

## Lucien Goldmann et le nouveau roman

Fernande Saint-Martin

Volume 8, numéro 4 (46), juillet-août 1966

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/30069ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Martin, F. (1966). Lucien Goldmann et le nouveau roman. *Liberté*, 8(4), 94–101.

# *chroniques*

## *lucien goldmann et le nouveau roman*

Dans sa *THEORIE DU ROMAN*, Lukacs définissait l'apport fondamental de la forme littéraire du roman, comme la création d'un "héros problématique" dont l'aventure profonde est la recherche "dégradée" de valeurs authentiques, dans un monde lui aussi dégradé. Le roman serait la présentation privilégiée d'une rupture insurmontable entre le héros et le monde.

La tentative apparaît toute normale pour ceux qui acceptèrent l'hypothèse lukacienne de tenter d'expliquer l'origine de cette séparation radicale entre le héros et le monde qui donna naissance au roman moderne. Tout en décrivant d'autre part les liens subsistant entre ce héros et le monde, qui servent de substrat à un possible cheminement du héros dans un univers auquel il doit participer de quelque façon puisqu'il tente, même vainement, d'y découvrir des valeurs authentiques.

C'est la démarche suivie par Lucien Goldmann qui après quelques incursions qu'il juge lui-même insatisfaisantes dans l'oeuvre de Malraux, tente d'éclairer dans son ouvrage, *POUR UNE SOCIOLOGIE DU ROMAN* certains problèmes que poserait le "nouveau roman" français.

Nous voudrions tenter de situer l'analyse de Goldmann dans le contexte même où il voulait situer ses recherches, soit celui de l'esprit scientifique, en vue de constituer "une science sérieuse, rigoureuse et positive de la vie de l'esprit et de la création culturelle en particulier", comme il le déclare dans son *INTRODUCTION A UNE SOCIOLOGIE DU ROMAN*.

Définissons d'abord que nous exigeons d'une théorie qui se voudrait scientifique qu'elle ne fasse pas un usage abusif de jugements moraux aisément contestables, mais qu'elle réunisse des fondements relativement objectifs, acceptables pour la plupart des observateurs. Il faudrait d'autre part que cette théorie soit "fructueuse", c'est-à-dire qu'elle puisse permettre d'éclairer, de réunir et d'expliquer un grand nombre de faits qui sans elle demeureraient incohérents ou opaques.

Goldmann formule donc ainsi ses théories socio-culturelles. "Ces hypothèses concernent, d'une part, l'homologie entre la structure romanesque classique et la structure de l'échange dans l'économie libérale, et, d'autre part l'existence de certains parallélismes entre leurs évolutions ultérieures" (p. 16). C'est-à-dire que Goldmann voit dans la disparition du "héros problématique" dans le nouveau roman contemporain, notamment chez Robbe-Grillet, une structure homologue à l'élimination de l'individu comme valeur, dans une société économique où les méthodes de fabrication des biens matériels ne sont plus basées sur la valeur d'usage, mais sur la valeur d'échange. "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.*" (p. 24) Et ce qui caractériserait la production pour le marché, "c'est l'élimination de cette relation de la conscience des hommes, sa réduction à l'implicite grâce à la médiation de la nouvelle réalité économique créée par cette forme de production : la valeur d'échange." (p. 25)

Toute analyse structuriste ne peut qu'accepter cette première hypothèse que la transformation des méthodes de production des biens entraîne nécessairement une transformation de la conscience de l'homme dans sa totalité. Mais c'est l'utilisation même du terme de "conscience", qui semble aussi bien chez Goldmann se référer à un ensemble de valeurs morales qu'intellectuelles, qui pose les premiers problèmes, ainsi que l'affirmation de son "élimination" dans la relation de l'homme avec la production contemporaine.

Goldmann ne cache guère d'ailleurs ses postulats, car il enchaîne aussitôt : "La relation naturelle, saine, des hommes et des biens est en effet celle où la production est consciemment régie par la consommation à venir, par les qualités concrètes des objets, par leur *"valeur d'usage"* (p. 24). La simple introduction des termes "relation naturelle, saine", sans autre qualification qui en limiterait la portée, indique bien que l'auteur s'engage dans des considérations de nature éthique plus que scientifique. Déjà l'auteur a attribué à priori une valeur humaine supérieure à une fabri-

cation de mode quasi artisanal, où les hommes s'engageaient de façon plus "concrète" et plus globale dans la production des objets immédiatement essentiels. "Dans les autres formes de société, lorsqu'un homme avait besoin d'un vêtement ou d'une maison, il devait le produire lui-même ou les demander à un individu capable de les produire et qui devait ou pouvait les lui fournir... Aujourd'hui le producteur d'habits ou de maisons est indifférent aux valeurs d'usage des objets qu'il produit. A ses yeux, celles-ci ne sont qu'un mal nécessaire pour obtenir ce qui seul l'intéresse, une valeur d'échange suffisante à assurer la rentabilité de l'entreprise. Dans la vie économique, qui constitue la partie la plus importante de la vie sociale moderne, toute relation authentique avec l'aspect qualificatif des objets et des êtres tend à disparaître, aussi bien des relations entre les hommes et les choses que des relations interhumaines, pour être remplacée par une relation médiatisée et dégradée : la relation avec les valeurs d'échange purement quantitatives." (p. 25) On aura remarqué l'utilisation de la notion "d'authentique" et l'assimilation du médiatisé au "dégradé". Nous sommes renvoyés à une assomption assez arbitraire de la supériorité d'un âge d'or préalable où les hommes se seraient réalisés de façon plus satisfaisante qu'aujourd'hui.

Cette notion morale édenique est basée sur une conception de l'homme qui définit ses possibilités et ses besoins fondamentaux en des termes fort restreints, à partir desquels il est extrêmement difficile de décrire ou de comprendre l'homme des sociétés plus évoluées. Il est indéniable que depuis les débuts de la transformation des méthodes de production, dans l'époque moderne, l'homme vit à des niveaux d'activité, de réalisations et de pensée beaucoup plus abstraits. Et c'est justement l'avènement de la valeur d'échange, accélérée par la médiation établie par l'argent (ou le profit) qui a facilité à l'homme une plus grande habileté dans ses relations avec les objets du monde, qui lui ouvre des domaines de réalisations affectives différentes dans sa production comme dans sa consommation et qui lui permet de s'insérer dans une projection plus dynamique vers le futur.

Cette évolution des méthodes de production est tellement poussée que les producteurs de biens matériels deviennent de plus en plus minoritaires dans une société où bientôt la quasi totalité des travailleurs s'emploieront dans des réseaux de service et de communication, d'où sera justement éliminé la réification qu'avait pu entraîner la révolution industrielle. Ce n'est qu'à partir d'a priori fort contestables que l'on peut décréter que les formes de structuration, de participation et de réalisation qu'offrent ces nou-

velles structures de la production, radicalement différentes mais beaucoup plus complexes, offrirait des valeurs "dégradées" par rapport à celles des sociétés primitives.

La médiation de l'argent-profit a ouvert d'ailleurs aux hommes des possibilités de relations nouvelles avec les objets qui sont redéfinis dans un contexte dégagé des pures exigences de subsistance, ou des valeurs d'usage au premier degré. Les valeurs humaines se multiplient au rythme d'une sensibilité qui peut enfin s'épanouir selon des exigences nouvelles, créer des objets radicalement neufs, s'élargir aux dimensions d'un monde qui sollicite de plus en plus l'homme à des niveaux sans cesse plus abstraits.

Et c'est dans une grande mesure cette tentative de vivre et de réaliser des relations interhumaines ou hommes-objets, aux variables plus nombreuses et complexes, qui ont fait naître les préoccupations plus abstraites du roman contemporain. Il faut reprendre ici dans toute leur dimension et les pousser plus loin, les considérations les plus profondes de Lukacs sur le caractère entièrement abstrait du roman quel qu'il soit, dans sa totalité et dans tous ses éléments, dans son intention structurante et dans son corrélatif social. (LA THEORIE DU ROMAN, Coll. Médiations, pp. 64-65) C'est parce qu'il vit dans un univers plus abstrait, où les valeurs se renouvellent et se créent, où l'homme est de moins en moins réduit à s'identifier sereinement à son activité de production ou d'identifier les objets à leur usage, que son appropriation du monde est à ce point mouvante et consciente de ses choix perspectivistes.

On se demande d'ailleurs comment Goldmann dans un moment important de sa dialectique, peut prétendre que les "créateurs dans tous les domaines" dans leur production restent orientés par les valeurs d'usage. (p. 25) Les créateurs ne se préoccupent pas du même genre de "qualité" que les artisans. Et jamais un tableau ou un poème, même si à un moment ils servent les intérêts des consommateurs, n'ont de valeur d'usage proprement dite. Les oeuvres de création sont des médiations vers une conceptualisation globalisante du monde. Elles sont une ouverture vers une nouvelle structuralisation du monde et jamais, sur le plan le plus profond de leur existence, des objets répondant à des besoins concrets et définis des autres hommes. Ce n'est donc pas sur ce plan des valeurs d'usage, qu'on pourra situer l'opposition de l'artiste au monde qui l'entoure et qui doit donner naissance à l'individu problématique. Mais c'est parce qu'il s'éloigne toujours davantage de la valeur d'usage pour élaborer un monde de significations abstraites et médiatisées que le créateur se découvre "problématique".

C'est encore en posant comme valeur humaine inférieure, la production des biens basée sur leur valeur d'échange que Goldmann tente d'interpréter chez certains auteurs contemporains la présence omnipotente et l'utilisation différente des objets dans le roman. Dans la société actuelle, dit-il "la valeur d'usage y est devenue *implicite* et ne guide le comportement d'aucun des agents de la production, comportement régi par le souci exclusif des valeurs d'échange purement quantitatives et par celà même *humainement dégradées.*" (Idem, p. 179)

La présence des objets, la description minutieuse des choses, des décors, des paysages, n'est pas un phénomène neuf dans le roman. On se souvient que l'un des aspects qui irritaient le plus Breton dans le roman classique, comme il l'indique dans son Premier Manifeste, c'était la prépondérance non seulement de descriptions de comportements vides, (telle la marquise sortit à cinq heures...) mais aussi les longues et minutieuses descriptions d'objets, de vêtements, de lieux. Et il s'en prenait par exemple à la description d'un appartement dans CRIME ET CHATIMENT, de Dostoïevsky.

Ces descriptions objectales sont omniprésentes dans Balzac, Stendhal, Flaubert, comme dans LA PRINCESSE DE CLEVES. Elles constituent dans le roman classique, un monde parallèle de réalités dans lesquelles les romanciers se complaisaient et à travers lesquelles ils s'exprimaient tout autant que les peintres de la Renaissance le faisaient dans le jeu des drapages ou des tentures qui entouraient leurs personnages. Il serait d'ailleurs révélateur de retracer aussi bien chez un même auteur que chez plusieurs, l'évolution de ce monde objectal qui ne servait pas uniquement, comme on l'a prétendu, à traduire des correspondances expliquant les caractères des personnages, mais à exprimer sur un autre plan, des réalités significatives parallèles.

Naturellement la vie des objets, chez Balzac ou Stendhal ou Dostoïevsky, était moins manifeste que dans certains nouveaux romans, car elle était reléguée dans l'ombre par le poids énorme des significations qu'apportaient les descriptions de l'univers "humain", proprement dit.

Mais en réduisant celui-ci et en modifiant simplement le point de vue sur l'objet, Robbe-Grillet n'invente pas une objectalité de nature différente. Sa première tentative d'élimination de la projection psychologique a servi à rendre plus importants le rôle, le comportement et la structure des objets, qui cette fois sont extraits, abstraits des tableaux romanesques figuratifs anciens et posés pour eux-mêmes. A la limite, et rarement, ils semblent des "natures

mortes", mais le plus souvent ils ne sont qu'une transposition néo-cubiste, issue des tableaux comme des collages cubistes, qui éclaire l'objet sous ses faces externes multiples (formes irrégulières, textures lisses, dures, etc. volumes nouveaux, dimensions affirmées, etc.) dans une vision pseudo-détachée, dont le vocabulaire est emprunté à la géométrie, à l'arpentage, à la mécanique ou à la météorologie.

A la suite de la psychanalyse, Goldmann reconnaît que tout comportement humain est significatif. "Tout comportement humain est un essai de donner une réponse significative à une situation particulière et tend par celà même à créer un équilibre entre le sujet de l'action et l'objet sur lequel elle porte, le monde ambiant" (p. 213). Mais la façon dont on pose, dont on décrit un objet est aussi significative que la façon dont on pose un personnage. Tout objet dans le monde, esthétique ou non, offre une signification qui découle et s'intègre au psychisme humain. Tout objet est significatif de l'homme. C'est ce qu'explicitait Dada et ensuite le "pop-art".

Il n'est pas foncièrement différent pour un auteur que de vouloir s'exprimer à travers des personnages ou des objets. C'est toujours concevoir un support fixe, stable et substantialiste, qui cristallise une prise de conscience toute analogue, une structuration élémentaire qu'on tentera en vain par la suite de dialectiser en la parant de relations externes surimposées avec d'autres personnages ou objets dans le monde.

Mais dans la projection littéraire, Goldman pose l'anthropomorphisme à son niveau le plus simple comme plus valable, plus "humain", peut-être plus "naturel et sain" ? Malheureusement la projection d'un auteur à travers des personnages autonomes laisse non solutionné le mystère même de l'individu, sa problématique. L'individu est simplement redonné dans l'imaginaire comme une totalité sans qu'on ait examiné le fondement même de la problématique : que signifie l'homme ? En créant un héros humain, l'auteur ne fait qu'une tautologie. Faire déambuler cette tautologie dans des aventures internes ou externes les plus multiples n'éclaire pas la signification du héros, qui est un homme. Et c'est pourquoi le roman dont le sujet de projection sera toujours "la réalité humaine devant l'existence" doit maintenant utiliser des thèmes de projection différents, des objets peut-être, ou mieux des structures complexes, des mouvements, des organisations plus abstraites et plus explicites dont la dialectique éclairera la possibilité que l'homme soit.

Se situer devant des structures explicitées plutôt que devant des globalités mythiques ou des symboles redondants, comme le demeure le héros classique, tel est donc le but de cette disparition

que fait subir le nouveau roman aux "personnages" anciens. Devant le héros problématique du roman classique, l'auteur ne fait que s'affirmer dans sa protestation et son exigence, il ne cherche pas et ne découvre jamais "ce que peut être l'homme, ce qu'il est, si l'homme est possible et comment", en-dehors des définitions arbitraires et superficielles de la psychologie classique.

Goldmann pose cette substitution de l'objet à l'anthropomorphisme de la projection biographique, comme l'expression d'un autre phénomène, analogue, celui de la disparition de l'individu comme valeur dans nos sociétés économiques. L'absence du héros, auquel on n'a pas substitué des réalités collectives, se traduirait par "l'effort pour écrire le roman de l'absence du sujet, de la non-existence de toute recherche qui progresse."

C'est plutôt dans une autre direction qu'il faudrait la comprendre, si disparition du sujet il y avait, soit comme une exploration des nouveaux problèmes de vie et d'expression, qui découlent non seulement d'une transformation du sujet humain par rapport à l'économie où il est inséré, mais aussi par rapport aux relations différentes, plus abstraites et plus complexes que cet homme entretient maintenant avec la réalité socio-culturelle, scientifique et culturelle qui l'entoure.

Par ailleurs l'utilisation que Goldmann fait de cette nouvelle méthode de prospection du monde romanesque est extrêmement décevante. Après avoir affirmé que Robbe-Grillet survient à un moment où l'individu est disparu comme valeur et remplacé par le phénomène de la réification ou prépondérance de l'objet quantitatif, interchangeable, anonyme, il analyse ces mêmes romans sur le plan de la psychologie des individus qui ne devrait manifestement plus pouvoir les éclairer. Il conviendrait davantage dans ces romans de l'objet d'analyser la réalité structurelle de l'objet projeté ou créé, à la façon par exemple des analystes des structures imaginaires.

Il prétend qu'il faudrait rechercher dans l'oeuvre ces structures fondamentales qui se révéleront des homologues des structures économiques, mais il confond dans *LES GOMMES* (comme pour les romans de Malraux) la structure de l'oeuvre et la structure du contenu figuratif de l'intrigue narrée, au point où la simple fonction anecdotique des gommes suffit à lui fournir la relation entre l'oeuvre et la structure d'auto-régulation de la nouvelle société capitaliste. Il est curieux et dommage que ses analyses structurelles n'aient pas à franchir plus que le seuil du titre des romans (*LES GOMMES*, *LA JALOUSIE*, *DANS LE LABYRINTHE*, *L'ANNEE DERNIE-*



RE A MARIENBAD, ect.) qui suffisent malheureusement à ses yeux à exprimer l'essentiel de la structure de l'oeuvre, comme il le déclarait dans une conférence publique prononcée à Montréal. D'autant plus qu'il faut bien constater que *LES GOMMES* est en définitive un roman à "héros problématique" qui subit à la fin du récit la "conversion" classique où il découvre la vanité de sa quête et de ses recherches.

En réalité, lorsqu'il aborde l'oeuvre d'art, Goldmann demeure victime du dualisme esthétique classique de la forme et du fond, qui lui fait trouver regrettable que la forme particulière du roman de l'objet ne soit pas adéquate pour communiquer le fond que véhiculait la structure formelle qu'était l'hypothèse du héros problématique. Mais comme l'avait souligné les Formalistes russes dans les années 20 : "La notion de forme a obtenu un sens nouveau, elle n'est plus une enveloppe, mais une intégrité dynamique et concrète qui a un contenu en elle-même, en-dehors de toute corrélation". Ce n'est qu'à partir de ce point de départ que l'on peut entreprendre une analyse structurelle de l'oeuvre d'art, qui pourrait tendre à se rapprocher d'une démarche véritablement scientifique.

FERNANDE SAINT-MARTIN