

L'individu incertain et l'ambivalence du monde

AUX SOURCES DE L'IMAGINAIRE ROMANESQUE

Vincent Bélanger

La modernité est marquée par la rupture définitive entre l'identité du sujet humain et le caractère objectif de la culture. Le sujet y découvre cette dernière comme un objet posé devant soi et à propos duquel il doit sans cesse éclairer les fondements et les reconstruire pour les adapter à ses conditions d'existence instables. En tant que création culturelle, le roman est apparenté à ce mouvement d'ensemble en y participant de l'intérieur par la quête identitaire des romanciers et de leurs lecteurs, mais aussi en donnant une image littéraire de ce nouveau rapport de l'humain à la culture. Le genre romanesque se présente à la fois comme l'écho et comme une révélation pénétrante de cette nouvelle manière d'être au monde pour les sujets modernes.

Premier best-seller occidental, après la Bible, le chef d'œuvre de Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, est considéré par plusieurs comme l'inauguration du roman moderne. Ce grand récit raconte l'histoire d'un hidalgo qui, devenu sénile par la lecture des romans de chevalerie, décide de se faire chevalier errant pour accomplir des exploits qui lui feront gagner une renommée sur toute la surface connue de la terre. Dans les tours et détours de ses aventures, le chevalier de la Triste Figure paraît parfaitement anachronique et désaxé. La principale raison en est que les codes de la chevalerie, qui lui servent de boussole intérieure, ont disparu depuis longtemps du champ symbolique de la vie

sociale, d'où cette séparation, si frappante dans ce roman, entre l'intériorité du héros, nourrie par un puissant imaginaire, et le monde extérieur, multiple et insaisissable dans son essence. La célèbre folie de l'Ingénieux Hidalgo provient en effet de ce décalage entre son désir et la réalité.

L'idéal quichottien n'est pas seulement détaché de toute réalité concrète, il est aussi en conflit avec la pluralité des perspectives sur le monde. « Il me semble à moi, dit Sancho, que les chevaliers errants qui firent de telles choses y furent provoqués et eurent quelque sujet de faire ces sottises et ces pénitences. Mais vous, Monsieur, quelle raison avez-vous de devenir fou ? » (Cervantès, 2001 : 598). Et don Quichotte de répondre : « Que de sottise tu enfiles, Sancho ! Tais-toi [...] Et applique tes cinq sens à comprendre que tout ce que je fis, fais et ferai est bien fondé en raison et conforme aux règles de la chevalerie ; car je les connais mieux que quiconque les a professées en ce monde » (Cervantès, 2001 : 599). Comme on l'a souvent répété, les nombreux désaccords entre le maître et son fidèle écuyer reposent sur la divergence de leurs grilles d'analyse de la réalité. L'un juge de haut les phénomènes à l'aune de son idéal, suivant en cela l'exemple des héros invincibles de la littérature chevaleresque, dont le fameux *Amadis de Gaule*. L'autre les considère d'en bas, c'est-à-dire avec ses pieds – le gros bon sens, en somme. « Quiconque, Monsieur, vous entendrait dire qu'un plat à barbe est le heaume de Mambrin, sans vous voir sortir de plus de quatre jours de cette erreur, que va-t-il penser, si ce n'est que celui qui le déclare et l'affirme doit avoir le cerveau fêlé », observe Sancho (Cervantès, 2001 : 599). « Ce qui te semble à toi être un plat à barbe, rétorque le chevalier de la Triste Figure, me semble à moi le heaume de Mambrin, et à un autre paraîtra tout autre chose » (Cervantès, 2001 : 600). Ces interrogations constantes à propos de la nature des choses, des êtres et des événements témoignent de l'écart entre les systèmes de perception du monde, lesquels se répondent sans trop se comprendre. Il s'ensuit que cet univers romanesque n'est pas redevable d'une norme unique et transcendante ; il est plutôt carrefour de normes, carrefour de valeurs, dont les frontières symboliques ne sont ni ajustées, ni complémentaires. C'est en cela que le récit de Cervantès constitue l'emblème du roman moderne. « L'art du roman », rappelle Milan Kundera, réside justement dans « la sagesse de l'incertitude » (Kundera, 1986 : 17).

Cet imaginaire romanesque de l'indétermination du soi, des autres et du monde traduit une réalité socioculturelle de première importance : celle, à l'aube des Temps modernes, d'une « crise de la tradition », c'est-à-dire de l'éclatement des repères normatifs et des champs symboliques d'identification traditionnels. Ainsi, le roman, en tant que mode de représentation de la réalité sociale, est à la fois l'*écho* et une *révélation* particulièrement pénétrante d'un nouveau rapport à la culture, d'une nouvelle manière d'être au monde pour le sujet humain. L'univers romanesque saisit mieux que toute autre représentation de la réalité, plus profondément en quelque sorte, la difficulté pour l'humain d'habiter un monde qui n'est plus investie par une signification englobante et transcendante. De fait, la signification de la forme romanesque semble être intimement liée au processus de pluralisation de la culture moderne et à l'indétermination croissante des identités, tant individuelle que collective. « Ainsi, écrit Kundera, le monde des Temps Modernes naquit et le roman, son *image* et son *modèle*, avec lui » (Kundera, 1986 : 17).

Dans ce texte, nous nous proposons donc de considérer le roman dans son rapport à la société moderne. À partir d'une perspective théorique empruntée à la sociologie de la littérature, nous envisageons le roman au double point de vue de son émergence sociale et de l'évolution de sa représentation littéraire du monde. Mais avant, nous commençons par définir ce que nous entendons par la modernité, et dans quelle perspective nous l'abordons.

1. Les Temps modernes

1.1 Identité, culture et modernité

La modernité est souvent présentée par les sociologues comme une rupture sans précédent dans l'organisation du monde humain. Tout un *imaginaire sociologique* s'est développé autour de ce problème, qui prend la forme bien souvent d'une opposition binaire entre deux types de totalité sociale : communauté et société, société mythique et société technologique, société traditionnelle et société moderne, pour ne nommer que celles-là. Ces distinctions conceptuelles visent à répondre à la même question : qu'est-ce qui, dans le rapport de l'humain à soi, aux autres et au monde, change au cours des Temps modernes ? La tradition sociologique, certes, regorge de propositions à ce sujet, mais aux fins de ce texte, nous empruntons la voie tracée par la *sociologie de la culture*,

ce qui nous permettra d'établir par la suite des ponts avec la littérature en général et le roman en particulier.

1.2 Homo significans

Cette perspective sociologique envisage la relation de l'individu à la société sous un angle précis : celui du rapport entre l'identité et la culture, relaté aux structures fonctionnelles des groupements humains. De ce point de vue, l'être humain est avant tout considéré comme un être de sens, qui confère une signification à la vie individuelle et collective, aux choses et aux êtres qui l'entourent. Par là, il s'attribue des identités.

« L'identité, résume quelque part Jean-Jacques Simard, c'est la perception qu'un sujet humain, individuel ou collectif, éprouve de ce qui le distingue durablement et globalement des autres qui comptent à ses yeux, dans un contexte structuré des rapports sociaux » et un champ culturel d'identification. Cette définition contient au moins quatre propositions théoriques concernant le problème général de la représentation identitaire. Schématiquement, on peut les formuler de la manière suivante :

- 1) La source de la représentation identitaire
- 2) L'objet de la représentation identitaire
- 3) Les procédés de construction de cette représentation
- 4) Les champs fonctionnel et symbolique de structuration des représentations identitaires

L'identité, tout d'abord, se manifeste au-dedans même de l'expérience subjective. Elle constitue à la fois une quête de sens et une interprétation du réel. Cela signifie que toute représentation identitaire trouve sa *source* dans la capacité réflexive du sujet humain. Ensuite, l'identité désigne la perception qu'un sujet éprouve de lui-même. Elle est à la fois un récit et une impression portant sur soi. La recherche identitaire constitue une quête de sens, un cheminement par lequel le sujet tente de saisir le donné de son existence. Tel est son *objet* de représentation. En outre, la construction de l'identité ne peut pas se produire en vase clos. Le rapport du sujet à lui-même est médiatisé par des *procédés* dialogiques de relation aux autres, à tout le moins aux « autres qui comptent à ses yeux ». Le mode typique de formation de l'identité ne repose pas seulement sur un processus d'identification de soi

à soi-même, mais aussi sur une différenciation, positive ou négative, pacifique ou conflictuelle avec les autres (Toi/Moi, Eux/Nous). La formation de l'identité implique enfin un autre rapport à propos duquel nous voudrions davantage insister, qui est celui de la relation du sujet humain à la société. Celle-ci regroupe deux ensembles distincts : la structure des rapports sociaux et le champ symbolique d'identification.

Le contexte structuré des rapports sociaux correspond à la physionomie fonctionnelle de la société : l'organisation économique, l'encadrement institutionnel et la hiérarchie sociale. La relation entre l'identité et ces structures s'établit indirectement et s'articule sous la forme d'une dialectique entre la situation sociale et la représentation identitaire. La structure sociale détermine les paramètres qui conditionnent la situation concrète des sujets : habitat, type de travail, statut politique et juridique, rang dans la hiérarchie sociale... Le sujet humain, quant à lui, cherche à interpréter et à saisir symboliquement les contours sociaux et existentiels de sa situation concrète, d'où l'émergence d'une réciprocité entre le donné social et la perception identitaire.

Le champ symbolique d'identification correspond à la culture, c'est-à-dire à un ensemble de normes, de modèles de conduites et de formes expressives. Le champ culturel sert à donner un sens à la vie individuelle et collective, il fournit des orientations existentielles et tout un système de repérage qui permet aux individus et aux groupes de saisir l'environnement des rapports sociaux et de s'attribuer des identités diverses. La culture désigne alors un « champ communicationnel organisant un ensemble d'attitudes (ou d'orientations psychologiques envers l'action, les êtres et les choses) dont les significations, extériorisées dans les codes de conduites ou d'expression, sont intériorisées dans la mémoire au cours de l'échange symbolique et tracent, entre ceux qui les saisissent et les autres, une frontière de reconnaissance et d'exclusion ». (Simard, 1988 : 13)

La relation entre la culture et l'identité est directe et substantielle. Les structures culturelles et normatives régulent par en haut les perceptions subjectives identitaires. En sens inverse, les sujets humains s'approprient symboliquement le monde, au moyen du langage, pour donner un sens à la vie individuelle et collective, et s'identifient, intériorisent et

reproduisent les contenus normatifs de la culture. En s'appropriant les structures culturelles, la réflexivité des sujets humains (leurs perceptions subjectives d'eux-mêmes, des autres et du monde) non seulement reproduit ces structures objectives, mais les modifie au cours des transactions symboliques. Pour employer une image, la culture est à l'identité ce que le langage est à la parole. Les structures syntaxiques régulent l'usage de la parole, et celle-ci reproduit ces structures dans la pratique, tout en les modifiant au cours du temps. La syntaxe culturelle est l'objectivation de la subjectivité dans une forme, qui régle normativement par la suite la conduite des sujets humains, lesquels retransforment à nouveau les structures objectives de la culture en les actualisant.

On le voit bien, la culture et l'identité constituent un seul et même processus. C'est pourquoi la régulation culturelle et l'appropriation subjective logent à la même enseigne – la subjectivité humaine – et possèdent le même objet de représentation : le rapport à soi, aux autres et au monde.

1.3 Culture pleine, culture ébréchée

Cette liaison entre la culture et l'identité peut prendre au moins deux formes idéales typiques. Dans *La Révolution pluraliste* (1998), Jean-Jacques Simard soutient que la modernité marque une transformation fondamentale du rapport entre l'identité et la culture, le sujet humain et le monde objectif. Avant les Temps modernes, en simplifiant la réalité historique, on peut dire que, douée d'une sorte d'objectivité transcendantale, la culture fixe l'identité dans une forme *a priori*. Dans ce contexte, il n'y a pas de séparation nette entre l'univers mental et l'univers culturel, entre l'identité et la culture, entre la perception subjective des sujets humains et la structure objective de la culture : les deux sont confondus dans une même totalité. Autrement dit, la réponse à la question du sens de la vie précède la question elle-même, le sens est donné d'avance et la culture est considérée comme une donnée évidente et naturelle. La structure culturelle tend à recouvrir et à intégrer toutes les sphères de l'existence humaine, des pratiques sociales aux pratiques économiques, sous l'empire du symbolique. De la sorte, les catégories du langage signifient directement l'essence des êtres, des choses et du monde. L'identité des individus empiriques est déterminée par les circonstances de leur naissance (leur rang, leur statut, leur place dans le

monde). Dans cet univers culturel, il n'y a pas de sujet humain de l'histoire, il n'y a pas non plus d'humanité. L'altérité, la figure de l'autre, « l'étranger » sont repoussés hors des frontières symboliques tracées par la culture. Les rites, les traditions, les coutumes, le passé des ancêtres déterminent les actions du présent. Pour tout dire, Simard considère ce *type* de société comme des sociétés à « culture pleine ».

Toujours selon Simard, ce qui est nouveau avec la modernité, par rapport aux époques où l'identité est fixée *a priori*, c'est la découverte de la culture comme un *objet* placé devant soi, qui pose problème et sur lequel il faut sans cesse réfléchir et reconstruire. En un sens, le rapport à la culture s'en trouve renversé. Les sujets humains fabriquent dès lors consciemment les objectivations de la culture, ils la reconstruisent réflexivement au fur et à mesure que les structures symboliques traditionnelles ne parviennent plus à saisir l'environnement des rapports sociaux. Cette découverte de la culture comme un objet témoigne d'une pluralisation des structures objectives et d'un éclatement des champs symboliques d'identification traditionnels. De la sorte, l'identité n'est plus seulement vécue sur le mode de l'héritage et de la fatalité, mais devient de plus en plus une projection « élective » de la conscience dans un univers traversé par une pluralité de possibilités, et par une dialectique permanente avec l'altérité. Dès lors, le sens de la vie n'est plus donné d'avance, il est à rechercher, à reconstruire. Par conséquent, ce qui se met en place avec la modernité, c'est un tout nouveau mode de fabrication de la culture et des identités, qui alterne constamment entre la destruction et la recombinaison des repères symboliques. Simard qualifie ce type de société, qui souffre d'un manque perpétuel d'intégration symbolique, de société à « culture ébréchée ».

D'après ce dernier, la mutation des rapports entre l'humain et la culture se produit vers le 14^e ou 15^e siècle quelque part au Nord de la méditerranée. Par la *lecture* et la fréquentation des œuvres de l'Antiquité, des récits de voyage, etc., les Humanistes de la Renaissance font virtuellement éclater les champs symboliques d'identification des communautés traditionnelles. La Réforme protestante au 16^e siècle, le rationalisme du 17^e siècle, ainsi que les Lumières au 18^e siècle accentuent le mouvement amorcé par les humanistes. Désormais, les traditions, l'ordre « naturel » de la société, le caractère sacré des structures culturelles héritées du passé, tout cela fait l'objet de la critique, de la

délibération intérieure et collective. Il en résulte la formation de deux figures : d'un côté, l'individu autonome, émancipé des appartenances communautaires, et de l'autre, l'Humanité comme horizon universel transcendant toutes les communautés particulières. La réaction romantique au début du 19^e siècle, qui revalorise l'enracinement dans les communautés particulières, loin de rétablir l'ancien rapport entre la culture et l'identité, confirme la règle : les romantiques, tout comme leurs adversaires rationalistes, envisagent la culture comme un objet placé devant soi et, par conséquent, ils construisent réflexivement le sens des cultures. À la fin du 19^e siècle et au milieu du 20^e siècle, la tension entre le besoin d'enracinement de l'individu dans des communautés particulières et le besoin contradictoire d'affranchissement de ce même individu de ces mêmes communautés tendent à devenir deux horizons complémentaires du mode d'appropriation symbolique du monde contemporain.

Le passage des cultures pleines/identité *a priori* aux cultures ébréchées/identité électif ne résulte pas d'une simple prise de conscience, rajoute Simard. Les rapports entre les sujets humains et la culture dépendent des contextes structurés des rapports sociaux, comme nous l'avons vu plus haut. Dans les sociétés à « culture pleine », l'environnement des rapports sociaux est relativement stable ; les structures économiques y sont fixées dans des habitats naturels délimités (chasses, pêches, élevage, agriculture), de sorte que le temps naturel imprime son caractère au temps social ; les conditions démographiques y sont équilibrées (taux de naissance élevé, faible espérance de vie, succession rapide des générations). Cette relative immobilité des rapports sociaux permet aux structures symboliques de prendre prise sur la réalité sociale, de telle sorte que la vie symbolique semble plus réelle que la vie empirique.

Les sociétés à « culture ébréchée » reposent, au contraire, sur des environnements instables où les rapports sociaux sont bouleversés par l'institutionnalisation du changement permanent des conditions d'existence. Dans ce contexte, la pertinence sociale des structures symboliques, qui servent à saisir les environnements où se déploient les rapports sociaux, se révèle très précaire, car, en fonction du rythme des changements dans les conditions de vie, elles ne parviennent plus à rendre compte de la réalité sociale et à orienter les individus dans leur

quête d'identité. Ainsi, à mesure que les situations matérielles et sociales se transforment, les individus et les groupes doivent réajuster, par réflexivité, leurs représentations de la réalité à leurs modes d'existence.

La modernité a lieu en Occident, non par une supériorité quelconque, mais par la faiblesse du tissu social résultant, au Moyen-Âge, de diverses catastrophes naturelles et de la désarticulation des systèmes politiques. Mais la grande affaire, à tout le moins selon Simard, c'est le développement d'un monde parallèle dans la féodalité, celui de la bourgeoisie. Celle-ci, suivant ses valeurs de rendement et d'efficacité, a institué une autonomisation croissante du commerce, de l'économie et du développement de la technique hors des structures culturelles de la féodalité. Premier mouvement social de la modernité, la bourgeoisie a donc institué le changement permanent des conditions d'existence, la déstructuration/restructuration des rapports sociaux et le nouveau mode de fabrication de la culture et des identités.

1.4 Les deux formes du rapport de l'humain au monde dans la culture ébréchée

Dans *La Foule solitaire* (1969), David Riesman distingue trois formes de relation entre la régulation culturelle et l'appropriation subjective du monde, relatées aux différentes structures fonctionnelles des sociétés traditionnelle, moderne et contemporaine. La première correspond à la direction/orientation traditionnelle, la seconde à la direction/orientation intérieure, et la dernière à la direction/orientation par les attentes des « autres ».

La détermination traditionnelle correspond aux structures symboliques des sociétés à culture pleine. La norme du monde s'impose à l'individu et celui-ci s'emploie à reproduire les rites et les traditions de ces prédécesseurs. Le rapport de l'humain au monde est une relation unitaire.

La détermination intérieure est l'une des deux modalités de régulation/orientation des pratiques symboliques dans une société à culture ébréchée. Cette forme de détermination, qui s'étend sur plusieurs siècles, apparaît aux débuts des Temps modernes, au moment où les structures symboliques de la tradition semblent insuffisantes pour éclairer la réalité d'un environnement de plus en plus instable. Ainsi, le rapport

unitaire entre l'humain et le monde se fragmente. Ce dernier, devenu ambivalent, n'est plus en mesure d'orienter les individus dans la réalité. Dans ces conditions, la norme objective et transcendante de la culture descend du cosmos divin ou du monde extérieur pour s'abriter dans l'intériorité des individus. Du coup, il y a une séparation entre la conscience et le monde. En consultant sa raison, son cœur, sa voix intérieure, l'individu « inner-directed » est en mesure de repérer son chemin dans un environnement extérieur indéterminé. Pour Riesman, l'individu moderne intériorise durant son enfance des principes généraux et des orientations normatives, qui lui servent « d'orient » durant toute sa vie. Ainsi, il est muni d'un « gyroscope intérieur ».

Au tournant des années 1940, Riesman observe aux États-Unis la formation d'une deuxième manière pour la société à culture ébréchée de réguler normativement les comportements individuels et pour les individus de s'orienter dans la réalité sociale. Le passage d'une économie secondaire à une économie tertiaire, l'apparition des médias de masse et de la société de consommation, la diffusion massive de la scolarisation et l'accès universel à une foule de biens culturels autrefois réservés à des classes privilégiées engendrent une très forte mobilité sociale et une instabilité extrême des rapports sociaux. Dans ce contexte, la détermination intérieure, trop rigide, n'est plus adaptée aux conditions socioéconomiques contemporaines. Les interactions sociales produisent alors une nouvelle direction/orientation, la détermination par les attentes des autres. Ceux-ci peuvent être des connaissances proches, des groupes de pairs, des figures médiatiques (publicité, vedettes, acteurs, etc.). Le regard de l'autre, de ses attentes, de ses approbations devient le miroir à travers lequel l'individu capte les normes qui régulent ses conduites. Fondamentalement, l'individu « other-directed » est indéterminé, tout comme le monde extérieur. Tout bouge. Cet individu est appelé à changer constamment, suivant les modes et les approbations d'autrui. Pour capter la tendance de l'heure, il est muni, non pas d'un gyroscope, mais d'un *radar*. Le rapport de l'individu au monde cesse ainsi d'être posé comme une opposition intérieure/extérieure. L'indétermination du monde extérieur pénètre dans l'individu, et celui-ci est désormais en dialogue constant avec l'altérité extérieure.

2. Littérature et société

La grande rupture tracée par Simard entre la société à culture pleine/identité *a priori* et la société à culture ébréchée/identité élective, et les trois formes d'orientation normative évoquées par Riesman sont observables dans l'évolution de la représentation littéraire du rapport de l'humain au monde dans les romans modernes et contemporains. Elles se constatent aussi par l'histoire sociale du genre romanesque, liée de très près au processus d'individuation, c'est-à-dire à l'émergence de l'individu. Mais avant d'en venir à ses considérations particulières, un détour par la sociologie de la littérature est nécessaire pour articuler théoriquement les bases de notre analyse.

La visée de cette discipline consiste à établir des correspondances entre la littérature et les structures fonctionnelles et symboliques de la société (Dirks, 2000). Nous envisageons ces rapports sous deux angles complémentaires, qui renvoient aux deux grandes familles de la sociologie de la littérature.

2.1 La société littérairement représentée

Notre première approche considère *le problème de la représentation, de l'image littéraire du monde dans son rapport à la société*. Les univers de fiction s'inscrivent dans le champ symbolique des représentations identitaires et culturelles. Ce que nous avons dit précédemment pour ces dernières s'applique parfaitement à la littérature. Reformulons ces dimensions.

- 1) Les champs symbolique et fonctionnel de structuration des représentations littéraires
- 2) La source des représentations littéraires
- 3) L'objet des représentations littéraires
- 4) Les formes et les structures des représentations

La totalité d'une société détermine le cercle de structuration des images littéraires d'au moins deux façons : les structures fonctionnelles les conditionnent indirectement d'un côté, et de l'autre le champ symbolique de la culture entretient avec elles une liaison directe et substantielle. Pour notre part, nous suivrons les voies tracées par trois

théoriciens du roman, Lukacs, Bakhtine et Goldmann ; les deux premiers insistent davantage sur les rapports entre les configurations du champ culturel et celles des univers littéraires, tandis que le dernier se concentre sur les relations entre les structures fonctionnelles et les œuvres romanesques. Les représentations littéraires y sont présentées à la fois comme l'écho des champs symbolique et fonctionnel des sociétés, et comme une fenêtre ouverte sur les transformations socioculturelles.

La source des représentations littéraires réside toujours dans le sujet humain. La littérature est l'une des expressions de la réflexivité des sociétés, des groupes sociaux et des individus qui cherchent à saisir et à s'appropriier les données concrètes de leurs situations sociales et spirituelles. Le récit littéraire constitue une quête de sens, un travail de la conscience sur elle-même par le détour de la fiction. C'est pourquoi tout grand récit interroge l'humain dans ce qu'il a de fondamental : son rapport à la réalité, à la vérité et à la mort. Le roman propose de surcroît des hypothèses substantielles sur la nature et l'organisation du monde humain. Ainsi, Jean-Charles Falardeau définissait l'objet de la représentation littéraire comme « une saisie totalisante de l'existence humaine et du monde, des normes qui les régissent, des pôles qui leur donnent orientation, des valeurs qui y ont cours, des relations qu'ils entretiennent ou non avec un au-delà du monde » (Falardeau, 1974 : 95).

2.2 La littérature en mouvement

Notre seconde approche n'envisage plus les images littéraires en elles-mêmes. De fait, les œuvres littéraires ne constituent pas seulement des systèmes de représentation incarnés dans des formes génériques, mais aussi des interactions symboliques entre personnes, médiatisées par des images. En ce sens, l'œuvre littéraire peut se définir comme une communication d'un auteur à un public (Dumont, 1964). La communication littéraire peut ainsi se découper en deux séquences : la création et la réception. Entre les deux termes du processus communicationnel, il se glisse un ensemble de médiations sociales, matérielles, institutionnelles et symboliques, qui renvoie aux différents modes de régulation normative et d'appropriation symbolique du monde.

Comme tout autre fait de culture, la fonction sociale de la littérature consiste à permettre aux collectivités et aux individus de saisir leur environnement et de s'orienter dans la réalité. Ce rôle s'exerce dans la

mesure où les œuvres littéraires modifient ou renforcent la vision du monde des lecteurs.

Au point de vue de la création, dans une perspective sociologique, la relation fondamentale concerne « l'horizon d'attentes » de l'auteur envers son public. Si la création d'une œuvre littéraire est un acte individuel, il s'agit avant tout d'un acte social de l'individu, puisque l'œuvre vise un interlocuteur, réel ou virtuel. « Dans un livre, écrit Gustav Lanson, il y a toujours deux personnes : l'auteur, mais aussi le lecteur qui, sauf dans des cas exceptionnels, n'est pas un individu, mais un être collectif, un public » (Lanson, cité dans Dirks, 2000). Ainsi, la dialectique auteur/public se trouve placée dans l'œuvre elle-même et constitue l'un de ses déterminants sociaux, ce qui lui confère une forme et une inscription dans un contexte sociohistorique. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Jean-Paul Sartre va même plus loin (Sartre, cité dans Dirks, 2000). Le public imaginé par l'auteur est non seulement implicite dans la composition d'une œuvre littéraire par le choix de la langue, de valeurs, de références à un « monde d'évidences » partagé et présupposé, mais la création est orientée en fonction du lecteur visé, ou d'un groupe de lecteurs, de telle sorte que c'est en choisissant son lecteur que l'auteur choisit son « sujet ». Un écrivain projette ainsi un horizon d'attentes sur son public imaginé.

À l'autre pôle de la communication littéraire se trouvent les différentes figures de la réception des œuvres. Le public peut prendre différentes formes sociales. Il y a d'abord le lecteur individuel. Son rapport à l'œuvre est déterminé par un ensemble de facteurs : ses compétences de lectures, ses connaissances générales, les modèles de lectures intériorisées au cours des études scolaires ou des relations familiales et amicales, ses diverses inscriptions sociales (nation, classe sociale, sexe, âge, etc.). Le mode de réception des œuvres par le lecteur dépend également des contextes sociaux (divertissement, recueillement, etc.). Les lecteurs individuels sont inclus dans ce qu'on pourrait appeler des « lecteurs collectifs » (groupes, classes, collectivités, nations, civilisations, époques). Notre lecture des épopées d'Homère est très différente de celle du Moyen-âge. Les interprétations collectives ou individuelles d'une œuvre sont toujours structurées par des grilles d'analyse implicites (Terry Eagleton, 1994), qui ramènent l'altérité d'un texte à la tyrannie de sa propre cohérence et de sa propre identité. Ainsi,

les lecteurs projettent à leur tour des « horizons d'attentes » sur les oeuvres. De plus, le public peut être collectif, c'est-à-dire non plus une somme d'individus reliés par des cadres interprétatifs, mais un groupe relié par une pratique collective des oeuvres. Un auditoire, une salle de spectacle, un théâtre, une « fête populaire », une messe religieuse déterminent des formes de création et des rapports aux oeuvres bien différents d'une lecture privée. Les oeuvres sont alors chantées ou récitées, inscrites dans des rites, des traditions, des manières de faire coutumières.

En somme, la signification de l'oeuvre littéraire apparaît dans la fusion des horizons d'attentes du créateur et du public, c'est-à-dire dans le contexte des transactions symboliques. Débutons notre enquête par cette seconde approche.

3. Roman et société

3.1 Littérature et conditions sociales

Dans n'importe quelle collectivité, la littérature dépend des conditions sociales. Dans *De la Démocratie en Amérique*, Alexis de Tocqueville imagine les traits typiques de deux formes de société aux antipodes l'une de l'autre : un modèle de l'aristocratie, d'un côté, et de l'autre, un modèle de la démocratie¹. Le passage d'une structure sociale à l'autre implique selon Tocqueville des transformations majeures dans la fusion des horizons des auteurs et des lecteurs, ce qui induit des changements dans la physionomie des oeuvres littéraires et de leurs « sources de poésie ». Les principaux facteurs sociaux déterminant la physionomie littéraire, tant dans les sociétés aristocratiques que démocratiques, consistent dans le nombre faible/ou élevé des écrivains et des lecteurs qui se préoccupent des choses littéraires, leur degré d'homogénéité/ou d'hétérogénéité sur le plan culturel et leurs conditions d'existence stables/ou instables.

La structure sociale aristocratique, imagine Tocqueville, concentre la création et la réception des oeuvres littéraires dans une classe sociale

¹ Les citations de Tocqueville sont tirées de son ouvrage, *De la démocratie en Amérique*, tome II, 1961, Gallimard, chapitre XIII, « Physionomie littéraire des siècles démocratiques » : 82-89 ; et chapitre XVII, « De quelques sources de poésie chez les Nations démocratiques » : 103-111

privilegiée, peu nombreuse et homogène sur le plan culturel : la noblesse. Les règles de la production des œuvres sont alors à la fois rigoureuses et traditionnelles, puisque, d'une part, un « petit nombre d'individus » s'entend facilement pour établir des règles communes qui doivent diriger chacun d'eux, et que, d'autre part, ces mêmes individus sont enclins à suivre les règles que s'étaient imposées leurs ancêtres. De plus, ces individus, qui mènent une existence au-dessus des préoccupations matérielles ordinaires, ont développé un amour de l'art littéraire pour lui-même, un goût pour les plaisirs fins et délicats, et une forme d'aversion pour la nouveauté et les émotions fortes. Dans ces conditions, Tocqueville en conclut que : « Le moindre ouvrage y sera soigné dans ses plus petits détails ; l'art et le travail s'y montreront en toutes choses ; chaque genre y aura ses règles particulières dont il ne sera point loisible de s'écarter et qui l'isoleront de tous les autres » (Tocqueville, 1961 : 85). Cela nous donne, en effet, l'épopée, la tragédie, la poésie et la rhétorique.

Dans une structure sociale démocratique, où les rangs sociaux sont mêlés et confondus, la production et la réception des œuvres littéraires se produisent au sein d'une « multitude incohérente », d'où sortent à la fois les auteurs et les lecteurs. Cette multitude est composée d'individus aux profils bigarrés : leurs éducations et leurs différents degrés de connaissance des lettres varient de l'un à l'autre, et, ajoute Tocqueville, « ils ne ressemblent point à leurs pères, et à chaque instant ils sont différents d'eux-mêmes ; car ils changent sans cesse de place, de sentiments et de fortune » (Tocqueville, 1961 : 85-86). Dans ces conditions, les règles de l'art littéraire ne sont plus très contraignantes, et elles sont appelées à changer selon les modes. De l'autre côté, les lecteurs, agités par les soucis de leurs conditions fluctuantes, cherchent dans la littérature, non pas un amour désintéressé de l'art, mais un divertissement. Pour cela, il leur faut des livres qui leur fournissent de l'inattendu et du nouveau, des émotions fortes et rapides. C'est ainsi que Tocqueville envisageait l'avenir littéraire des sociétés modernes : « Prise dans son ensemble, la littérature des siècles démocratiques ne saurait présenter l'image de l'ordre, de la régularité, de la science et de l'art ; la forme s'y trouvera, d'ordinaire, négligée et parfois méprisée. Les auteurs y viseront à la rapidité de l'exécution plus qu'à la perfection des détails. Les petits écrits y seront plus fréquents que les gros livres, l'esprit que l'érudition, l'imagination que la profondeur ; il y règnera souvent une

force inculte et presque sauvage dans la pensée, et souvent une variété très grande et une fécondité singulière dans ses produits » (Tocqueville, 1961 : 88). Cela nous donne, en effet, les tendances de la production romanesque, excepté pour les grands romans du 17^e et 18^e siècle, qui fusionnent les horizons de deux groupes sociaux de créateurs et de lecteurs, la noblesse et la bourgeoisie.

Mais ce n'est pas tout : la structure sociale détermine non seulement les caractères formels des œuvres, mais aussi les sources de la représentation poétique du monde, en modifiant les goûts des publics et les préoccupations des auteurs. La société aristocratique tend à conserver ses institutions sociales et politiques dans un état immobile. Cet état favorise l'intégration symbolique des individus par la fidélité à une religion commune, la déférence envers le passé des ancêtres et le respect des inégalités naturelles entre les classes. À l'inverse, la société démocratique imaginée par Tocqueville pousse à l'extrême la mobilité sociale et la transformation des conditions d'existence. Il s'ensuit un mélange des croyances, des repères symboliques et, dirions-nous aujourd'hui, des identités. De ces deux structures sociales opposées résultent des différences majeures dans la représentation du monde.

L'immobilité des structures sociales aristocratiques favorise la « peinture de l'idéal », des êtres et des choses en dehors ou au-delà de l'environnement immédiat. L'ajustement des représentations symboliques et des conditions d'existence semble propice à l'éclosion du merveilleux, à la peinture des intermédiaires nombreux entre le sacré et l'humain, à l'idéalisation du passé et des grands hommes.

L'instabilité chronique des sociétés démocratiques, au contraire, incline l'imagination à se détourner de l'idéal et à *représenter le réel*. Le brassage des conditions de vie bouleverse constamment les systèmes de croyances, de sorte que le doute s'installe et renferme les poètes dans le monde visible. Tout converge pour détourner l'imagination sur autre chose que l'homme lui-même, ses conditions d'existence, les transformations du monde. Dans les sociétés démocratiques, les sources de la poésie, prévoit Tocqueville, seront l'activité humaine et l'avenir, l'individu et l'Humanité.

3.2 *Genres littéraires et groupements sociaux*

La littérature, disions-nous plus haut, s'inscrit dans le champ communicationnel de la culture. Comme les langues, elle est traversée par des systèmes d'appréciation normatifs et des visions du monde, qui servent à la fois à réguler les pratiques sociales et à permettre aux individus et aux collectivités de s'orienter dans la réalité. Dans cette perspective, à partir de leur théorie respective des genres littéraires, P. Medevév, Erich Köhler et Mikhaïl Bakhtine établissent tous les trois une corrélation fonctionnelle entre des genres littéraires et des groupements sociaux à différentes époques historiques données².

Pour Medevév, les genres littéraires doivent être replacés dans leurs « contextes communicatifs et dialogiques », sans lesquels aucune œuvre ne peut exister. Le poète a son auditoire, le théâtre son public, le romancier ses lecteurs. Ainsi, les différents genres – poème drame, roman – sont définis comme des interactions sociales : des processus de communication. Ces formes communicationnelles expriment, selon les époques, des « visions du monde » collectives et articulent un « sens social » particulier. En ce sens, l'épopée, la tragédie et le roman constituent des manières différentes d'envisager la réalité. « Le genre, écrit-il, est donc l'ensemble des méthodes d'une orientation collective à l'égard du réel, d'une orientation qui aspire à la totalité » (Medevév cité dans Zima, 1985 : 45).

Toutefois, ajoute Medevév, les contextes communicatifs des genres littéraires sont traversés par des intérêts de groupe et des idéologies, si bien qu'un genre littéraire, à une époque historique donnée, articule les intérêts, les visions d'un groupe social en particulier. De cette façon, sur le plan historique, Medevév considère que l'épopée féodale correspond aux valeurs de la noblesse d'épée, la tragédie française du 17^e siècle à une mise en scène de la noblesse de Cour, et les romans du 18^e siècle à une représentation de l'individualisme bourgeois.

Erich Köhler, partant de la théorie des systèmes sociaux de Niklas Luhmann, parvient à des conclusions similaires. Pour ce dernier, la fonction de tout système consiste à réduire la complexité du réel et de la vie empirique pour rendre possible l'orientation et l'action d'un groupe

² Ce passage est redevable à Pierre V. Zima (1985 : 44-84).

ou d'un individu dans la réalité. De ce point de vue, les genres des différentes époques historiques apparaissent comme des tentatives collectives pour résoudre des problèmes sociaux, pour s'orienter dans une réalité changeante et pour justifier certaines pratiques culturelles. Un genre littéraire peut ainsi suggérer à un groupe social des points de vue et une vision de la réalité afin qu'il puisse avoir emprise sur elle. L'apparition d'un genre littéraire à une époque donnée, ou la revalorisation d'un genre ancien, dénote l'émergence de nouvelles situations sur le plan social. De la sorte, les changements dans les structures socioéconomiques entraînent indirectement des modifications dans le système générique. Celui-ci réagit alors de manière active en puisant dans ses ressources propres. Ainsi, selon Köhler, le système générique passe de l'épopée féodale à la tragédie en réagissant à la transformation de la noblesse d'épée en noblesse de cour sous la monarchie absolue. De même, l'essor du roman moderne au 17^e siècle correspond à une nouvelle force sociale et culturelle ascendante : la bourgeoisie.

Mikhaïl Bakhtine, quant à lui, établit une relation entre les genres littéraires et les luttes sociales. L'épopée, le drame et la grande poésie classique expriment le point de vue de la culture officielle des classes dominantes. À l'inverse, les genres prosaïques s'inscrivent dans le sillage de la culture populaire. Dans cette perspective, le roman est intimement lié à la contre-culture des carnivals populaires et à leur vision du monde. Le carnaval renvoie d'abord à une réalité sociologique (Bakhtine, 1970 : 160-191). À la Renaissance, le carnaval correspond à des événements populaires visant la critique de la culture sérieuse des élites féodales, les seigneurs et les clercs. Le carnaval désigne alors une espèce de sous-culture de contestation de l'ordre féodal. Dans les fêtes carnavalesques, les symboles, la morale et les normes de la culture officielle sont présentés dans un contexte hétéronome, caricatural, et rendus tout à fait ridicules.

Pour Bakhtine, la culture carnavalesque apparaît dans une période de transition historique marquée par des tensions sociales. Le carnaval émerge au Moyen-âge au moment où des artisans, des bourgeois et des paysans commencent à mettre en doute la suprématie de la noblesse.

La première composante de la vision carnavalesque du monde est le rire. Celui-ci associe le sublime au grotesque, le sacré au profane, la vie à la mort, le Roi au fou. D'après Bakhtine, le rire carnavalesque s'oppose à quatre éléments clés de la culture féodale. Il nie d'abord la tradition en privilégiant la transformation continue de ce qui est. Il ridiculise ensuite l'ascétisme chrétien en mettant l'accent sur les fonctions sexuelles et fécales du corps humain. En outre, il mine l'esprit de sérieux par la bouffonnerie. Il s'emploie enfin à détruire la vision eschatologique de la chrétienté en associant la mort non plus à la vie éternelle, mais à la naissance. La culture carnavalesque est composée d'un autre élément : l'ambivalence. Celle-ci n'admet aucune valeur absolue ; elle réunit plutôt ce que la culture officielle sépare, elle oppose des contraires. Le dernier élément constitutif du carnaval est la polyphonie. Elle correspond à la pluralité irréductible des voies discursives et à leurs dialogues infinis.

Pris dans son ensemble, le carnaval s'est forgé tout un langage symbolique, concret et sensible, qui exprime une vision du monde particulière. Cette vision se transpose, par les catégories du langage, bien entendu, dans les œuvres romanesques. Pour Bakhtine, plusieurs romans de la Renaissance absorbent la vision carnavalesque du monde des fêtes populaires, dont les œuvres de Cervantès et François Rabelais en constituent des exemples éloquentes.

3.3. L'itinéraire social d'un genre littéraire

À ses débuts, au Moyen-Âge, le roman est un genre littéraire mineur, dépourvu des lettres de noblesse de l'épopée, de la tragédie et de la poésie. Contrairement à ces grandes formes littéraires, la réflexion sur la forme romanesque, sa mission artistique, ses normes et ses règles d'or, est très peu développée. Si bien que le roman est d'abord une « pratique de l'écriture », un savoir-faire, une technique qui se développe de manière expérimentale et empirique, ce qui explique en grande partie l'immense diversité de ses formes narratives et l'éclosion, dès le Moyen-Âge, d'une constellation de sous-genres romanesques (Pavel, 2003 : 17). Cette liberté formelle, non contrainte par les lois rigides de la « poésie », permet au roman de s'adapter constamment, à la manière du droit anglais, aux conjonctures historiques et aux sensibilités fluctuantes des publics, et d'accomplir, sur le double plan formel et de la représentation du monde, au moins deux grandes révolutions dans son histoire. On peut ainsi dégager trois périodes significatives dans

l'évolution du genre romanesque : tout d'abord, le roman pré-moderne, qui s'échelonne environ du 11^e au 15^e siècle ; ensuite, le roman moderne, lequel naît progressivement vers le 16^e et s'étend jusqu'au milieu du 19^e siècle ; enfin, le roman contemporain, dont les débuts s'amorcent vers la fin du 19^e siècle et le début du 20^e siècle (Pavel, 2003 : 46-47). Chacune de ces phases correspond à des conditions sociales particulières, à l'évolution des forces sociales, aux modifications dans la production des œuvres et dans les pratiques de réceptions. L'idée générale sous-jacente aux développements sociohistoriques de la forme romanesque est que le roman semble intimement lié à deux processus conjoints : la pluralisation de la culture et le détachement progressif de l'individu aux normes transcendantes du monde. Cette relation entre roman et pluralisation/individuation semble vérifiable non seulement en Occident, mais dans toutes les civilisations où la « révolution pluraliste » (Simard) s'est étendue. « Le roman, écrit Souriau, se développe dans de nombreuses cultures extra-européennes à mesure que l'individu se différencie et s'oppose à des collectivités compactes. » (Souriau, 1990 : 1243)

3.3.1 Le roman pré-moderne

Au Moyen-Âge, la forme romanesque s'établit officiellement vers le 11^e ou 12^e siècle (Souriau, 1990 ; Zérafra, 1971). On peut y repérer au moins trois traits significatifs, lesquels sont précurseurs, en quelque sorte, du roman moderne. Sur le plan de la représentation, les romans pré-modernes ne s'éloignent pas du caractère idéaliste et invraisemblable des œuvres épiques, tragiques et poétiques (Pavel, 2003 : 55-56). En premier lieu, ce qui est nouveau, c'est que les romans sont écrits dans une langue vulgaire d'usage « social » et bien souvent en prose, et non en vers. D'ailleurs, le mot roman signifie, étymologiquement, écrit en « langue romane », c'est-à-dire en langue vulgaire et non en latin savant (Souriau, 1990). Ensuite, le roman est écrit pour être lu ; il est destiné à la *lecture privée*, ce qui l'oppose aux genres littéraires chantés ou récités, lesquels sont inscrits dans des rituels traditionnels propres à des communautés particulières. Évidemment, ces deux traits nouveaux – langue vulgaire, lecture privée – correspondent à des modifications sur le plan de la réception sociale des œuvres. L'usage de la langue vulgaire, à tout le moins en France, s'explique en grande partie par le fait que l'entourage de la cour du Roi est de moins en moins familier avec le latin (Zérafra,

1971). Mais plus significativement, l'apparition du roman va de pair avec la diffusion de la lecture et la formation d'un « public cultivé », qui lit pour son plaisir. Il s'agit, tout d'abord, d'un public restreint, composé de nobles et de clercs, mais qui, par la suite, tend à s'élargir à de nouvelles couches sociales. L'essor du roman est donc lié à de nouvelles pratiques sociales, un tout nouveau mode de communication entre le public et l'œuvre d'art. À l'aube des Temps modernes, le roman est une interaction sociale entre une œuvre et des lecteurs, qui favorise un contact personnel, intime et « intellectualisé ». Cette pratique individualiste de la lecture s'oppose nettement aux pratiques collectives fortement ritualisées, par exemple, des chansons populaires. Ainsi, le roman accompagne l'émergence, sur le plan social, de l'individu.

Le troisième trait est que, malgré leur caractère « idéaliste », invraisemblable, les romans pré-modernes commencent à utiliser un procédé littéraire qui, dans la modernité, deviendra le propre du roman : celui de « l'identification » (Zérafra, 1971). Les univers fictifs et les héros tendent à être de plus en plus représentatifs des conditions d'existence et des individualités. Les cosmos divins cèdent lentement la place à des milieux sociaux et les héros délaissent leur caractère mythique au profit de la notion de « personnage ». La pratique individualiste de la lecture des romans n'est sans doute pas étrangère à ce goût du lecteur pour l'identification à l'histoire qu'on lui propose. Ainsi, le lecteur individuel se projette dans l'histoire romanesque en s'intéressant aux aventures des personnages, à leurs sentiments, aux motivations psychologiques de leurs actions. À l'aube des Temps modernes, ce procédé d'identification et son succès dans la réception du public indiquent des changements profonds dans la manière dont les individus construisent désormais leurs propres repères identitaires, sur le mode de la subjectivité qui se cherche. Mais, cette variation lente témoigne également du changement des valeurs dans la société féodale à mesure qu'une nouvelle classe sociale conteste la noblesse. Ainsi, le roman picaresque espagnol, le roman élégiaque et la nouvelle au 15^e et 16^e siècle, lesquels critiquent férocement l'Idéal par contraste avec les imperfections de la réalité empirique, amorcent sans aucun doute une transition majeure en littérature, laquelle reflète à la fois le changement de goût du public et un renversement des valeurs sociales (Pavel, 2003).

3.3.2 Le roman moderne

Le roman des Temps modernes se distingue par un certain nombre de traits bien connus. Nous en évoquons seulement quelques-uns. Tout d'abord, sur le plan de l'écriture, les écrivains optent pour la lisibilité et la sobriété du style, en prose le plus souvent. Ensuite, le roman moderne peint généralement des scènes vraisemblables de la réalité ; il représente des individus concrets impliqués dans des situations sociales et historiques. La représentation des milieux sociaux ne se restreint plus aux privilégiés de la hiérarchie sociale, elle s'étend à toutes les couches de la société. La « socialité » et « l'historicité » deviennent la matière même des romans. Un autre trait rattaché à la vraisemblance est la sécularisation des univers romanesques. Dieu a disparu du réel tangible et le monde est ainsi devenu, comme dit Max Weber, « désenchanté ». Le cosmos divin et les intermédiaires entre le sacré et le profane sont remplacés par la « société », les rapports entre les groupes sociaux, les événements historiques, « l'État » et ses organes. Enfin, le roman est centré sur des personnages individualisés et fournit des descriptions psychologiques, des représentations des univers intérieurs.

Le passage de la « peinture de l'idéal » (Tocqueville) à la représentation du réel est concomitant avec celui, sur le plan social, de l'ascension de la bourgeoisie et de son monde de signification. Tant dans la production que dans la réception des œuvres romanesques, l'essor du roman moderne et de ses traits particuliers coïncide avec celui de l'individualisme bourgeois. Dans *The Rise of the Novel* (1956), Ian Watt soutient que le roman anglais moderne est intimement lié à l'idée d'un individu exceptionnel, à l'intérêt pour la psychologie et à l'apparition d'un public bourgeois, prédisposé à recevoir toute description de la vie privée de l'individu, de son intimité. Par ailleurs, dans une société sécularisée orientée vers la réussite individuelle, affirme Watt, il ne s'agit plus de représenter une métaphysique de la divinité qui soutient la structure symbolique des communautés, mais de connaître les « lois », les règles qui régissent la réalité matérielle et sociale. La vérité, l'orientation de la vie ne se trouve plus dans la tradition, le monde enchanté, la transcendance divine, mais dans la vie intérieure et psychique de l'individu et de ses frustrations avec le monde extérieur. Sécularisation, matérialisme, réalisme, introspection : bref, le roman moderne exprime la « vision du monde » de la bourgeoisie.

3.3.3 Le roman contemporain

La fin du 19^e siècle annonce le déclin du réalisme. La forme romanesque vit alors sa deuxième grande mutation. Le roman moderniste, en révolte contre tous les déterminismes, sociaux et biologiques, présentés dans les romans naturalistes, exalte l'ambivalence absolue du soi et du monde. L'écriture de l'aventure de l'être humain dans le monde cède la place à l'aventure de l'écriture pour elle-même, à l'exploration subjective (sensorielle, affective, perceptive, etc.) du monde (Pavel, 2003 : 359). Le perfectionnement du style devient une fin en soi. Il s'ensuit une explosion de la forme romanesque qui défie la cohérence même du genre. Selon Thomas Pavel, on peut quand même constater une grande tendance dans l'écriture romanesque dite « sérieuse » du début jusqu'au milieu du 20^e siècle. Les liens reliant les personnages et les communautés sont rompus. D'une manière générale, on assiste à la désintégration du soi et du monde, et au triomphe de la quête narcissique de soi.

L'explosion formelle du roman moderniste ne renvoie pas, sur le plan social, à un groupe, une communauté de lecteurs précis. D'ailleurs, « l'art pour l'art » s'affiche comme affranchi de toute fonction sociale. Toutefois, comme le fait remarquer Zérafra (1971), il est clair que le modernisme n'échappe pas aux conditions sociales, de telle sorte qu'il est tout à fait possible de relier la multiplication des formes romanesques et les thèmes typiques aux grandes tendances sociales de la fin du 19^e et du milieu 20^e siècle. De ce point de vue, la généralisation de la révolution industrielle, l'urbanisation, la scolarisation massive, la diversification et la spécialisation des publics, l'extrême mobilité sociale, la dislocation des communautés fermées, la culture de masse et des médias, la « révolution de l'intimité » (Simard) dans les années 20 ne sont pas étrangers, loin de là, à cette explosion formelle et cette quête narcissique du soi et du monde. Cette quête renvoie aussi, comme on va le voir maintenant, aux grandes mutations de l'identité moderne et contemporaine.

4. La modernité de l'imaginaire romanesque

4.1 *Du mythe à la littérature*

Dans un texte publié en 1964, intitulé « La sociologie comme critique de la littérature », Fernand Dumont établit une relation entre les représentations littéraires et les champs symboliques des sociétés mythiques et modernes. Pour lui, le mythe et la littérature, en dépit de leurs différences, partagent d'importants points en commun. Les récits mythiques et littéraires portent des « jugements d'existence », des évaluations normatives, des rapports aux valeurs. Ils sont tous les deux situés au-dessus de la temporalité quotidienne. Univers fictifs, ils s'opposent à la vie empirique, de sorte qu'ils appartiennent à la vie réflexive des sociétés humaines. Il s'ensuit que « le mythe raconte comment la réalité est venue à l'existence ». De même, « la littérature constitue l'avènement concret de la signification incarnée dans une forme ». Par conséquent, mythe et littérature partagent une fonction normative commune, celle d'orienter les sujets humains dans leur quête de sens.

Par contre, ajoute Dumont, le passage du mythe à la littérature relève d'une variation sociologique fondamentale. Cette variation correspond à l'inversion du rapport entre l'identité et la culture que nous avons tenté de tracer au début de ce texte. Dans les cultures pleines, disions-nous, il n'y a pas de séparation entre l'univers mental subjectif et l'univers culturel objectif : ces deux univers sont intégrés l'un dans l'autre, en sorte qu'il n'y a pas, ou très peu, d'écart entre la culture et l'identité. Le sens de la vie y est donné d'avance. Les sociétés à culture ébréchée, issues du changement permanent des conditions d'existence, marquent une séparation entre l'humain et le monde, l'univers mental et l'univers culturel, la culture et l'identité. La culture ébréchée inaugure la dualité fondamentale entre le sujet et l'objet, de sorte que la culture se dévoile au sujet sous la forme d'un objet posé devant soi, et non plus une donnée naturelle transcendante, qui tombe sous le sens. Dès lors, la quête de sens, la projection identitaire de la conscience subjective devient le mode incontournable de fabrication de la culture, qui se défait et se refait constamment.

Du mythe à la littérature, le processus réflexif s'en trouve par conséquent inversé : « le mythe venait à la subjectivité, l'œuvre littéraire

en provient », écrit Dumont (1964 : 235). Alors que le mythe constitue, dans la culture pleine, la face subjective « objectivée » de la conscience collective, la nouvelle mythologie de la culture ébréchée est projection de la conscience subjective en quête de sens, d'unité, de cohérence perdue. La littérature, tout comme les idéologies et l'historiographie, soutient Dumont, participe donc à sa façon au mouvement culturel d'ensemble de la modernité, qui consiste, sur le mode du projet et du dialogue avec l'altérité, à reconstruire réflexivement des ensembles sociaux et des repérages symboliques.

4.2 La dualité de la « belle âme » et du monde

Dans *La théorie du roman*, publié en 1920, Georg Lukacs trace des parallèles entre le développement des formes littéraires et l'évolution de la civilisation occidentale (Lukacs, 1968). La thèse principale de cet ouvrage est la suivante : la configuration du champ symbolique détermine *a priori* les principes constitutifs des genres littéraires. L'argumentation du philosophe hongrois repose sur la mise à jour de plusieurs analogies entre les univers littéraires et les univers culturels, c'est-à-dire l'objet, la forme et la source des représentations littéraires et les états de la civilisation.

Lukacs distingue deux formes de structuration du champ symbolique dans l'histoire occidentale. Ou bien il est achevé et fermé sur lui-même, ou bien il est inachevé et problématique. Dans le premier, la relation entre l'identité et la culture est adéquate, unifiée et substantielle, dans le second, cette liaison est imparfaite, fractionnée et indéterminée. Historiquement, la Grèce Antique et le Moyen-Âge chrétien correspondent à la configuration totalisante du rapport de l'humain au monde, tandis que la société moderne est conforme à la seconde. Cette distinction rejoint parfaitement celle qui a été tracée au début de ce texte entre la culture pleine et la culture ébréchée.

Dans son image du monde, l'épopée exprime la parfaite adéquation entre l'identité et la culture, les perceptions du sujet humain et les formes significatives. Les différentes parties constitutives du récit épique – héros, événements, cosmos – forment un tout homogène, un seul et même organisme vivant. Les héros épiques ne sont pas des individualités psychiques, mais des figures symbolisant des communautés tout entières, de sorte que le déroulement du récit ne met pas en lumière un destin

personnel, mais celui de l'ensemble d'une collectivité. En plus, les héros mythiques n'éprouvent jamais leur système idéologique ni leur identité, puisque les dieux tracent d'avance leur destinée. Il n'y a jamais de discontinuité entre l'être et le destin, l'intériorité et l'aventure, la subjectivité et le monde.

La source de l'épopée est métasubjective, c'est-à-dire qu'elle réside dans les contenus mêmes du champ symbolique unifié de la culture. Face à cet ordre, le poète épique s'efface humblement et reproduit dans un système littéraire la totalité du sens achevée par elle-même. La représentation épique n'est donc possible historiquement que dans un monde où le sens est immanent à la vie empirique des sujets humains, où les réponses précèdent les grandes questions de l'existence.

Le roman est l'expression littéraire d'un tout autre monde. Il exprime le décalage entre les perceptions identitaires et la culture. Les éléments de la représentation romanesque sont hétérogènes et n'entretiennent pas de relation substantielle entre eux. Les personnages romanesques s'objectivent comme des individualités psychologiques, animés par des idéaux purement subjectifs, en quête d'une communauté de sens partagé. Quant au monde, il se vide de toute signification aux yeux des sujets humains et acquiert le caractère d'un système de nécessité physique et de contrainte sociale. Il en découle une discontinuité radicale entre le sujet et le monde, l'être et le destin, l'intériorité et l'aventure, l'idéal intérieur et la réalité extérieure. Le déroulement du récit consiste dans la marche du personnage vers la connaissance de lui-même, l'épreuve de soi dans le double rapport aux autres et au monde.

La source de la vision romanesque du monde réside dans la subjectivité du créateur, puisque l'unité du champ symbolique est disparue. La création romanesque participe au mouvement moderne, en ceci qu'elle est projection de la conscience privée. Afin de produire une image représentative de son époque, le romancier puise son inspiration dans son expérience personnelle et dédouble ironiquement sa propre subjectivité : d'un côté, il met en scène un personnage problématique, mal à l'aise dans le monde, qui cherche une réconciliation utopique, et de l'autre, il fait triompher le monde froid sur les désirs subjectifs du héros. Pour Lukacs, le roman est la forme littéraire de la lucidité, car le

romancier nous apprend à reconnaître le décalage entre l'identité subjective et la réalité objective du monde.

À partir de la dualité héros/monde et les diverses modalités conflictuelles de leurs rapports, Lukacs distingue trois types de romans modernes correspondant à des étapes du cheminement de la conscience humaine dans l'appropriation de sa nouvelle condition fondamentalement indéterminée.

Le premier modèle, le roman de l'idéalisme abstrait, est fondé sur *Don Quichotte*, le roman de Cervantès. Un héros, séparé du monde extérieur, résolument confiant en lui-même et incapable de toute réflexivité, part à l'aventure dans ce vaste monde pour lui imposer son idéal intérieur. Mais la réalité du monde est trop mouvante, riche et complexe pour être maintenue dans l'étroitesse de cet idéal subjectif. L'intrigue de ce type romanesque consiste à renforcer le décalage entre la subjectivité idéaliste et l'univers objectif impénétrable. Les péripéties du personnage principal constituent une suite ininterrompue d'échecs burlesques. Face à ces derniers, le héros problématique, incapable de toute réflexivité critique sur ses actions, en vient à croire que le monde est manipulé par des génies malins.

Le second type, le roman de la désillusion romantique, recouvre les romans du 19^e siècle qui ont pour thème principal l'intériorité du personnage principal. Pour Lukacs, le roman de Flaubert, *L'éducation sentimentale*, constitue un exemple achevé. Dans cette sorte de roman psychologique, la dualité héros/monde est également indépassable, mais les modalités de leurs rapports conflictuels sont inversées : l'intériorité du héros apparaît trop riche, vaste et délicate pour s'intégrer dans l'étroitesse de la forme conventionnelle du monde extérieur. À l'activisme de Don Quichotte succède la passivité du personnage délicat, hypersensible aux conditions extérieures. Au lieu d'affronter le monde et ses bassesses, le héros évite tous les contacts conflictuels possibles pour se réfugier dans la caverne de son identité.

Enfin, le troisième type, le roman de formation, peut être considéré selon Lukacs comme une tentative de synthèse des éléments précédents. L'œuvre romanesque de Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, en constitue l'archétype. Si le héros ne digère pas complètement

le décalage entre sa vie subjective et la réalité objective du monde, il a toutefois appris à reconnaître ce décalage et son caractère inéluctable. Le héros conserve son idéal intérieur, parce que toute vie sans idéal tombe dans l'inessentialité, tout en sachant qu'il est impossible pour lui de le mettre en pratique. Il s'acquitte alors de l'incertitude du monde, tant bien que mal, en trouvant dans la vie sociale à la fois un ancrage communautaire dans les groupes socioprofessionnels et dans la sphère privée.

Ces trois formes de romans modernes correspondent à des modalités différentes de la régulation intérieure soulignée par Riesman. Les personnages évoqués par Lukacs ne reçoivent plus leurs normes du monde extérieur. Elles s'abritent directement dans l'intériorité des personnages, en rupture avec l'ordre symbolique du monde traditionnel. En un sens, le héros du roman de formation, qui intériorise une norme de conduite dans son enfance et apprend à concilier sa direction intérieure avec les données changeantes du monde extérieur, semble donner une image accomplie de l'individu « inner-directed ».

4.3 La mort du sujet humain dans la société technocratisée

Dans un ouvrage intitulé *Pour une sociologie du roman*, Lucien Goldmann s'est penché sur le sens de l'évolution de la forme romanesque dans son rapport à la société capitaliste (Goldmann, 1986). Il entrevoit les univers de fiction comme une saisie englobante du rapport de l'humain au monde. Toutefois, il laisse entendre que les œuvres romanesques présentent des visions du monde individuelles, et non pas collectives. Pour lui, le roman trouve sa source dans le sujet humain socialement isolé, issu de l'individualisme moderne.

Son interprétation de la forme romanesque suit la voie tracée par le jeune Lukacs : le roman, dans son image du monde, met en opposition une subjectivité en quête de valeurs authentiques et une réalité objective dégradée. Pour Goldmann, cette vision du monde est déterminée par un champ de structuration très précis : celui de la société capitaliste. Le décalage représenté dans les romans modernes provient, soutient-il, de la dégradation de toutes les valeurs (matérielles, spirituelles, esthétiques, etc.) par les lois du marché et la domination de la valeur d'échange sur les valeurs d'usage. « La forme romanesque nous paraît être en effet la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société

individualiste née de la production pour le marché » (Goldmann, 1986 : 36). Ainsi, les romans modernes proposent des « visions du monde » qui éclairent la situation de l'individu dans la société capitaliste. La démarche de Goldmann consiste à tracer des analogies entre les différentes phases du genre romanesque et l'évolution des structures fonctionnelles du système capitaliste.

Il distingue trois phases dans l'évolution du système capitaliste et dans celle du roman. La première correspond au capitalisme libéral, qui repose sur l'essor de la propriété privée, de l'initiative individuelle et de l'individualisme sur le plan des valeurs et des pratiques sociales. À cette période correspond le héros problématique (« inner-directed », dirions-nous) de Lukacs. Les romans de Cervantès, Stendhal, Goethe, Balzac sont représentatifs de ce moment.

La seconde phase renvoie à l'émergence du capitalisme monopolistique, qui survient à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle. L'individu perd alors toute importance sur le plan social et économique. Cette perte de maîtrise individuelle du monde se reflète dans l'émergence des héros impuissants, dépossédés d'eux-mêmes, simples rouages du système, chez Zola, Kafka et Malraux, par exemple. Ces romans expriment la désintégration du sujet et la domination des idéologies totalisantes qui supplantent les valeurs individuelles.

Enfin, vers les années 1940 et 1950, le développement du capitalisme technobureaucratique et les mécanismes d'autorégulation du marché tendent à supprimer non seulement l'initiative individuelle, mais l'individualité elle-même. À cette phase correspond le « Nouveau roman ». Dans les romans d'Alain Robbe-Grillet, par exemple, le sujet humain disparaît au profit de l'autonomie des *objets*, lesquels deviennent des personnages. Le monde représenté est de part en part « objectal ». L'effacement de la subjectivité annonce la mort du roman et la réification totale des individus réels.

La périodisation proposée par Goldmann est intéressante à plusieurs égards. Elle permet d'entrevoir l'évolution de l'imaginaire romanesque quant à la situation de l'individu dans le monde contemporain, comme l'effacement de la « direction intérieure ». Le passage de l'individu « inner-directed » à l'individu « other-directed », tracé par Riesman,

correspond à peu près à la périodisation de Goldmann. Toutefois, la démarche de Goldmann n'en présente pas moins d'évidentes faiblesses. Elle tend à établir un rapport réducteur, très proche de la « théorie du reflet », entre les œuvres romanesques et les structures socio-économiques. De plus, sa classification des œuvres de la troisième période est pour le moins contestable. Les personnages ne sont pas seulement réifiés dans les grandes œuvres romanesques au milieu du 20^e siècle.

4.4 La polyphonie romanesque

Comme Lukacs, Mikhaïl Bakhtine considère le développement des représentations littéraires dans leurs rapports à l'évolution des sociétés européennes (Bakhtine, 1978 : 83-233). Sa thèse principale consiste à dire que les différentes formes littéraires expriment réflexivement les tendances du champ communicationnel de la culture. L'essentielle de sa démonstration repose sur l'éclairage de différentes analogies entre la configuration des univers littéraires et celle des univers culturels.

Pour Bakhtine, le champ symbolique peut prendre au moins deux formes : il est soit homogène, soit hétérogène. L'homogénéité du champ communicationnel implique une relation unifiée entre l'identité et la culture, le sens et le langage, les perceptions subjectives et les formes culturelles. À l'inverse, le champ symbolique hétérogène suppose la discontinuité des processus d'identification entre les perceptions subjectives et les formes significatives de la culture. Dans ce dernier cas, les identités interagissent entre elles et se combattent pour être en mesure de se définir. En somme, ces deux configurations du champ symbolique correspondent assez bien à la distinction entre la culture pleine et la culture ébréchée.

Par contre, Bakhtine distingue non pas deux grandes périodes historiques comme le fait Lukacs, mais au moins quatre. De ce point de vue, les sociétés antérieures à l'Antiquité sont constituées par un champ symbolique parfaitement homogène, tandis que les sociétés européennes de la fin du 19^e siècle et au-delà sont conformes au modèle du champ symbolique hétérogène. Entre l'Antiquité et la modernité occidentale, on assiste à la longue transition entre les sociétés à culture pleine aux sociétés à culture ébréchée. Les civilisations antiques et médiévales possèdent un champ communicationnel à dominante homogène, alors

que durant la Renaissance et les Temps modernes, il est à dominante hétérogène.

Durant l'Antiquité et le Moyen-âge, le champ symbolique est traversé par des tendances contradictoires liées aux luttes entre les groupes sociaux. D'un côté, la culture officielle des groupes dominants, essentiellement la noblesse, agit comme forces centripètes d'unification de la totalité du champ communicationnel. De l'autre, les pratiques subversives des couches populaires, qui s'expriment entre autres dans la contre-culture des carnavals, constituent des forces centrifuges. À la Renaissance, l'irruption des catégories de la culture d'en bas au sein de la culture d'en haut, favorisée par le mouvement bourgeois, renverse le rapport de force pour la dissolution relative du champ symbolique homogène. Enfin, à la fin du 19^e siècle, les formes symboliques durables disparaissent et les identités se construisent les unes par rapport aux autres dans un espace d'interaction. C'est à l'intérieur de ces différentes phases du champ symbolique que s'inscrit le développement des genres littéraires.

L'épopée, le drame et la poésie constituent des expressions réflexives des tendances d'unification et de centralisation du champ communicationnel. À l'inverse, les genres prosaïques et le roman expriment théoriquement la diversification de la culture. On pourrait résumer le point de vue de Bakhtine par les deux formules suivantes : les genres nobles évoquent « la conscience ptoléméenne » de la culture pleine, alors que le roman incarne la « conscience galiléenne » de la culture ébréchée.

L'épopée traduit sur le plan littéraire l'indifférenciation entre les perceptions subjectives et les formes significatives, le sens et le langage. Chaque locuteur et sa parole dans le récit épique – héros, forces cosmiques, narration, etc. — se confondent dans la signification globale de l'œuvre tout entière. Dans cette image épique du monde, la perception du héros, qui s'exprime à travers ses discours, est orientée exclusivement sur son objet ; elle ne rencontre jamais le point de vue d'autrui ; le seul obstacle qui se pose entre elle et son objet consiste dans la richesse inépuisable des êtres, des choses et du monde. Les héros épiques n'éprouvent jamais ni leur système idéologique ni leur identité, car ils sont intégrés dans une totalité significative et incontestable.

Le roman, au contraire, exprime la dissociation entre le sens et le langage, l'identité et la culture. L'esprit fondamental du roman, ce qui le distingue en tant que genre littéraire, c'est l'image de l'éparpillement de la réflexivité des sujets humains, la représentation de la diversité des systèmes de perceptions du monde. Chaque locuteur et son discours dans le récit romanesque (discours des personnages, discours du narrateur, discours de l'auteur réel, etc.) s'individualisent comme un point de vue particulier et limité sur le monde et entrent en interaction avec les autres locuteurs. De sorte que, dans l'espace romanesque, les différentes perceptions s'orientent non seulement sur leur objet, mais aussi par rapport au point de vue d'autrui et à leurs éventuelles répliques. La formation des identités romanesques possède donc un caractère fondamentalement dialogique.

Toutefois, suivant les tendances du champ communicationnel, le roman connaît une seconde phase à la fin du 19^e siècle. Dans *La Poétique de Dostoïevski*, Bakhtine soutient que le romancier russe est l'inventeur du « roman polyphonique », lequel parachève les tendances fondamentales de ce genre littéraire (Bakhtine, 1970). La grande différence tient au rôle joué par le romancier. Dans les romans modernes, les perspectives représentées servent à réfracter indirectement les intentions idéologiques de l'auteur. Autrement dit, le discours et les actions des personnages constituent des « moments » de la vision unique de l'écrivain. Au contraire, dans les romans polyphoniques, il n'y a plus de centre idéologique à partir duquel les différentes visions du monde se trouveraient synthétisées. Il ne reste plus que des consciences interactives qui se confrontent indéfiniment, sans jamais trouver d'achèvement.

Le roman polyphonique comporte au moins quatre aspects essentiels. D'abord, tous les discours y sont dialogiques, ils se dédoublent constamment. Ensuite, aucun discours n'incarne ni la vérité, ni la réalité. Le point de vue de l'auteur disparaît dans la polyphonie du texte. Et les personnages s'émancipent du narrateur. De plus, aucune instance discursive (l'auteur, le narrateur, les personnages) ne peut se représenter elle-même en entier. Le détour par le regard de l'autre est indispensable à la représentation du soi dont l'identité réside, en partie, dans le dialogue avec l'altérité. Enfin, dans cet univers romanesque polyphonique, le sujet

individuel monolithique n'existe plus. La subjectivité y est polyphonique, éclatée.

L'approche bakhtinienne du roman rejoint les grandes tendances que nous avons tracées dans la première partie de ce texte. La représentation des visions du monde n'est possible que dans un champ culturel ébréché qui n'arrive plus à fixer durablement et globalement les contours des identités dans des formes *a priori*. De même, le roman polyphonique de la fin du 19^e se rapproche nettement de « l'orientation par les autres » de Riesman. En un sens, ces romans sont précurseurs de ce nouveau rapport au monde qui se diffuse socialement après les années 1940.

Malgré tout, l'origine de la polyphonie romanesque, à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, pose un grave problème dans le schéma de Bakhtine. Celui-ci prétend qu'en lisant les romans de la Renaissance, Dostoïevski transpose dans son oeuvre la polyphonie carnavalesque, et que les romanciers au 20^e siècle, en lisant Dostoïevski, font de même. L'argument semble un peu court. La faiblesse de l'analyse de Bakhtine se trouve dans les fondements sociaux et culturels de la polyphonie contemporaine.

5. Synthèse

Pour résumer l'ensemble des considérations de ce texte, nous proposons une typologie des rapports humain/monde représentés dans l'épopée et les trois phases du roman, qui comprend quatre types de rapports au moins et pour couper court. Le premier correspond à la littérature mythologique, qui représente l'unité du rapport de l'humain au monde (tableau 1).

Le second type de rapport renvoie au roman prémoderne, lequel suppose une séparation entre la conscience et le monde, mais dont l'unité est rétablie par la transcendance divine (tableau 2).

Le troisième type émerge de la rupture entre l'humain et le monde, sans la médiation de la transcendance divine. Dans les romans modernes, on retrouve ainsi une tension permanente entre l'intériorité des personnages et le monde extérieur. Les romanciers optent tantôt en faveur de l'un (l'idéalisme intérieur), tantôt en faveur de l'autre

(enracinement dans la communauté, dans l'histoire, dans la nature), et quelques fois en optant pour une synthèse des deux (personnage idéaliste dans une communauté historique d'appartenance) (tableau 3).

Enfin, le dernier type de rapport humain/monde survient vers la fin du 19^e et au cours de la première moitié du 20^e siècle. L'opposition entre le sujet et le monde s'amenuise : l'altérité fait son entrée dans le sujet et dans le monde, de sorte que les deux se trouvent indéterminés et condamnés au dialogue perpétuel (tableau 4).

Tableau 1

<p>Littérature mythologique : Épées antiques : Homère, <i>Iliade, l'Odyssée</i> ; Virgile, <i>L'Enéide</i> ;</p> <p>Tragédie grecque : Eschyle, <i>L'Orestie</i> Sophocle, <i>Œdipe Roi</i> Euripide, <i>Les Troyennes</i></p>	<p>Représentation : <i>Objet :</i> Relation unitaire entre l'humain et le monde (Lukacs), le langage et le sens (Bakhtine) <i>Structure :</i> Harmonie entre le tout et ses parties (Lukacs) ; Signification unilatérale (Bakhtine)</p> <p>Interaction symbolique : La représentation est invraisemblable, située dans un autre temps que celui des poètes et des auditeurs. Vision du monde de la noblesse.</p>	<p>Type de société : <i>Champ symbolique :</i> Culture pleine ; régulation traditionnelle <i>Appropriation du monde :</i> Identité <i>a priori</i>, orientation traditionnelle <i>Structures fonctionnelles :</i> Structure sociale aristocratique et stable ; Économie primaire (agriculture, élevage, pêche) ; Démographie équilibrée (naissance et mortalité élevées)</p>
---	--	---

*Tableau 2***Littérature prémoderne**

Épopées médiévales :

*La Chanson de**Roland*

Dante,

La Divine comédie

Le roman

hellénistique :

Héliodore,

*Les Éthiopiennes*Les romans de
chevalerie :*Les Légendes**Arthuriennes**Amadis de Gaule***Représentation :***Objet :*Relation adéquate entre
le monde et le héros
médiatisée par Dieu ou
les codes de la
chevalerie.Signification directe et
unilatérale*Structure :*Unité du tout et de ses
parties ; discours
homogène**Interaction****symbolique :**Héros invincible situé
au-dessus de la
temporalité des auteurs
et des publics, vision
du monde de la
noblesse et des clercs.**Type de société :***Champ symbolique :*Culture pleine ;
régulation

traditionnelle

Appropriation du
*monde :*Identité *a priori*,
orientation

traditionnelle

*Structures**fonctionnelles :*Structure sociale
aristocratique et
stable ;Économie primaire
(agriculture, élevage,
pêche) ;Démographie
équilibrée (naissance
et moralité élevées)*Tableau 3***Roman moderne**

Le roman de

l'idéalisme intérieur :

Cervantès,

Don Quichotte,

Richardson,

Pamela,

Jean-Jacques

Rousseau,

*La Nouvelle**Héloïse*, Fielding,*Tom Jones*,

Stendhal,

Représentations :*Objet :*Relation inadéquate
entre le héros et le
monde (Lukacs) ;
séparation du langage et
du sens du monde et
image des perceptions
(Bakhtine)*Structure :*Totalité abstraite,
éléments hétérogènes**Type de société :***Champ symbolique*

Culture ébréchée ;

régulation intérieure

Appropriation du
monde

Identité élective ;

orientation intérieure,
monologique*Structures**fonctionnelles :*Économie
secondaire ;

<i>Le Rouge et le Noir.</i>	(Lukacs) ;	Structure sociale
Le roman ludique :	fragmentation des	mobile
Sterne,	perceptions, mélange	Déséquilibre
<i>Tristram Shandy,</i>	des styles et des voix	démographique
Diderot,	(Bakhtine).	(mortalité en baisse,
<i>Jacques le Fataliste</i>	Interaction	natalité forte)
Le roman	symbolique :	
sentimental : Goethe,	Les personnages,	
<i>Les souffrances du</i>	l'intrigue et les discours	
<i>jeune Werther,</i>	sont situés dans la	
<i>Les affinités électives</i>	même temporalité que	
	les auteurs et les	
Historicisme,	lecteurs. Identification	
naturalisme,	et représentation	
positivisme	réaliste. Vision	
	bourgeoise du monde.	
Le roman		
historique : Walter		
Scott,		
<i>Waverlay,</i>		
Tolstoï,		
<i>Guerre et Paix,</i>		
Le roman exotique :		
James Cooper, <i>Le</i>		
<i>dernier des</i>		
<i>Mohicans</i>		
Le Roman idéaliste		
et réaliste :		
Balzac,		
<i>La comédie humaine</i>		
Le roman anti-		
idéaliste : Flaubert,		
<i>Madame Bovary</i>		
Le roman		
naturaliste :		
Zola,		
<i>La bête humaine</i>		

Tableau 4

**Le tournant
esthétique**

Le roman
moderniste :
Dostoïevski,
Les possédés,
Kafka,
Le procès
Gide,
*Nourriture
terrestre*
Proust,
*À la recherche du
temps perdu*,
Joyce, *Ulysse*
Musil,
*L'homme sans
qualité*,

Le Nouveau
roman :
Alain Robbe-
Grillet,
Dans le labyrinthe
Michel Butor,
La modification
Claude Ollier,
L'échec de Nolan

Représentation :

Objet :
Indétermination du
soi, des autres et du
monde ; polyphonie
des voix et des
discours
Structure :
Hétérogénéité
radicale, perte de la
totalité

Interaction

symbolique :
Diversification et
spécialisation de la
création et de la
réception. Vision de la
recherche individuelle
de sens et du soi.

Type de société

Champ symbolique :
Culture ébréchée ;
détermination par les
autres
*Appropriation symbolique
du monde :*
Identité élective,
dialogique, et orientation
par les autres
Structures fonctionnelles :
Structure sociale
démocratique, mobilité
sociale forte,
Économie tertiaire.
Transition du capitalisme
monopolistique vers le
capitalisme
technobureaucratique ;
société de masse, culture
de masse et de
consommation,
Rééquilibrage de la
démographie (équilibre
de la natalité et de la
mortalité)

Vincent Bélanger
Candidat à la maîtrise en sociologie
Université Laval

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- CERVANTÈS, Miguel (2001), *Don Quichotte*, Paris, Gallimard.
- DIRKS, Paul (2000), *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin.
- DUMONT, Fernand (1964), « La sociologie comme critique de la littérature », *Recherches sociographiques*, vol. 5 : 225-240.
- EAGLETON, Terry (1994), *Critique et théorie littéraire*, Paris, PUF.
- FALARDEAU, Jean-Charles (1974), *Imaginaire social et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH.
- GOLDMANN, Lucien (1986), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.
- HAMON, Philippe (1997), *Texte et idéologie*, Paris, PUF.
- HENTSCH, Thierry (2002), *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, PUM.
- KUNDERA, Milan (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- LUKACS, Georg (1989), *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989.
- PAVEL, Thomas (2003), *La pensée du roman*, Paris, Gallimard.
- RIESMAN, David (1964), *La foule solitaire : Anatomie de la société moderne*, Paris, Arthaud : 23-50.
- SIMARD, Jean-Jacques (1988), « La révolution pluraliste. Une mutation du rapport de l'homme au monde ? », *Société*, vol. 2 : 7-42.

SOURIAU, Étienne (1990), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF : 1239-1243.

TOCQUEVILLE, Alexis de (1961), *De la démocratie en Amérique*, tome II, Paris, Gallimard.

WATT, Ian (1957) *The rise of the novel*, Berkeley, University of California Press.

ZERAFFA, Michel (1971), *Roman et société*, Paris, PUF.

ZIMA V., Pierre (1985), *Manuel de sociocritique*, Paris, L'harmattan.