

I-Introduction :

Depuis toujours, une relation directe a existé entre la société et la littérature, et a permis de concevoir cette dernière comme un fait ou un phénomène social et « **La question du social et du littéraire remonte à l'Antiquité (dès Platon, République). Toute tentative méthodique de comprendre le fait littéraire à partir de données sociales peut être considérée comme une sociologie de la littérature.** »¹

La sociologie de la littérature consiste à établir et à décrire les rapports entre la société et l'œuvre littéraire, elle « **analyse la signification des œuvres en envisageant la vie littéraire comme partie de la vie sociale** »².

La société existe avant l'œuvre. En effet, l'écrivain est un être social qui appartient à une société quelconque, qui la reflète, l'exprime, cherche à la transformer. Cette société existe dans l'œuvre où l'on retrouve sa trace et sa description, elle existe après l'œuvre, parce qu'il y a une sociologie de la lecture, du public, qui lui aussi, collabore à la production littéraire.

L'analyse des relations entre la société et la littérature existe depuis le XIX^{ème} siècle, avec des critiques comme Madame de Staël et Taine, des philosophes comme Hegel et Marx...

La sociocritique est une approche du fait littéraire, c'est une théorie qui s'inspire de la sociologie de la littérature et qui s'attarde à l'univers social présent dans le texte. Elle a été créée et développée par Claude Duchet, avec les collaborateurs du journal Littérature, Edmond Gros et son groupe de Montpellier, ainsi que Jacques Dubois et ses associés de Liège. Beaucoup de théoriciens associés à différentes approches ont contribué à développer la théorie jusqu'à en faire une approche complète.

La « sociocritique » est un terme créé par Claude Duchet en 1971, et utilisé pour la première fois dans un article : *Pour une sociocritique ou variations sur un incipit*, dans la revue *Littérature n° 1 Larousse*. Elle est tout comme l'approche sociologique, un ensemble d'approches qui se complètent mais qui se distinguent les unes des autres. Elle propose une lecture socio-historique du texte, en s'appuyant en premier lieu sur ce dernier : « **La compréhension est un problème de cohérence interne du texte qui suppose qu'on prenne à la lettre le texte, tout le texte et rien que le texte** »³

La sociocritique s'est constituée au cours des années soixante pour tenter de construire « **une poétique de la socialité, inséparable d'une lecture de l'idéologie dans sa spécificité**

¹ Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Quadrige, Paris, 2010, p. 724.

² Ibidem

³ Lucien Goldmann, *Marxisme et sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1970, p.62.

textuelle » (Claude Duchet). Elle vise à rendre au texte son contenu social, et son enjeu théorique montre que le texte est une mise en œuvre ou « en scène » d'un monde : *un rapport au monde*, et que Lukacs et Goldmann nommaient « *conscience possible* », c'est-à-dire que l'écrivain rend possible dans l'œuvre littéraire ce qui est impossible dans la réalité, et ceci grâce à l'imagination et le pouvoir de la création.

L'objectif de la sociocritique est de démontrer que toute production artistique relève de la pratique sociale et par la même, elle est production idéologique. Elle vise à étudier le caractère social des œuvres littéraires, et s'intéresse donc à leur transformation en un objet social, aux rôles et fonctions qu'elles occupent dans l'univers du discours social.

L'intention de la sociocritique est, donc, de décoder la présence de l'œuvre au monde social, historique, idéologique, appelée « *socialité* » : **« C'est donc la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire. Cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle leur socialité. »**⁴

Quant à Bernard Mérigot, il la définit en ces termes :

« Ce mouvement (la sociocritique) apparaît comme une problématique fructueuse se développant autour d'une exigence : tenir compte du moment historique, du moment social des textes littéraires, prendre en considération tout ce qui concerne la socialité, c'est-à-dire tout ce qui fonde du dedans l'existence sociale du texte. »⁵

II-La Théorie du Reflet :

1- Introduction :

Marqué par de nombreux changements tels que le progrès scientifique et technologique (qui a influencé la littérature par l'intermédiaire de la philosophie positiviste d'Auguste Comte, du marxisme et du capitalisme), les idées et les réflexions philosophiques et le passage du Romantisme au Réalisme, le XIX^{ème} siècle fut un carrefour d'idées où les réflexions et les travaux littéraires ont connu un grand progrès. Au XIX^{ème} siècle, on évoque pour la première fois l'approche sociologique de la littérature en proposant la Théorie du Reflet.

2- Qu'est-ce que la Théorie du Reflet :

Le nom de la théorie indique déjà la qualité ou encore la spécificité qu'on accorde grâce à cette approche aux œuvres littéraires de l'époque, et surtout les œuvres réalistes. C'est donc une approche à travers laquelle on a proposé d'analyser, sinon d'interpréter les romans réalistes en prenant en considération la relation entre la littérature, la société et l'Histoire.

⁴ Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p.4.

⁵ Bernard Mérigot, *Lecture de The clockwork testament d'Anthony Burgess*, article in *Sociocritique* de Claude Duchet, p.134.

Le roman réaliste est considéré comme un miroir qui reflète les conditions sociales d'un peuple ou d'un groupe d'individus à un moment précis de l'Histoire. Stendhal a décrit le roman réaliste comme étant « le miroir que l'on promène le long des routes ».

Le concept de « miroir » a été donc attribué au roman réaliste.

Exemple : *Guerre et Paix* de Tolstoï a été décrit par des critiques comme « *Le miroir de la révolution russe* ». Léon Tolstoï qui appartenait à la grosse propriété foncière, a écrit sur la condition sociale des petits paysans russes dans *Guerre et Paix*. Ainsi, certains auteurs rompent complètement avec leur classe d'origine pour se mettre dans la peau des misérables de la société.

3- Méthode ou démarche de la Théorie du Reflet :

La Théorie du Reflet propose de traiter l'œuvre littéraire et plus spécialement le roman réaliste en donnant une importance majeure à son ancrage sociologique et historique. Elle propose donc de suivre deux étapes :

-La première phase :

La première phase de l'analyse sociologique du roman réaliste consiste à **repérer** et à **délimiter** la période historique et temporelle du roman. L'œuvre littéraire ne peut être séparée de l'Histoire, comme le précise Pierre Macherey : « **Elle apparaît dans une période historique déterminée et ne peut en être séparée.** »

Exemple : Dans *L'Incendie* de Dib, on repère la période globale de l'Histoire, puis, on délimite son temps en donnant plus de précision et plus de détails sur celui-ci (L'Algérie des années 1950.)

Cependant, lors de cette première étape de l'analyse, on distingue entre le temps fictif et le temps réel du roman :

a- Le temps réel :

Il représente la période historique dans laquelle a été écrit le roman, ou encore la période que propose de décrire le romancier.

b- Le temps fictif :

C'est le temps de l'intrigue ou de la narration. Celui-ci est fortement lié à la fiction et s'oppose au temps réel. On trouve généralement le temps réel dans les romans autobiographiques. En fait, dans certains cas, il y a simultanéité entre le temps de l'œuvre et l'histoire. La simultanéité existe souvent entre la vie de l'auteur et le temps du récit dans les textes autobiographiques. Dans certains romans écrits dans l'urgence, le temps du récit colle à la réalité historique présentée dans l'intra-texte.

-Application :

Repérez le temps réel et le temps fictif, puis examinez leur simultanéité dans des romans réalistes de votre choix, comme par exemple : *Ce que le jour doit à la nuit* et *A quoi rêvent les loups* de Yasmina Khadra, *Si diable veut de Mohammed Dib*, *Les hommes qui marchent* et *L'Interdite* de Malika Mokeddem, ...

-La deuxième phase :

La deuxième phase de l'analyse sociologique du texte littéraire met davantage l'accent sur la relation qui existe entre l'œuvre et son ancrage socio-temporel.

Le roman se donne pour mission d'informer et de témoigner en reflétant l'époque de sa parution ou production. Il apporte aussi la connaissance d'un contexte, et des détails qui échappent à l'histoire, science froide et objective, attachée aux faits réels ou vrais du passé, aux événements importants et dignes d'être retenus. Elle laisse dans l'ombre le quotidien des gens communs dont s'occupe le roman. Lire des romans passés fait donc connaître la manière dont on y vivait : traditions, mœurs, coutumes, codes, langages, etc. C'est à travers le roman qu'est mise en scène une société sous la forme d'un spectacle aux multiples personnages.

Dans cette deuxième étape, dans sa relation à la littérature, l'Histoire ne se donne pas de manière explicite. Dans ce cas il n'y a pas de spontanéité entre l'œuvre et l'Histoire, celle-ci est sous-jacente (cachée) dans le texte. L'Histoire dans l'œuvre littéraire n'est pas donnée objectivement et explicitement car l'objet de la littérature est la subjectivité, l'implicite, la fiction puisque l'écrivain ne fait que donner un point de vue sur l'Histoire. C'est cette dimension implicite qui explique la présence de symboles, d'images et des métaphores dans l'œuvre littéraire.

Exemple : le roman : *La Condition humaine* d'André Malraux, publié en 1933, révèle le projet de montrer et d'analyser différents milieux, différentes régions, diverses façons de vivre. On peut parler d'une fonction sociale et historique du roman qui met en évidence les interactions entre les milieux et les individus.

Cependant, les romanciers ont diverses façons de s'exprimer à travers cet instrument de réflexion et de contestation. Les événements historiques et sociaux ne sont pas toujours exprimés d'une manière explicite. Dans ce cas, on parle d'une absence de spontanéité entre l'œuvre et l'Histoire. Dans ce genre de romans, l'Histoire n'est pas évoquée clairement, objectivement, mais signalée par des indices et des repères qui peuvent démasquer ce que l'auteur prend soin de cacher :

« L'implicite de l'énoncé est un implicite discursif essentiellement constitué par les informations déductibles par l'auditeur. » (Ducrot).

Ducrot nous explique également dans : *Dire et ne pas dire* (1972), les raisons qui poussent parfois l'auteur à dire ou à ne pas dire :

« Le problème général de l'implicite est de savoir comment on peut dire quelque chose sans accepter pour autant la responsabilité de l'avoir dit, ce qui revient à bénéficier à la fois de l'efficacité de la parole et de l'innocence du silence. »⁶

Il rajoute :

« En d'autres termes, il peut arriver que l'on veuille bénéficier à la fois de l'espèce de complexité inhérente au dire, et rejeter en même temps les risques attachés à l'explication. D'une part, on veut que l'auditeur

⁶ Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1972.

sache qu'on a voulu lui faire savoir quelque chose, et d'autre part, on tient malgré tout à pouvoir nier cette intention. »⁷

Exemples : Dans *Nedjma* de Kateb Yacine, il n'y a pas de spontanéité entre l'Histoire et l'œuvre, car le roman est symbolique (quatre hommes symbolisent les quatre parties ou tendances politiques, et la femme Nedjma symbolise l'Algérie).

Dans *Mouha le fou, Mouha le sage*, de Tahar Ben Jelloun, l'implicite est dans la parole de l'auteur cachée derrière celle d'un fou. Dans *Timimoune* de Rachid Boudjedra, il y a la spontanéité entre l'Histoire et l'œuvre, dans la mesure où les faits historiques sont évoqués de manière directe et explicite.

Cette représentation implicite de l'Histoire et des conditions sociales donne à voir une parole neutre, transparente ou innocente, si l'analyse se limite au dit de son auteur, cependant, cet implicite est surtout significatif : **« Le rapport du roman à l'Histoire se manifeste aussi par ses effacements et ses silences (...) C'est d'abord par ce qui y figure ou n'y figure pas (et devrait normalement y être) que le texte témoigne d'un double point de vue sur la société et l'Histoire »**.⁸

Par exemple, on ne peut pas rester indifférent et on se pose les questions :- Pourquoi la révolution de 1848 est-elle à peine évoquée dans *L'éducation sentimentale* ? – Pourquoi dans les lettres d'Oberman, écrites sous la révolution française, n'y a-t-il aucune mention de l'événement ?

C'est donc un travail de décodage et de reconstitution qui précède l'interprétation de l'œuvre littéraire, et à travers cette recomposition fictive d'une époque historique et d'une société, on constate que le roman n'est pas un reflet identique de la réalité.

-Application :

Après avoir choisi un roman réaliste et repéré le temps réel et le temps fictif, examinez l'implicite et l'explicite, puis dites s'il y a spontanéité entre l'œuvre (le roman) et l'Histoire.

4- Le concept de « miroir brisé » :

Macherey propose le concept de « **miroir brisé** » afin de décrire la nature de la relation entre l'Histoire, la société et l'œuvre littéraire. L'image que donne l'auteur est le fruit d'une imagination (fiction), d'une appartenance socioculturelle, d'un point de vue...etc. Elle ne peut donc, en aucun cas, être un reflet fidèle de la réalité.

Autrement dit, à partir d'une réalité sociale et historique (point de départ), en passant par des facteurs : inspiration, sélection, bagage culturel et langagier, oubli, idéologie, vécu et

⁷ Ibidem

⁸ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2007, p. 149.

expériences personnelles, milieu, don et talent, degré de fidélité dans la représentation), l'écrivain se donne pour mission de produire une œuvre littéraire (point d'arrivée), sans pour autant dénoncer son intention. La reconstitution de l'image reflétée par le « **miroir brisé** », permet de revenir au point de départ (la réalité socio-historique).

Par rapport aux événements essentiels que l'Histoire retient, le roman apporte des témoignages sur la vie de ceux qui font l'histoire quotidienne et banale, et cela pour la simple raison qu'il s'inspire de la réalité.

Cependant, face à une même réalité, les romans exposent la confrontation de divers points de vue ou opinions. Le réel historique, social, ou quotidien est donc perçu ou représenté subjectivement et/ou différemment par les écrivains, ce qui laisse l'interprétation unique et singulière d'un même fait ou œuvre presque impossible. Par conséquent, le roman n'est jamais un document référentiel qu'on peut utiliser pour obtenir une information objective œuvrée, car il ne contient que l'interprétation, le point de vue ou l'opinion de son auteur, et qui diffère d'un écrivain à l'autre. Cette différence s'explique par des facteurs sociaux, économiques, culturels, idéologiques, religieux, historiques, et parfois même géographiques et ethniques. On peut donner quelques exemples sur l'origine de la différence des points de vue entre les auteurs :

a- L'appartenance socioculturelle :

L'appartenance sociale et culturelle d'un écrivain a une grande influence sur ses écrits littéraires. Cependant, on peut rencontrer des cas où l'écrivain reste loin de son vécu social en choisissant d'écrire sur une réalité différente de son milieu. Exemples : *Germinal* de Zola, *Guerre et paix* de Tolstoï, *L'Incendie* de Mohammed Dib...

b- L'influence du milieu familial :

Beaucoup d'écrivains commencent leurs premiers écrits en s'inspirant de leurs propres histoires familiales, comme Mouloud Feraoun dans *Le fils du pauvre*, et Rachid Boudjedra dans *La Répudiation*, où ils évoquent avec beaucoup de détails et de précision les relations familiales et le vécu quotidien des membres de leurs familles. D'ailleurs, l'une des principales raisons qui ont poussé Rachid Boudjedra à écrire ce roman est la répudiation de sa mère, ainsi que la haine envers un père trop sévère et peu sensible. Un autre exemple de Flaubert qui, influencé par la profession de la médecine, exercée par son père et la majorité des membres de sa famille, a donné naissance à des œuvres et à des écrits qu'on a qualifiés « *d'écrits au scalpel* ».

c- La profession de l'écrivain :

Le parcours professionnel d'un écrivain influence souvent ses écrits. Cette influence peut être visible au niveau des différents aspects de l'écriture, notamment les thèmes, la langue, etc. Ainsi, journaliste, enseignant, ou même simple ouvrier, l'écrivain se laisse parfois involontairement ou inconsciemment guider par son vécu professionnel.

Exemples :

-Antoine de Saint-Exupéry était pilote, son premier texte publié est une nouvelle intitulée *l'Aviateur*, et il reprend souvent dans ses œuvres les mêmes thèmes, notamment celui du vol.

-Un autre exemple de la langue académique qu'emploie Mouloud Feraoun, enseignant de langue française à un moment où les autres écrivains cassaient la langue volontairement, afin de provoquer la colère de l'autre (les Français). Kateb Yacine de sa part affirme : « *J'écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas français.* »

-Sans oublier l'exemple de l'écrivaine Malika Mokeddem, médecin néphrologue de profession qui assigne à ses héroïnes Selma et Sultana dans ses romans la profession de médecin. Aussi, dans ses romans autobiographiques, elle est elle-même, l'héroïne et la narratrice de son propre récit, avec tous les détails du milieu hospitalier et sur la médecine comme science, et qu'on trouve dans tous ses romans, car elle est médecin.

L'idéologie :

C'est l'ensemble des idées et croyances auxquelles un écrivain croit, et qui constituent une source d'inspiration et de création principale pour celui-ci. L'information implicite que contient l'œuvre cache souvent ses ambitions et son idéologie.

Ex : Dans *Les Chemins qui montent*, Mouloud Feraoun présente une idéologie à travers le héros de son roman Amer qui veut tout changer dans son village (héros problématique).

d- L'influence entre auteurs/œuvres :

L'intertextualité ou l'influence d'une œuvre sur une autre, reste également l'une des principales raisons qui expliquent la naissance ainsi que l'esthétique de beaucoup d'œuvres.

Exemples :

Malek Haddad a été influencé par Antoine de Saint-Exupéry et Louis Aragon.

Kateb Yacine a été influencé par William Faulkner.

Le point de vue d'un écrivain demeure alors le fruit d'un ensemble de facteurs, mais il n'est pas toujours donné de manière explicite, objective, fidèle et totale, car l'écrivain change la réalité, sélectionne, oublie, etc. Donc, comme le souligne Pierre Macherey : « **Le point de**

vue d'un écrivain est davantage déterminé par ce qu'il cache que par ce qu'il donne positivement à voir. »⁹

5- Conclusion :

La théorie du Reflet a fortement marqué la critique littéraire du début du XXème siècle. Grâce à cette théorie, on a évoqué pour la première fois les structures sociales et historiques des œuvres littéraires. Désormais, l'œuvre littéraire est considérée comme un « produit social », c'est-à-dire, le fruit d'une production qui puise dans le vécu social et historique de l'écrivain et de son entourage. Cependant, il faut signaler que l'image reflétée par l'œuvre littéraire n'est jamais identique, réelle, ou complètement fidèle à la réalité :

« Le texte produit un effet de réalité. Plus exactement, le texte littéraire produit en même temps un effet de réalité et un effet de fiction, privilégiant tantôt l'un et tantôt l'autre, interprétant l'un par l'autre, mais toujours sur la base de ce couple. »¹⁰

L'image reflétée par l'œuvre littéraire n'est donc qu'un amalgame de fiction et réalité, et non pas de fiction pure ou de réalité pure.

Les critiques qui ont été formulées à l'égard de cette théorie portent surtout sur le fait que celle-ci néglige l'étude des spécificités langagières qui marquent chaque œuvre, ainsi que son aspect psychanalytique, en privilégiant sa dimension sociale, sans pour autant signaler la relation de la non-immédiateté ou de médiation (Claude Duchet) entre la société et l'œuvre littéraire, cette dernière serait alors développée par la théorie de la Vision du monde.

III- La théorie de la Vision du monde :

1- Introduction :

La théorie de la Vision du monde est apparue vers la fin des années vingt, comme une nouvelle orientation de la sociologie de la littérature. Elle s'inspire des travaux philosophiques de Hegel (philosophe allemand 1770-1831) selon lesquels un savoir absolu résulte de l'action de penser la vie. Une telle philosophie est appelée aussi philosophie de l'Idéalisme ou phénoménologie. George Lukacs (1885-1971) fut le pionnier de cette nouvelle recherche. C'est un philosophe et théoricien de la littérature, homme politique et l'un des représentants majeurs de la critique marxiste. Lukacs a été très influencé par les écrits de Dostoïevski, de Hegel et de Marx. Ses œuvres critiques portaient sur une analyse

⁹ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, p28.

¹⁰ Pierre Macherey.

sociologique du texte littéraire, en s'intéressant beaucoup plus à l'analyse de l'extra-texte, qu'au texte lui-même.

A travers ses œuvres, Lukacs a voulu montrer que l'œuvre littéraire ne résulte pas d'une idéologie dominante mais d'un affrontement de plusieurs idéologies. Ses analyses laissent voir

sa position contre le réalisme socialiste. Pour lui, le vrai réalisme doit être vrai, complet et total. Le vrai réalisme décrit l'homme dans tous ses états et avec toutes ses contradictions : **« Le vrai réalisme authentique ne représente donc pas l'homme et la société d'un point de vue uniquement subjectif, mais il les met en scène dans leur totalité mouvante et objective. »**¹¹

La théorie proposée par Lukacs ne néglige pas l'Histoire, mais elle accorde plus d'importance à l'Homme dans sa totalité. Selon lui, l'œuvre littéraire doit laisser voir l'évolution de l'Homme avec toutes ses contradictions qui résultent d'un système social non homogène. Les vrais réalistes furent pour lui Balzac, Tolstoï et Stendhal.

Lukacs a pris position aussi contre le naturalisme qui, selon lui, réduit l'Homme et le décrit comme un être isolé au sein de la vie sociale, et que le réalisme socialiste canalise les capacités créatrices de l'écrivain (il rejette le réalisme socialiste ou le Jdanovisme, doctrine culturelle qui n'a rien à voir avec le réalisme). Il soutient une littérature qui s'investit dans une représentation de la société, mobile et dynamique, appelée vision du monde totale, en proposant le concept de « la vision du monde » : un carrefour d'idées où se rencontrent l'idéologie de l'écrivain et la lutte des classes sociales dans laquelle il vit. En effet, l'œuvre ne contient de « vision du monde » que si l'écrivain repère et analyse l'espace social dans lequel évolue le personnage principal. C'est son ouvrage *La théorie du roman*, paru en 1920, qui a fait connaître Lukacs dans le monde de la critique littéraire.

A la lumière de la philosophie hégélienne, il mit en cause ses pensées et essaya de comprendre le degré de l'importance de la relation entre l'âme du personnage principal et le monde dans lequel il vit. Pour mieux expliquer cette relation héros/monde, Lukacs s'intéressa aux héros individualistes, solitaires, tels que Meursault dans *L'Étranger*, Emma Bovary dans *Madame Bovary*, Julien Sorel dans *Le Rouge et Le Noir*, etc.

Vers les années trente, Lukacs s'intéressa moins à la pensée hégélienne et à l'idéalisme, et se tourna vers une réflexion sur l'histoire des sociétés, sans pour autant changer sa position contre le réalisme socialiste qui limite l'œuvre à un simple reflet d'une réalité sociale et historique, au service d'une idéologie religieuse ou politique.

Né en Roumanie en 1913, Lucien Goldmann a commencé ses études en Allemagne, puis a complété sa formation à Zurich en Suisse. Il prépara une recherche sur les pensées de Kant, qu'il abandonna juste après la rencontre de George Lukacs, pour s'intéresser aux travaux de

¹¹ George Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, La Découverte, Paris, 1999, p. 9.

celui-ci. Lucien Goldmann fut le premier à introduire les idées de Lukacs en France dans son premier ouvrage de critique littéraire *Le Dieu caché*. Il appliqua les théories de Lukacs aux *Pensées* de Pascal et aux pièces théâtrales de Racine.

2- Le concept de la « vision du monde » :

Ce concept a été proposé avec le changement social et économique provoqué par le Capitalisme. Ce nouveau mode de gestion économique qui valorise l'argent et marginalise les valeurs humaines, a donné naissance à une vision particulière du monde. Un monde où règnent l'individualisme et l'éclatement des valeurs interhumaines.

Dans le domaine de la littérature, c'est le nouveau roman qui exprime le mieux cette nouvelle vision. Les récits de ce genre littéraire se déroulent dans un univers capitaliste où l'argent et l'objet diminuent la valeur de l'homme et remplacent même son rôle de personnage. La conscience est donc remplacée par les objets et l'argent. Exemples : Les romans de Nathalie Sarraute, et ceux de Michel Butor. Cependant, le nouveau roman a été annoncé par les romans existentialistes comme les romans d'Albert Camus et ceux de Frantz Kafka, qui expriment en général le désespoir de l'homme face à l'absurde et à l'injustice. Dans ces romans, les héros commençaient déjà à être remplacés par des objets. Par exemple : L'arme dans *L'Etranger* de Camus, et le cartable dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre. Le héros qui refuse cette réalité et fait l'impossible pour la transformer est un « héros problématique ». Goldmann nomme cette révolte et son désir de changement, « vision du monde » ou encore « conscience possible ».

La « vision du monde » est donc un univers construit et imaginaire que l'écrivain puise de la réalité. C'est une représentation de la société produite par le social, l'idéologie et surtout l'imaginaire de l'écrivain. Goldmann définit la « vision du monde » comme **« l'ensemble des aspirations, des sentiments et des idées qui réunit les membres d'un groupe (le plus souvent, d'une classe sociale) et les oppose aux autres groupes »**.

Selon Lucien Goldmann :

« Tout groupe social véhicule une vision du monde collective qui correspond à la situation historique qui le définit. Cette « vision du monde », en tant que forme idéologique cohérente, exprime la conscience plus ou moins vague que le groupe a de lui-même. On peut la définir comme l'ensemble des aspirations, sentiments et idées, qui, opposant un groupe donné à d'autres groupes, lui confère une identité. »¹²

¹² Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2007, p. 145.

Et les « **visions du monde** » sont « **l'expression psychique de la relation entre certains groupes humains et leur milieu social et naturel** ». Elles manifestent une concordance entre une pensée et des comportements, et elles s'expriment, sur le plan littéraire, « **par la création, à l'aide de mots, d'un univers concret d'êtres et de choses** ».¹³

3- Le héros problématique :

Influencé par la philosophie hégélienne, Lukacs fut le premier qui a employé le concept du « héros problématique » dans son ouvrage *La théorie du roman*, où la réflexion sur la relation entre l'œuvre littéraire et la société est analysée à partir de l'évolution sociale, économique ou culturelle de l'Occident. Selon Lukacs le héros qui refuse la réalité et fait l'impossible pour la transformer est un héros problématique : « **Le héros du roman est un être" problématique" à la recherche du sens de sa vie, c'est- à- dire de la connaissance de soi. La vie du héros de roman est une recherche dégradée de valeurs authentiques dans un monde dégradé** »¹⁴.

Ainsi, quand « l'incommunication » s'installe entre la société et le héros, quand la conception du monde du personnage ne correspond plus à celle de la société dans laquelle il vit, on parle alors de « héros problématique ». La caractéristique essentielle du héros problématique est la quête ou l'errance. Il est solitaire, étranger ou marginalisé dans sa société, à la recherche d'un autre monde qui correspond à son idéal que Goldmann appelle « sublimation ». Cette recherche désespérée entraîne le héros problématique jusqu'à la fin tragique : mort, suicide, élimination par le groupe ou alors la folie :

« le héros démoniaque du roman est un fou ou un criminel, en tous les cas, un personnage problématique à la recherche de valeurs authentiques dans un monde de conformisme constitue le contenu de ce nouveau genre littéraire, que les écrivains ont créé dans la société individualiste, et qu'on a appelé le roman »¹⁵.

Tous les obstacles qui peuvent se dresser entre le héros et son idéal sont appelés par Goldmann : « dégradations ». Avant sa mort, ce héros agit non pas en menant une action historique ou politique mais en essayant d'imposer au monde conformiste son propre idéal.

4- Le héros positif :

C'est un personnage stéréotype qui adhère aux lois et ne manifeste aucune révolte, en incarnant de manière consciente, par sa pensée et ses actes, les valeurs qui régissent sa société.

¹³ Anne Maurel, *La critique*, Hachette, Paris, 2010 collection n° 7, p. 53.

¹⁴ Wadi Bouzar, *Roman et connaissance sociale*, Essai, Office des Publication Universitaires, Alger, 2006, p.122.

¹⁵ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p186.

-Application : Choisissez un roman réaliste et déterminez le type du héros avec explication.

5- Le structuralisme génétique de l'œuvre :

En s'inspirant des travaux de Lukacs, Goldmann a élaboré une analyse socio-textuelle, qu'il a appelée « le structuralisme génétique ». Cette recherche correspond à l'époque de l'épanouissement du structuralisme en critique littéraire (les années 60, le structuralisme social). A cette époque, le structuralisme était un passage obligatoire pour toute recherche en sciences sociales. Avec cette nouvelle approche Goldmann propose une analyse plus méthodique et plus rigoureuse que celle de Lukacs, jugée trop théorique et peu littéraire. Cette analyse vise la mise en évidence de deux structures : la structure de l'œuvre ou du texte et celle de la société ou des structures mentales du groupe social auquel l'auteur appartient (l'ancrage social de l'œuvre). La relation entre les deux est appelée par Goldmann : « *l'homologie rigoureuse des structures* ». Il trouve que :

« la mise en lumière de ces structures et, implicitement, la compréhension de l'œuvre, ne sont accessibles ni à une étude littéraire immanente ni à une étude orientée vers les intentions conscientes de l'écrivain ou vers la psychologie des profondeurs mais seulement à une recherche de type structuraliste et sociologique. »¹⁶

« *Le structuralisme génétique* » se base sur une méthode qui s'articule sur un double mécanisme : la compréhension et l'explication.

1- La compréhension :

Cette étape constitue un point de départ et correspond à une analyse interne, très détaillée de l'œuvre. Il s'agit de cerner et de saisir les structures qui constituent l'œuvre, par rapport aux temps (fictifs), à l'espace, aux personnages et aux thèmes. C'est donc l'étude de l'intra-texte ou du co-texte. Cependant, ces mêmes structures ont un lien avec les mêmes structures externes de l'œuvre, c'est-à-dire d'ordre sociologique, historique, politique, idéologique,... bref l'extra-texte ou le contexte. L'étude de tout ce qui relève de l'extra-texte ou du hors-texte constitue une deuxième étape qui est l'explication.

2- L'explication :

« L'explication n'est rien d'autre que l'insertion de cette structure (l'œuvre), dans une structure plus englobante. » Goldmann.

L'étude des structures extratextuelles ne se fait cependant pas d'une manière détaillée (en prenant la société comme structure autonome), le chercheur prend seulement les structures qui

¹⁶ Lucien Goldmann, *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropos, 1971, p. 28.

sont en relation avec l'œuvre. Cette deuxième étape joue un rôle explicatif de certaines structures internes de l'œuvre. Elle permet donc de mieux comprendre l'œuvre dans sa totalité. Cela permet une vision du monde de l'œuvre :

« Si j'étudie Les Pensées de Pascal, comme structure significative interne, j'essaie de les comprendre, mais si ensuite je les incère comme une structure partielle dans une structure plus vaste qui est celle du mouvement janséniste, je comprends le jansénisme, et j'explique par le jansénisme les Pensées de Pascal. »¹⁷

Cependant, il est important de signaler que « *le structuralisme génétique* » ne néglige pas la forme de l'œuvre, celle-ci constitue une expression concrète et sensible. Une telle analyse permet de constater que l'œuvre est le résultat d'une corrélation entre des structures internes et des structures externes. Elle est le résultat d'un travail élaboré et la construction d'un univers cohérent, c'est-à-dire d'« *une vision du monde* ».

Donc, le « structuralisme génétique » accorde de l'intérêt à ce que transcrit le texte beaucoup plus qu'à ce qu'il signifie : **« il s'intéresse à la façon dont l'Histoire s'incorpore dans le texte, autrement dit à la genèse socio-idéologique des formes. La structure du texte ne se contente pas de reproduire la vision d'un groupe social, elle lui donne une cohérence en l'absorbant et la développant. »¹⁸**

Goldmann affirme que la découverte de la signification objective d'une œuvre, philosophique ou littéraire, ne peut se réaliser qu'en la replaçant dans l'ensemble de l'évolution historique et de la vie sociale.

Conclusion :

Lukacs et Goldmann ont essayé de faire une analyse diachronique des œuvres littéraires à partir d'exemples précis tirés du répertoire littéraire de la fin du XVIème, du début du XVIIème, et du XIXème siècle. On peut résumer les résultats de cette analyse dans le tableau suivant :

Epoque	Type de société et régime d'économie	Genres et courants littéraires	Personnages
Antiquité	-Close. -Féodalité.	-Epopée.	-Collectif.
De la fin du XVIème au	-Société en crise -Passage du Précapitalisme au Capitalisme.	-Le roman. -Le réalisme.	-Héros problématique, solitaire, individualiste.

¹⁷ Goldmann.

¹⁸ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2007, p. 145.

début du XIXème.			
Le XXème siècle I	-La société entre les deux guerres. -Capitalisme.	-Le roman. -L'Existentialisme.	-Héros moderne (descendant du héros problématique).
Le XXème siècle II	-Les années 60/ Société de consommation.	-Le Nouveau Roman.	-Absence du personnage remplacé par l'objet.
Le XXème siècle III	-Les années 70/ Société plus ou moins stable, intérêt porté à la machine, absence des valeurs humaines.	-Le Nouveau Roman.	- Absence du personnage.

IV- La théorie de l'idéologie :

Le rapport du texte à l'idéologie est l'un des points sensibles de la réflexion sociocritique. Elle fut essentiellement menée par *l'Ecole althussérienne de critique littéraire* (Renée Balibar et Pierre Macherey).

Louis Althusser est le philosophe français qui a fondé l'Ecole althussérienne, que Macherey et Balibar ont approché au texte littéraire. A la lumière du Structuralisme, Althusser propose ce qu'il a appelé « lecture symptomale », dans la mesure où dans les textes politiques, il y a des symptômes (que Macherey appelle les signes) qui nous permettent de détecter et de découvrir ce qui se cache derrière les mots : l'idéologie, pour rendre visible ce qui est invisible et rendre lisible ce qui est illisible. C'est extraire l'absent par rapport au présent.

Althusser propose aussi les « Appareils Idéologiques d'Etat », dans la mesure où tout Etat a des textes adressés par l'idéologie dominante, comme un aspect de relai qui se fait entre l'idéologie dominante et les petites idéologies dans la société à tous les niveaux.

Cependant, Althusser n'a pas réfléchi sur le texte littéraire, c'est Balibar et Macherey qui ont propagé ses idées en les appliquant sur la littérature (*Pour une théorie de la production littéraire* de Macherey, paru en 1966 aux éditions Maspero, et *A quoi pense la littérature ?*, paru en 1990).

Dans son ouvrage *Pour une théorie de la production littéraire*, Macherey définit le concept du *Non-dit* (notion très présente chez lui), en reprenant la notion de lecture symptomale, qu'il applique au texte littéraire pour affirmer que l'œuvre est à la fois un *Dit* et un *Non-dit*, un *implicite* et un *explicite*, un référentiel et un symbolique ou fictionnel.

En se référant à la psychanalyse, Pierre Macherey recourt à une comparaison : tout comme l'être humain, l'œuvre possède un conscient qui est le discours explicite (la parole), et un

inconscient que le critique, tel un psychanalyste décode, car l'œuvre possède un Non-dit, un implicite (une œuvre peut être silencieuse, c'est le cas où il faut interroger le silence).

« **La parole finit par ne plus rien nous dire, c'est le silence qu'on interroge puisque c'est lui qui parle.** » Pierre Macherey.

Face au texte, il est aussi important d'interroger le « *Dit* » que le « *Non-dit* », et très souvent, ce qu'un écrivain n'explicite pas est plus explicatif ou plus bavard que ce qu'il explicite.

-Le concept de production ou création :

Pour Macherey, toute œuvre littéraire est le résultat d'un travail et non pas du hasard, d'un simple don ou d'un génie inexplicable, car des « raisons déterminées » (Histoire, société,...) guident l'écrivain dans son élaboration ou construction :

« **L'œuvre est le produit d'un travail et aussi d'un art. Mais tout art n'est pas artificiel, il est l'œuvre d'un ouvrier et non d'un illusionniste ou d'un montreur d'ombre.** » Macherey.

-Le projet idéologique :

La difficulté que pose l'idéologie à la sociocritique est la particularité de l'objet étudié : une production fictionnelle. Cette spécificité ne signifie nullement que le texte élude les luttes idéologiques du champ social. La bivalence littérature/ idéologie est, bien au contraire, un terrain d'investigation pour le sociocritique.

Le texte littéraire est manifestation de telle ou telle idéologie, mais cette dernière est-elle en harmonie ou en contradiction avec celle(s) de l'écrivain ?

Dans le troisième chapitre : *Quelques œuvres*, de son ouvrage théorique *A quoi pense la littérature ?*, Macherey propose une méthode d'analyse socio-textuelle qu'il appelle « *le projet idéologique* ». Il voit que l'intention idéologique apparaît souvent dans le titre, ce dernier étant donné généralement à la fin, après le passage par une série : l'auteur du projet (influences et capacités, don,...), le choix de la langue (matériel), du genre, du registre ou mouvement de l'écriture, etc. Cette analyse repose sur :

- **Le thème général** : par rapport au contexte qui interpelle une pluralité de textes.
- **Les thèmes particuliers** : par rapport au cotexte : la configuration de ces thèmes par l'énonciation, par des motifs narratifs : espace, temps, personnage, type de récit, stratégies discursives.
- **Le thème révélateur** : qui doit révéler l'idéologie souvent implicitement présente dans le texte.

Macherey dans son application, s'appuie sur le roman de Jules Verne *L'île mystérieuse*, où le désir d'explorer les contrées lointaines pour leur apporter le progrès signifie en fait l'expansionnisme de la France de la fin du XIX^{ème} siècle.

Dans *La Peste* de Camus, l'épidémie de la maladie suggère le nazisme qui a touché une grande partie de l'Europe durant les années quarante.

Un autre exemple : dans *L'Incendie* de Mohammed Dib, l'incendie souterrain, salutaire, suggère la révolution, la guerre de libération (O.S.) qui est imminente dans les années 1952 en Algérie.

Conclusion :

La sociocritique analyse un produit fictionnel à partir de la socialité dans le champ précis d'une histoire sociale, culturelle donnée.

L'analyse socio-textuelle doit accorder une attention particulière aux aspects littéraires (la « littérarité ») du texte, et à l'analyse socio-historique : moyen conceptuel qui accorde une attention particulière à la relation qu'entretient l'intra-texte (le cotexte ou tout ce qui relève de la narratologie) avec l'extra-texte, c'est-à-dire tous les savoirs qui peuvent venir à la rencontre de ce texte. Elle s'intéresse surtout au degré de signification de la relation entre l'œuvre et le contexte socio-historique, à travers les « médiations » (intermédiaires entre l'œuvre-espace de productivité-, et la réalité –la société dans certains de ses aspects les plus divers-). Intermédiaires qui rendent possibles des créations de l'ordre de l'imaginaire et précisent la relation entre la dimension référentielle et celle relevant du fictionnel. Les « médiations » écartent d'emblée toute idée de causalité ou de rapport immédiat –une immédiateté- entre le fictionnel (travail de symbolisation) et le référentiel, le réel.

Les perspectives ainsi offertes sont celles d'une part, d'une sociologie de l'écriture individuelle, et d'autre part, celle d'une écriture collective où l'œuvre n'est qu'une partie d'un ensemble de faits culturels, sociaux que l'analyse des médiations met en relief. Dans ce sens, le structuralisme génétique de Lucien Goldmann est d'une importance indéniable.

La sociocritique, loin du sociologisme du début du XXème siècle, axe son analyse sur trois repères :

-Le sujet : En sociocritique, l'attention est accordée au sujet de l'écriture, de l'énonciation et non à l'auteur, c'est-à-dire on va du texte à l'auteur et non pas l'inverse. Car le sujet vit le plus souvent au centre d'un champ ou dans la réalité d'une pratique culturelle, au centre de divers affrontements idéologiques qui constituent l'un des matériaux essentiels au travail de l'imaginaire et de la charge fictionnelle du texte.

-Les institutions ou le champ : Vers la fin des années soixante, les sociologies de la culture avec surtout Pierre Bourdieu (la notion du champ) se préoccupent de la place de la littérature dans les institutions de l'Etat (les médias, l'institution scolaire, la diffusion, la réception et leur place dans le champ culturel, politique,...). Elle fonctionne à l'intérieur d'un réseau de lois formelles et de règles d'acceptabilité.

- L'idéologie.

Le texte tout en étant une production de l'imaginaire individuel (et parfois collectif) socialise certains faits auxquels l'écrivain est sensible (une forme d'urgence). Aussi, la littérature intimement liée à l'Histoire est une manifestation et pratique incessantes : « **La sociocritique on le sait, présuppose une sociologie de la production et de la réception des textes : activité qui se préoccupe du contexte en amont et en aval du texte.** »¹⁹

¹⁹ Najat Khadda, *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*, p.7.

Références bibliographiques :

- Aron Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Quadrige, 2010.
- Barsky Robert et Dominique Fortier, *Introduction à la théorie littéraire*, Presse de l'université du Québec, Sainte-Foy, Québec, 1997.
- Bouzar Wadi, *Roman et connaissance sociale*, Essai, Office des Publication Universitaires, Alger, 2006.
- Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1972.
- Goldmann Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- Goldmann Lucien, *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropos, 1971.
- Jouve Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, 2007.
- Khadda Najat, *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*, L'Harmattan, Paris, 1994.
- Lukacs George, *Balzac et le réalisme français*, La Découverte, Paris, 1999.
- Macherey Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1966.
- Maurel Anne, *La critique*, Hachette, Paris, 2010 collection n° 7.
- Nedjma Benachour (Professeure/ université de Constantine), cours de sociocritique, université de Constantine.

