Poésie et société

SI L'ÉTUDE DU ROMAN — surtout des oeuvres réalistes du XIX^e siècle — a souvent conduit les critiques à adopter, malgré eux, une attitude proche de la sociologie de la littérature, la poésie semble échapper à toute méthode d'inspiration sociologique. En France, par exemple, depuis Victor Hugo même avec le cas particulier de la poésie de la Résistance qui n'est aujourd'hui qu'une parenthèse sans développement et à l'exception de l'oeuvre de P. Eluard, les poètes ont toujours plus accentué leurs positions associées, dont une revue comme *TEL QUEL* (Ed. du Seuil) donne une image exacte, encore que juvénile. Une analyse sociologique ne saurait donc établir qu'un constat négatif qui n'atteindrait l'essence de la poésie contemporaine; elle établirait tout au plus en quoi les poètes contemporains refusent leur société. Cette situation ne se limite nullement à la France, mais s'étend à l'ensemble de la littérature occidentale. Pour ne retenir que des exemples frappants, on pourrait citer en France l'oeuvre critique d'un M. Blanchot ou d'un M. Raymond, en Allemagne d'un E. Staiger ou H. Frederich au Portugal J. G. Simões ou J. de Sena et au Brésil un A. Coutinho: tous se refusant à une influence quelconque de la critique sociologique qui elle, se cantonne prudemment dans les domaines, publics, du roman et du théâtre: comme P. Szondi en Allemagne, L. Goldmann et B. Dort en France, A. J. Saraiva et O. Lopes au Portugal ou N. W. Sodrè au Brésil.

Cette rupture entre une critique "poétique" et une critique "sociologique" tend depuis une dizaine d'années à diminuer. Tout d'abord le "dégel" idéologique par-delà le ri-

deau de fer a permis de redécouvrir G. Lukàcs, surtout un "jeune Lukàcs" (25); d'autres oeuvres, injustement oubliées, ont été ramenées à l'actualité intellectuelle en particulier celle de W. Benjamin (8), enfin des critiques, plus jeunes, ont continué leurs importantes recherches comme T. W. Adorno (1,2), J-P. Sartre (39,40) accompagnés des oeuvres plus discrètes d'un R. Barthes (5), d'un R. Escarpit (13) ou d'un G. Mounin (31); A. J. Saraiva enfin dont une communication récente montre la profonde évolution (38). Il semble donc utile de refaire le bilan de la recherche sociologique, quitte à emprunter des chemins nouveaux, peut-être hérétiques, mais qui auront le mérite de renouveler entièrement les données mêmes du problème. C'est pourquoi, et pour mieux aiguïser la discussion, il a semblé intéressant de nous concentrer sur le domaine difficile des relations de la critique poétique et de l'analyse sociologique. Ainsi serait-il possible tout à la fois de mettre à l'épreuve, dans son point faible, l'approche sociologique de la littérature et de résoudre un des problèmes centraux de la littérature moderne: la signification actuelle de la poésie dans la situation contemporaine.

—

Avant tout, il serait important de préciser la notion de "sociologie de la littérature" qui est loin, comme le prouve la discussion qui suivit une communication de A. Memmi sur ce sujet (28:p.159ss), de se résumer à un seul point de vue. En effet, il est impossible de postuler l'identité du fait littéraire et du fait sociologique, car l'oeuvre littéraire, ap-

partenant au domaine de l'imaginaire, n'est ancrée dans la réalité sociologique que fort partiellement. D'autre part, l'oeuvre authentique est un ensemble cohérent qui, tout en se totalisant peu à peu dans ses différentes lectures, ne peut être réduit à une totalité sous peine de perdre la richesse qui lui donne sa valeur esthétique: phénomène que G. Lukàcs avait déjà remarqué bien avant Sartre d'ailleurs (27:p.353). Peut-être serait-il bon, pour apporter un certain ordre, de reprendre la classification que deux excellents articles avaient déjà préparée: celui de R. Wellek (45:p.89-106) et celui de R. Newald (32), cité par P. Ludz (19:p.28ss). En fait "la sociologie de la littérature" recouvrirait cinq acceptations fort différentes:

I. Elle pourrait être l'analyse de la position sociale du poète dans le temps et l'espace, telle que Taine par exemple l'imagina, et qui se propose de situer un poète en fonction de son milieu. C'est la méthode scolaire qui part de l'extérieur (des donnés biographiques, héréditaires, des influences...) pour atteindre le centre, traditionnellement désigné par le "style" d'un auteur.

II. Elle pourrait au contraire partir de l'étude de la signification sociale d'une oeuvre. Par exemple de la répercussion, de l'influence, de l'utilisation politico-sociale d'une oeuvre poétique. Ce serait poser le problème du public et du succès littéraire. Cette ligne de recherche qui détermine la responsabilité, surtout politique, d'un poète a beaucoup préoccupé G. Lukàcs au point de l'amener à rédiger, par exemple, une *Brève histoire de la littérature allemande* (22) que veut prouver la trahison des clercs germaniques.

III. Abandonnant tout jugement éthique ou politique, une sociologie de littérature pourrait chercher à dégager l'image que donne une oeuvre d'une société. Cette compréhension d'une oeuvre comme "document" est à l'origine des travaux d'un A. J. Saraiva (34, vol I) ou des remarquables recherches d'un Bénichou sur la morale du Grand Siècle en France, d'un L. Goldmann sur Pascal et Racine.

IV. Au contraire, en s'inspirant d'une des idées centrales du "jeune Lukàcs" (25) qui écrivait en 1909 "ce qui est vraiment social dans la littérature c'est la forme" (19:p. 71),

la sociologie de la littérature pourrait étudier les relations qu'entretiennent les formes poétiques et les structures sociales. Il est intéressant de noter que presque simultanément un L. Goldmann (17), un A. J. Saraiva (38) et un L. Costa Lima (9) indépendamment l'un des autres, se sont proposés une telle analyse ouvrant ainsi des perspectives passionnantes sur les littératures française, portugaise et brésilienne.

V. Enfin, la sociologie de la littérature pourrait prétendre à analyser dialectiquement et dynamiquement la poésie comme langage en se souvenant que la société humaine se définit avant tout par sa langue, véritable "corps social". La poésie serait donc la mise en forme individuelle, esthétique et sur un plan imaginaire, de cette institution sociale qu'est le langage, recherche que l'étude de J-P. Sartre *L'Orphée noir* (40:229-287) avait préparée.

En fait, et cette disposition devrait déjà le montrer, il s'agit moins de cinq approches divergentes que de cinq niveaux de l'approche sociologique qui, chaque fois, engloberait l'oeuvre entière tout en approfondissant à chaque passage sa compréhension critique. Au lieu d'une critique littéraire concentrique et unilatérale telle que Taine l'envisageait, la critique sociologique suivrait un itinéraire analogue à une spirale qui, à chaque niveau, éclaire une partie de la réalité tout en s'identifiant toujours davantage à l'oeuvre étudiée.

Le premier niveau, l'analyse sociologique de la condition du poète, a une valeur essentiellement pratique. La connaissance du milieu évite au critique de poser des exigences inutiles. Elle renvoie à la situation concrète de la création, car elle désacralise la poésie en lui rendant sa contingence historique et charnelle. Elle rappelle la condition humaine de la création poétique. En ce sens, le précis de R. Escarpit (13) est particulièrement utile lorsqu'il montre pourquoi la littérature n'existe pas encore dans le phénomène de la création mais qu'elle se construit peu à peu à travers un processus de fabrication et de distribution pour ne surgir comme "littérature" que dans la con-

sommation non du "Public" (extrapolation sentimentale et naive de la critique romantique) mais des publics qui existent dans la société actuelle. Certes, dans la situation contemporaine de la France et d'une bonne partie de l'Europe, le poète peut feindre d'ignorer ce circuit commercial. Il peut le tenir pour secondaire, négligeable. En réalité, il en tient compte quand il participe de la "cuisine" des intrigues et des compétitions qui absorbent une bonne part de ses forces créatrices. Par contre dans un pays comme le Portugal ou le Brésil, la présence objective de la masse des analphabètes et l'existence d'une multitude d'illétrés rendent sensible le poids du circuit commercial. Il n'est plus possible alors de négliger les contingences de l'édition et de la distribution. C'est pourquoi il devient nécessaire pour la critique littéraire de se préoccuper d'une véritable "politique du livre" (R. Escarpit, 13: p. 14 ss). Mais pour cela, il faudrait que la critique universitaire daignât s'ouvrir au domaine sociologique.

R. Escarpit note qu'aujourd'hui encore la plupart des éditeurs français travaillent selon une méthode empirique qui ignore les techniques des études du marché commercial, et ne possèdent aucune statistique sérieuse de leurs publics.

Plus concrètement, la critique littéraire prendra conscience à ce niveau de sa responsabilité pédagogique et sociale: elle doit apprendre à lire, c'est pourquoi, elle doit mettre le public en contact avec les oeuvres. Tout d'abord en traduisant, éclairant et préparant le public aux oeuvres et non, comme elle le fait souvent, en vivant comme un parasite aux dépens de la production d'autrui. Cette tâche pédagogique implique une dimension sociale: c'est le circuit entier de la distribution qui doit être repensé en créant de nouveaux circuits de bibliothèques mobiles, en ouvrant les bibliothèques publiques à une consultation populaire afin de libérer la littérature des limites du ghetto culturel des lettrés. Parallèlement à cet effort de responsabilité culturelle de la critique pour démocratiser la littérature, l'analyse de la condition sociale de l'écrivain devrait faciliter une prise de conscience professionnelle. La création d'une Société des écrivains portugais est

un pas important pour créer, au Portugal, les possibilités concrètes d'une profession littéraire et combattre réellement l'amateurisme littéraire. Cependant une fois la condition sociale étudiée, analysée et même améliorée, rien n'est dit et rien ne sera jamais dit sur la création elle-même. On aura beau accumuler les données sur le milieu, il n'est pas encore expliqué comment et pourquoi un individu est devenu poète et tel autre ingénieur.

Par-delà ce niveau pragmatique, nécessaire sans être essentiel, le second niveau de recherches a un caractère plus négatif. Le premier niveau nous rendait un poète démythifié — le poète d'inspiration surgit comme un professionnel —, le second nous rend sensible à l'ambiguïté du succès. R. Escarpit insiste sur la complexité des causes du succès littéraire (13: p. 18 ss) qui ne dépend pas seulement de la qualité de la création mais des possibilités commerciales du fabricant — pensons au génie publicitaire d'un Juillard par exemple, éditeur de F. Sagan —, de la puissance de la distribution — comme en URSS etc. Mais l'ambiguïté du succès littéraire nous renvoie à l'ambiguïté de la lecture: celle-ci est toujours une traduction qui implique certains risques. Un succès peut donc être lié à ce qui n'est justement pas essentiel dans une oeuvre. Ou bien, une oeuvre prend plusieurs significations divergentes selon les cadres de référence (12): non seulement dans le temps, mais dans l'espace. Il suffirait de noter l'extraordinaire succès en France d'un Jorge Amado et la méconnaissance d'un Graciliano Ramos. D'autre part une oeuvre peut répondre aux besoins d'une société par son idéologie, c'est-à-dire par les idées qu'elle véhicule souvent à son insu. A. J. Saraiva dans son étude sur Camões (36 et 37) a montré comment le grand poète lyrique luse n'a réussi que partiellement à créer un poème épique. En effet ce n'est ni le thème historique de la continuation en Orient de la croisade péninsulaire, ni le thème érudit de la valorisation de la langue portugaise qui donnent au poème sa structure, mais bien le thème mythologique. Paradoxalement:

"la pensée la plus profonde et la plus vive des Lusiades n'est pas exprimée par ses héros et par les actions féroces qu'ils réalisèrent, mais bien par le monde gratuit de ses dieux et déesses... Camões ne peut déjà réaliser que par l'imagination les idéaux de la Renaissance" (36: p. 163).

Le critique, en mettant à nu l'idéologie ou les idéologies d'un auteur, pour contraint, négativement, à aller à l'essentiel d'une oeuvre, c'est-à-dire à ce qui peut durer. N. W. Sodré dans un livre récent a prouvé qu'au XIXe siècle la littérature brésilienne est imprégnée d'une idéologie du colonialisme qui trahit, à son insu, sa volonté d'affirmation nationale. La contradiction est patente dans l'oeuvre de J. de Alencar (42: p. 37-60) dont l'exaltation de l'indien est en fait une dépréciation du noir. Cette ambiguïté ronge aussi l'oeuvre d'un Euclýdes da Cunha (42: p. 253-273) qui, tout en louant les "jagunços" de Canudos, ne voit dans la révolte de Canudos qu'une conséquence irrémédiable de leur dégénérescence raciale. Le critique a donc comme but, à ce niveau, de démasquer un auteur en dévoilant son idéologie qui contredit parfois sa propre intuition. Toute importante que soit ce démontage idéologique, il nous semble encore insuffisant. Ses limites sont, d'une part de ne pouvoir admettre qu'une oeuvre imprégnée d'une idéologie inadmissible soit en même temps une oeuvre valable, d'autre part, d'être incapable de montrer comment une oeuvre peut dépasser esthétiquement son idéologie. Il est symptomatique que N. W. Sodré lorsqu'il achève son étude sur Euclýdes et qu'il veut définir le style de l'auteur, accumule les citations en manifestant clairement son incapacité à dépasser le second niveau de l'interprétation sociologique.

La critique sociologique, au second niveau, ne peut prétendre qu'à élaborer les prolégomènes à toute critique authentique (41). Une fois déblayées les mystifications, une fois le lecteur déniaisé, il est nécessaire d'expliquer la permanence de certaines oeuvres — les chefs d'oeuvre — et la disparition des épigones. Comme K. Marx l'avait pressenti, le véritable problème de l'histoire

littéraire c'est de comprendre 'pourquoi aujourd'hui encore les tragédies grecques sont belles' (19: p. 66). A. J. Saraiva (35) suggère qu'une oeuvre littéraire est grande lorsqu'elle donne une image inexhaustive d'une société passée. Certaines oeuvres du passé nous touchent parce qu'elles font surgir dans toute sa complexité un monde devenu étranger soit par l'évolution historique soit par la distance de l'éloignement spatial. L'oeuvre littéraire aurait donc une valeur de "document" car, ayant une fonction sociale (6), répondant toujours à un besoin social (7, 31), elle draine avec elle une "totalité concrète" qu'elle rend présente dans un rayonnement continu (38). Le beau livre de L. Goldmann sur Pascal et Racine (14) est la preuve de la valeur de cette interprétation, comme l'ouvrage inachevé de G. Lukács sur Goethe dont il nous est parvenu que quelques fragments (21).

Cependant cette approche sociologique est limitée au passé. En effet, il est plus aisé avec la distance qu'introduit le recul historique, de distinguer dans le passé une "totalité concrète" que de supputer dans l'actualité quelle sera la totalité qui se fait. D'autre part cette approche suppose un travail considérable de dépouillement de documents sur une époque qui est fort difficile sinon impossible dans l'actualité. C'est ainsi qu'un G. Lukács devient toujours plus discret lorsqu'il s'approche de l'actualité et son silence sur B. Brecht est aussi significatif que la discrétion de A. J. Saraiva sur la littérature portugaise actuelle. C'est pourquoi, pour éviter de confondre dans l'actualité un "Béranger" avec un "Victor Hugo"; pour distinguer entre l'oeuvre d'une F. Sagan, intéressante sociologiquement mais peu achevée esthétiquement, et celle d'une Nathalie Sarraute; entre un Prévert et un Michaux, faut-il encore approfondir la méthode et chercher la relation entre la poésie et la société non au niveau de la condition sociale du poète, de son idéologie ou de la valeur documentaire de son oeuvre, mais au niveau de sa forme poétique.

La façon la plus simple, et la plus efficace, d'établir une relation entre une oeuvre

vre poétique et une société est de supposer que celle-là reflète celle-ci. La critique lénino-marxiste, celle qui en URSS a défendu avec tant d'acharnement le "réalisme socialiste", admet par exemple une relation unilatérale entre les infrastructures économiques et son image dans la superstructure littéraire. C'est justement cette simplification positiviste, mécaniste et causaliste, que G. Lukàcs a constamment dénoncée et qui l'a conduit, dans une oeuvre récente, à insister sur la valeur critique du réalisme soviétique (23: p. 168-266). Sans cesse G. Lukàcs est revenu sur l'importance de la forme qui médiate un contenu et qui entretient un rapport dialectique avec une société. Pour lui, les relations dialectiques entre une oeuvre et une société ne se nouent que dans le rapport formel: aux "Lebensformen" correspondent les "Kunstformen" (19: p. 71 ss). C'est pourquoi Teyssèdre, dans son étude sur l'esthétique de G. Lukàcs, a pu la nommer un "académisme libéral" (26: p. 114). Contre la théorie léniniste de la connaissance, qui suppose que la conscience reflète la dialectique de la nature, G. Lukàcs a toujours défendu la valeur de "praxis" de la conscience humaine, c'est-à-dire le rapport dialectique qu'elle entretient avec la réalité extérieure. S'il est vrai que la conscience est un "reflet", cette "réflexion" n'est pas passive, mais active. Elle est réfléchissant et non réfléchissante. Elle "réflète" moins qu'elle ne "réfléchit". Déjà M. Merleau-Ponty, dans sa remarquable étude critique de la pensée politique de G. Lukàcs, avait noté le double sens, passif et actif, de la notion allemande de "Wiederspiegelung" (29: p. 92) qui, traduite en français, hésite entre un sens passif: reflet, réflecter, miroir ou image et un sens actif: réflexion, réfléchir, structure significative.

Cette conception dialectique de la conscience humaine de G. Lukàcs admet une activité responsable sur le plan artistique. La poésie ne résonne pas à l'unisson de l'univers, mais son activité créatrice le contraint à choisir de façon critique la meilleure forme possible qui réfléchisse la réalité. En d'autres termes, sa préoccupation essentielle n'est pas d'adopter une idéologie ou un message qui l'engagent, mais son occupation

est de créer une forme, la plus riche et la plus significative, de sa situation dans le monde. La forme poétique n'est pas seulement un vêtement qui habille plus ou moins habilement des idées, mais un point de vue critique et responsable, au niveau de l'imaginaire, sur la réalité globale.

La problématique de l'engagement pour un artiste se pose donc au niveau même de sa création. Le poète, pour s'engager, n'a pas besoin de lier sa plume à une idéologie et à devenir un porte-parole. Son engagement se manifeste par son attitude esthétique à l'égard des formes poétiques du passé et du présent. C'est dire que l'engagement littéraire est toujours indirect et, en ce sens, l'art est un malheur. L'artiste s'engage dans une activité qui n'atteint pas directement la réalité. Certes le poète peut refuser ce malheur. Il a la liberté de préférer l'action à l'art. Mais il cesse alors d'être un poète. Le grand danger, c'est de vouloir miser sur les deux tableaux de manière à pouvoir toujours, une fois, se sauver si l'un se révélait insuffisant. C'est par son style que le poète exprime donc son attitude sociale comme Mário de Andrade l'avait pressenti d'une façon visionnaire dans sa note sur "la valeur socialisante du rythme chez M. Bandeira" (4: p. 30) ou sur "la théâtralité chez C. Alves" (7: p. 110), le poète par excellence de la mauvaise foi.

Pour rendre sensible cet engagement, la critique littéraire doit admettre l'historicité non seulement de la littérature, mais de la langue. C'est en tenant compte de la condition historique de la poésie qu'il est possible de comprendre qu'elle a une "finalité" sociale (31). Comme le dit R. Barthes (5) il faut que "la langue s'impose à nous comme une institution historique", c'est-à-dire comme une "anti-nature". Déjà G. Lukàcs avait proposé que la nature est essentiellement "une catégorie sociale" (20: p. 165).

Quelle peut être aujourd'hui la finalité de la poésie dans la société contemporaine? W. Benjamin (8), étudiant l'oeuvre de Baudelaire souligne que les transformations sociales du XIX^e siècle en Europe en créant

en particulier des centres urbains tentaculaires ont éliminé certaines attitudes esthétiques. La société industrielle n'a pas seulement modifié les goûts et les habitudes du public, mais la perception artistique est aujourd'hui traumatisée par la vie urbaine. L'homme moderne est devenu par exemple insensible à une attitude contemplative ce qui, selon W. Benjamin, entraîne son désintérêt profond pour le lyrisme comme attitude esthétique et comme forme poétique. Il est intéressant de noter à ce propos que, dans le modernisme brésilien, cette modification industrielle très sensible à São Paulo est liée à une violente réaction esthétique contre le lyrisme traditionnel, sensible non seulement dans l'oeuvre de M. Bandeira mais dans la véritable invasion du style colloquial dans l'oeuvre de Carlos Drummond de Andrade comme l'a fort bien analysé L. Costa Lima (9: p. 72 et 93 ss).

La société industrielle a provoqué d'autres transformations encore: non seulement dans la perception du monde, mais aussi dans la condition existentielle du poète. Une des caractéristiques de notre société urbaine est d'avoir rompu les liens entre l'auteur et le public. Comme nous le signalions à propos des recherches de R. Escarpit, le poète aujourd'hui n'écrit plus pour son public, mais s'adresse à des publics. Le théâtre bourgeois, selon G. Lukàcs (19: p. 261 ss) souffre lui aussi d'une rupture entre le dramaturge et son public qui explique la disparition de la tragédie et le surgissement d'un art grotesque comme celui de F. Dürrenmatt. Plus important encore, le poète perd totalement sa fonction d'héraut ou, pour rappeler une notion bien romantique, de "vates". Contre Heidegger qui s'obstine à croire que l'Être parle par le poète les poètes modernes ont toujours plus le sentiment de leur isolement, du caractère profondément privé de leur créations. Notons par exemple l'aventure spirituelle de Hugo Ball, le fondateur avec Tzara du mouvement Dada à Zurich, qui parcourut exactement toute cette évolution: partant d'une vision messianique du théâtre, il pensa réformer la société par le spectacle; puis se rendant compte à quel point sa génération avait été trahie par la "Kultur", il organisa une véritable liquida-

tion culturelle à Zurich avec le mouvement Dada; pour en arriver à renier toute littérature et à s'engager dans l'action politique comme journaliste tout d'abord, puis comme pamphlétaire. Il acheva cette extraordinaire aventure spirituelle en se convertissant au catholicisme, en 1920, adoptant une attitude critique à l'égard de la tradition ecclésiastique. Le même mouvement centripète pourrait se retrouver d'ailleurs dans l'oeuvre d'un Michaux.

Quelle sera la raison qui repousse le poète contemporain dans la sphère privée? Pour répondre à cette question capitale, il faut tenir compte de l'évolution globale de notre société sous le régime capitaliste. Dans une société dominée et animée par le capitalisme, la valeur d'échange tend à dominer toujours davantage le valeur d'usage. Dans une telle société, tout est mesuré à l'aube du quantitatif, symbolisé par la marchandise et par l'argent. Or ce processus de "réification", remarquablement démonté par G. Lukàcs (20: p. 109-256) et développé par L. Goldmann (15: p. 64-106), moteur de la prospérité européenne, a pour conséquence linguistique de réduire la langue à sa fonction utilitaire: à ce jargon international qui s'appelle le français, l'anglais "commercial". Ainsi la "réification" atteint le poète au coeur même de son activité artistique puisque le rôle du poète est justement de donner aux mots de la tribu une valeur unique, caractéristique, G. Lukàcs dirait: "typique". Pour échapper à cette "réification" du langage, la poésie moderne est tombée dans l'hyperbole de la qualité. Elle devient de plus en plus difficile, ésotérique. Il est notable que la popularité de la poésie française pendant la Résistance est liée au désir profond de ce mouvement de renouveler la structure sociale française. L'écroulement de ses projets politico-sociaux est lié à la perte qui gressive de la popularité de la poésie qui s'est scindée aujourd'hui en une poésie populiste du type de celle de Prévert et une poésie hermétique du type de celle de Ponge.

Le poète cherche donc à échapper à la "réification", sans se rendre compte que son refus du public, l'enferme dans une aliéna-

tion encore plus profonde. Il a accompli en effet ce que la société lui demandait indirectement: montrer que la poésie n'est pas sociale, n'a pas de place dans la société (2). L'ésotérisme de la poésie, qui libère la pureté de la poésie, enferme le poète dans son isolement. La poésie moderne en croyant condamner la "réification", rassure la société tout en s'assurant une place confortable. Jamais on n'a autant publié de poèmes en France, et jamais on ne les a aussi peu lus, remarque ironiquement G. Mounin (31). L'ultime conséquence de cette position, c'est que la recherche de la qualité poétique en soi peut se retourner contre la poésie elle-même. Le poète "réifie" sa propre création en faisant de son poème un objet, dur, solide, résistant. Mais une pierre, un objet pour résistant qu'il soit a perdu la résistance infiniment supérieure, parce que vivante, que lui conférerait son humanité. Pour rendre la poésie incorruptible, le poète en vient à objectiver sa création, à faire du poème un objet concret. Mais, en utilisant les armes mêmes du capitalisme, en luttant contre la "réification" au second degré, le poète fait le jeu, dans sa création, du capitalisme. Il cède dans son art même aux séductions les plus subtiles de l'inhumanisme capitaliste: son art justifie au niveau de la création artistique la "réification" des relations humaines. Il tombe dans ce que K. Marx, puis G. Lukács, nomment le "fétichisme" (20: p. 109-256); en poésie en substituant la vision à la parole, en emprisonnant le lecteur dans le poème-icône (38), en éliminant la liberté qu'introduit dans la langue, la parole. C'est pourquoi la poésie concrétiste ne parle plus, elle montre. On comprend dès lors comment un D. Pignatari pour sympathique que soit sa position et son jugement sur la poésie actuelle brésilienne, puisse citer dans un même article un E. Pound, fasciste notoire et C. Drummond de Andrade, un homme de gauche (33: p. 66); qu'il accepte d'insister sur l'activité politique socialiste de C. D. de Andrade et taise l'activité criminelle de E. Pound à la radio de Rome pendant la guerre. Il y a des silences qui sont plus honteux que certaines affirmations. Et il n'est plus étonnant que la groupe au Portugal qui introduisit la poésie concrétiste, "Tempo Presen-

te", soit en même temps le groupe le plus fasciste du milieu intellectuel portugais.

La même évolution se note dans la critique "poétique" qui cherche dans le "style" la solution humaine qui libèrera l'homme de son historicité (10). Cette tentative de dépasser sa condition par la beauté, cette recherche de ce que E. Staiger appelle le "Zeitlosdauernde" (43) me paraît être une profonde et subtile aliénation qui revient à enfermer la poésie dans le ghetto éternel de la beauté, à préférer pour finir l'art à l'humanité; à regretter la cathédrale de Varsovie et non les Juifs du Ghetto.

Mais comment rendre à la poésie son historicité sans tomber dans la plate prosodie démagogique d'un "réalisme socialiste"? Le Futurisme, le mouvement Dada et le Modernisme brésilien ont pensé retrouver la véritable vie, la réalité dans sa virginité originelle, non par la pureté de la création, mais dans la destruction des formes de culture. Il s'agissait de repartir à zéro, de se dépouiller afin de retrouver dans sa violence même la liberté créatrice. Ces révoltes, qui rappelaient la puissance de la liberté humaine dans un monde qui se vouait à la destruction insensée de la guerre des tranchées, ouvraient cependant des abîmes de magie. Hugo Ball s'est rendu compte le premier des tentations magiques où les Dadaïstes perdaient toute lucidité. W. Benjamin a noté comment le Futurisme italien dans sa quête d'une vitalité authentique en est arrivé à exalter la guerre qui devenait "une satisfaction esthétique de la perception modifiée par la technique" (8: p. 235). En effet la rupture totale avec la tradition ouvrait sur un individualisme exacerbé qui conduisit le poète dans l'impasse de l'anarchie. W. Benjamin continue en rappelant le danger d'une inversion de ce mouvement: à cette "esthétisation de la politique, répond la politisation de l'art" (ibid). Et, en effet, le mouvement Dada en abandonnant l'asile politique de Zurich pour le champ de combats idéologiques de Berlin lors de la défaite allemande de 1918, ne put s'engager dans la réalité berlinoise qu'en se reniant comme littérature. Le même phénomène se rencontre dans le Modernisme brésilien dont M. de Andrade dénonce l'infantilisme politi-

que, fruit d'une révolte incomplète qui s'aliéna dans sa propre désaliénation.

Ces impasses de la poésie contemporaine expliquent la méfiance d'un G. Lukàcs ou l'un L. Goldmann à l'égard de la poésie. Si la poésie contemporaine a gagné aujourd'hui sa perfection, elle y a perdu son public. La poésie française, et allemande, a en quelque sorte sacrifié sa signification au signifiant, ce qui entraîne, en particulier dans le jeune public, un éloignement presque total de la poésie. La poésie semble aujourd'hui réduite à la conception aristocratique de T. W. Adorno d'un art "comme négation absolue" (3). Si la poésie, comme le note L. Goldmann (17), échappe en partie à la "réification" en atteignant immédiatement certaines valeurs essentielles, elle est devenue incapable de les transmettre, de les communiquer. Comme le prévoit T. W. Adorno (I, vol. II) le comble de la réussite poétique sera donc le silence.

Ce jugement pessimiste, qui rejoint celui de Hegel pour qui la poésie devait disparaître parce qu'elle appartient à une forme inférieure de la conscience, doit être nuancé. Certes, on pourrait noter que la forme épique, qui aujourd'hui a complètement disparu de la poésie, ne revit que dans le roman avec le "Don paisible" de Scholokow. Certes, l'éloignement progressif de G. Lukàcs de la poésie est lié à sa conscience toujours plus aigüe de sa responsabilité politique: la poésie était encore une forme légitime lorsqu'il défendait une vision tragique de l'homme qui s'exprimait surtout par la forme brisée, indirecte, de l'essai (27: p. 354 et 1). Cependant ce jugement pessimiste sur la poésie n'est-il pas lié à un extrême rationaliste qui croit que l'irrationnel ne se conjure que par le refus de toute "fluidité" de la pensée, pour reprendre une notion de M. de Andrade (4: p. 118)? N'y a-t-il pas une attitude profondément antimusicale chez G. Lukàcs, comme le notait Teyssèdre (26: p. 100)? Position qui rejoint les jugements aberrants d'un L. Lefebvre qui annonçait la disparition du mythe et du symbole, la substitution des "médiations" par les "moyens" poétiques: véritable institu-

tionalisation de la terreur stalinienne dans la critique littéraire (18: p. 127-132).

Et cependant une autre attitude serait possible. Dans un discours que G. Lukàcs adressa en 1956 au 4e Congrès des Écrivains de l'Allemagne de l'Est, il insista sur la notion de "perspective" qui ouvre la littérature sur la réalité par une attitude aussi peu utopique, que fataliste, qui porte dans une situation concrète l'espoir d'un futur (19: p. 254 ss). Or l'idée de perspective est très proche de la notion de "visualisation" que L. Costa Lima développe à propos de l'oeuvre du poète brésilien J. Cabral de Melo Neto (9: p. 102 ss). L'exemple de J. Cabral montre que le poète n'est pas seulement placé dans l'alternative d'une destruction du langage ou d'un enlèvement dans l'objectivité, du couple "échec/réussite" sartrien qui fascine tant D. Pignatari (33: p. 58 ss) mais qu'il peut, en visualisant une situation, se porter tout à la fois responsable de la réalité et indiquer une espérance concrète. Si le poète ne peut plus prétendre à la position d'un "vates", il reste un "médiateur" ou, comme le dit W. Benjamin, un "traducteur". Par son poème il voile la réalité, il recouvre la réalité de l'opacité des mots; mais ce "voilement" est en même temps un dévoilement car il rend la réalité présente dans un appel à une interprétation (8). Le poète en jouant avec l'ambiguïté même du langage, à la fois institution sociale et parole individuelle, propose un objet à notre lecture qui devient le sujet de notre interprétation (11).

Dans ses "Prolégomènes à une esthétique marxiste" (24), G. Lukàcs expose "la catégorie de la particularité" c'est-à-dire de ce qui permet de saisir l'originalité artistique dans le rapport dialectique d'opposition entre la tradition littéraire et l'autonomie créatrice de l'artiste. Le particulier fonde le "typique" (cf. aussi 19: p. 58 ss et 15: p. 40 ss) qui n'est pas un moyen terme mais la création d'une forme qui admette la liaison intime du particulier et du général. Sur ce point L. Goldmann a développé la notion de G. Lukàcs en proposant de substituer au "type", trop rationnel et statique, la notion de G. Lukàcs en proposant de substituer 45-63, 107ss et 16). D'une forme littéraire, la

"structure significative" à la "totalité concrète", structure existentielle, il y aurait donc un rapport analogue à celui que G. Lukàcs prévoyait entre les "Kunformen" et les "Lebensformen". Cette structure se définira comme: "un ensemble significatif et dynamique de relations entre les différents aspects d'une seule et même réalité sociale, ensemble d'une valeur telle que tout changement d'un aspect ou des relations entraîne dans les autres des changements corrélatifs" (17).

Or la "structure significative" n'est pas nécessaire, elle est possible. Elle dépend de l'activité créatrice et critique de l'artiste. Elle tend vers un "maximum de conscience possible"; elle est donc liée à la qualité esthétique de l'oeuvre. Enfin elle peut prévoir, ou manifester par avance, une structure concrète qui est encore en processus de formation. Il reste pour nous, de définir comment pratiquement cette "visualisation", cette création de "structure significative" est possible pour le poète. Pour cela nous allons aborder le dernier point de notre analyse: le rapport entre le langage comme institution sociale et la parole comme création poétique personnelle.

La fameuse distinction du linguiste de Genève F. de Saussure entre la "langue" et la "parole", entre la réalité en soi, sociale et transitive, et la réalité pour nous, personnelle et intransitive du langage a été développée par J-P. Sartre (39: p. 63 ss) quand il propose que le poète se situe socialement, assume sa responsabilité de poète, en visant "les mots comme des choses et non comme des signes". J-P. Sartre rejoint donc G. Lukàcs et L. Goldmann en soulignant la situation marginale du poète: par son attitude devant le langage, le poète se couperait du circuit normal de la vie quotidienne. R. Barthes en distinguant "l'écrivain" de "l'écrivain" admet la même différenciation. Le poète, comme type et idéal de l'écrivain, a une conception tautologique du langage: sa quête et son activité poétique consiste à travailler le langage par un effort de création qui ne sort pas du langage. Au contraire l'intellectuel, le critique et l'écrivain, cherche à transitiver le langage et à s'adresser par ce

moyen à autrui. Le poète donc ne peut s'engager dans le monde directement puisque son activité ne change pas le monde, mais consiste au contraire à le rendre présent en chargeant encore l'opacité des mots qu'il utilise (39: p. 86 ss.).

Dans son bel essai sur la poésie noire d'expression française, "L'Ophée noire" (40: p. 229-287), J-P. Sartre en administre la preuve en montrant comment les poètes africains transforment le français, langue universelle par excellence, la langue de la communication des peuples de la Communauté française, en une arme noire de l'autonomie absolue des peuples africains. Les poètes africains ne parlent plus aux Français, mais violent le français pour éveiller chez leurs frères noirs la conscience de leur "négritude". Le poète inverse le langage et crée une présence intolérable du monde qui provoque, phase caractéristique de la morale sartrienne, le surgissement de la liberté et de la révolte politique. Cette dialectique sartrienne du néant et de l'être, de l'échec et de la réussite qui fascine tellement D. Pignatari (33: p. 58 s) doit être cependant comprise "cum grano salis".

En effet, J-P. Sartre est moins un théoricien qui construirait peu à peu une esthétique, qu'un pamphlétaire, notre unique pamphlétaire actuel, qui possède le génie de transformer un pamphlet en un traité, d'écrire 400 pages là où un écrivain arriverait péniblement à 4 ou 5 pages. J-P. Sartre est si proche de la réalité quotidienne qu'il prend toujours une position extrême qui en fait saillir les contradictions mais qui rend sa position souvent intolérable. S'il n'y a rien de plus suggestif que la lecture d'une page de Sartre, il n'y a rien de plus dangereux que l'extrapolation d'une citation. Au fond de la pensée de Sartre, à l'origine de son dynamisme juvénile, il y a la vieille passion révolutionnaire française qui suppose que la régénération ne se fait que par la violence. Par exemple le choix combien significatif d'expressions comme (39: p. 64) "le poète s'est retiré d'un seul coup... il a choisi une fois pour toutes..." nous renvoie à une conception tragique de la conscience humaine que J-P. Sartre partage avec G. Lukàcs. C'est d'autant plus curieux que J-P. Sartre

reproche exactement ce manque d'épaisseur historique à G. Lukàcs dans sa "Critique de la raison dialectique". Comme G. Lukàcs, comme tous les révolutionnaires athées, Sartre croit que la vérité ne s'acquiert que par la violence que la désaliénation ne se fait que par un processus radical, un passage du néant à l'être. Or cet emportement politique ne correspond nullement au soin que J. P. Sartre apporte par ailleurs à suivre les cheminements de la prise de conscience et en ce sens il est regrettable que la rupture de Sartre avec Merleau-Ponty l'ait conduit à un durcissement excessif de sa pensée.

Dans le cas particulier de *L'Orphée noir*, l'interprétation de J-P. Sartre est exacte pour l'oeuvre d'Aimé Césaire qui, à cette époque, était membre du P. C. français et partageait avec ses compatriotes un idéal révolutionnaire de violence. Aujourd'hui la *Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire montrerait au contraire une conception beaucoup plus nuancée de l'évolution post-coloniale. Quant à l'oeuvre de L. S. Senghor, elle échappe dans son essence même à J. P. Sartre. En effet le président de la République du Sénégal a réussi le tour de force d'introduire dans une prosodie classique — le poète est d'ailleurs agrève de grammaire — l'apport traditionnel africain: l'élément rythmique et chorégraphique de la poésie orale, créant ainsi une synthèse qui, pour discutabile qu'elle soit, est la preuve de la partialité sartrienne.

Notons enfin que dans les multiples essais littéraires de J-P. Sartre, jamais on ne rencontre un seul vers. De sorte qu'on pourrait se demander si la position extrême, terroriste, de J-P. Sartre n'est pas une autodéfense, une manière d'accuser sa position pour éviter de montrer sa profonde incapacité à comprendre le phénomène poétique, comme, et le parallèle n'est pas fortuit, il a été incapable de comprendre l'amour humain. De même que dans la morale sartrienne l'homme reste l'ennemi de la femme, ainsi la prose refuse la poésie.

Or, pour prendre un exemple brésilien, comment juger de ce point de vue l'oeuvre de J. Guimarães Rosa qui a créé dans *Grande Sertão: Veredas* une prosepoétique? Une

mystification donc? Ce serait aussi naïf que de croire que l'ironie d'un F. Pessoa ou le style colloquial d'un C. D. de Andrade empêchent l'éclosion d'une prosodie! L'intérêt de la littérature brésilienne actuelle me semble justement de nous contraindre, nous Européens, à revoir de façon critique nos catégories les plus conventionnelles.

C'est à la lumière de "*La phénoménologie du langage*" de M. Merleau-Ponty (30) qu'il faudrait reprendre l'analyse de la dialectique du langage comme instrument — la langue — et du langage comme objet — la parole —. En effet cette dialectique, qui dégénère dans "Situations II" en une opposition, est liée d'une part au geste, c'est-à-dire à notre existence corporelle (M. Merleau-Ponty parle d'une "quasi corporeté du significant") et d'autre part à notre historicité (l'importance du phénomène de la "sédimentation"). Ces deux parallèles nous rendent attentifs à l'épaisseur du langage cause tout à la fois de notre emprisonnement dans la tradition mais origine de notre liberté concrète.

De même que l'enfant doit apprendre à dominer son corps qui est tout aussi bien le sien qu'une réalité autonome, ainsi, pendant son adolescence, doit-il apprendre dans un corps à corps avec les mots, à acquérir son langage (44). C'est dans la lutte quotidienne avec la compréhension du concept qu'il étend son extension; et inversement. Or cette lutte avec les mots est liée à sa prise de conscience. Réfléchir, qu'est-ce sinon prendre conscience de sa position dans le monde au niveau du langage? De la même manière, c'est en prenant conscience de l'Histoire comme origine et lieu de son histoire personnelle, que l'adolescent peut admettre que les mots ont déjà un sens, qu'il y a une sédimentation des significations. Le langage doit être repris pour pouvoir communiquer: c'est-à-dire se donner à autrui comme identique et différent. Le langage devient cette "institutionnalisation de la subjectivité" (R. Barthes) qui permet au poète de se communiquer.

La position marginale du poète n'est donc plus une exclusion mais la marge de liberté sociale nécessaire à son activité. Ainsi le fait que le poète n'a qu'une activité sur le plan de

l'imaginaire, n'implique nullement qu'il soit un rêveur ou un songeur. L'imaginaire n'est pas un irréel, mais un réel qui se pose comme négation, déjà J-P. Sartre dans ses nombreuses analyses de l'imaginaire, avait montré, l'imagination est la source de la liberté créatrice.

Le poète n'est donc plus coincé entre l'échec et réussite, mais il croit qu'il est possible au sein du langage de se manifester de façon universelle. La poésie est la preuve qu'il est possible de se rendre personnel sans rompre la communication avec autrui. Dire le monde, ce n'est pas nier sa réalité, mais prouver au niveau du langage qu'il est transformable. Nous ne sommes plus pris dans l'alternative tragique du silence et de la conversation, de la poésie ou de l'action, mais nous sommes introduits dans une tâche pleine d'espoir et d'espérance concrète d'une création à la hauteur de l'homme, par l'homme et pour l'homme d'une monde plus humain. La poésie comme l'écrit Th. W. Ador-

no (2) "est le cadran solaire de la philosophie de l'histoire".

La poésie n'est plus un malheur, mais une proposition à sortir de notre subjectivité. Elle est la création esthétique occidentale qui correspond à l'idée hébraïque que "connaître est un acte". De même que le verbe lie charnellement l'homme à sa femme, ainsi liturgiquement le verbe lie la créature à son Créateur. Non seulement le poète voit le monde, mais il dit ce qu'il voit non dans le sens traditionnel et mélodramatique d'une prophétie qui transcende notre condition, mais dans le sens vétéro-testamentaire d'une vision plus aigüe de la vérité incarnée. Le poète comme le prophète ne voit pas le futur, mais discerne dans la réalité la plus concrète son sens le plus profond. Comme disait G. Lukàcs, peu de temps avant d'être isolé dans l'exil politique, aux écrivains allemands: "La littérature n'est justement valable — et elle a une grande valeur — que lorsqu'elle traduit dans la forme un mouvement réel de l'évolution" (19: p. 258).

BIBLIOGRAPHIE

1. T.W. Adorno *Noten zur Literatur I et II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1959 et 1961.
2. Ibid. *Zur Dialektik des Engagements*, Die Neue Rundschau, Hamburg, 1962 n.º 2.
3. (O.K. Werckmeister) *Die Kunstwerk als Negation*, Die N. Rundschau, 1962/n.º 2.
4. M. de Andrade *Aspectos da literatura brasileira*, Livraria Martins, Rio, s.d.
5. R. Barthes *Le degré zéro de l'écriture*, Edt. Seuil, Paris, 1956.
6. R. Bastide *Arte e sociedade*, São Paulo, 1945, cf. *Les problèmes de la sociologie de l'art*, Cahiers internationaux de sociologie, Paris, 1948/n.º 4.
7. Ibid. *Sociologie et littérature comparée*, Cah. intern. sociol., Paris, 1959 n.º 26.
8. W. Benjamin *Oeuvres choisies*, trad. M. Gandillac, Juillard, Paris, 1959, cf. *Illuminationen, choix et notes de S. Unseld*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1961.
9. L. Costa Lima. *Dinâmica da Literatura brasileira: situação do seu escritor*, Recife, 1961.
10. M. de Diegues *L'écrivain et son langage*, Gallimard, Paris, 1961.
11. H.D. Duncan *Language and Literature in Society*, Univ. Chicago Press, 1953.
12. J. Duvignaud *Problèmes de sociologie de la sociologie des arts*, Cah. intern. sociol., Paris, 1959/n.º 26.
13. R. Escarpit *Sociologie de la littérature*, 2e édition, PUF, Paris, 1960.
14. L. Goldmann *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1956.
15. Ibid. *Recherches dialectiques*, Gallimard, Paris, 1959.
16. Ibid. *Marx, Girard, Lukàcs et la sociologie du roman*, Médiations, Paris, 1961/n.º 2.
17. Ibid. *Problèmes d'une sociologie du roman*, Cah. intern. sociol., Paris, 1962/32.
18. H. Lefebvre *Contribución a la estética*, trad. esp. Ed. Procyon, Buenos Aires, 1956.
19. G. Lukàcs *Schriften zur Literatursoziologie*, introduction et choix de P. Ludz, H. Luchterhand Verlag, Neuwied, 1961.
20. Ibid. *Histoire et conscience de classe*, trad. Axelos, Edt. Minuit, Paris, 196.
21. Ibid. *Goethe et son temps*, trad. L. Goldmann, Nagel, Paris, 1949.

22. Ibid. Brève histoire de la littérature allemande, trad. Goldmann et Butor, Nagel, Paris, 1949.
23. Ibid. La signification actuelle du réalisme critique, trad. Gandillac, Gallimard, Paris, 1960.
24. Ibid. Prolegomeni a un'estetica marxista, trad. italienne, Edt. Riuniti, Roma, 1957.
25. (L. Goldman) L'esthétique du jeune Lukàcs, Médiations, Paris, 1961/n.° 1.
26. (Teyssèdre) L'esthétique de G. Lukàcs, Lettres nouvelles, Paris, 1960.
27. (P. Furter) La pensée de G. Lukàcs en France, Revue de phil. et de théol. Lausanne, 1961/n.° 4.
28. A. Memmi Cinq propositions pour une sociologie de la littérature, Cah. intern. sociol., Paris, 1959/n.° 26.
29. M. Merleau-Ponty Les aventures de la dialectique, Gallimard, 1958.
30. Ibid. Signes, Gallimard, 1960.
31. G. Mounin Poésie et société, PUF, 1962.
32. R. Newald Literatur in Wörterbuch der Soziologie, Stuttgart, 1955.
33. D. Pignatari Situação atual da poesia no Brasil, Invenção de Orfeu, São Paulo, 1962/n.° 1.
34. A. J. Saraiva Para a história da cultura em Portugal, Publicações Europa-América, Lisboa, 1961.
35. Ibid. História da cultura em Portugal, Lisboa.
37. Ibid. História da Literatura portuguesa, Coleção Saber, Lisboa.
38. Ibid. A obra literária como significante, comunicação ao II Congresso de Crítica Literária, Assis, 1961.
39. J-P. Sartre Situations II, Gallimard, Paris, 1950.
40. Ibid. Situations III, Gallimard, Paris, 1952.
41. N. W. Sodré História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos, J. Olympio, Rio, 1960.
42. Ibid. A ideologia do colonialismo, Instituto Superior de Estudos Brasileiros, Rio, 1961.
43. E. Staiger Versuch über den Begriff des Schönen, Tr. vium, Zürich, 1943, of trad. port, Estudos Universitários, Recife, 1962.
44. P. Thevenaz L'homme et sa raison, II, La Baconnière, Neuchâtel, 1957.
45. R. Wellek Theory of Literature, Harcourt, New-York, 1942/56.

Zurich et Recife.

NOTE Ce travail est le fruit d'un séminaire sur le même sujet, dirigé dans l'auditoire du S.E.C. à la demande de l'Université du Recife. Il n'aurait été réalisé sans l'aide et sans le concours actif des auditeurs, et en particulier du Prof. L. Costa Lima, que je remercie d'avoir accepté de s'engager aussi profondément dans ce dialogue, riche de futures possibilités.

RÉSUMÉ

L'auteur, à propos de la crise européenne de la poésie contemporaine, prétend montrer l'intérêt d'une approche sociologique de la littérature. Celle-ci ne se limite pas à une seule méthode, mais se diversifie dans une recherche globale qui analyse l'oeuvre littéraire à différents niveaux, successifs et totalisants. Une compréhension sociologique de la littérature engloberait donc les cinq niveaux suivants:

I. Il s'agit tout d'abord de préciser la position d'un auteur dans son milieu, afin de dégager quels sont les problèmes professionnels qu'il doit résoudre pour pouvoir s'exprimer dans une société donnée. A ce niveau, la critique aboutirait à des conclusions sociales et pédagogiques, à, par exemple une "politique du livre" et "une éducation à la lecture".

II. La critique peut confronter l'idéologie d'un poète et celle de son milieu. Elle détermine alors la position idéologique d'un poète et sa conscience de sa responsabilité politique. Souvent, à ce niveau, elle a une valeur négative de démystification.

III. Abandonnant tout jugement éthique ou politique, la critique d'inspiration sociologique établit quelle est l'image qu'une oeuvre propose d'une réalité sociale actuelle ou passée.

A ce niveau, elle admet que l'oeuvre est un "document social" qui peut donc être interrogé comme tel.

IV. Partant d'une conception historique des formes littéraires, admettant avec G. Lukàcs que c'est la forme qui est le social, la critique cherchera à dégager la valeur sociale de l'attitude esthétique d'un auteur. A ce niveau, c'est l'attitude esthétique face à la tradition ou aux oeuvres contemporaines, c'est par son style que l'auteur révèle, de façon intime parce que lié à son activité créatrice même, sa position dans le monde. C'est à ce niveau que le problème de l'engagement de l'artiste doit être jugé. Par exemple, il importe d'analyser la création poétique contemporaine en fonction de l'évolution aliénante et réifiante de la société capitaliste et néolibérale. On établirait alors que loin de mourir, la poésie dans la société moderne sauvegarde la liberté créatrice, ouvre des perspectives sur le futur, bref défend une conception humaniste du progrès.

V. Enfin la critique pénètre au coeur du phénomène poétique lorsqu'elle cherche à établir qu'elle est la relation, dialectique et

dynamique qu'entretient le langage comme institution sociale et la parole comme création personnelle. Contre J-P. Sartre et avec R. Barthes, la critique cherchera à établir comme la

poésie est "l'institutionnalisation de la subjectivité". Elle montrera que l'activité poétique est essentiellement une praxis au niveau de l'imaginaire, un geste de liberté engagée.

ABSTRACT

Concerning the crisis of present day European poetry, the author tries his hand at showing the value of a sociological approach to literature. That would not involve only one method, but rather would branch out into a sort of global research whose primary purpose would be to analyse in an integrating way the literary production at successive different levels. Such a sociological understanding of literature would thus imply the following five levels:

I. The position of the author in his "milieu" should be at first established in an attempt to determine which professional problems he is up to solve in order to express himself in a given society. At this level, literary criticism would reach conclusions of a social and pedagogical character; as for example a "book policy" and some form of "reading education".

II. Criticism should face a poet's ideology as well as that of his "milieu". It would thus be determining a poet's ideological position together with his degree of consciousness towards his own political responsibilities. It often has, at this level, a negative value in which it consists mainly of a process of demystification.

III. Apart from any ethical or political judgment, criticism of a sociological tinge should be able to establish what sort of image a certain work is supposed to impart of a given social order, whether an actual or a past one. At this level, it admits that such a work

is no less than a social document which may be approached as such.

IV. Starting from a historical conception of literary forms in claiming with G. Lukàcs that it is form which constitutes the social, criticism shall attempt to separate social value from esthetic attitude in an author. At this level, it is believed that it is through an author's esthetic attitude towards tradition or contemporary works together with his style that he really reveals his position in life. It is at this level that an artist's engagement must be judged. An illustration of this would be the importance in analysing contemporary poetic creation as a function of the so called alienating evolution of capitalistic and neo-liberal society. It would be seen then that poetry not only does not dye out but serves as a keeper of freedom of creation, opening new perspectives for the future and, to sum it up, defending a humanistic conception of progress.

V. Finally, criticism shall penetrate the inner core of the poetic phenomenon when it tries to determine the dynamic and dialectical relation between language as a form of social institution and the word as a purely personal product of creation. Against J. P. Sartre and together with R. Barthes, criticism shall try to establish that poetry is the institutionalization of subjectivity. It shall moreover show that poetic activity is essentially a "praxis" at the level of imagination, something like an act of engaged liberty.