « [L]e discours a ses unités, ses règles, sa 'grammaire' : au-delà de la phrase et quoique composé uniquement de phrases, le discours doit être naturellement l'objet d'une seconde linguistique » (IASR : 831). Pour Barthes, la méthode linguistique semble pouvoir s'appliquer à littérature directement, sans l'ajuster à ce

nouvel objet d'étude. Par conséquent, l'étude du récit littéraire doit se faire à partir d'une théorie qui s'appuie sur la linguistique. Mais, dans une telle approche scientifique et universaliste, y a-t-il de la place pour l'interaction historique entre l'auteur et le lecteur ?

En fait, ce type d'analyse exclut tous les deux. La raison est que, selon Barthes, ils se trouvent à l'extérieur du récit. Pour lui, il n'y a aucune place pour les éléments extérieurs au texte dans l'analyse de la littérature : « En fait, le problème n'est pas d'introspecter les motifs du narrateur ni les effets que la narration produit sur le lecteur ; il est de décrire le code à travers lequel narrateur et lecteur sont signifiés le long du récit même » (IASR : 853).

L'analyse structuraliste de Barthes rejette ainsi toute référence à l'auteur réel et au lecteur réel. Pour l'analyste structuraliste aucune référence au réel est nécessaire, la littérature entière se trouve au niveau du discours. Barthes argumente donc pour une approche strictement textuelle à la littérature. Tout ce qui s'y trouve n'est qu'une création du langage :

Or, du moins à notre point de vue, narrateur et personnages sont essentiellement des 'êtres de papier' ; l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit ; les signes du narrateur sont immanents au récit, et par conséquent parfaitement accessibles à une analyse sémiologique ; mais, pour décider que l'auteur lui-même (qu'il s'affiche, se cache ou s'efface) dispose de 'signes' dont il parsèmerait son œuvre, il faut supposer entre la 'personne' et son langage un rapport signalétique qui fait de l'auteur un sujet plein et du récit l'expression instrumentale de cette plénitude : ce à quoi ne peut se résoudre l'analyse structurale : *qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n'est pas *qui est* (IASR : 854-855, l'auteur souligne)

La conception du récit comme une « expression instrumentale » n'est pas possible. A la fois le narrateur et les personnages fictifs sont faits de papier, c'est-à-dire qu'ils se distinguent absolument du réel. Cela signifie que Barthes écarte le réel de l'étude de la littérature. Pourtant, l'être humain lit et écrit énormément, même, il aime lire et écrire. Si la littérature ne traite pas les expériences de l'auteur et du lecteur, où donc se trouve la valeur de la littérature ? Dans ce qui suit, nous allons examiner de plus près la fonction de la littérature pour Barthes.

Si ce n'est pas l'auteur qui s'exprime à travers la littérature, au moins, non pas d'une manière directe, il reste peu de place pour l'individualité dans les récits littéraires. La linguistique étant le modèle pour l'art de comprendre la littérature, le texte se réduit à des mécanismes du langage. Les récits littéraires font des connotations à autres signes, qui, eux aussi, font encore des connotations et ainsi de suite. Par conséquent, les récits littéraires ne parlent jamais du réel, seulement d'autres signes. Or, Barthes semble quand même faire une place pour la liberté, même dans ce système clos :

Il y a, bien sûr, une liberté du récit (comme il y a une liberté de tout locuteur, face à sa langue), mais cette liberté est à la lettre *bornée* : entre le code fort de la langue et le code fort du récit, s'établit, si l'on peut dire, un creux : la phrase. Si l'on essaie d'embrasser l'ensemble d'un récit écrit, on voit qu'il part du plus codé (le niveau phonématique, ou même mérismatique), se détend progressivement jusqu'à la phrase, pointe extrême de la liberté combinatoire, puis recommence à se tendre, en partant de petits groupes de phrases (micro-séquences), encore très libres, jusqu'aux grandes actions, qui forment un code fort et restreint : la créativité du récit (du moins sous son apparence mythique de 'vie') se situerait ainsi *entre deux codes*, celui de la linguistique et celui de la translinguistique (IASR : 864, l'auteur souligne)

Que les mécanismes au niveau le plus basal ne soient pas le lieu où l'écrivain exprime sa liberté ne surprend pas. Quand Sartre considère le langage comme des mains que l'on peut utiliser sans en prendre conscience, il ne dit pas autre chose. Or, pour Barthes, la liberté du romancier ne se trouve pas au niveau de l'œuvre entière, comme chez Sartre, mais sur le niveau de la phrase. Cela vaut dire que l'artiste exprime sa propre voix au niveau formel, dans les mots qu'il choisit, dans l'ordre des mots et dans les phrases individuelles qu'il écrit. Mais le sens de l'œuvre, c'est-à-dire les relations dans le monde fictif et la cohérence de celui-ci, c'est entièrement un produit du langage.

Nous avons déjà discuté le plaisir esthétique chez Sartre. Ce plaisir se produit quand le lecteur comprend, grâce au sens donné par l'intention au monde fictif, que le monde réel est une tâche à remplir. Le plaisir esthétique selon Barthes n'est pas si dissemblable à premier vue. Pour lui, le plaisir esthétique se produit à partir de la compréhension d'un certain sens dans la littérature. Or ce sens se distingue manifestement de celui de Sartre :

Le récit ne fait pas voir, il n'imité pas ; la passion qui peut nous enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une 'vision' (en fait, nous ne 'voyons' rien), c'est celle du sens, c'est-à-dire d'un ordre supérieur de la relation, qui possède, lui aussi ses émotions, ses espoirs, ses menaces, ses triomphes : 'ce qui se passe' dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : *rien*, 'ce qui arrive', c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée (IASR : 865, l'auteur souligne)

Ce qui se passe dans la littérature c'est que le lecteur découvre un sens. Pourtant, il ne s'agit pas d'un sens qui puisse rendre le monde réel compréhensible pour le lecteur, c'est plutôt le sens du langage même qui se manifeste au lecteur. Le récit littéraire pour Barthes semble donc être une sorte de jeu que le langage joue avec lui-même. Quant au lecteur, il se trouve réduit à un témoin de ce jeu. Barthes reconnaît un peu de liberté à l'écrivain, mais seulement pour expérimenter avec la forme et les phrases. Le sens de la littérature appartient au langage seul. Par conséquent, il semble y avoir un abîme entre l'idée que se fait Sartre d'une littérature

qui crée un sens dans le monde et la conception littéraire de Barthes. Pour celui-ci, la littérature ne crée qu'une illusion de cohérence avec le lecteur comme spectateur passif, mais elle ne touchera jamais au réel.

3.5 L'engagement littéraire

Même si Barthes refuse à la littérature la capacité de parler du monde réel, l'engagement politique à travers elle est encore possible. Pourtant, comme nous allons voir, cet engagement est très différent de celui de Sartre. Dans notre analyse de la conception barthienne de la littérature, un trait se met en avant si on la compare à celle de Sartre. On voit que le centre principal d'intérêt se déplace du contenu, 'le quoi' de la littérature, à la forme, c'est-à-dire 'le comment'. Dans l'article « Ecrivains et écrivains » (EE), paru en 1960, Barthes soutient que la « parole [de l'écrivain] est une matière (infiniment) travaillée ; elle est une peu comme une sur-parole, le réel ne lui est jamais qu'un prétexte (pour l'écrivain, *écrire* est un verbe intransitif) ; il s'ensuit qu'elle ne peut jamais expliquer le monde [...] » (EE : 405, l'auteur souligne). La tâche de l'écrivain serait donc d'être « un homme qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment écrire* » (EE : 404, l'auteur souligne). Comme nous avons déjà vu, l'étude de la littérature aussi bien que les romanciers doivent se tourner vers l'étude du *langage* littéraire. Pourtant, si à la fois les auteurs littéraires et les critiques de la littérature ne s'occupent que du langage, un engagement littéraire, est-il possible ?

Comme le précisaient Wimsatt et Beardsley quelques années plus tôt, la plupart du temps, les écrivains ne savent pas eux-mêmes pourquoi ils écrivent ce qu'ils écrivent. Le critique littéraire cependant possède un instrument d'analyse, dérivé de la linguistique, qui permet de comprendre et de parler du langage littéraire d'une manière scientifique. Ceci a pour résultat que Barthes nie que le rôle du critique se laisse réduire à être un juge des œuvres littéraires. Ce n'est plus l'intention de l'auteur qu'il faut étudier. En répondant à la critique de Raymond Picard, Barthes esquisse la nouvelle tâche du critique dans son livre *Critique et vérité* (CV), publié en 1966 :

Tant que la critique a eu pour fonction traditionnelle de juger, elle ne pouvait être que conformiste, c'est-à-dire conforme aux intérêts des juges. Cependant, la véritable 'critique' des institutions et des langages ne consiste pas à les 'juger', mais à les *distinguer*, à les *séparer*, à les *dédoubler*. Pour être subversive, la critique n'a pas besoin de juger, il lui suffit de parler du langage, au lieu de s'en servir (CV : 761-762, l'auteur souligne)

Les jugements sur la littérature ne sont plus intéressants. Ils sont condamnés à reproduire l'idéologie régnante. C'est pourquoi il ne s'agit plus de trouver le *sens* de l'œuvre : un tel sens ne serait qu'un résultat des préjugés des critiques. Ce qu'il faut faire, c'est démonter le langage littéraire pour que l'on puisse examiner le processus de la *création* du sens. La tâche du critique est la même que celle de l'écrivain. Pour les deux il s'agit d'examiner le 'comment' de la littérature, non pas le 'quoi'.

Par conséquent, les deux rôles convergent. Dans la conception classique de la littérature, l'écrivain se sert du langage pour créer la littérature, pendant que la critique juge la qualité de l'œuvre. Pour Barthes, à la fois l'écrivain et le critique doivent se réorienter vers le langage même. Les deux remplissent maintenant le même rôle : « [L]’écrivain et le critique se rejoignent dans la même condition difficile, face au même objet : le langage » (CV : 782). Non seulement l'engagement de la littérature se déplace-t-il du contenu au langage même, l'écrivain et le critique ne sont plus qu'un : « Que nous importe s'il est plus glorieux d'être romancier, poète, essayiste ou chroniqueur ? L'écrivain ne peut se définir en termes de rôle ou de valeur, mais seulement par une certaine *conscience de parole* » (CV : 781, l'auteur souligne).

Ensuite, Barthes divise l'étude de la littérature en deux. D'abord, il y a la science de la littérature. L'objet de cette science serait la possibilité même de créer la littérature : « Ce ne pourra être une science des contenus (sur lesquels seule la science historique la plus stricte peut avoir prise), mais une science des *conditions* du contenu [...] » (CV : 788, l'auteur souligne). Pour cette science, la seule occupation serait le 'comment' de la littérature. Or, il reste encore une place pour la critique littéraire. Elle produit un sens à partir de l'œuvre, mais c'est un sens qui ne se trouve que dans la forme :

Le rapport de la critique à l'œuvre est celui d'un sens à une forme. Le critique ne peut prétendre 'traduire' l'œuvre, notamment en plus clair, car il n'y a rien de plus clair que l'œuvre. Ce qu'il peut, c'est 'engendrer' un certain sens en le dérivant d'une forme qui est l'œuvre (CV : 792)

Même si le critique, aussi bien que l'écrivain, peut créer un sens à travers la littérature, ce sens trouve toujours son origine dans le langage. Par conséquent, toute activité littéraire semble négative pour Barthes. Au lieu de créer du sens, permettant un engagement dans le monde réel, à la fois la science de la littérature, la critique littéraire et les auteurs doivent s'engager par l'examen critique du langage et par l'étude de son influence sur l'être humain.

L'engagement chez Barthes est très éloigné de l'engagement tel que Sartre le concevait. Le langage n'est plus un instrument, le sens naît des mécanismes du langage et les études littéraires aussi bien que les auteurs ne doivent pas étudier ce que la littérature dit, mais les conditions de sa création. Dans ce qui suit, nous allons examiner comment cette conception barthienne de la littérature trouve son apogée dans l'article très célèbre, intitulé « La Mort de l'auteur » (MA), publié en 1968. En guise de conclusion à cette partie de notre étude, nous allons examiner ce texte clé pour voir plus clairement les différences entre Barthes et Sartre.

Comme l'indique le titre, Barthes pousse ici beaucoup plus loin l'écartement de l'auteur de la littérature commencé par Wimsatt et Beardsley vingt années plus tôt. Ceux-ci ont démontré que le plus souvent, les auteurs de la littérature eux-mêmes ne comprennent pas le sens de ses œuvres et qu'il est impossible de trouver l'intention de l'auteur. Wimsatt et Beardsley prétendaient que l'intention de l'œuvre littéraire trouve mieux son expression dans la littérature même que dans l'idée qu'a eu l'auteur préalable à la création littéraire. Cela veut dire que le sens de la littérature se trouve à l'intérieur du texte. Mais, pour Wimsatt et Beardsley le sens est encore là, le poème a une cohérence, même si celle-ci s'étudie sans que l'on se réfère à l'auteur. Or Barthes ira à l'extrême de cette pensée, pour lui toute trace de cohérence disparaîtra.

Pour Barthes, le langage absorbe tous les traits individuels. Ici il faut remarquer que Barthes donne un sens très différent à l'écriture que celui qu'elle a eu dans *Le Degré zéro de l'écriture*. Dans « La Mort de l'auteur », l'écriture veut plutôt désigner l'activité entière d'écrire de la littérature, une activité qui, comme nous allons le voir, est largement indépendante des efforts conscients de l'écrivain. Pour Barthes donc, en écrivant, le sujet se perd dans les mécanismes du langage : « [L]'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit » (MA : 40). Cette « destruction de toute voix » est poussée si loin qu'il semble que la seule intention impliquée dans le processus de l'écriture soit celle du langage même : « [E]crire, c'est, à travers une impersonnalité préalable – que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste –, atteindre ce point où seul le langage agit, 'performe', et non 'moi' » (MA : 41). Le sujet se perd dans l'écriture. Là où Sartre imagine un langage dépendant de celui qui écrit et de celui qui lit, cette dépendance disparaît chez Barthes, le langage dévore à la fois le lecteur et l'auteur, et avec eux, toute possibilité de communiquer.

Trouver un sens de la littérature au-dehors des mots serait donc impossible. L'écrivain ne réussit jamais à s'exprimer, il ne fait que déplacer les différents éléments du langage, faire des nouvelles combinaisons à son intérieur :

[L]e texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne *précisément* la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles ; voudrait-il *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la 'chose' intérieure qu'il a la prétention de 'traduire', n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots [...] (MA : 43-44, l'auteur souligne)

Le texte est toujours bâti sur des autres textes, qui sont bâtis sur d'autres et ainsi de suite. Quand l'écrivain essaie de s'exprimer, il ne fait que des citations. L'écrivain est donc réduit à une sorte de malaxeur, où le langage se mêle et se transforme, mais où le produit n'appartient nullement à l'écrivain. Le rôle de celui-ci est de fonctionner comme un lieu où le langage se réorganise, sans que l'écrivain puisse créer quelque chose de nouveau. En fait, le texte ne reflète pas la vie humaine, c'est le contraire : « [L]a vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée » (MA : 44). Pour Sartre, le monde fictif peut donner un sens au monde réel. Pour Barthes, cela serait impossible. Le sens du texte est impossible à trouver, chaque phrase étant bâtie sur celle qui la précède. Et, le monde 'réel', lui aussi, n'est pas fait d'autre chose que de texte.

Arrêter cette éternelle chaîne de signification est impossible et, selon Barthes, indésirable. Car, écarter l'auteur de la littérature c'est de se libérer de toute illusion qu'un texte peut se déchiffrer : « L'Auteur une fois éloigné, la prétention de 'déchiffrer' un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est *imposer* à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est *fermer* l'écriture » (MA : 44, nous soulignons). Déchiffrer ou trouver un sens du texte serait réprimer en quelque sorte son jeu libre. « Fermer » ainsi le texte, c'est s'opposer à la tâche de la littérature :

Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n'est à *déchiffrer* ; la structure peut être suivie, 'filée' (comme on dit d'une maille de bas qui part) en toutes ses reprises et à tous ses étages, mais il n'y a pas de fond ; l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer ; l'écriture pose sans cesse du sens, mais c'est toujours pour l'évaporer : elle procède à une exemption systématique du sens. Par là même, la littérature (il vaudrait mieux dire désormais *l'écriture*), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un 'secret', c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre théologique, proprement révolutionnaire, car refuser

d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi (MA : 44, l'auteur souligne)

Cette citation nous montre bien la manière dont Barthes s'imagine que la littérature doit s'engager. C'est en refusant « d'arrêter le sens », c'est-à-dire que la littérature doit toujours être ouverte et en marche. Si elle s'arrête, elle risque d'avoir un sens ultime. L'engagement littéraire pour Barthes consiste donc en refusant d'arrêter la chaîne des significations, en se laissant emporter par le jeu du langage, sans lui imposer une interprétation définitive. Ce refus nous fait comprendre l'abîme qui sépare les deux conceptions de l'engagement chez les deux penseurs traités ici. Pour Sartre, la tâche de la littérature est exactement le contraire de Barthes. Pour celui-là, il faut précisément arrêter le sens. Ceci pour permettre l'engagement dans le monde réel, à travers un monde fictif imprégné de sens et d'intention. Pour Sartre, le monde est inerte et vide, c'est la tâche de la littérature de le douter d'un sens. Selon Barthes, arrêter ainsi le sens serait de réprimer le jeu libre du langage en imposant au texte un sens qui n'existe pas.

3.6 Sartre aujourd'hui

Construire ou critiquer ? Deux alternatives s'esquissent, celle de Sartre, d'une littérature engagée dans le monde et celle de Barthes, d'une étude critique de la littérature qui s'engage en l'examinant scientifiquement ou, tout simplement en témoignant son jeu. Celui qui est sorti victorieux de ce débat sur l'engagement de la littérature a sans doute été Roland Barthes. Le structuralisme balayait les adversaires, surtout Sartre, et Roland Barthes reste aujourd'hui un théoricien littéraire très influent. Quant à Sartre, même s'il a une position très importante en tant que philosophe dans l'histoire intellectuelle de France, il ne semble pas exercer une influence particulièrement forte sur l'étude de la littérature d'aujourd'hui. Au début de ce travail, nous avons mis la conception sartrienne de la littérature et celle de Barthes dans un plus grand contexte. Pour le Socrate de la *République*, la littérature est quelque chose de louche, un type de simulacre. Selon lui, elle n'arrivera jamais à la vraie nature des choses. Quant à Aristote, rejeter la littérature parce qu'elle ne serait jamais plus qu'une copie d'une copie serait ne pas bien comprendre la question. La littérature ne peut pas être condamnée à la base de son imitation de ce qui est. Elle représente plutôt ce qui pourrait être, un monde vraisemblable. Ainsi, deux manières de considérer la littérature s'esquissent. La première est celle qui mesure la qualité de la littérature sur le degré dont elle a réussi à imiter les choses

dans le monde. La deuxième est celle qui considère que la littérature, au lieu d'imiter, peut créer quelque chose de nouveau qui change la manière dont on voit le monde. Tout au long de cette étude, on a vu que Jean-Paul Sartre et Roland Barthes se placent aux positions opposées sur cette échelle. Barthes considère la littérature comme trompeuse, au lieu d'étudier ce qu'elle dit, il veut étudier comment elle peut le dire. Quant à Sartre, il considère que la tâche de la littérature est de créer un sens dans le monde. Autrement dit, la littérature crée un monde comme il pourrait être. Or, si la théorie de Sartre se situe du côté d'Aristote dans un débat aussi vieux que la pensée occidentale, est-ce que la pensée de Sartre appartient à une dispute résolue il y a longtemps ? La réponse est non, ce débat est tout à fait d'actualité même aujourd'hui. Avant de résumer ce que nous avons trouvé dans cette étude de Jean-Paul Sartre et Roland Barthes et d'en tirer nos conclusions, nous allons regarder si la pensée de Sartre peut contribuer encore aujourd'hui au débat de la relation entre la littérature et le monde.

Comme nous avons déjà vu, Sartre a souligné la relation étroite qu'a la littérature à son propre temps. La question se pose si la pensée sartrienne de la littérature a une date de péremption aussi brève que les bananes mentionnées déjà qui « ont meilleur goût quand on vient de les cueillir » (QL : 82). A notre avis la réponse sera non, son livre peut encore nous influencer. Si on pense à la manière sartrienne, le lecteur auquel le livre de Sartre peut s'adresser aujourd'hui n'est plus le même que celui qui refusait la littérature engagée et qui embrassait le structuralisme. Par conséquent, nous allons soutenir qu'un changement des lecteurs, c'est-à-dire un changement dans la manière dont on voit la littérature, peut rouvrir la communication entre *Qu'est-ce que la littérature ?* et notre temps. La question de l'engagement de la littérature est encore vivante, et elle est aujourd'hui peut-être plus vivante que depuis longtemps.

En 2015, *The Limits of Critique* par Rita Felski, a suscité une discussion vive sur le rôle de la critique et de l'engagement dans les études littéraires. Felski, professeur de la littérature française et allemande, s'attaque de l'approche critique et soupçonneuse de la littérature : « This book is about the role of suspicion in literary criticism : its pervasive presence as mood and method. It is an attempt to figure out what exactly we are doing when we engage in 'critique' and what we might do instead » (Felski 2015 : 1). Pour Felski, l'approche critique se définit par le fait que l'on approche les œuvres littéraires avec la supposition que celles-ci cachent quelque chose, serait-ce les structures du capitalisme ou l'oppression exercée par le patriarcat. Le rôle du critique est donc de dévoiler les secrets du texte et d'être soupçonneux envers lui. Or, ce n'est pas que Felski veut écarter l'approche

critique des études littéraires tout court, c'est plutôt qu'elle s'oppose fortement à l'idée qu'une telle approche est la seule possible : « But what if critique were limited, not limitless ; if it were finite and fallible ; if we conceded that it does some things well and other things poorly or not at all ? » (Felski 2015 : 8). Le livre de Felski est un examen de l'approche critique, avec le but d'ouvrir le champ des études littéraires à autres approches, ainsi qu'une esquisse de comment les études littéraires peuvent réussir à frayer des voies nouvelles pour les études littéraires.

Dans le chapitre « Digging Down and Standing Back », Felski étudie deux approches critiques de la littérature. La première est « digging down », c'est-à-dire la recherche d'une vérité cachée dans le texte. La deuxième, c'est « standing back » qui examine les textes comme n'ayant pas un noyau de vérité, mais plutôt qu'ils se construisent à partir de leurs relations aux autres textes. La prémisse qui soutient la première approche, c'est que l'interprétation la plus évidente d'un texte est toujours trompeuse : « [w]hat a text seems to be saying is either distracting or deceptive » (Felski : 56). La manière d'éviter d'être distrait, c'est de se plonger dans les profondeurs du texte : « The task of interpretation is to burrow beneath these layers of concealment to arrive at a more fundamental grasp of how things are. Real meaning is at odds with apparent meaning and must be painstakingly exhumed by the critic » (Felski : 56). Quant à la deuxième approche, celle de « standing back » elle semble d'abord très différente. Cette dernière refuse un sens ultime aux textes, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de vérité cachée, il n'y a que de surface : « Instead of reading deep, she [la lectrice qui 'stands back'] prefers to reads wide, swapping the close-up view of the microscope for a wide-angle lens that offers a panoramic view of systems of discourse and grids of power » (Felski : 70). Et la cible la plus importante pour cette lectrice, c'est ce qui semble être de la nature : « [T]he most urgent task of critique is to 'denaturalize' – to turn what appears to be nature back into culture, to insist that what looks like an essential part of the self or the world could always be otherwise » (Felski : 70).

Or, ces approches ne sont pas si dissemblables qu'elles semblent au premier coup d'œil. En fait, selon Felski, les deux ont un point de départ commun. Ce qui relie les deux, c'est qu'elles assument une position critique et soupçonneuse envers les textes littéraires. Aussi bien « digging down » que « standing back » soutiennent que les apparences ne peuvent pas être vraies et qu'il faut critiquer les textes :

Both approaches, after all, seek to identify and taxonomize misperceptions by subjecting texts to analyses that place them in an unexpected and unflattering light.

And both guard against any risk of deep involvement, absorption, or immersion in their object, priding themselves on their stoicism and lack of susceptibility to a text's address (Felski : 54)

L'interprétation évidente, celle que les textes semblent offrir est fautive et la critique ne doit jamais se laisser engager par le texte. Le but de l'approche critique de la littérature est donc que le critique scientifique démasque et démonte les textes. Ceci avec le but de montrer que ce qu'ils disent est une illusion. Les textes littéraires sont, selon l'approche critique, fondamentalement trompeurs.

D'après Felski, le problème avec ce genre d'analyse littéraire est qu'il perd de vue de nombreux aspects très importants de la littérature. En ayant comme condition que la littérature est une illusion dont l'intention est de tromper, la littérature perd la possibilité d'engager ses lecteurs. Nous allons ici citer Felski un peu longuement, pour voir quelle tâche elle s'imagine pour la littérature :

We are intertwined and entangled with texts, in ways that require further consideration. We look expectantly toward these texts, cultivate moods and attitudes, project our obsessions and ride our hobbyhorses. Yet these texts are more than the sum of our projections: they can surprise us or startle us, nudge us into unexpected moods or states of mind, cause us to do things we had not anticipated. Reading, in this sense, is neither a matter of digging below resistant ground nor an equanimous tracing out of textual surfaces. Rather, it is a cocreation between actors that leaves neither party unchanged (Felski: 84)

Au lieu de lire la littérature comme si elle était une criminelle qu'il faut démasquer (la métaphore est de Felski, voyez chapitre 3), Felski veut une approche beaucoup plus positive. Quand on lit un roman, le lecteur emporte à la lecture sa vie et ses expériences et il interprète le livre d'une manière individuelle. Mais, souligne Felski, il ne faut pas oublier que les textes ne sont pas des objets inertes. Ils résistent la lecture. Les textes peuvent surprendre, pousser ou effrayer, autrement dit, ils changent aussi le lecteur. Pour Felski, lire de la littérature s'agit de créer ensemble, et de changer la manière dont on voit le monde. Il ne s'agit plus d'examiner les textes comme s'ils étaient des objets dans un laboratoire, se prêtant à l'analyse d'un critique neutre. En s'appuyant sur le sociologue français Bruno Latour, elle dit que

[t]he import of a text is not exhausted by what it reveals or conceals about the social conditions that surround it. Rather it is also a matter of what it sets alight in the reader – what kind of emotions it elicits, what changes of perception it prompts, what bonds and attachments it calls into being (Felski : 179)

C'est l'effet qu'a la littérature qui est au centre de la lecture. Par conséquent, au lieu d'une analyse littéraire stoïque et détachée, il faut étudier la littérature dans une nouvelle manière. Non pas comme une criminelle qu'il faut démasquer, mais plutôt comme un processus qui nous change et nous influence.

Dans l'introduction de ce travail, nous avons examiné la conception de l'imitation littéraire de Platon et d'Aristote. Nous soutenons ici que l'approche critique, comme expliquée par Felski, se situe dans la tradition anti-imitative de Platon. Cette tradition, qui inclut aussi Roland Barthes, voit la littérature comme une imitation du monde réel. Et, parce que la littérature ne réussit jamais à l'imiter parfaitement, elle doit nécessairement être trompeuse. Barthes et les structuralistes examinent la manière dont la littérature peut ériger l'illusion d'imiter le réel. Et ils trouvent toujours quelque chose qui se cache, quelque chose de louche et de secret. Ce secret peut être presque n'importe quoi, mais l'important, c'est que la littérature construit un mirage à l'aide du langage, et que c'est la tâche de la critique de le dévoiler. Même si Barthes ne va jamais jusqu'à expulser la littérature de la cité, comme voulait le Socrate de la *République*, nous soutenons que Barthes appartient à la même tradition anti-imitative que lui. Pour Barthes, la littérature appartient aux apparences, et il faut la regarder avec un œil critique pour la dévoiler.

Quant à Sartre, il veut que la littérature construise. Pour lui, la littérature engage le lecteur et l'auteur dans leurs situations historiques. La littérature peut créer un sens où il n'y en a pas. Ainsi, Sartre se situe très bien dans le projet de Felski. Il faut redonner à la littérature la possibilité de s'engager dans le monde et la possibilité de changer le lecteur. Pour Sartre, la tâche de la littérature n'est pas de démonter les conventions de notre société ou de notre langage. Au contraire, la littérature a un devoir positif. Il faut que la littérature construise une autre manière à voir le monde, non pas qu'elle détruise celle que l'on avait. Chantal Mouffe, la philosophe belge très connue, invite les arts à faire une telle construction dans son livre *Agonistics. Thinking the World Politically* de 2013. Mouffe « take[s] issue with the total rejection of representative democracy by those who, instead of aiming at a transformation of the state through an agonistic hegemonic struggle, advocate a strategy of deserting political institutions » (Mouffe 2013 : XIII). Il en va le même pour les arts, il faut qu'ils cessent de n'être que critiques, et qu'ils commencent à s'engager: « We should [...] find fault with the view that critical art can only consist in manifestations of refusal, that it should be the expression of an absolute negation, a testimony of the 'intractable' and 'unrepresentable', as some advocates of the sublime would have it » (Mouffe : 104). C'est exactement ceci que

Sartre veut avec sa littérature engagée. Une approche critique et soupçonneuse de la littérature ne suffit pas, il faut engager le monde directement. Sartre, Felski et Mouffe s'accordent pour dire qu'ils veulent une littérature qui ne s'occupe pas de détruire, mais qui veut construire, qui veut fournir une vraie alternative à travers le monde de la littérature.

4 Conclusion

4.1 Une théorie sartrienne de la littérature

Ce travail a examiné la pensée de Sartre sous deux angles. D'abord, nous avons analysé exhaustivement la théorie de la littérature que présente *Qu'est-ce que la littérature ?* Dans cette analyse, le langage et l'engagement ont été au centre de notre étude. Secondement, la littérature engagée de Sartre a été très importante avant le structuralisme et par conséquent est devenue une des cibles primaires de Roland Barthes dans sa période structuraliste. Nous avons analysé la pensée de Barthes sur trois lignes de recherche ; le langage, le sens et l'engagement. Ceci dans le but de mieux comprendre comment la conception de Barthes se distingue très profondément de celle de Sartre. Dans ce qui suit, nous allons conclure sur ces deux problématiques.

A la base des différences entre Jean-Paul Sartre et Roland Barthes se trouvent le langage et sa relation au monde. Pour Sartre, le langage est un outil pratique pour la communication. Par conséquent, le langage n'est pas mesuré par son degré de précision. Si ou non le langage peut réussir à construire une représentation exacte du monde n'est pas tellement intéressant. La tâche principale du langage n'est pas de faire une copie du monde, c'est plutôt de communiquer l'*effet* voulu par celui qui parle. Le langage est donc surtout efficace. Quant à Barthes, à partir de l'impossibilité du langage d'atteindre le réel d'une manière précise, il tire la conclusion que le langage doit être autosuffisant. Par conséquent, le langage ne fait que feindre de représenter la réalité, il est ainsi fondamentalement trompeur. Selon Barthes la littérature doit se tourner vers le langage même.

Cette différence entre Sartre et Barthes relève des aspects du langage auxquels on s'intéresse. Barthes étudie les défaillances, les moments où le langage s'avère de ne pas avoir une référence dans le réel et la manière dont il est influencé par des forces extérieures. A partir de ces faits, Barthes prétend que le langage doit être indépendant du monde, c'est-à-dire qu'il se soutient à travers les relations entre les mots et non pas à travers sa référence à quelque état des choses réels. Il utilise le baromètre chez Flaubert comme exemple (voir ci-dessus). Celui-ci ne dit rien, seulement il *signale* que la littérature décrit le réel. Pour créer son sens et sa cohérence, la littérature renvoie à elle-même. Or, si on ne s'intéresse que pour la référentialité problématique du langage, ainsi que Barthes, on peut perdre de vue ses *effets*. En proposant une conception pragmatique du langage, ce sont les effets qui importent pour

Sartre. Le style est important pour lui aussi, mais seulement en relation de ce que veut dire celui qui parle. Que le langage soit précis n'est pas tellement important pour Sartre tant qu'il fasse son travail : produire un effet chez celui qui écoute ou qui lit. Une telle conception du langage permet à la littérature de s'engager dans le monde. En fait, elle est contrainte de s'engager par l'usage même du langage. En accord avec sa vue pragmatique du langage, Sartre affirme que quand on parle ou écrit, on s'engage nécessairement dans le monde et dans ses habitants. Même si les mots ne désignent pas avec une précision parfaite les choses dans le monde, celui-ci n'est pas hors de portée du langage humain. En fait, il change toujours le monde, car « [p]arler c'est agir » (QL : 27). La vue pragmatique sartrienne du langage permet aux humains d'atteindre le monde réel à travers le langage, indépendamment de sa précision.

Ces conceptions très différentes du langage ont pour conséquence que les deux penseurs se distinguent très clairement dans leurs idées sur le sens que peut produire la littérature. Roland Barthes est profondément méfiant contre l'idée même que la littérature puisse avoir un sens. Pour lui, conformément à sa vue du langage, le sens de la littérature n'est à trouver que dans le système littéraire lui-même. C'est les relations internes au langage qui font produire le sens que nous percevons quand nous lisons. En fait, dans « La Mort de l'auteur », Barthes va jusqu'à prétendre qu'arrêter le sens de la littérature serait s'imposer au texte. Par conséquent, la tâche de la littérature serait plutôt de mettre en doute la possibilité même qu'un tel sens puisse exister.

Pourtant, une approche tellement critique et méfiante vers le langage et ses constructions peut avoir comme résultat d'exclure toute marge de manœuvre pour changer la société ou la critiquer. Si le langage est tellement imprécis, influencé et embrouillé par les conventions et les structures, ne serait-il pas que la critique littéraire est aussi influencée que la littérature elle-même ? Faire une analyse de la littérature avec un langage qui s'enfuit et qui inverse toujours ce que l'on voulait dire, c'est très difficile. Selon Felski, ceci est un risque que courent les approches critiques :

The defiant proclamations of critique, once they are embraced, reproduced, and disseminated, are automatically downgraded and devalued as a sign of co-option. Whatever looks like success is a sign of failure; that particular ways of thinking are widely adopted and institutionally ratified only confirms that they were not radical enough to begin with (Felski 2015 : 146)

Il en va de même pour Barthes. Son structuralisme est si méfiant vers la littérature, qu'à la fin, Barthes ne veut plus arrêter le sens par peur de s'imposer au texte. Cela veut dire que puisque le langage est une construction, ou bien une illusion, on ne peut jamais s'engager à travers

celui-là. Dès le moment où la critique parle de la littérature, elle fait elle-même partie des structures du langage. Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes croit encore que la littérature peut s'engager. Elle ne peut pas être engagée directement, mais, au moins, elle fournit aux critiques et aux écrivains un lieu privilégié pour examiner les structures du langage qui influencent tout le monde. Or, dans « La Mort de l'auteur », nous voyons que Barthes pousse les conséquences à l'extrême. Puisque le monde est hors de portée pour l'écrivain, pourquoi serait-il différent pour les critiques ? Le langage les dévore tous. Tout ce qui reste, c'est être le témoin passif du jeu de langage. Barthes finit ainsi dans un cul-de-sac, dans une espèce de quiétisme intellectuel. La critique de la société est impossible, parce que notre outil critique, le langage, s'impose tyranniquement sur toutes les tentatives de l'utiliser pour changer le monde. Tout sens qui se crée à travers le langage est nécessairement une illusion.

La théorie de Sartre nous propose une alternative. La littérature n'est pas un lieu où les structures nous influencent négativement et où tout sens serait perdu. La littérature fonctionne plutôt comme un lieu pour un rendez-vous de différents acteurs qui s'influencent mutuellement. Le lecteur et l'auteur, influencés par leurs situations historiques, se rencontrent dans le monde fictif de la littérature. Au lieu de voir la littérature comme quelque chose de menaçant qui veut nous tromper, Sartre voit son pouvoir positivement. Car, l'influence que la littérature exerce ne va pas dans un sens unique, elle va dans toutes les directions. Le langage est ce qui connecte l'auteur et le lecteur à travers le monde fictif, c'est-à-dire qu'ils s'influencent réciproquement. La littérature étant une forme de communication, l'auteur est influencé par le lecteur auquel il destine ses livres. L'auteur et le lecteur créent un sens dans *leur* monde à partir du monde fictif qu'ils ont produit dans le livre. Ainsi les deux créent ensemble une nouvelle manière de comprendre le monde. Pour Sartre, le sens de la littérature n'est aucunement quelque chose de louche ou de suspect. Ce sens est produit par tous les acteurs impliqués dans la réalisation d'une œuvre littéraire. Il n'appartient pas à l'auteur, comme souligne Barthes avec vigueur, mais il n'appartient pas non plus au langage. Pour Sartre, le sens littéraire ne se comprend que comme une création *commune*. La littérature est justement ceci : L'endroit où peut avoir lieu un effort commun pour faire comprendre le monde d'une nouvelle manière.

Ces différentes manières de comprendre le sens de la littérature ont des conséquences profondes pour leurs conceptions de l'engagement littéraire. Pour Barthes, l'engagement se déplace de la littérature même au travail critique et analytique. Le problème d'une telle conception est que l'on exclut la possibilité que la littérature puisse s'engager directement.

Pour s'engager dans le monde, il faut donc critiquer. La théorie de Barthes est très avantageuse pour ériger une critique analytique des conventions de la société et du langage. Or, il n'y a guère d'aspect constructif. Poser une alternative positive impliquerait toujours une complicité avec les structures du langage. Créer une société meilleure devient ainsi très difficile. Une telle approche tend à s'achever dans le désespoir. Dans la vision de Barthes, il ne reste pas beaucoup pour la littérature à faire, tout ce qu'elle peut, c'est de continuer de montrer l'absurdité et la contingence de sa propre existence.

Sartre aussi peut sembler pessimiste quant à sa compréhension du monde. Pour Sartre, le monde est absurde et inerte, il consiste en des choses mortes, l'en-soi. Chacun des deux penseurs semble donc considérer le monde comme absurde. L'impression que le monde est un lieu assez bien structuré où nous savons plus ou moins ce qui est la bonne voie à prendre est une illusion créée par nous-mêmes. Or, pour Sartre, ce fait n'est pas une raison pour se désespérer ; au contraire, c'est une incitation à agir. Voici peut-être la plus grande différence entre Sartre et Barthes. Le monde est fondamentalement contingent et accidentel pour Barthes aussi bien que pour Sartre. La différence se trouve dans les conséquences qu'ils en tirent.

Barthes ne va jamais plus loin que de constater que le monde est absurde. D'abord, il nie la capacité du langage de parler sur la réalité. A la fin, en tournant son œil critique vers le rôle de la critique littéraire, il nie la possibilité même de s'engager, ne serait-ce qu'à travers une critique du langage. Pour Barthes, le sens du monde est construit par le langage, et il semble que tout ce que nous pouvons faire est de nous laisser flotter, comme les épaves d'un naufrage, sur la mer du langage. D'après Sartre par contre, l'absurdité du monde est un impératif d'agir. Si le monde est absurde, c'est à nous d'y construire un sens. La littérature nous aide à cette construction. L'engagement critique, que nous trouvons chez Barthes, est dirigé contre le langage. Cet engagement n'est pas tellement intéressant pour Sartre. S'occuper seulement des mots, du langage, serait être dans la poésie. Le vrai engagement est celui de la prose, un engagement constructif qui a un effet sur le monde réel.

La littérature pour Sartre est donc un lieu où les humains peuvent venir ensemble et s'aider à créer un sens dans un monde impitoyable et absurde. Du monde réel au monde fictif, cette transformation ne s'agit pas de copier, au contraire il s'agit de créer. La littérature engagée ne raconte pas ce qui est dans le monde, mais, dans les mots d'Aristote, « ce qui pourrait arriver ». Un monde intentionné et créé n'est pas une illusion, au contraire, un tel monde est profondément humain. C'est le résultat de l'effort et de la créativité de l'auteur et du lecteur.

Bibliographie

- Adorno, Theodore. (1962) 1984. « Engagement » dans *Notes sur la littérature* trad. Sibylle Muller. Paris : Flammarion, 285-306.
- Aristote. (1932) 2018. *Poétique* trad. Jean Hardy. Paris : Gallimard.
- Aristote. 1980. *Poétique* trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris : Editions du Seuil.
- Barthes, Roland. 2002. *Œuvres complètes* éd. Éric Marty. Editions du Seuil : Paris.
- . (1953) 2002. *Le Degré zéro de l'écriture* dans *Œuvres complètes*. Tome 1, 169-225.
- . (1960) 2002. « Écrivains et écrivains » *Essais critiques* dans *Œuvres complètes*. Tome 2, 403-410.
- . (1965) 2002. « Éléments de sémiologie » dans *Œuvres complètes*. Tome 2, 631-704.
- . (1966) 2002. *Critique et vérité* dans *Œuvres complètes*. Tome 2, 757-801.
- . (1966) 2002. « Introduction à l'analyse structurale des récits » dans *Œuvres complètes*. Tome 2, 828-865.
- . (1967) 2002. « L'Analyse rhétorique » dans *Œuvres complètes*. Tome 2, 1271-1276.
- . (1968) 2002. « L'Effet de réel » dans *Œuvres complètes*. Tome 3, 25-32.
- . (1968) 2002. « La Mort de l'auteur » dans *Œuvres complètes*. Tome 3, 40-45.
- Benveniste, Émile. (1958) 1979. « De la Subjectivité dans le langage » dans *Problèmes de linguistique générale*. Tome 1. Paris : Gallimard, 258-266.
- Bereudzen, Joseph. 2001. « What is Political Writing? Sartre and Merleau-Ponty on Literature and the Expression of Meaning » *Sartre Studies International* 7.2 : 44-57.
- Baker, Geoffrey. 2003. « Pressing Engagement: Sartre's Littérature, Beauvoir's Literature, and the Lingering Uncertainty of Literary Activism » *Dalhousie French Studies* 63 : 70-85.
- Camus, Albert. (1942) 2013. *L'Étranger* dans *Œuvres* col. « Quarto ». Paris : Gallimard.
- Cave, Terence. 2016. *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism*. Oxford : Oxford University Press.
- Denis, Benoît. 2000. *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris : Editions du Seuil.
- Dosse, François. 1991. *Histoire du structuralisme*. Tome 1. Paris : Éditions la découverte.
- Felski, Rita. 2015. *The Limits of Critique*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Gundersen, Karin. 1989. *Roland Barthes. Etapper i fransk avantgardeteori 1950-1980*. Oslo : Universitetsforlaget.
- Halliwell, Stephen. 2002. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Oxford : Princeton University Press.
- Herman, David. 2008. « Narrative Theory and the Intentional Stance » *Partial Answers : Journal of Literature and the History of Ideas* 6.2 : 233-260.
- Hung, Wai-Shun. 2015. « What is Literature? Revisited: Sartre on the Language of Literature » *Journal of the British Society for Phenomenology* 46.1 : 1-15.
- Just, Daniel. 2013. « Exhausted Literature: Work, Action and the Dilemmas of Literary Commitment » *Philosophy and Literature* 37.2 : 291-313.
- Lévy, Bernard-Henri. 2000. *Le Siècle de Sartre*. Paris : Bernard Grasset.
- Maya, Claudia María. 2015. « El verde vacila en pintar hojas, ¿el rojo aceptará pintar sangre? La literatura y el compromiso en Sartre y Adorno » *Ideas y Valores* 64.158 : 41-59.
- Mouffe, Chantal. 2013. *Agonistics. Thinking the World Politically*. London : Verso.
- Pavel, Thomas. (1986) 1988. *Univers de la fiction* trad. Thomas Pavel. Paris : Editions du Seuil.
- Platon. 2002. *La République* trad. Georges Leroux. Paris : Flammarion.
- Sartre, Jean-Paul. (1940) 2012. *L'Imaginaire*. Paris : Gallimard.
- . (1943) 2016. *L'Être et le néant*. Paris : Gallimard.

- . (1947) 2010. « Préface » dans *Portrait d'un inconnu* par Nathalie Sarraute. Paris : Gallimard, 9-15.
- . (1947) 2012. *Baudelaire*. Paris : Gallimard.
- . (1948) 2015. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.
- Searle, John R. 1979. « The Logical Status of Fictional Discourse » dans *Expression and Meaning*. New York : Cambridge University Press, 58-75.
- Sperber, Dan et Deirdre Wilson. (1995) 2004. *Relevance. Communication & Cognition*. Seconde édition. MA : Blackwell Publishing.
- Wimsatt, William Kurtz Jr. et Monroe Beardsley. 1946. « The Intentional Fallacy » *The Sewanee Review* 54.3: 468-488.