

La spécification comme problème central de l'étude des idéologies

L'étude de la littérature constitue l'un des rameaux d'une vaste science des idéologies, qui embrasse tous les champs de la création idéologique de l'homme à partir d'un principe unique de définition de son objet d'étude, ainsi que d'une seule méthode d'investigation.

Le marxisme a posé des fondements profonds et solides pour étudier les idéologies en proposant une définition générale des superstructures idéologiques, de leurs fonctions au sein de l'unité de la vie sociale, de leur relation avec les bases économiques et, en partie, de leurs rapports réciproques. À ce jour, la recherche approfondie des traits spécifiques, de ce qui singularise chaque domaine de la création idéologique — science, art, morale, religion, demeure cependant à l'état d'ébauche.

C'est comme s'il existait une solution de continuité, comme une zone floue et instable, entre, d'une part, la théorie générale des superstructures et de leur rapport à la base et, d'autre part, l'étude concrète de tout phénomène idéologique spécifique. Chaque chercheur franchit cet obstacle en prenant des risques,

ОЧЕРЕДНЫЕ ЗАДАЧИ.

ную из ветвей обширной
на основе единого прин-
и единого метода его изу-
творчества человека.

Проблема спецификации как основная очередь проблем науки об идеологиях.

их функций в единстве экономического базису, — глубоко и прочетальное изучение специализации каждой отрасли — науки, искусства, культуры — еще в самом заро-

и их отношения к базису идеологического и идеологического разрыва, которая является основой каждого исследования, а часто и просто за на все трудности и специфичность научного произведения — дань этой специфичности, а не имеющей, анализ теоретический базис.

социологического же
материала, форм и це-
лю творчества.
Вой формы и приемы
и идеологического пре-
гь все эти различия,

même si bien souvent il fait fi de toutes les difficultés et de toutes les obscurités en passant outre. La spécificité du phénomène étudié s'en trouve affectée, comme quand il s'agit de l'œuvre d'art, à moins de plaquer de façon artificielle les bases économiques sur une analyse « immanente » qui, bien que tenant compte de cette spécificité, n'a rien à voir cependant avec la sociologie.

Ce qui nous manque justement, c'est une théorie sociologique approfondie qui rendrait compte des spécificités du matériau, des formes et des objectifs de chacun des différents domaines de la création idéologique.

C'est que chacun d'eux possède en propre son langage, avec ses formes et ses procédés, ses lois spécifiques qui interviennent dans l'élaboration idéologique d'un même grand tout unique. Effacer toutes ces différences sans tenir compte de la pluralité foncière des langages idéologiques est une démarche qui reste étrangère au marxisme.

Il ne faudrait pas, bien sûr, que la spécificité de l'art, de la science, de la morale et de la religion dissimule leur unité idéologique, étant donné que ce sont des superstructures qui se rattachent à une même base et sont assujetties à une loi socio-économique unique ; mais cette spécificité ne doit pas non plus s'effacer au profit des formulations générales de cette loi.

C'est à partir du marxisme lui-même que l'on doit élaborer les traits spécifiques d'une méthode sociologique globale qui soit capable de tenir compte des singularités des domaines de la création idéologique que l'on étudie, et qui serait donc à même d'explorer tous les détails et toutes les subtilités des structures idéologiques.

Mais il faut pour cela avant tout comprendre et définir ces singularités mêmes, qui sont les traits qualitatifs des séries idéologiques.

Bien sûr, le marxisme ne peut emprunter ses définitions ni à la « philosophie de la culture » idéaliste, ni aux branches positivistes des « sciences » humaines (la science de l'art, l'épistémologie, la science des religions) : il faudrait alors ajuster artificiellement les bases à des définitions empruntées, alors que les définitions doivent être extrapolées des bases.

Il est évident que les définitions de ce type qui sont nées dans la science de l'Europe occidentale ne peuvent être sociologiques : elles sont en effet soit conçues de manière naturaliste (essentielle-

souvent il fait fi de toutes les difficultés et de
 urités en passant outre. La spécificité du phéno-
 'en trouve affectée, comme quand il s'agit de
 moins de plaquer de façon artificielle les bases
 ur une analyse « immanente » qui, bien que
 e cette spécificité, n'a rien à voir cependant avec

manque justement, c'est une théorie sociolo-
 ie qui rendrait compte des spécificités du maté-
 et des objectifs de chacun des différents
 éation idéologique.

acun d'eux possède en propre son langage,
 t ses procédés, ses lois spécifiques qui inter-
 iboration idéologique d'un même grand tout
 ites ces différences sans tenir compte de la
 les langages idéologiques est une démarche
 au marxisme.

as, bien sûr, que la spécificité de l'art, de la
 e et de la religion dissimule leur unité idéo-
 ; que ce sont des superstructures qui se rat-
 me base et sont assujetties à une loi
 ique ; mais cette spécificité ne doit pas non
 it des formulations générales de cette loi.

marxisme lui-même que l'on doit élaborer
 d'une méthode sociologique globale qui
 mpte des singularités des domaines de la
 ue l'on étudie, et qui serait donc à même
 ails et toutes les subtilités des structures

ela avant tout comprendre et définir ces
 sont les traits qualitatifs des séries idéo-

ne peut emprunter ses définitions ni
 ulture » idéaliste, ni aux branches posi-
 humaines (la science de l'art, l'épisté-
 religions) : il faudrait alors ajuster
 des définitions empruntées, alors que
 e extrapolées des bases.

éfinitions de ce type qui sont nées dans
 entale ne peuvent être sociologiques :
 es de manière naturaliste (essentielle-

ment à partir de la biologie), soit atomisées en des données empi-
 riques sans relief qui se perdent dans un désert de détails dénués
 de tout sens ; à moins que, finalement, elles ne renoncent dans
 leur idéalisme à tout empirisme en se retranchant dans un
 royaume qui se suffit à lui-même de « significations pures », de
 « valeurs », de « formes transcendantes », se montrant du coup
 complètement désarmées face au phénomène idéologique
 concret qui est toujours matériel, toujours historique.

Évidemment, le marxisme peut et doit mettre à profit (il va
 de soi, de façon critique) l'énorme matériau factuel élaboré par
 la science de l'Europe occidentale ; mais il ne peut en admettre
 les principes, les méthodes ainsi que, pour partie, la méthodolo-
 gie concrète de celle-ci (exception faite des méthodologies de
 base : paléographie, procédés de mise au point et d'analyse des
 textes par la philologie, etc.).

La crise de la « philosophie de la culture » idéaliste et du positivisme dans les sciences humaines

On observe à l'heure actuelle précisément dans la science et
 la philosophie d'Europe occidentale une insatisfaction profonde
 qui est engendrée aussi bien par la prise de distance idéaliste
 avec la réalité que par un positivisme et un naturalisme depour-
 vus de sens, incapables de proposer quelque synthèse que ce
 soit. Il s'est manifesté une tendance affirmée et qui ne fait que se
 renforcer pour unifier les problèmes posés par la construction
 d'une vaste synthèse de la vision du monde (ce qui était autre-
 fois l'apanage de la « philosophie de la culture » idéaliste) et
 ceux que pose l'étude concrète de la variabilité vivante, de la
 pluralité, de la spécificité et de la réalisation matérielle des phé-
 nomènes idéologiques (ce que, par opposition à l'idéalisme,
 mettait jadis en avant le positivisme dans les sciences humaines
 particulières).

C'est sur la base de cette tendance générale qu'a commencé
 à se constituer tout à la fin du XIX^e siècle le formalisme d'Europe
 occidentale appliqué à l'étude de l'art (illustré par Fiedler¹,

1. Konrad Fiedler (1841-1895), théoricien et critique d'art allemand qui sou-
 tient l'indépendance de la création artistique par rapport à la nature, la
 science et la philosophie. [N.d.T.]

Hildebrand², Meier-Graefe³) aussi bien en opposition au positivisme de l'époque précédente qu'à l'esthétique philosophique idéaliste, avec ses généralisations viciées et son éloignement par rapport aux phénomènes concrets de l'art.

Cette lutte interne à la science de l'art qui se déroulait simultanément sur deux fronts, contre le positivisme et contre les prétentions de l'esthétique idéaliste, a reçu l'appui des représentants les plus éminents des études d'art à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, Alois Riegl⁴ et August Schmarsow⁵. À notre époque, cette tendance à bâtir de larges synthèses à partir du matériau concret de l'histoire de l'art se manifeste de la manière la plus éclatante dans les travaux de Wölfflin⁶ et Worringer⁷.

On retrouve une tendance analogue dans l'école de Vossler⁸ (*Idealistische Neufilologie*) qui tente d'utiliser en l'adaptant la philosophie idéaliste afin de résoudre les problèmes concrets posés par la linguistique et l'histoire de la langue.

2. Adolf von Hildebrand (1847-1921), sculpteur allemand admirateur de la plastique antique, dont l'ouvrage *Le problème de la forme dans l'art plastique* a influencé Wölfflin. [N.d.T.]
3. Julius Meier-Graefe (1867-1935), écrivain et historien de l'art, spécialisé dans les monographies d'artistes (Van Gogh, etc.). [N.d.T.]
4. Alois Riegl (1858-1905), professeur d'histoire de l'art à l'université de Vienne, auteur de *Questions de style* [Stilfragen] (1893) qui remet en cause la hiérarchie des catégories artistiques et le culte de la Renaissance; August Schmarsow (1853-1936), professeur d'histoire de l'art à l'université de Leipzig, spécialiste de l'architecture de la Renaissance et de l'Europe du Nord. [N.d.T.]
5. Ces fondateurs des études d'art en Europe ne peuvent être rattachés au courant formaliste, bien qu'ils aient subi une forte influence de la part de Hildebrand. Ils ont cherché la spécificité de l'art dans le meilleur sens du mot, hors de tout parti pris et de toute mode des courants.
6. Heinrich Wölfflin (1864-1945), historien suisse, de l'art partisan d'une histoire de l'art fondamentale qui n'envisagerait que les formes, les grandes écoles (Renaissance et baroque) en faisant l'économie des noms des artistes. [N.d.T.]
7. Wilhelm Worringer (1881-1965), historien de l'art allemand qui privilégie dans l'art la forme et la psychologie et a annoncé le triomphe de l'abstraction dans *Abstraction et intuition* [Abstraktion und Einfühlung], 1908. [N.d.T.]
8. Karl Vossler (1872-1949), romaniste et philosophe du langage, disciple de Benedetto Croce. [N.d.T.]

e³) aussi bien en opposition au positivisme qu'à l'esthétique philosophique, sations viciées et son éloignement par concrets de l'art.

la science de l'art qui se déroulait ronts, contre le positivisme et contre ue idéaliste, a reçu l'appui des représentations d'art à la fin du XIX^e siècle ieg⁴ et August Schmarsow⁵. À notre âtir de larges synthèses à partir du re de l'art se manifeste de la manière avaux de Wölfflin⁶ et Worringer⁷.

nce analogue dans l'école de Vossler⁸ i tente d'utiliser en l'adaptant la phisoudre les problèmes concrets posés ire de la langue.

-1921), sculpteur allemand admirateur de la rage *Le problème de la forme dans l'art plastique*

35), écrivain et historien de l'art, spécialisé es (Van Gogh, etc.). [N.d.T.]

esseur d'histoire de l'art à l'université de e style [Stilfragen] (1893) qui remet en cause artistiques et le culte de la Renaissance; i), professeur d'histoire de l'art à l'université uitecture de la Renaissance et de l'Europe du

urt en Europe ne peuvent être rattachés au aient subi une forte influence de la part de spécificité de l'art dans le meilleur sens du e toute mode des courants.

historien suisse, de l'art partisan d'une his- n'envisagerait que les formes, les grandes ie) en faisant l'économie des noms des

, historien de l'art allemand qui privilégie ogie et a annoncé le triomphe de l'abstraction [Abstraktion und Einfühlung], 1908.

iste et philosophe du langage, disciple de

La même chose se produit en histoire de la littérature, où l'on observe cette même tendance à maîtriser la réalité spécifique et concrète couplée avec l'historicité des phénomènes littéraires, sans perdre de vue pour autant les principes généraux et les liens avec une vision du monde unique. Il suffit de rappeler ici les noms de Gundolf⁹, Ermatinger¹⁰, Hefele¹¹ et Walzel¹². C'est en partie la phénoménologie (Husserl¹³, Scheler¹⁴, Moritz Geiger¹⁵) qui sert de fondement philosophique à ces tendances, sans oublier la philosophie intuitionniste de la vie (Bergson¹⁶, Simmel¹⁷).

Parallèlement à la crise de la philosophie générale de la culture, telle que celle-ci a été développée dans les systèmes néo-kantians, on voit partout le *pathos* philosophique pénétrer dans des sciences humaines qui, jusqu'il y a peu, avaient été le refuge du positivisme.

9. Friedrich Gundolf (pseudonyme de Friedrich Leopold Gundelfinger) (1880-1921), écrivain allemand et historien de la littérature (Goethe, Kleist, etc.), professeur à l'université de Heidelberg, célèbre du temps de la République de Weimar, proche du symbolisme et de la rigueur formelle du poète Stefan George. [N.d.T.]
10. Emil Ermatinger (1873-1953), historien suisse de la littérature allemande, proche de Wilhelm Dilthey. [N.d.T.]
11. Herman Hefele (1885-1936), historien de la littérature allemand. [N.d.T.]
12. Oskar Walzel, (1864-1944), théoricien allemand de la littérature, disciple de Wölfflin et de Dilthey. Considéré comme le chef de file du formalisme en Allemagne, il est auteur, entre autres, de *Deutsche Romantik* (Bonn, 1908) et de *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (Berlin, 1923) dont la traduction russe par Žirmunskij paraît la même année à Petrograd. [N.d.T.]
13. Edmund Husserl (1859-1938), philosophe allemand, figure centrale de la phénoménologie. Ses *Logische Untersuchungen* furent traduites en russe dès 1909 et inspirèrent les formalistes. [N.d.T.]
14. Max Scheler (1874-1928), philosophe allemand, phénoménologue du groupe de Husserl. [N.d.T.]
15. Moritz Geiger (1880-1937), esthéticien et psychologue allemand, proche du groupe de Husserl. [N.d.T.]
16. Henri-Louis Bergson (1859-1941), philosophe français, hostile à l'intellectualisme formaliste et au positivisme scientiste et matérialiste, il a élaboré une philosophie originale de caractère spiritualiste qui fait une large place à l'intuition. [N.d.T.]
17. Georg Simmel (1858-1918), philosophe et sociologue allemand, représentant du néokantisme relativiste. [N.d.T.]

Cette « philosophie venue d'en bas » est bien représentée par des ouvrages tels que *Esthétique et science générale de l'art* de Dessoir¹⁸, les *Fondements d'une science générale de l'art* d'Utiz¹⁹ ou l'*Esthétique* de Hamann²⁰. La présentation adoptée par ces livres est radicalement différente de celle que l'on trouve dans les esthétiques systématiques traditionnelles : on s'y efforce en effet de partir des problèmes et des besoins concrets de la science de l'art en soi, et non des exigences générales d'un système philosophique. Mais, dans le même temps, il ne s'agit pas pour autant de travaux positivistes du type habituel.

Tout cela distingue radicalement les recherches philosophiques et scientifiques menées à l'heure actuelle en Occident de la quête de cette « systématisation à tout prix » de la philosophie qui était inhérente à la période antérieure, et qu'on peut retrouver dans le néokantisme.

Alors que dominait dans ce mouvement le souci d'introduire dans le système des principes et des méthodes se suffisant à elles-mêmes, on cherche désormais au contraire à appréhender en une seule unité signifiante le monde des choses concrètes et des événements historiques vivants, dans le caractère unique de leur genre et de leur individualité. Dans le néokantisme, on s'efforçait au contraire de tout rassembler au sein d'une pensée abstraite sur le monde, mais dans les études actuelles il s'agit de donner un sens aux expériences vécues concrètes de la vie et de l'histoire en tenant compte de leur caractère variable et pluriel.

La « volonté de tout réduire à un système » a manifestement été remplacée par la volonté de maîtriser le monde concret des choses et des événements dans leur manifestation matérielle sans pour autant perdre leur unité vivante et raisonnée ni faire intervenir les fondements du positivisme.

-
18. Max Dessoir (1867-1947) philosophe allemand et théoricien de l'art, qui s'appuie sur la psychologie. [N.d.T.]
 19. Emil Utiz (1883-1956), philosophe allemand proche de Husserl. Originaire de Bohême (Prague), il avait été condisciple de Kafka. [N.d.T.]
 20. Il s'agit d'*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1906-1923) de Max Dessoir, de *Grundlegung der allgemeine Kunstwissenschaft* d'Emil Utiz, et d'*Ästhetik* de Richard Hamann. [N.d.T.]

venue d'en bas » est bien représentée e *Esthétique et science générale de l'art de d'une science générale de l'art d'Utiz*¹⁹ ou . La présentation adoptée par ces livres n'est pas de celle que l'on trouve dans les sciences traditionnelles : on s'y efforce en effet de répondre à des besoins concrets de la science de la philosophie : on s'agit pas pour répondre à des besoins concrets de la science de la philosophie.

radicalement les recherches philosophiques menées à l'heure actuelle en Occident : « la philosophie à tout prix » de la philosophie à la période antérieure, et qu'on peut dire.

dans ce mouvement le souci d'introduire de nouveaux principes et des méthodes se suffisant : désormais au contraire à appréhender le monde des choses concrètes des vivants, dans le caractère unique de l'individu. Dans le néokantisme, on veut rassembler au sein d'une pensée des sciences dans les études actuelles il s'agit de sciences vécues concrètes de la vie et de leur caractère variable et pluriel.

« réduire à un système » a manifesté la volonté de maîtriser le monde concret des sciences dans leur manifestation matérielle et leur unité vivante et raisonnée ni faire du positivisme.

philosophe allemand et théoricien de l'art, qui [N.d.T.]

philosophe allemand proche de Husserl. Originaire et condisciple de Kafka. [N.d.T.]

Leine Kunstwissenschaft (1906-1923) de Max Scheler, *Allgemeine Kunstwissenschaft* d'Emil Utiz, et [N.d.T.]

Le problème de la synthèse d'une vision du monde philosophique et du caractère objectif et concret de l'étude historique

La pensée scientifique européenne contemporaine subit de plein fouet cette crise conjointe de l'idéalisme et du positivisme. Mais existe-t-il des bases qui permettraient de dénouer positivement cette crise ?

Nous estimons qu'il n'y a que le matérialisme dialectique qui est capable de nous proposer ces bases. Sous tout autre angle d'approche philosophique, chercher à associer une synthèse et une vision du monde larges avec la maîtrise des phénomènes idéologiques dans leur diversité matérielle et leur devenir historique se révélerait être une tâche insoluble, voire même contradictoire. Pour la vision du monde bourgeoise, entre l'empirisme positiviste banal et le renoncement abstrait de l'idéalisme : *tertium non datur*²¹. Il n'y a que la « philosophie de la vie », plus ou moins mystique et qui ne survit que grâce au caractère inachevé de son expression et de sa pensée, qui puisse nous offrir ici une solution apparente.

Seul le matérialisme dialectique est à même de proposer cette synthèse si attendue entre une vision du monde philosophique et le caractère pleinement concret de l'étude historique des phénomènes spécifiques à l'art, à la science, à la morale et à la religion. Il dispose pour cela de principes à toute épreuve.

Mais il faut passer du stade des déclarations sur ces principes, répétées à l'infini, à l'élucidation sur cette base des problèmes concrets de la science de l'art, de l'épistémologie, etc. Il faut combler la brèche qui sépare la théorie générale des superstructures idéologiques de la mise au point concrète des problèmes particuliers. Il faut dépasser une bonne fois pour toutes ces appréhensions naïves qui nous font craindre que la spécificité qualitative, par exemple, de l'art pourrait tout d'un coup s'avérer non sociologique. Comme si la série des faits sociologiques ne pouvait receler de profondes différences qualitatives !

Il ne fait bien évidemment aucun doute que parfois la manie de la spécificité permet de contourner la sociologie. Mais il s'ensuit que le marxisme lui-même a une obligation d'autant plus grande de traiter cette spécificité sans faire l'impasse sur tous les problèmes particuliers qui en découlent ainsi que sur les

21. « Il n'existe pas de moyen terme. » (En latin dans le texte) [N.d.T.]

venue d'en bas » est bien représentée e *Esthétique et science générale de l'art de d'une science générale de l'art d'Utiz*¹⁹ ou . La présentation adoptée par ces livres nte de celle que l'on trouve dans les s traditionnelles : on s'y efforce en effet t des besoins concrets de la science de igences générales d'un système philo- même temps, il ne s'agit pas pour istes du type habituel.

radicalement les recherches philoso- nées à l'heure actuelle en Occident tématisation à tout prix » de la philo- à la période antérieure, et qu'on peut isme.

lans ce mouvement le souci d'intro- principes et des méthodes se suffisant : désormais au contraire à appréhen- ifiante le monde des choses concrètes ues vivants, dans le caractère unique idividualité. Dans le néokantisme, on out rassembler au sein d'une pensée s dans les études actuelles il s'agit de nces vécues concrètes de la vie et de de leur caractère variable et pluriel.

éduire à un système » a manifeste- olonté de maîtriser le monde concret ts dans leur manifestation matérielle r unité vivante et raisonnée ni faire u positivisme.

osophe allemand et théoricien de l'art, qui N.d.T.]

phe allemand proche de Husserl. Originaire té condisciple de Kafka. [N.d.T.]

veine *Kunstwissenschaft* (1906-1923) de Max illgemeine *Kunstwissenschaft* d'Emil Utiz, et u. [N.d.T.]

Le problème de la synthèse d'une vision du monde philosophique et du caractère objectif et concret de l'étude historique

La pensée scientifique européenne contemporaine subit de plein fouet cette crise conjointe de l'idéalisme et du positivisme. Mais existe-t-il des bases qui permettraient de dénouer positivement cette crise ?

Nous estimons qu'il n'y a que le matérialisme dialectique qui est capable de nous proposer ces bases. Sous tout autre angle d'approche philosophique, chercher à associer une synthèse et une vision du monde larges avec la maîtrise des phénomènes idéologiques dans leur diversité matérielle et leur devenir historique se révélerait être une tâche insoluble, voire même contradictoire. Pour la vision du monde bourgeoise, entre l'empirisme positiviste banal et le renoncement abstrait de l'idéalisme : *tertium non datur*²¹. Il n'y a que la « philosophie de la vie », plus ou moins mystique et qui ne survit que grâce au caractère inachevé de son expression et de sa pensée, qui puisse nous offrir ici une solution apparente.

Seul le matérialisme dialectique est à même de proposer cette synthèse si attendue entre une vision du monde philosophique et le caractère pleinement concret de l'étude historique des phénomènes spécifiques à l'art, à la science, à la morale et à la religion. Il dispose pour cela de principes à toute épreuve.

Mais il faut passer du stade des déclarations sur ces principes, répétées à l'infini, à l'élucidation sur cette base des problèmes concrets de la science de l'art, de l'épistémologie, etc. Il faut combler la brèche qui sépare la théorie générale des superstructures idéologiques de la mise au point concrète des problèmes particuliers. Il faut dépasser une bonne fois pour toutes ces appréhensions naïves qui nous font craindre que la spécificité qualitative, par exemple, de l'art pourrait tout d'un coup s'avérer non sociologique. Comme si la série des faits sociologiques ne pouvait receler de profondes différences qualitatives !

Il ne fait bien évidemment aucun doute que parfois la manie de la spécificité permet de contourner la sociologie. Mais il s'ensuit que le marxisme lui-même a une obligation d'autant plus grande de traiter cette spécificité sans faire l'impasse sur tous les problèmes particuliers qui en découlent ainsi que sur les

21. « Il n'existe pas de moyen terme. » (En latin dans le texte) [N.d.T.]

orientations méthodologiques spécifiques correspondantes conçues comme autant de ramifications d'une méthode sociologique unique.

Le caractère matériel et concret du monde idéologique

Tous les produits de la création idéologique – œuvres d'art, travaux scientifiques, symboles et rites religieux, et autres – représentent des objets matériels, des parties de la réalité tangible qui entoure l'homme. Il est vrai qu'il s'agit d'objets particuliers, auxquels sont inhérents signification, sens, valeur interne. Mais toutes ces significations et valeurs ne nous sont données que dans des choses et des actions matérielles. Elles n'admettent pas de trouver une réalisation réelle en dehors d'un matériau élaboré.

Les visions du monde, les croyances, et même les états d'âme idéologiques fluctuants ne sont pas plus donnés à l'intérieur de nous, dans la tête, l'« âme » des gens. Ils ne se font réalité idéologique qu'en prenant forme dans des mots, dans des actes, dans l'habillement, le comportement, la manière dont s'organisent hommes et choses, en un mot, dans un matériau de signes déterminé. C'est par l'intermédiaire de ce matériau qu'ils deviennent une partie tangible de la réalité qui entoure l'être humain.

Ce lien de toutes les significations idéologiques, aussi « idéales » et aussi « pures » soient-elles, avec le matériau concret et son organisation, est bien plus organique, essentiel et profond qu'il ne le paraissait auparavant. La philosophie et les sciences humaines se sont exagérément complu à analyser en termes purement sémantiques les phénomènes idéologiques, à interpréter leur signification abstraite, sous-estimant du coup les questions relatives à leur réalité concrète dans les objets et à leur manifestation effective dans les processus de la communication sociale.

Jusqu'à maintenant la science ne s'est intéressée qu'aux processus physiologiques individuels et, en particulier, aux processus psychologiques de création et de compréhension des valeurs idéologiques, en perdant ainsi de vue que l'homme individuel et isolé ne crée pas d'idéologies, que la création idéologique et sa compréhension ne s'actualisent que dans le

riques spécifiques correspondantes
ramifications d'une méthode sociolo-

actère matériel

1 monde idéologique

1 création idéologique – œuvres d'art, symboles et rites religieux, et autres – matériels, des parties de la réalité tangible. Il est vrai qu'il s'agit d'objets partiellement inhérents signification, sens, valeur significations et valeurs ne nous sont données et des actions matérielles. Elles ont une réalisation réelle en dehors d'un

2, les croyances, et même les états d'esprit ne sont pas plus donnés à l'intérieur de l'« âme » des gens. Ils ne se font réactualiser que dans des mots, dans des gestes, dans le comportement, la manière dont on agit, en un mot, dans un matériau de médiation intermédiaire de ce matériau qu'ils sont sensibles de la réalité qui entoure l'être

significations idéologiques, aussi bien que les sens, avec le matériau matériel est bien plus organique, essentiel et concret qu'auparavant. La philosophie et les sciences ont jusqu'à présent trop souvent négligé complu à analyser en soi les phénomènes idéologiques, à l'abstraite, sous-estimant du coup la réalité concrète dans les objets et à négliger les processus de la communi-

science ne s'est intéressée qu'aux individus et, en particulier, aux processus de création et de compréhension des choses, tant ainsi de vue que l'homme individuel, que la création idéologique ne s'actualisent que dans le

processus de la communication sociale. Tous les actes individuels qui participent à la création des idéologies ne sont que des moments inséparables de la communication, que des composants non autonomes de ce processus, et c'est pourquoi ils ne peuvent être étudiés en dehors du processus social qui en fait une totalité.

La signification idéologique déduite du matériau concret est opposée par la science bourgeoise à la conscience individuelle de celui qui crée ou qui reçoit. Aux liens sociaux complexes qui se manifestent dans les limites de l'environnement matériel est substitué le lien purement imaginaire que la conscience individuelle isolée entretient avec le sens qui lui résiste.

« Sens » et « conscience », tels sont les deux termes fondamentaux de toutes les théories et philosophies de la culture bourgeoises. La philosophie idéaliste intercale, en outre, entre la conscience individuelle et le sens, une « conscience transcendante » ou « conscience en général » (*Bewusstsein überhaupt*) qui doit veiller à ce que l'unité et la pureté des sens abstraits ne s'atomisent ni ne s'altèrent dans le devenir vivant de la réalité matérielle.

C'est à partir de cette approche de la création idéologique que se sont créés des usages de pensée et de recherche qu'il n'est pas facile de dépasser. C'est une surdité et un aveuglement tenaces qui ont pris racine par rapport à la réalité idéologique concrète, à la réalité des choses et des processus sociaux, ainsi que par rapport aux relations matérielles complexes dont est pétrie cette réalité. On est porté à se représenter la création idéologique comme un problème interne de compréhension, d'appréhension, de pénétration sans se rendre compte qu'il est tout entier développé à l'extérieur de nous – au travers des yeux, des oreilles, des mains – et qu'il ne se situe pas dans notre for intérieur, mais dans nos relations mutuelles.

Deux séries de problèmes immédiats pour la science des idéologies

Le premier principe qu'une science marxiste des idéologies doit prendre comme point de départ est celui de la matérialisation et de la présence objective totale de toute la création idéologique. Tout se trouve dans le monde extérieur objectif, tout est

accessible par une méthode unique et objective de connaissance et d'étude.

Chaque production idéologique avec tout ce qu'elle contient d'« idéalement signifiant » ne se trouve pas dans l'âme, dans le monde intérieur ou le monde isolé des idées et des significations pures, mais dans un matériau idéologique à la fois objectif et accessible ; elle est présente dans le mot, le son, le geste, la combinaison des volumes, des lignes, des couleurs, des corps vivants, etc. Chaque production idéologique (ou idéologème²²) est une partie de la réalité sociale et matérielle qui environne l'homme, un élément de son univers idéologique matérialisé. Quelle que soit la signification d'un mot, il s'agit, avant tout, d'un mot matériellement présent en tant que mot dit, écrit, imprimé, chuchoté à l'oreille, pensé par le biais du langage intérieur, c'est-à-dire qu'il est toujours un élément objectivement présent de l'environnement social de l'homme.

Mais cette présence matérielle du phénomène idéologique n'en est pas pour autant physique ou, de façon générale, purement naturelle, et ce n'est pas un individu physiologique ou biologique qui apparaît en contrepartie de ce phénomène.

Quelle que soit la signification du mot, il pose un lien entre des individus appartenant à un milieu social plus ou moins étendu, un lien qui s'exprime objectivement dans les réactions unifiées des gens au travers du mot, du geste, de l'acte, de l'organisation, etc.

La signification n'existe pas hors de la relation sociale de la compréhension, c'est-à-dire l'union et la coordination mutuelle des hommes confrontés à un signe donné. La communication correspond au milieu dans lequel un phénomène idéologique acquiert pour la première fois son être spécifique, son sens idéologique, ce qui le rattache au signe. Tous les objets idéologiques sont autant d'objets de la communication sociale et non de l'utilisation, de la contemplation, de l'expérience vécue et du plaisir hédoniste chez l'individu. C'est bien pour cela que la psychologie subjective ne peut tendre vers la signification d'un objet. Il en est de même pour la physiologie et la biologie.

22. Néologisme du cercle de Baxtin [Bakhtine] vraisemblablement formé sur le suffixe démotivé « ème » que l'on retrouve dans des technicismes tels que « phonème, morphème » déjà utilisés par Baudouin de Courtenay en 1880. Ceux-ci renvoient à la « plus petite unité », dans le cas présent à la plus petite unité idéologique. [N.d.T.]

de unique et objective de connaissance

1. L'idéologique avec tout ce qu'elle signifie ne se trouve pas dans l'âme, ni le monde isolé des idées et des signes. Un matériau idéologique à la fois est présente dans le mot, le son, le volume, des lignes, des couleurs, des productions idéologiques (ou idéologiques) la réalité sociale et matérielle qui envahit son univers idéologique. Soit la signification d'un mot, il s'agit, matériellement présent en tant que mot dit, l'oreille, pensé par le biais du langage il est toujours un élément objectivement social de l'homme.

matérielle du phénomène idéologique physique ou, de façon générale, purement un individu physiologique ou biologique partie de ce phénomène.

ification du mot, il pose un lien entre it à un milieu social plus ou moins ime objectivement dans les réactions rs du mot, du geste, de l'acte, de l'or-

te pas hors de la relation sociale de la e l'union et la coordination mutuelle un signe donné. La communication s lequel un phénomène idéologique ois son être spécifique, son sens idéologique signe. Tous les objets idéologiques munication sociale et non de l'uti- n, de l'expérience vécue et du plaisir C'est bien pour cela que la psychologie vers la signification d'un objet. Il ysiologie et la biologie.

C'est en liaison avec tout cela que la science marxiste des idéologies doit faire face à deux types de problèmes fondamentaux :

1. Les problèmes des singularités et des formes du matériau idéologique organisé en tant que matériau signifiant ;
2. Les problèmes des singularités et des formes de la communication sociale qui réalise cette signification.

Seule une analyse minutieuse de tous les problèmes qui relèvent de ces deux séries sera à même d'apporter la précision et la rigueur nécessaires dans la théorie marxiste du reflet et de la réfraction de la réalité dans les significations idéologiques.

Le problème du matériau idéologique organisé

Parmi la première série de problèmes figure en premier lieu la question des particularités communes au matériau idéologique organisé, c'est-à-dire, celles des objets idéologiques par opposition

- 1) aux corps physiques et, en général, aux corps naturels ;
- 2) aux instruments de production et, enfin ;
- 3) aux produits de consommation.

Le positivisme naturaliste et le matérialisme mécaniciste ont sous-estimé ou même tout simplement passé sous silence les distinctions du premier ordre, soit ce qui distingue l'objet idéologique du corps naturel, dans leur désir de mettre à jour partout et avant tout une régularité naturelle et mécanique ayant une portée générale. Il est clair que pour un naturalisme conséquent demeurent absolument hors de portée aussi bien des formations idéologiques plus affinées telles que la science ou la littérature que tous les problèmes fondamentaux de la création idéologique en général. On peut citer comme exemple de l'expression la plus conséquente de ce naturalisme la théorie des « lois phonétiques » (*Lautgesetze*) des linguistes néogrammairiens²³, ou la théorie pragmatique de la culture conçue comme

23. École linguistique née à Leipzig autour de Georg Curtius et Hermann Paul dans les années 1860. Ces *Junggrammatiker* visaient à renouveler la linguistique comparativo-historique en cherchant les causes des changements linguistiques ; les lois phonétiques qu'ils établirent étaient présentées comme absolues et basées à la fois sur l'articulation et sur la psychologie. [N.d.T.]

« tin [Bakhtine] vraisemblablement formé sur que l'on retrouve dans des technicismes tels déjà utilisés par Baudouin de Courtenay en « plus petite unité », dans le cas présent à la [N.d.T.]

adaptation de l'organisme humain à un environnement purement naturel.

Le positivisme utilitariste qui peut parfois s'insinuer dans le marxisme ignorait lui aussi la distinction relevant de la deuxième catégorie en concevant les objets idéologiques par analogie avec les instruments de production (et aussi en partie avec les produits de consommation).

Mais les instruments de production n'ont rien à voir avec des signes, ils n'expriment ni ne reflètent rien, ils ne possèdent qu'une finalité externe et une organisation technique de leur corps physique adaptée à celle-ci.

Le positivisme utilitaire s'est solidement implanté dans la science de l'art de la seconde moitié du XIX^e siècle (surtout dans le domaine de l'archéologie classique). Il s'y est essentiellement prévalu de l'autorité de Gottfried Semper²⁴, qui a donné une définition particulièrement caractéristique de l'œuvre d'art : « [...] ein mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik » (« un produit mécanique à base de finalité pratique, de matériau brut et de technique »).

C'est une définition excellente et complète pour un instrument de production, mais elle ne peut en aucune manière s'appliquer à un produit idéologique.

À partir de cette conception de l'œuvre d'art ont pris forme toutes sortes de théories qui trouvaient l'origine de telle ou telle forme ou style dans la technique de production correspondante (textile, céramique, etc.).

Toutes ces théories, ainsi que la formule de Semper, ont été sévèrement critiquées par Alois Riegl²⁵ et August Schmarsow²⁶.

Alois Riegl a opposé à la formule de Semper²⁷ la sienne, qui est devenue la devise constitutive de toutes les études occiden-

24. Voir son travail inachevé *Stil in den technischen und tektonischen Künsten*.

25. Voir *Stilfragen, Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893). [N.d.T. : Il en existe une traduction française : *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation* (trad. H.-A. Baayseck & F. Rolland ; préface de H. Damisch), Paris, Hazan, 1992.]

26. Voir *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (1905), en particulier le chapitre I (Einleitung) : « Gottfried Semper-Alois Riegl ».

27. Gottfried Semper (1805-1879), architecte et théoricien allemand de l'art, auteur de plusieurs réalisations grandioses à Dresde. [N.d.T.]

ne humain à un environnement pure-

ariste qui peut parfois s'insinuer dans
i aussi la distinction relevant de la
oncevant les objets idéologiques par
ents de production (et aussi en partie
ommation).

de production n'ont rien à voir avec
t ni ne reflètent rien, ils ne possèdent
une organisation technique de leur
celle-ci.

ire s'est solidement implanté dans la
de moitié du XIX^e siècle (surtout dans
e classique). Il s'y est essentiellement
ottfried Semper²⁴, qui a donné une
t caractéristique de l'œuvre d'art :
dukt aus Gebrauchszweck, Rohstoff
it mécanique à base de finalité pra-
le technique »).

cellente et complète pour un instru-
lle ne peut en aucune manière s'ap-
gique.

tion de l'œuvre d'art ont pris forme
trouvaient l'origine de telle ou telle
ique de production correspondante

si que la formule de Semper, ont
par Alois Rieg²⁵ et August

formule de Semper²⁷ la sienne, qui
utive de toutes les études occiden-

den technischen und tektonischen Künsten.

u einer Geschichte der Ornamentik (1893).
ion française : *Questions de style : fondements*
trad. H.-A. Baayseck & F. Rolland ; préface
1992.]

enschaft (1905), en particulier le chapitre I
r-Alois Riegl ».

architecte et théoricien allemand de l'art,
grandioses à Dresde. [N.d.T.]

tales sur l'art à l'époque contemporaine : « Ein Kunstwerk ist
das Resultat eines bestimmten und zweckbewussten
Kunstwollens, das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck,
Rohstoff und Technik durchsetzt ». (« Une œuvre d'art résulte
d'une volonté artistique déterminée et consciente de ses fins, qui
se réalise en opposition à la finalité pratique, au matériau brut
et à la technique ».)

Les concepts de « volonté artistique » (*Kunstwollen*) et de
« résistance du matériau », qui concernent aussi bien la finalité
utilitaire (dans la mesure où elle existe) que la technique d'éla-
boration, sont aujourd'hui des concepts fondamentaux de la
science de l'art formaliste en Europe occidentale. La technique
ne joue pas le moindre rôle dans la création. Le « savoir faire »
(*das Können*) n'exerce aucune influence déterminante sur la
« volonté artistique ». Tout le mouvement et tout le développe-
ment de l'histoire de l'art ne s'expliquent que par le changement
de la « volonté artistique », et absolument pas par un élargisse-
ment et un approfondissement du « savoir faire ».

C'est ainsi, par exemple, que, dans son ouvrage *Abstraktion
und Einfühlung*, Worringer explique les formes plastiques
archaïques (bras collés au corps, jambes jointes, etc.) non par un
manque de « savoir faire » (ce qui, effectivement, serait absurde
dans le cas présent) mais par une « volonté artistique » détermi-
née : la recherche d'une compacité et d'une intégralité du corps
non organiques, la préférence donnée aux formes non orga-
niques par rapport aux organiques.

Le positivisme utilitaire qui conçoit les objets idéologiques
par analogie avec les instruments de production peut être consi-
déré comme complètement dépassé dans la science contempo-
raine de l'art en Europe. La spécificité de l'objet idéologique, du
matériau idéologiquement organisé, est unanimement reconnue
et admise.

Bien évidemment, la notion même de « volonté artistique »
est inacceptable aux yeux du marxisme. N'est pas moins inad-
missible le fait d'opposer cette volonté au savoir faire technique,
même si l'on ne saurait contester qu'il est absurde d'envisager
l'histoire des arts comme celle d'un savoir faire technique en
constant perfectionnement. Mais tout le versant critique des tra-
vaux de la science de l'art contemporaine quand elle s'oppose
au positivisme sous ses deux variantes (naturaliste et surtout
utilitariste) doit être accepté sans réserves.

La distinction entre les objets idéologiques en tant que signifiants, qui reflètent et réfractent le monde existant, et les instruments de production doit être intégrée et affirmée résolument. Il faut aussi que soient comprises et étudiées les formes spécifiques d'organisation du matériau idéologique, qui se distinguent radicalement de toute technique productive et ne sauraient y être réduites.

Enfin, les théories qui interprètent les objets idéologiques par analogie avec les produits de consommation sont fort répandues. Bien sûr, personne ne se décide à pousser cette analogie jusqu'à ses conséquences ultimes. Nous ne trouverons point ici de cohérence dans le positivisme utilitariste. Et néanmoins, sous une forme déguisée, cette approche qui considère les produits idéologiques comme des produits de consommation est fort répandue et commence de nos jours à se répandre dans presque toutes les constructions théoriques des critiques bourgeois décadents.

Cela concerne surtout toutes les théories hédonistes des idéologies, et en particulier de l'art. La compréhension des œuvres d'art en tant qu'objets de jouissance et d'émotion personnels exprime fondamentalement et précisément cette tendance à mettre au même niveau phénomène idéologique et produit de consommation individuelle.

Et cependant l'œuvre d'art, comme toute production idéologique, est objet de communication. Ce qui y importe, ce ne sont pas les états subjectifs et psychiques individuels, considérés en eux-mêmes, qu'elle provoque, mais les liens sociaux, l'action réciproque entre un grand nombre d'individus qu'elle institue. Tout ce qui se réalise en un organisme psycho-physiologique clos sans en déborder le cadre n'a aucune valeur du point de vue idéologique. Tous les processus à la fois subjectifs, psychiques et physiologiques ne sont ici que les ingrédients dépourvus d'autonomie des processus sociaux.

La nourriture est assimilée par un organisme individuel en tant que tel ; les vêtements protègent du froid cet organisme individuel. Là où plusieurs individus consomment des aliments, ils demeurent, dans la mesure où l'on s'en tient au processus même de la consommation, des unités isolées. Par contre, participer à l'absorption d'un produit idéologique suppose des liens sociaux particuliers. Ici le processus est par lui-même à la fois interne et social. Il se crée ainsi des formes singulières de

tre les objets idéologiques en tant que
ent et réfractent le monde existant, et les
ction doit être intégrée et affirmée résolu-
e soient comprises et étudiées les formes
tion du matériau idéologique, qui se dis-
de toute technique productive et ne sau-

qui interprètent les objets idéologiques
roduits de consommation sont fort répan-
ne ne se décide à pousser cette analogie
es ultimes. Nous ne trouverons point ici
ositivisme utilitariste. Et néanmoins, sous
ette approche qui considère les produits
les produits de consommation est fort
de nos jours à se répandre dans presque
théoriques des critiques bourgeois déca-

tout toutes les théories hédonistes des
culier de l'art. La compréhension des
l'objets de jouissance et d'émotion per-
mentalement et précisément cette ten-
me niveau phénomène idéologique et
on individuelle.

re d'art, comme toute production idéo-
mmunication. Ce qui y importe, ce ne
tifs et psychiques individuels, considé-
e provoque, mais les liens sociaux, l'ac-
in grand nombre d'individus qu'elle
éalise en un organisme psycho-physio-
border le cadre n'a aucune valeur du
. Tous les processus à la fois subjectifs,
iques ne sont ici que les ingrédients
des processus sociaux.

imilée par un organisme individuel en
nts protègent du froid cet organisme
urs individus consomment des ali-
is la mesure où l'on s'en tient au pro-
mation, des unités isolées. Par contre,
l'un produit idéologique suppose des
Ici le processus est par lui-même à la
créée ainsi des formes singulières de

communication sociale pour un collectif qui communique sur le
plan idéologique.

L'auditoire du poète, l'ensemble des lecteurs d'un roman, le
public d'une salle de concert, tout cela correspond à des organi-
sations collectives d'un type particulier, à la fois fondamentales
et sociologiquement originales. Hors de ces formes originales de
communication sociale, il n'est pas de poème ou d'ode, de
roman, de symphonie. Des formes précises de communication
sont constitutives des œuvres d'art elles-mêmes dans leur signi-
fication.

La théorie de l'œuvre artistique en tant qu'objet de consom-
mation individuelle, quelles que soient les formes raffinées et
idéales qu'elle puisse revêtir (plaisir artistique, plaisir intellec-
tuel en face de la vérité, ravissement, extase artistique, etc., etc.)
est parfaitement inacceptable pour le marxisme car elle est inap-
propriée à la nature sociale spécifique du phénomène idéolo-
gique. Et si sublimes et raffinées que soient les formules que
nous proposent ces théories, elles ne s'appuient en fin de
compte que sur un grossier hédonisme. Nous verrons par la
suite que notre méthode formelle n'a pas su éviter, entre autres,
les déviations vers cet hédonisme dans la compréhension de
l'œuvre d'art.

La signification et le matériau.

Le problème de leur relation

Après avoir résolu la première question en établissant les
traits spécifiques des objets à signification idéologique dans leur
différence avec les corps naturels, les instruments de production
et les biens de consommation, on doit ensuite envisager cette
spécification à l'intérieur de l'horizon idéologique concret lui-
même. Il est indispensable de préciser les différences subtiles et
concrètes qui existent entre les idéologies singulières : la science,
l'art, etc. Cependant, cette différenciation doit s'opérer non pas
à partir de leur sens abstrait, comme le faisait la « philosophie
de la culture » idéaliste, mais du point de vue des formes de leur
réalité concrète et matérielle, d'une part, et, par ailleurs, de celui
de leurs significations sociales telles qu'elles se réalisent dans les
formes de la communication concrète.

La réalité matérielle concrète et la signification sociale ne doivent pas cesser d'être les critères qui président à cette spécification.

Nous observons avant tout dans les objets idéologiques différents types de relation entre la signification et son support matériel. Cette association peut être plus ou moins profonde et organique. C'est ainsi que, dans l'art, la signification est tout à fait indissociable de tous les détails du corps matériel qui l'incarne.

L'œuvre artistique est tout entière dotée de signification. Le processus même de création d'un objet ayant valeur de signe a ici une importance primordiale. Ses phases qui jouent techniquement un rôle auxiliaire et qui peuvent donc être remplacées sont ici réduites à leur minimum. C'est la réalité individuelle de l'objet elle-même dans le caractère exceptionnel de ses traits qui acquiert ici la signification artistique.

Dans la science, ce rapport avec le matériau qui lui donne forme est quelque peu différent. Bien qu'ici aussi il n'y ait et ne saurait y avoir de signification en dehors du matériau (comme dans toutes les constructions idéologiques), ce matériau lui-même présente la caractéristique fondamentale d'être relatif et interchangeable. C'est avec facilité que la signification, dans le domaine scientifique, passe d'un support à l'autre, qu'elle peut être reproduite et répétée. Les traits particuliers que l'on ne peut reproduire sont, dans l'organisation matérielle de l'œuvre scientifique, accessoires dans la majorité des cas. Dans l'œuvre scientifique, il y a en quantité des phases rajoutées, n'ayant de signification que technique, et par suite parfaitement interchangeables, et même bien souvent parfaitement indifférentes.

Mais en dehors de cette relation au matériau, à ses différents aspects et particularités, dans des idéologies distinctes sont également distinctes les significations elles-mêmes, c'est-à-dire que sont distinctes les fonctions mêmes des œuvres dans l'unité de la vie sociale. En liaison avec cela sont distinctes aussi les relations sociales qui produisent du sens, soit les ensembles constitués par toutes les actions et interactions que produit et organise la signification idéologique. Il n'y a qu'ici que se font également intelligibles les différents rapports entretenus par les idéologies avec le monde existant dont elles sont le reflet, soit les lois propres à chaque idéologie dans l'interprétation de ce monde.

lle concrète et la signification sociale ne re les critères qui président à cette spéci-

vant tout dans les objets idéologiques diff- on entre la signification et son support ion peut être plus ou moins profonde et ue, dans l'art, la signification est tout à is les détails du corps matériel qui l'in-

est tout entière dotée de signification. Le tion d'un objet ayant valeur de signe a ordiale. Ses phases qui jouent techni- re et qui peuvent donc être remplacées inimum. C'est la réalité individuelle de caractère exceptionnel de ses traits qui n artistique.

apport avec le matériau qui lui donne fférent. Bien qu'ici aussi il n'y ait et ne ration en dehors du matériau (comme tions idéologiques), ce matériau lui- ristique fondamentale d'être relatif et ec facilité que la signification, dans le se d'un support à l'autre, qu'elle peut Les traits particuliers que l'on ne peut anisation matérielle de l'œuvre scien- majorité des cas. Dans l'œuvre scien- é des phases rajoutées, n'ayant de , et par suite parfaitement interchan- vent parfaitement indifférentes.

te relation au matériau, à ses diffé- ités, dans des idéologies distinctes s significations elles-mêmes, c'est-à- fonctions mêmes des œuvres dans iaison avec cela sont distinctes aussi duisent du sens, soit les ensembles tions et interactions que produit et ologique. Il n'y a qu'ici que se font fférents rapports entretenus par les stant dont elles sont le reflet, soit les logie dans l'interprétation de ce

Les problèmes des formes et des types de communication idéologique

La question de la réalisation effective du sens nous intro- duit dans la seconde série déjà mentionnée des problèmes d'ac- tualité de la science des idéologies.

Les formes et les types de la communication idéologique n'ont pratiquement pas été étudiés jusqu'à aujourd'hui. Se fait ici sentir le rôle néfaste de ces habitudes de pensée erronées acquises sur fond d'idéalisme, avec leur tendance opiniâtre à se représenter la vie idéologique comme une conscience isolée s'opposant au sens.

Pourtant, il ne serait pas moins dommageable de se repré- senter la communication idéologique sous une forme schéma- tique, comme un ensemble d'individus rassemblés en un même endroit, par exemple dans une salle de concert ou à une exposi- tion artistique. Ce genre de communication directe n'est que l'un des modes de la communication idéologique et à notre époque, de plus, ce n'est peut-être pas l'un des plus importants. Les formes de communication directe ne sont constitutives que de certains genres artistiques.

Il serait absurde de se représenter la communication scien- tifique, constitutive des formes mêmes de la science, à l'image d'une assemblée ou d'une session scientifique. Les formes que prend la communication cognitive sont extraordinairement complexes, subtiles et elles sont ancrées au plus profond de la base économique. C'est que ce qui est fondamental pour l'homme – soit la manière dont il réagit de manière organisée et collective face à la nature – détermine les formes mêmes de connaissance de la nature, depuis la simple prise de conscience dans la vie quotidienne jusqu'aux méthodes les plus complexes mises en œuvre pour l'appréhender scientifiquement. Chaque manifestation de réflexion cognitive est déterminée par les rela- tions réciproques entre les hommes et plus celles-ci sont com- plexes, différenciées, organisées, et plus fondamentale et profonde est la compréhension.

Les formes de la communication artistique ne sont pas moins variées et différenciées, depuis les « publics » intimes de l'artiste lyrique de chambre jusqu'aux « masses humaines » aux- quelles s'adresse l'auteur tragique ou le romancier.

Dans la science de l'art d'Europe occidentale, nous ne connaissons qu'un seul ouvrage qui tienne compte des formes

de la communication artistique en définissant les structures des œuvres artistiques ; c'est l'ouvrage de Paul Becker sur l'histoire de la forme symphonique de Beethoven jusqu'à Mahler. Le public des symphonies, en tant que collectif organisé d'une certaine manière, est présenté par cet auteur comme élément constitutif de la définition même de la symphonie²⁸.

Le concept de milieu idéologique et sa signification

Les questions fondamentales que nous venons de passer en revue n'épuisent pas, bien sûr, toute la série des problèmes les plus actuels de la science marxiste des idéologies. Il en demeure encore un, très important, que nous appellerons le problème du milieu idéologique.

L'homme dans la société est environné de phénomènes idéologiques, d'objets fonctionnant comme signes relevant de différents types et catégories : de mots sous les formes extrêmement variées de leur actualisation, qu'ils soient phoniques, écrits ou autres ; d'affirmations scientifiques, de symboles et croyances relevant de la religion, d'œuvres d'art etc., etc. Tout ceci pris, dans son ensemble, constitue son milieu idéologique, qui l'enserme étroitement de quelque côté que l'on se tourne. C'est précisément dans ce milieu que vit et se développe sa conscience. La conscience humaine entre en contact avec le monde existant non pas directement mais par l'intermédiaire du monde idéologique qui l'entoure.

Le milieu idéologique est la conscience sociale d'un collectif donné, qui est matérialisée, réalisée extérieurement. Cette conscience est déterminée par son existence économique, et, à son tour, elle détermine la conscience individuelle de chaque membre du collectif. À proprement parler, la conscience indivi-

28. Voir Paul Becker, *Die Symphonie von Beethoven bis Mahler*. (Il en existe une traduction russe sous la forme d'une brochure distincte [N.d.T. : Il s'agit de *Simfonija ot Betxovena do Malera*, Leningrad, 1926. Paul Becker (1882-1937) était un musicologue allemand, également instrumentiste et compositeur de talent.]) Voir à ce sujet l'article de V. Vološinov [Voločinov] « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie » [Slovo v žizni i slovo v poëzii], *Zvezda*, 6, 1926]. [N.d.T. : Il en existe une traduction française : « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. Contribution à une poétique sociologique », in T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique* suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 181-214.]

artistique en définissant les structures des
et l'ouvrage de Paul Becker sur l'histoire
que de Beethoven jusqu'à Mahler. Le
en tant que collectif organisé d'une cer-
senté par cet auteur comme élément
on même de la symphonie²⁸.

milieu idéologique et sa signification

nentales que nous venons de passer en
n sûr, toute la série des problèmes les
marxiste des idéologies. Il en demeure
que nous appellerons le problème du

ciété est environné de phénomènes
ctionnant comme signes relevant de
es : de mots sous les formes extrême-
ualisation, qu'ils soient phoniques,
ations scientifiques, de symboles et
ligion, d'œuvres d'art etc., etc. Tout
le, constitue son milieu idéologique,
e quelque côté que l'on se tourne.
milieu que vit et se développe sa
humaine entre en contact avec le
ctement mais par l'intermédiaire du
oure.

st la conscience sociale d'un collec-
sée, réalisée extérieurement. Cette
ar son existence économique, et, à
conscience individuelle de chaque
ement parler, la conscience indivi-

²⁸ von Beethoven bis Mahler. (Il en existe une
une brochure distincte [N.d.T. : Il s'agit de
Leningrad, 1926. Paul Becker (1882-1937)
également instrumentiste et compositeur
le de V. Vološinov [Volochinov] « Le dis-
dans la poésie » [Slovo v žizni i slovo v
Il en existe une traduction française : « Le
s dans la poésie. Contribution à une poé-
iv, Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique
e, Paris, Seuil, 1981, p. 181-214.]

duelle ne peut vraiment se faire conscience qu'en se réalisant à
travers les formes de milieu idéologique qui lui sont données :
dans la langue, le geste conventionnel, l'image artistique, le
mythe, etc.

Le milieu idéologique est la sphère de la conscience. Il n'y a
qu'à travers lui et avec son aide que l'on peut pénétrer dans la
conscience humaine pour appréhender et maîtriser le monde
existant à la fois socio-économique et naturel.

Le milieu idéologique est toujours donné dans son devenir
dialectique vivant ; y sont toujours présentes des contradictions
qui, une fois résolues, vont se manifester à nouveau. Mais pour
chaque collectif particulier, à chaque époque particulière de son
développement historique, ce milieu se manifeste comme une
totalité concrète, unique et spécifique en réunissant dans une
synthèse vivante et immédiate la science, l'art, la morale et les
autres idéologies.

L'homme réel qui est producteur trouve, lorsqu'il travaille,
ses repères immédiats dans la sphère de production socio-éco-
nomique et naturelle. Mais chaque acte de sa conscience ainsi
que toutes les formes concrètes de son comportement hors du
travail (les manières, les cérémonies, les signes conventionnels
de la communication, etc.) sont directement orientés dans le
milieu idéologique, sont déterminés par lui pour le déterminer
à leur tour, en ne reflétant et ne réfractant qu'indirectement le
monde existant socio-économique et naturel.

Le concept de milieu idéologique concret est, nous semble-
t-il, d'une extrême importance pour le marxisme. En plus de sa
signification pour la théorie d'ensemble et la méthodologie, ce
concept a également une extraordinaire importance pratique
car, en plus de la création purement idéologique c'est toute une
série d'actes sociaux des plus importants qui sont immédiate-
ment orientés vers la transformation du milieu envisagé dans sa
totalité concrète. La politique d'éducation et de formation
sociales, la propagande culturelle, le travail d'agitation poli-
tique, tout cela représente des formes d'action organisées sur le
milieu idéologique qui supposent qu'on en connaisse les lois et
les formes concrètes.

La philosophie idéaliste de la culture, là encore, dans la
compréhension du milieu idéologique, a joué un rôle déplo-
rable : cette philosophie nous a accoutumés à substituer aux
liens vivants entre toutes les formations idéologiques dans une
vision idéologique concrète et exprimée matériellement des

liens systématiques entre des significations abstraites qui se situent hors de l'espace et hors du temps.

Pour les sciences humaines positivistes, il n'existait point d'ailleurs de milieu idéologique unique. Celui-ci était dilué dans un monde sensible uni de faits isolés et en rien liés, et plus un de ces faits était isolé et privé de sens, et plus il paraissait fondé et positif. Il suffit ici d'évoquer la linguistique positiviste et l'histoire de la langue des néogrammairiens, ou bien l'archéologie classique positiviste pour s'en convaincre. Les espoirs vains et trompeurs de soumettre directement la création idéologique aux lois de la nature conduisaient à ignorer l'unité du social et la régularité du monde idéologique.

Le naturalisme et le pragmatisme ignoraient le milieu idéologique dans sa spécificité, de même qu'ils ignoraient le milieu socio-économique, contraignant ainsi l'organisme de l'Homme à s'adapter directement à son environnement biologique naturel.

Il arrive souvent aux marxistes de ne pas apprécier à leur juste valeur l'unité concrète, la spécificité et l'importance du milieu idéologique et de passer trop précipitamment et immédiatement du phénomène idéologique aux conditions qui dominent dans la sphère de production socio-économique. On perd de vue ici le fait qu'un phénomène particulier n'est qu'un élément non autonome du milieu idéologique concret et que c'est celui-ci qui le détermine de la manière la plus directe. S'imaginer que des œuvres distinctes, une fois extraites de la totalité du monde idéologique, se trouvent déterminées, dans leur isolement, directement par les facteurs économiques, ce serait aussi naïf que d'imaginer que, dans un poème, une rime s'ajuste à une autre rime et une strophe à une autre strophe sous l'effet de l'action immédiate de la causalité économique.

Tel est l'ensemble des problèmes les plus urgents de la science marxiste des idéologies. Nous n'avons esquissé ici que les lignes de force qui se dégagent quand on les formule et qu'on essaie de les résoudre. Il importe que nous n'abordions que les problèmes concrets d'une seule branche de cette science, ceux de la science de la littérature.

Seule une mise au point minutieuse et approfondie de toutes ces questions que nous n'avons fait qu'effleurer pourra introduire la différenciation nécessaire à une méthode sociologique marxiste unitaire, ce qui permettra, grâce à cette méthode, de maîtriser les structures spécifiques aux phénomènes idéologiques jusque dans leurs moindres détails.

tiques entre des significations abstraites qui se
e l'espace et hors du temps.

sciences humaines positivistes, il n'existait point
milieu idéologique unique. Celui-ci était dilué
e sensible uni de faits isolés et en rien liés, et plus
était isolé et privé de sens, et plus il paraissait
Il suffit ici d'évoquer la linguistique positiviste
la langue des néogrammairiens, ou bien l'ar-
que positiviste pour s'en convaincre. Les espoirs
urs de soumettre directement la création idéolo-
de la nature conduisaient à ignorer l'unité du
larité du monde idéologique.

me et le pragmatisme ignoraient le milieu idéo-
spécificité, de même qu'ils ignoraient le milieu
e, contraignant ainsi l'organisme de l'Homme à
nent à son environnement biologique naturel.

vent aux marxistes de ne pas apprécier à leur
ité concrète, la spécificité et l'importance du
e et de passer trop précipitamment et immé-
nomène idéologique aux conditions qui domi-
re de production socio-économique. On perd
qu'un phénomène particulier n'est qu'un élé-
ne du milieu idéologique concret et que c'est
étermine de la manière la plus directe.
s œuvres distinctes, une fois extraites de la
idéologique, se trouvent déterminées, dans
ectement par les facteurs économiques, ce
d'imaginer que, dans un poème, une rime
rime et une strophe à une autre strophe sous
médiante de la causalité économique.

ble des problèmes les plus urgents de la
idéologies. Nous n'avons esquissé ici que
qui se dégagent quand on les formule et
ésoudre. Il importe que nous n'abordions
crets d'une seule branche de cette science,
la littérature.

au point minutieuse et approfondie de
que nous n'avons fait qu'effleurer pourra
iation nécessaire à une méthode sociolo-
e, ce qui permettra, grâce à cette méthode,
res spécifiques aux phénomènes idéolo-
rs moindres détails.

2

Les tâches urgentes de la science de la littérature

Le reflet du milieu idéologique dans le « contenu » de l'œuvre littéraire

L'unité de la science de la littérature considérée dans tous
ses différents domaines (poétique théorique, poétique histo-
rique, histoire de la littérature) repose d'une part sur l'unité des
principes marxistes de compréhension des superstructures
idéologiques et de leur relation à la base, et d'autre part sur les
particularités spécifiques (sociales donc) de la littérature elle-
même.

La science de la littérature est l'une des branches de la
science des idéologies. Toutes les tâches urgentes de cette der-
nière que nous avons analysées dans le chapitre précédent
concernent également la science de la littérature. Mais poser et
analyser correctement les tâches mentionnées se complique
sous l'effet d'une circonstance particulière.

Parmi les particularités de la littérature il en est en effet une
qui est tout à fait essentielle et qui a joué et continue de jouer un
rôle néfaste dans l'histoire de l'étude scientifique des phéno-
mènes littéraires. C'est elle précisément qui a détourné les his-
toriens et les théoriciens de la littérature de son étude
immédiate en empêchant que l'on formule correctement les pro-
blèmes de la science de la littérature.

Cette particularité concerne le rapport qu'entretient la littérature vis-à-vis des autres idéologies, la position particulière qu'elle occupe dans l'ensemble du milieu idéologique.

La littérature s'insère dans la réalité idéologique qui l'entoure en tant qu'élément autonome de celle-ci, y occupant une place particulière sous forme d'œuvres verbales organisées d'une certaine manière et dotées d'une structure spécifique qui n'appartient qu'à elles. Cette structure, comme toute structure idéologique, reflète la réalité socio-économique en devenir et la réfracte selon sa manière propre. Mais simultanément la littérature par son « contenu » reflète et réfracte les reflets et réfractations des autres sphères idéologiques (éthique, processus cognitif, théories politiques, religion, etc.), c'est-à-dire que la littérature reflète en son « contenu » l'horizon idéologique pris en sa totalité et dont elle fait elle-même partie.

Ces contenus éthiques, cognitifs et autres, la littérature les emprunte en général non pas au système de la cognition et de l'éthique, non pas à des systèmes idéologiques dépassés (il n'y a que le classicisme à avoir, en partie, suivi pareille démarche) mais directement au processus même d'évolution vivante de la cognition, de l'éthique et autres idéologies. C'est bien pour cela que la littérature a si souvent anticipé les idéologèmes philosophiques et éthiques, quitte à ce que ce soit sous une forme fruste, non fondée, intuitive. Elle a la capacité de pénétrer au cœur du laboratoire social de leurs formations et constructions. L'artiste est en effet doté d'une oreille particulièrement réceptive aux problèmes idéologiques pris dans leur apparition et leur devenir.

Quand ceux-ci se trouvent encore *in statu nascendi*, il arrive à l'artiste de les percevoir mieux que l'« homme de science », le philosophe ou le praticien qui sont plus circonspects. La naissance de la pensée, celle de la volonté et du sentiment éthiques, leurs errements, leurs tâtonnements encore informels en quête de la réalité, leur fermentation au fin fond de ce que l'on appelle « la psychologie sociale », tout ce torrent encore indifférencié d'idéologie se trouve reflété et réfracté par les œuvres littéraires.

L'homme, sa vie et son destin, son « monde intérieur » sont toujours représentés par la littérature dans le cadre d'une certaine vision idéologique ; tout ici se réalise dans un monde de repères et de valeurs idéologiques. Le milieu idéologique, c'est l'atmosphère au sein de laquelle la vie ne peut se réaliser que comme objet de représentation littéraire.

concerne le rapport qu'entretient la littérature avec les idéologies, la position particulière qu'elle occupe dans l'ensemble du milieu idéologique.

re dans la réalité idéologique qui l'en-
t autonome de celle-ci, y occupant une
forme d'œuvres verbales organisées
et dotées d'une structure spécifique qui
Cette structure, comme toute structure
alité socio-économique en devenir et la
e propre. Mais simultanément la littéra-
e reflète et réfracte les reflets et réfrac-
es idéologiques (éthique, processus
es, religion, etc.), c'est-à-dire que la lit-
ontenu » l'horizon idéologique pris en
t elle-même partie.

es, cognitifs et autres, la littérature les
pas au système de la cognition et de
systèmes idéologiques dépassés (il n'y a
ir, en partie, suivi pareille démarche)
essus même d'évolution vivante de la
autres idéologies. C'est bien pour cela
vent anticipé les idéologèmes philoso-
à ce que ce soit sous une forme fruste,
à la capacité de pénétrer au cœur du
formations et constructions. L'artiste
lle particulièrement réceptive aux pro-
lans leur apparition et leur devenir.

vent encore *in statu nascendi*, il arrive mieux que l'« homme de science », le qui sont plus circonspects. La naissance de la volonté et du sentiment éthiques, nements encore informels en quête ion au fin fond de ce que l'on appelle tout ce torrent encore indifférencié et réfracté par les œuvres littéraires.

destin, son « monde intérieur » sont littérature dans le cadre d'une certitude qui se réalise dans un monde de pratiques. Le milieu idéologique, c'est là où la vie ne peut se réaliser que par la littérature.

La vie en tant qu'ensemble d'actions, d'événements ou d'émotions définis, ne devient sujet, fable, thème, motif qu'une fois réfractée par le prisme du milieu idéologique, qu'une fois incarnée dans une idéologie concrète. Si elle n'est pas reflétée idéologiquement, la réalité à l'état brut, pour le dire ainsi, est incapable d'intégrer le corps de la littérature.

Quel que soit le sujet ou le motif que nous considérons, nous découvrirons toujours des éléments purement idéologiques qui en constituent la structure. Si nous en faisons abstraction, si nous plaçons un individu directement dans le milieu matériel de son existence de producteur, c'est-à-dire que nous nous le représentons dans la réalité pure, exempte de toute interprétation idéologique, il ne restera pas trace de sujet ou de motif. Il ne s'agit pas de tel ou tel autre sujet concret, comme par exemple celui d'*Œdipe roi* ou celui d'*Antigone*, tout sujet en tant que tel représente la formule d'une vie qui a été reflétée idéologiquement. Cette formule est fondée sur des conflits idéologiques ou des forces matérielles déjà interprétées idéologiquement. Hors des valeurs idéologiques représentées par le bien, le mal, la vérité, le crime, le devoir, la mort, l'amour, l'acte héroïque etc., et d'autres du même ordre, il n'existe ni sujet, ni motif.

Toutes ces valeurs idéologiques diffèrent profondément, bien sûr, selon qu'elles appartiennent à l'horizon idéologique d'un seigneur féodal, ou d'un grand bourgeois, ou d'un paysan, ou d'un prolétaire. C'est en fonction de cela que diffèrent également considérablement les sujets qu'ils constituent. Mais le reflet idéologique du monde, quand celui-ci constitue l'objet de la représentation littéraire, reflet qui est à la fois cognitif, éthique, politique et religieux, apparaît comme une condition préalable impérative et irremplaçable pour l'inclure dans la structure de l'œuvre littéraire, dans son contenu.

Ce n'est pas seulement le sujet mais aussi le motif lyrique, tel ou tel autre problème et en général tout élément signifiant du contenu qui se conforme à cette loi fondamentale : c'est, d'après elle, la réalité ayant déjà été reflétée idéologiquement qui prend forme artistique.

Les trois principales erreurs méthodologiques de la critique russe historico-littéraire

Ainsi, la littérature représente par son contenu un monde idéologique, c'est-à-dire des formations idéologiques non artistiques (éthiques, cognitives, etc.) qui lui sont étrangères. Mais, en représentant ces signes de nature différente, la littérature crée elle-même de nouvelles formes, de nouveaux signes de communication idéologique. Et ces signes, qui sont les œuvres littéraires, deviennent du coup des éléments réels de la réalité sociale qui entoure l'homme. En représentant quelque chose qui leur est extérieur, les œuvres littéraires apparaissent elles-mêmes du coup comme des phénomènes spécifiques, ayant leur valeur propre, du milieu idéologique. Leur réalité ne se réduit pas uniquement à un rôle technique auxiliaire dans la représentation des autres idéologèmes. Elles ont leur propre rôle idéologique indépendant et leur propre type d'interprétation du monde existant socio-économique.

C'est pourquoi, si l'on évoque le reflet du monde existant dans la littérature, il faut en distinguer rigoureusement les deux types suivants :

1) Le reflet du milieu idéologique dans le contenu de la littérature.

2) Le reflet commun à toutes les idéologies de la base à travers la littérature elle-même en tant que l'une des superstructures autonomes.

Ce double reflet, cette double orientation de la littérature dans le monde existant, rend extrêmement complexe et difficile la méthodologie et la méthode concrète à appliquer à l'étude des phénomènes littéraires.

La critique et l'histoire de la littérature en Russie (Pypin [Pypine]¹, Vengero [Venguerov]²), quand elles étudiaient le reflet du milieu idéologique dans le contenu des œuvres, commettaient trois erreurs méthodologiques lourdes de conséquences :

-
1. Aleksandr Nikolaevič Pypin (1837-1904), auteur de sommes monumentales et érudites sur l'histoire de la littérature russe et des littératures slaves. [N.d.T.]
 2. Semen Afanas'evič Vengero (1855-1920), connu pour son monumental dictionnaire des écrivains et savants russes. Modèle de rigueur scientifique à l'Université de Saint-Petersbourg pour les futurs formalistes. [N.d.T.]

Les erreurs méthodologiques de la littérature historico-littéraire

Elle représente par son contenu un monde de formations idéologiques non artistiques, etc.) qui lui sont étrangères. Mais, dans des formes de nature différente, la littérature crée de nouveaux signes de communication. Et ces signes, qui sont les œuvres littéraires, coupent des éléments réels de la réalité humaine. En représentant quelque chose qui n'est pas, les œuvres littéraires apparaissent elles-mêmes comme des phénomènes spécifiques, ayant leur propre rôle idéologique. Leur réalité ne se réduit pas à un rôle technique auxiliaire dans la représentation des phénomènes. Elles ont leur propre rôle idéologique : leur propre type d'interprétation du monde.

On évoque le reflet du monde existant et on distingue rigoureusement les deux

monde idéologique dans le contenu de la littérature.

On a toutes les idéologies de la base à traverser en tant que l'une des superstructures.

Cette double orientation de la littérature rend extrêmement complexe et difficile la méthode concrète à appliquer à l'étude des œuvres.

On a vu de la littérature en Russie (Pypin, Guaguierov^[2]), quand elles étudiaient le monde dans le contenu des œuvres, commettre des erreurs méthodologiques lourdes de conséquences.

Pypin (1837-1904), auteur de sommes monumentales sur l'histoire de la littérature russe et des littératures étrangères.

Guaguierov (1855-1920), connu pour son monumental ouvrage sur les savants russes. Modèle de rigueur scientifique et de précision pour les futurs formalistes. [N.d.T.]

1. Elles limitaient précisément la littérature à ce type unique de reflet, c'est-à-dire qu'elles la rabaissaient au rôle de simple servante et d'intermédiaire au service des autres idéologies, en passant presque entièrement sous silence ce fait réel que les œuvres littéraires ont leur signification propre, leur indépendance et leur spécificité idéologiques.

2. Elles considéraient le reflet de l'horizon idéologique comme le reflet immédiat du monde existant lui-même, de la vie elle-même. On ne tenait pas compte du fait que le contenu ne reflète que le monde idéologique qui, à son tour, est le reflet réfracté du monde réel. Mettre en évidence le monde que représente l'artiste ne signifie pas encore que l'on a réussi à pénétrer dans la réalité effective de la vie.

3. Elles faisaient preuve de dogmatisme en complétant les principaux éléments idéologiques reflétés par l'artiste dans le contenu de l'œuvre, en transformant des problèmes vivants pris dans leur surgissement en des positions, des affirmations, des solutions figées, que ce soit sur le plan de la philosophie, de l'éthique, de la politique, de la religion. Par là n'était ni compris ni pris en ligne de compte un élément d'une importance capitale, à savoir que la littérature à la base de son contenu ne reflète que des idéologies naissantes, que le processus vivant de naissance de l'horizon idéologique.

L'artiste n'a que faire de positions toutes faites, affirmées : elles vont fatalement apparaître comme un corps étranger dans l'œuvre, comme un prosaïsme, comme une tendance. Ces positions doivent occuper la place qui leur revient dans le système de la science, de la morale, dans le programme d'un parti politique, etc. Dans l'œuvre d'art, pareilles positions dogmatiques ne peuvent figurer, dans le meilleur des cas, que comme des sentences de second ordre ; elles n'en constitueront jamais le noyau lui-même.

Telles sont les trois principales erreurs méthodologiques que commettent sous une forme plus ou moins grave presque tous les critiques ou historiens de la littérature. Elles ont eu pour conséquence qu'une idéologie indépendante et spécifique, la littérature, a été ramenée aux autres idéologies jusqu'à se confondre entièrement avec elles. La conséquence de l'analyse littéraire était que l'on faisait exprimer par l'œuvre d'art une philosophie médiocre, des déclarations à la fois sociales et politiques superficielles, une morale ambiguë, un enseignement religieux banal. Ce qu'il en demeurerait, c'est-à-dire ce qui est fon-

damental dans l'œuvre littéraire, soit sa structure artistique, était purement et simplement passé sous silence, en qualité de simple support technique mis au service des autres idéologies.

Mais ces restes d'idéologie eux-mêmes étaient dans une inadéquation profonde avec le contenu effectif de l'œuvre. Ce qui était transmis par le devenir vivant et l'unité concrète de l'horizon idéologique était normalisé, isolé et développé pour aboutir à une construction dogmatique figée et toujours de médiocre qualité.

Critique littéraire et « contenu »

Pareille réaction de la part du critique, surtout si c'est un critique contemporain, est parfaitement compréhensible et pour partie légitime. Le critique, tout comme le lecteur qu'il représente, est habituellement emporté dans le torrent de l'idéologie en devenir qui lui est révélée par l'artiste. Si l'œuvre d'art est effectivement douée de profondeur et d'actualité, alors le critique et le lecteur vont s'y retrouver avec leurs problèmes et leur propre évolution idéologique (« leur quête »), ils y voient révélés les contradictions et les conflits de leur propre horizon idéologique toujours vivant, toujours complexe.

C'est que, dans le décor idéologique de toute époque et de tout groupe social, il n'y a pas une vérité unique mais des vérités qui se contredisent, non pas un mais des itinéraires idéologiques qui divergent. Que quelqu'un proclame une vérité comme indiscutable, qu'il s'engage sur un itinéraire car celui-ci lui paraît évident, alors il écrira un savant traité, rejoindra une tendance, s'affiliera à un parti. Mais, même dans les limites d'un traité, d'une tendance, d'une croyance, il ne pourra « se reposer sur ses lauriers » : le torrent de l'idéologie en voie de formation ici encore va le confronter à deux itinéraires, deux vérités, etc. L'horizon idéologique ne cesse d'évoluer, en supposant que l'on ne reste pas embourbé en un recoin pourri de la vie. Telle est la dialectique de la vie vivante.

Et voilà que plus ce processus d'évolution est intense, tumultueux et ardu, et plus son reflet dans une œuvre littéraire authentique est profond et fondamental, et plus le critique et le lecteur vont réagir, confrontés à elle, d'une manière idéologique, avec intérêt, passion. Cela est aussi bien inévitable que souhaitable.

re littéraire, soit sa structure artistique, plement passé sous silence, en qualité de que mis au service des autres idéologies. l'idéologie eux-mêmes étaient dans une e avec le contenu effectif de l'œuvre. Ce le devenir vivant et l'unité concrète de était normalisé, isolé et développé pour ction dogmatique figée et toujours de

littéraire et « contenu »

la part du critique, surtout si c'est un st parfaitement compréhensible et pour ue, tout comme le lecteur qu'il repré- t emporté dans le torrent de l'idéologie ivélée par l'artiste. Si l'œuvre d'art est profondeur et d'actualité, alors le cri- / retrouver avec leurs problèmes et leur ique (« leur quête »), ils y voient révé- s conflits de leur propre horizon idéo- oujours complexe.

cor idéologique de toute époque et de i pas une vérité unique mais des véri- on pas un mais des itinéraires idéolo- ue quelqu'un proclame une vérité s'engage sur un itinéraire car celui-ci écrira un savant traité, rejoindra une arti. Mais, même dans les limites d'un ne croyance, il ne pourra « se reposer it de l'idéologie en voie de formation à deux itinéraires, deux vérités, etc. esse d'évoluer, en supposant que l'on in recoin pourri de la vie. Telle est la e.

essus d'évolution est intense, tumul- let dans une œuvre littéraire authen- ental, et plus le critique et le lecteur e, d'une manière idéologique, avec si bien inévitable que souhaitable.

Mais il n'est pas bon que le critique impose à l'artiste ses affirmations telles quelles, comme s'il s'agissait d'un « dernier mot », et non d'une pensée en devenir. Il n'est pas bon qu'il oublie qu'en littérature il n'y a point de philosophie mais uniquement le fait de philosopher, pas de savoir mais seulement le fait d'apprendre. Il n'est pas bon qu'il présente de manière dogmatique la composition du contenu idéologique extra-artistique en tant que tel. Il n'est pas bon non plus que le critique, du fait du développement de cet horizon idéologique qui se situe hors de l'art et n'est que reflété, ne remarque ni n'apprécie l'évolution effective de l'art sous la forme d'une œuvre artistique déterminée, ne relève ni l'indépendance ni l'indubitable dogmatisme empreint d'assurance de la position purement artistique de l'auteur.

Car l'artiste, dans la réalité, ne s'affirme comme tel que dans le processus du choix artistique et de la mise en forme du matériau idéologique. Et cette affirmation de soi n'est pas moins sociale et idéologique que toute autre, qu'elle soit cognitive, éthique, politique.

Tout cela ne peut être ignoré par une critique littéraire saine et sérieuse.

Les tâches de l'histoire littéraire envisagées par rapport au « contenu »

Mais pour l'historien et théoricien de la littérature qui est un érudit, tout cela est encore insuffisant.

Le critique peut se cantonner à l'horizon idéologique autant reflété par le contenu qu'effectif et artistique. L'historien par contre doit mettre à nu le mécanisme même de la transformation idéologique.

Derrière l'évolution de l'horizon idéologique aussi bien reflété que réel (en distinguant strictement ces deux domaines car la méthodologie à appliquer à chacun d'eux est différente), il doit mettre en évidence la lutte des classes sociales. À travers le monde idéologique, l'historien doit pénétrer dans l'existence réelle à la fois sociale et économique d'un groupe social déterminé.

Pour l'historien de la littérature qui est marxiste, c'est le reflet du monde existant dans les formes de la littérature elle-même en tant que telle qui apparaît comme fondamental, ce qui correspond à la vie sociale exprimée dans la langue spécifique

de l'œuvre poétique. Quant à la langue des autres idéologies, il préférera l'étudier d'après leurs témoignages les plus immédiats, et non d'après leur reflet au second degré qui est réalisé dans la structure de l'œuvre artistique.

Est parfaitement inadmissible de la part d'un marxiste toute conclusion, quelle qu'elle soit, tirée immédiatement du reflet secondaire d'une idéologie dans la littérature liée à la réalité de l'époque concomitante, ce que faisaient et font encore les faux sociologues, tout prêts à projeter n'importe quel élément de la structure de l'œuvre artistique, par exemple le héros ou le sujet, directement dans la vie réelle. Pour un sociologue authentique, le héros d'un roman ou bien un événement du sujet vont bien plus nous en dire précisément en tant qu'éléments de la structure artistique, c'est-à-dire avec leur propre langage artistique, que les naïves projections immédiates que l'on peut en opérer dans la vie.

Le reflet de l'horizon idéologique et la structure artistique dans l'œuvre littéraire

Analysons d'un peu plus près les rapports qu'entretiennent entre eux l'horizon idéologique tel qu'il est reflété et la structure artistique appréhendée dans l'unité de l'œuvre littéraire.

Le héros d'un roman, par exemple le Bazarov de Turgenev [Tourgueniev]³, considéré en dehors de la structure romanesque, n'est absolument pas un type social au sens strict, mais seulement le reflet idéologique réfracté du type social en question. Bazarov n'est absolument pas dans son existence réelle un *raznočinec*⁴, comme le caractérise l'histoire scientifique économique et sociale. Bazarov est le résultat du reflet idéologique du

3. Héros du premier roman de Turgenev *Pères et fils* [Otcy i deti] paru en 1862. L'auteur, Ivan Sergeevič Turgenev (1818-1883), rendu célèbre par ses *Notes d'un chasseur* [Zapiski oxotnika] (1847-1852) qui dénonçaient le fléau du servage, écrivit ensuite une série de romans qui rendaient compte avec objectivité et finesse de l'évolution de la société russe et du débat d'idées qui s'y déroulait. [N.d.T.]

4. Type social apparu dans la Russie au moment des réformes des années 1860 ; les membres de ce groupe appartenaient à l'intelligentsia mais venaient de milieux divers (ce que suggère le mot russe, « de diverses conditions ») ; ils pensaient résoudre la crise sociale et politique que traversait la Russie par une révolution immédiate. [N.d.T.]

Quant à la langue des autres idéologies, il n'y a pas d'après leurs témoignages les plus immédiats leur reflet au second degré qui est réalisé dans l'œuvre artistique.

Il est inadmissible de la part d'un marxiste d'écarter elle qu'elle soit, tirée immédiatement du contexte idéologique dans la littérature liée à la réalité, ce que faisaient et font encore les historiens prêts à projeter n'importe quel élément de la vie artistique, par exemple le héros ou les conditions de la vie réelle. Pour un sociologue authentique ou bien un événement du sujet vont être précisés en tant qu'éléments de la vie, ce n'est-à-dire avec leur propre langage artistique, projections immédiates que l'on peut en

Idéologie et la structure dans l'œuvre littéraire

On voit plus près les rapports qu'entretiennent l'idéologie tel qu'il est reflété et la structure dans l'unité de l'œuvre littéraire.

Par exemple le Bazarov de Turgenev n'est pas un type social au sens strict, mais un type idéologique réfracté du type social en question. Il n'est pas dans son existence réelle un type qui caractérise l'histoire scientifique économique, mais est le résultat du reflet idéologique du

roman de Turgenev *Pères et fils* [Otcy i deti] paru en 1869 (Turgenev (1818-1883), rendu célèbre par ses romans *Les parents et les enfants* (1847-1852) qui dénonçaient le fléau de la famine et une série de romans qui rendaient compte avec l'évolution de la société russe et du débat d'idées.]

En Russie au moment des réformes des années 1860 ce groupe appartenait à l'intelligentsia mais les réformateurs (ce que suggère le mot russe, « de diverses opinions ») ne pouvaient résoudre la crise sociale et politique que par la révolution immédiate. [N.d.T.]

roturier dans la conscience sociale d'un groupe social déterminé, ce groupe étant chez Turgenev la noblesse libérale. Pour l'essentiel, cet idéologème du *raznočinec* est à la fois éthique et psychologique, en partie même philosophique.

Cet idéologème du *raznočinec* constitue un élément indissociable de l'horizon idéologique unique du groupe social de la noblesse libérale auquel appartenait Turgenev. C'est un document indirect sur ce monde que nous offre le personnage de Bazarov. Mais c'est déjà un document tout à fait éloigné et quasiment inapproprié que représente ce personnage pour l'histoire sociale et économique des années 1850-1860, c'est-à-dire comme matériau mis au service de l'histoire effective d'un *raznočinec* historique.

Ainsi se présentent les choses si l'on considère Bazarov en dehors de la structure artistique du roman. Mais c'est qu'en fait Bazarov nous est proposé de manière immédiate pas du tout en tant qu'idéologème éthique et philosophique mais en tant qu'élément structurel d'une œuvre poétique. Et c'est en cela que réside sa réalité fondamentale pour le sociologue.

Bazarov est avant tout le « héros » d'un roman de Turgenev, soit un élément d'une catégorie déterminée, prise en sa réalisation concrète, d'un genre littéraire. En cela, cet idéologème aristocratique du *raznočinec* assume une fonction artistique déterminée : avant tout dans le sujet et secondairement dans le thème (au sens large du terme), dans le problème thématique et, enfin, dans la construction de l'œuvre prise dans son ensemble. Ici, ce personnage est construit tout à fait autrement et assume des fonctions autres que, dirons-nous, les figures des héros de la tragédie classique.

Il est vrai que notre idéologème du roturier, en s'introduisant dans un roman et en devenant un élément structurel dépendant de la totalité artistique, ne cesse pas le moins du monde pour autant d'être un idéologème éthique et philosophique. Bien au contraire, il transfère dans la structure du roman toute sa portée idéologique extra-artistique, tout son sérieux et toute la plénitude de sa responsabilité idéologique. L'idéologème qui est privé de son sens immédiat, de son aiguillon idéologique, ne peut s'intégrer à la structure artistique, car il ne saura y apporter précisément ce que réclame la structure poétique, ce qui en est un élément constitutif, son acuité idéologique pleinement signifiante.

Mais, sans perdre sa signification directe, l'idéologème qui entre dans l'œuvre artistique s'intègre à une nouvelle combinaison chimique et non pas mécanique avec les traits particuliers à l'idéologie de l'art. Son *pathos* éthique et philosophique devient partie prenante du *pathos* poétique, cependant que la responsabilité éthique et philosophique de l'auteur est absorbée par sa responsabilité artistique en son entier pour tout ce qui concerne l'ensemble de son intervention dans l'art. Cette dernière, bien sûr, n'est pas moins sociale que ses interventions dans les domaines éthique et philosophique, politique ou idéologique de quelque nature que ce soit.

Il nous faut une méthode spécifique et une méthodologie concrète élaborée si l'on veut extrapoler avec un maximum de prudence et de précision les idéologèmes extra-artistiques à partir des structures de l'art. Dans la majorité des cas, cela n'a aucune justification et apparaît comme parfaitement inutile.

Les intentions purement artistiques du roman imprègnent de bout en bout l'idéologème éthique et philosophique de Bazarov. Il est très difficile de disjoindre cet idéologème du sujet. C'est que le sujet, par sa régularité spécifique, sa logique de sujet, détermine à un bien plus haut degré la vie et la destinée de Bazarov que la conception idéologique extra-artistique qui se trouve reflétée dans sa vie dans la mesure où il s'agit d'un *raznočīnec*.

Il n'est pas moins ardu de séparer cet idéologème de l'unité thématique dans son ensemble qui, chez Turgenev, a une coloration lyrique, et du problème thématique du conflit entre deux générations.

En règle générale, le héros représente une construction littéraire extrêmement compliquée. Il se forme au point d'intersection des lignes structurelles les plus importantes de l'œuvre. C'est précisément pour cela qu'il est si difficile de séparer l'idéologème extra-artistique qui est à la base du tissu purement artistique qui l'entoure. Il y a ici une profusion de problèmes et de difficultés méthodologiques ; c'est à dessein que nous les simplifions quelque peu et ne les développons pas dans toute leur intégralité.

Recourons à une analogie grossière empruntée aux sciences naturelles. L'oxygène, précisément en tant qu'oxygène, soit avec toute sa spécificité chimique, entre dans la composition de l'eau. Mais il faut que l'on dispose d'une méthode chimique déterminée et que l'on maîtrise une méthodologie de laboratoire déter-

rdre sa signification directe, l'idéologème qui artistique s'intègre à une nouvelle combinaison pas mécanique avec les traits particuliers à . Son *pathos* éthique et philosophique devient *pathos* poétique, cependant que la responsabilité philosophique de l'auteur est absorbée par sa artistique en son entier pour tout ce qui concerne intervention dans l'art. Cette dernière, bien ins sociale que ses interventions dans les et philosophique, politique ou idéologique de ce soit.

ne méthode spécifique et une méthodologie i l'on veut extrapoler avec un maximum de écision les idéologèmes extra-artistiques à s de l'art. Dans la majorité des cas, cela n'a et apparaît comme parfaitement inutile.

purement artistiques du roman imprègnent idéologème éthique et philosophique de difficile de disjoindre cet idéologème du tjet, par sa régularité spécifique, sa logique à un bien plus haut degré la vie et la desti- la conception idéologique extra-artistique dans sa vie dans la mesure où il s'agit d'un

is ardu de séparer cet idéologème de l'unité l'ensemble qui, chez Turgenev, a une colo- problème thématique du conflit entre deux

e, le héros représente une construction lit- compliquée. Il se forme au point d'inter- actuelles les plus importantes de l'œuvre. ar cela qu'il est si difficile de séparer l'idéo- ie qui est à la base du tissu purement artis- y a ici une profusion de problèmes et de giques ; c'est à dessein que nous les sim- et ne les développons pas dans toute leur

analogie grossière empruntée aux sciences précisément en tant qu'oxygène, soit avec nique, entre dans la composition de l'eau. ispose d'une méthode chimique détermi- e une méthodologie de laboratoire déter-

minée, soit une technique de production d'analyses concrètes sur la base de la méthodologie de la chimie générale, si l'on veut l'extraire de l'eau.

Il en est de même pour notre exemple : la présence indiscutable d'un idéologème à la fois éthique et philosophique dans la composition de la totalité artistique est encore loin de garantir l'exactitude et la pureté méthodologique appliquées à sa mise en évidence. Il se présente comme un composé chimique avec l'idéologème artistique.

En allant plus loin, on peut dire qu'il faut disposer d'une méthodologie spéciale pour mettre en relation l'idéologème que l'on a extrait avec l'ensemble du monde idéologique du groupe social correspondant. C'est que cet idéologème, une fois extrait de l'œuvre dont il était un élément dépendant, devient désormais un élément également dépendant de l'horizon idéologique au sens général.

Avec tout cela, il est indispensable de prendre en compte avec encore plus de rigueur le fait que l'idéologème lui-même et l'horizon idéologique où il est inséré se présentent à nous dans un processus de formation. L'idéologème du *raznočinec* incarné par le personnage de Bazarov ne constitue absolument pas une affirmation à la fois éthique et philosophique au sens strict, mais une transformation contradictoire de cette affirmation. On ne doit pas le perdre de vue.

Mais la tâche principale du marxiste qui est historien ou théoricien de la littérature, nous le répétons, ne consiste pas à mettre en évidence ces idéologèmes extra-artistiques mais à définir d'un point de vue sociologique l'idéologème artistique lui-même, c'est-à-dire l'œuvre artistique à proprement parler.

On peut, bien sûr, obtenir à partir de l'eau de l'oxygène si on en a besoin. Mais l'oxygène ne peut se ramener à l'eau prise dans son ensemble. L'eau figure dans la vie et y est indispensable précisément en tant que totalité. C'est ainsi que le roman est présent dans la vie sociale et y exerce son action précisément à titre de roman, de totalité artistique. Le but fondamental du théoricien et de l'historien de la littérature est précisément d'étudier le roman comme tel et non d'étudier l'idéologème qui y est inclus par les fonctions artistiques qu'il y assume.

Aussi bien la structure artistique du roman en sa totalité que les fonctions artistiques de chacun de ses éléments considérés en eux-mêmes ne sont pas moins idéologiques ni sociologiques que les idéologèmes éthiques, philosophiques ou

politiques qui s'y inscrivent. Mais, pour le chercheur en littérature, la qualité idéologique artistique d'un roman est plus immédiate, plus primordiale que les idéologèmes extra-artistiques qui n'y sont que reflétés et s'y trouvent doublement réfractés.

L'idéologème extra-artistique, une fois introduit dans une œuvre littéraire, entre dans une combinaison chimique avec la construction artistique pour former l'unité thématique de l'œuvre en question.

Cette unité thématique représente un moyen particulier, qui est propre à la littérature, pour s'orienter dans la réalité et il offre la possibilité de s'approprier ces aspects de la réalité qui sont inaccessibles aux autres idéologies. Tout cela relève d'une investigation spéciale fondée sur des procédés méthodologiques particuliers.

Le « contenu » de la littérature en tant que problème de l'esthétique et de la poétique

Cette particularité de la structure artistique que nous avons analysée, c'est-à-dire la richesse de son contenu (le fait que d'autres idéologies peuvent s'y intégrer organiquement lors de leur processus de formation), représente le bien commun de presque toutes les esthétiques et les poétiques, exception faite des esthétiques qui sont orientées vers les courants décadents de la création littéraire.

Dans la littérature esthétique la plus récente, cette particularité est fondée et analysée en détail et à partir d'une solide argumentation dans l'esthétique de Hermann Cohen⁵, même s'il est vrai qu'il le fait à l'aide du langage idéaliste de son système philosophique.

Ce qui est « esthétique », Cohen le comprend comme une sorte de superstructure qui domine les autres idéologies ainsi que la réalité de la cognition et de l'acte. De cette manière, la réalité fait son entrée dans l'art comme étant déjà le fruit d'un acte cognitif et d'une d'évaluation éthique. Cependant, cette réalité

5. Hermann Cohen (1842-1918), philosophe allemand fondateur de l'école logique néokantienne de Marburg. Il a écrit plusieurs ouvrages dont le célèbre *Ästhetik des reinen Gefühls* [Esthétique du sentiment pur] (1912, 1924²). Son disciple M.I. Kagan (1889-1937) faisait partie du premier cercle de Baxtin [Bakhtine] à Nevel. [N.d.T.]

crivent. Mais, pour le chercheur en littérature, la dimension artistique d'un roman est plus fondamentale que les idéologèmes extra-artistiques reflétés et s'y trouvent doublement

extra-artistique, une fois introduit dans une œuvre dans une combinaison chimique avec la littérature pour former l'unité thématique de

l'œuvre artistique représente un moyen particulier, la littérature, pour s'orienter dans la réalité et il s'approprie ces aspects de la réalité qui sont les autres idéologies. Tout cela relève d'une méthode fondée sur des procédés méthodolo-

de la littérature en tant que esthétique et de la poétique

de la structure artistique que nous avons la richesse de son contenu (le fait que la littérature s'y intègre organiquement lors de la création), représente le bien commun de la littérature et les poétiques, exception faite des courants orientés vers les courants décadents de

esthétique la plus récente, cette particularité analysée en détail et à partir d'une solide méthode de Hermann Cohen⁵, même s'il s'agit du langage idéaliste de son système

que », Cohen le comprend comme une œuvre qui domine les autres idéologies ainsi que la littérature et de l'acte. De cette manière, la littérature d'art comme étant déjà le fruit d'un acte de création éthique. Cependant, cette réalité

1918), philosophe allemand fondateur de l'école de Marburg. Il a écrit plusieurs ouvrages dont le *Gefühls* [Esthétique du sentiment pur] (1912), et *Logik* (1889-1937) faisait partie du premier cercle de la philosophie. [N.d.T.]

de la cognition et de l'évaluation éthique paraît être pour Cohen, en tant qu'idéaliste extrêmement conséquent, « la réalité ultime ». Le monde existant réel, qui détermine l'acte de connaissance et l'évaluation éthique, Cohen l'ignore. Le monde idéologique, privé en outre de tout caractère concret et matériel et qui trouve sa synthèse en une unité synthétisée et abstraite, représente aux yeux de Cohen cette « réalité ultime ».

On comprend parfaitement qu'à partir de telles prémisses idéalistes l'esthétique de Cohen ne pouvait saisir toute la complexité concrète de l'œuvre artistique ainsi que ses liens concrets avec les autres phénomènes idéologiques. Il substitue à ces liens concrets des relations systématiques entre les trois branches de son système philosophique, la logique, l'éthique et l'esthétique. On comprend parfaitement de même que Cohen n'ait pas plus examiné ni analysé les fonctions artistiques qui servent de support aux idéologèmes extra-artistiques, acte cognitif et évaluation éthique, dans la structure concrète de l'œuvre.

La même idée d'inclure les valeurs extra-esthétiques dans l'œuvre artistique, mais sous une forme moins nette et moins fondamentale, est développée dans l'esthétique idéaliste de Jonas Cohn⁶ et de Broder Christiansen⁷. Ces idées sont développées de manière encore moins nette dans les esthétiques psychologiques de l'intuition (*Einfühlungsästhetik*) de Lipps⁸ et Volkelt⁹. Il ne s'agit déjà plus ici de l'inclusion des idéologèmes dans la structure concrète de l'œuvre d'art mais des différentes combinaisons dans la psyché de l'artiste et de l'observateur entre les actes, les sensations, les émotions relevant de la cogni-

6. Jonas Cohn, *Obščaja estetika*, Petrograd, Giz, 1921 (traduction de Jonas Cohn, *Allgemeine Ästhetik*, Leipzig, 1901). [N.d.T. : Jonas Cohn (1869-1947), philosophe allemand, anti-nietzschéen, fuit le nazisme en Grande-Bretagne en 1933.]

7. Broder Christiansen, *Filosofija iskusstva*, Sankt-Peterburg, 1911 (traduction de Broder Christiansen, *Philosophie der Kunst*, Hanau, 1909). [N.d.T. : Broder Christiansen (1869-1958), spécialiste allemand d'esthétique dont les écrits étaient très appréciés par les formalistes russes.]

8. Theodor Lipps (1851-1914), philosophe allemand qui mettait la psychologie à la base de la philosophie et s'est intéressé également à l'esthétique ; auteur de *L'esthétique comme psychologie du beau et de l'art* (1906). [N.d.T.]

9. Johannes Volkelt (1848-1930), philosophe allemand néo-kantien de Leipzig ; a écrit *System der Ästhetik* [Système de l'esthétique] en 3 volumes (1905-1914). Il représente l'école psychologique dans la science de la littérature. [N.d.T.]

tion et de l'éthique d'une part, et ce qui relève de l'esthétique d'autre part. Tout est ici dilué dans une mer d'émotions dans laquelle ces auteurs s'efforcent en vain de retrouver des relations et des régularités qui soient stables. Poser les problèmes concrets de la science de l'art sur une base à la fois subjective et psychologique aussi instable est bien sûr impossible.

On peut trouver notre problème posé de manière plus concrète chez des spécialistes de la méthode en science de l'art tels que Max Dessoir¹⁰ et Emil Utiz, chez ce dernier sur la base de la méthode phénoménologique. Et pourtant, ici non plus nous ne trouverons dans la méthode de la rigueur et du concret à un degré qui puisse satisfaire la science marxiste des idéologies.

C'est une grande confusion dans cette question qu'ont introduite les constructions esthétiques de Hamann¹¹. Cet esthéticien et spécialiste de l'art, sous l'influence des arts non figuratifs – ou plus exactement des courants qui s'y rattachaient – et de l'expressionnisme pour les arts figuratifs a surestimé, surtout dans ses derniers travaux, la « choséité » et l'« artificialité constructive » de l'œuvre d'art. En ses premiers travaux, il avait surestimé un principe du détachement et de l'isolement, juste dans l'ensemble, mais purement négatif et creux en son formalisme¹².

10. Max Dessoir (1867-1947), philosophe allemand et théoricien de l'art qui s'appuie sur la psychologie ; auteur de *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [Esthétique et science générale de l'art] (1906-1923). [N.d.T.]

11. Rixard Gaman, *Ėstetika*, Moskva, 1913. [N.d.T. : Richard Hamann (1879-1961), philosophe allemand.]

12. Dans les publications russes de ces dernières années, la particularité de la littérature que nous avons analysée a également été évoquée plus d'une fois lors de la polémique avec les formalistes mais sur des bases erronées et sans une rigueur méthodologique suffisante. A.A. Smirnov a particulièrement insisté sur ce point dans une publication intéressante : « Les tâches principales de la science de la littérature », *Literaturnaja Mysl'*, II, 1923. Il définit l'œuvre poétique comme un ensemble indivisible et le résultat de l'interpénétration d'éléments cognitifs, éthiques et esthétiques. Cependant, l'agnosticisme intuitif de cet auteur lui a interdit d'aborder les problèmes concrets de la structure poétique. D'après lui, toutes les méthodes scientifiques ne peuvent mener le chercheur qu'au seuil du « saint des saints » de la structure poétique. L'accès à ses profondeurs demeure interdit aux méthodes qui se réclament de la science : elle n'est accessible qu'à l'intuition. Il est également traité de cette particularité de la littérature dans les travaux d'A. Askol'dov [Askoldov] (*Literaturnaja Mysl'*, I, 1922) et de Sezeman [Sesemann] (*Mysl'*, I, 1922), de manière particulièrement rigoureuse, bien que brève, chez ce dernier. Et cependant ici non plus nous ne trouverons pas d'analyse méthodologique authentique.

l'une part, et ce qui relève de l'esthétique t ici dilué dans une mer d'émotions dans s'efforcent en vain de retrouver des relations qui soient stables. Poser les problèmes de l'art sur une base à la fois subjective et instable est bien sûr impossible.

notre problème posé de manière plus spécialistes de la méthode en science de l'art et Emil Utiz, chez ce dernier sur la base de ologique. Et pourtant, ici non plus nous ne éthode de la rigueur et du concret à un aire la science marxiste des idéologies.

onfusion dans cette question qu'ont intro- esthétiques de Hamann¹¹. Cet esthéticien us l'influence des arts non figuratifs – ou urants qui s'y rattachaient – et de l'ex- arts figuratifs a surestimé, surtout dans « choséité » et l'« artificialité construc- En ses premiers travaux, il avait sures- tachment et de l'isolement, juste dans ent négatif et creux en son formalisme¹².

, philosophe allemand et théoricien de l'art qui ologie ; auteur de *Ästhetik und allgemeine ique et science générale de l'art*] (1906-1923).

Moskva, 1913. [N.d.T. : Richard Hamann (1879- id.)]

es de ces dernières années, la particularité de la s analysée a également été évoquée plus d'une ivec les formalistes mais sur des bases erronées ologique suffisante. A.A. Smirnov a particulie- dans une publication intéressante : « Les tâches e la littérature », *Literaturnaja Mysl'*, II, 1923. Il mme un ensemble indivisible et le résultat de ents cognitifs, éthiques et esthétiques. nfruitif de cet auteur lui a interdit d'aborder les structure poétique. D'après lui, toutes les peuvent mener le chercheur qu'au seuil du structure poétique. L'accès à ses profondeurs des qui se réclament de la science : elle n'est est également traité de cette particularité de la c d'A. Askold'ov [Askoldov] (*Literaturnaja* [Sesemann] (*Mysl'*, I, 1922), de manière par- n que brève, chez ce dernier. Et cependant ici pas d'analyse méthodologique authentique.

Le problème du détachement et de l'isolement

Nous examinerons ici un peu plus en détail le principe du détachement et de l'isolement en envisageant leur portée esthétique générale. Car l'on pourrait penser que le détachement et l'isolement de l'œuvre d'art et de son contenu contredisent les particularités de la structure poétique que nous avons analysée.

En fait, bien sûr, tel n'est pas le cas. Si l'on comprend correctement ce principe, aucune contradiction n'est à craindre. Mais qu'est-ce qui est donc susceptible d'être détaché et isolé dans l'art ? Et à partir de quoi s'opère ce détachement ?

Il est évident que ce ne sont pas des qualités physiques abstraites qui sont ici en jeu, mais bien plutôt des éléments de signification idéologique, des phénomènes de la réalité sociale et de l'histoire quels qu'ils soient. Le détachement ne s'opère toutefois pas à partir de la signification idéologique de ces phénomènes. Au contraire, c'est justement cette signification qui pénètre dans la substance de l'art. Un phénomène y pénètre précisément comme bon ou mauvais, insignifiant ou remarquable.

Nous savons déjà que, en dehors des appréciations d'ordre idéologique, si on en fait abstraction, ni le sujet, ni le thème, ni encore le motif ne peuvent être réalisés. En fait, le détachement ne s'opère pas à partir de la valeur idéologique d'un phénomène, mais à partir de sa réalité et tout ce qui est en rapport avec elle – qui peut être une attirance des sens, la prise en considération d'un besoin individuel, la crainte face à ce qui est représenté, etc. Le phénomène pénètre dans l'existence détachée de l'art avec tous ses coefficients de valeurs, non pas comme un corps naturel nu et vide de sens, mais comme un complexe social de significations.

Mais cette signification sociale détachée de la réalité, isolée des liens pragmatiques de celle-ci, et qui constitue le contenu d'une œuvre, va s'unir de nouveau à la réalité et aux liens que celle-ci entretient selon un autre point de vue, dans une autre catégorie sociale, ce sera en tant précisément que réalité sociale spécifique pas moins réelle et pas moins effective que les autres phénomènes sociaux.

Si nous nous tournons à nouveau vers l'exemple que nous avons choisi, ce que nous voyons, c'est que le roman de Turgenev n'est pas moins réel et, en tant que facteur actif, pas moins engagé intimement et indissolublement dans la vie sociale des années 1860, qu'un *raznočinec* réel, vivant – sans parler de l'idéologème

nobiliaire du *raznočinec*. On peut seulement noter que la réalité de celui-ci, à l'égal de celle du roman, est d'une autre nature que celle d'un *raznočinec* engagé dans l'action.

C'est ainsi que la signification sociale, quand elle pénètre le contenu d'un roman ou de toute autre œuvre, détachée de la réalité par l'un de ses aspects, compense cela en s'associant d'une manière renouvelée à la réalité sociale – sous un autre aspect, correspondant à une autre catégorie sociale. Et l'on ne peut faire abstraction de cette réalité sociale d'un roman du fait de la réalité reflétée et détachée de ses éléments de contenu.

La réalité d'un roman, son contact avec la réalité, sa participation à la vie sociale, on ne peut les réduire en disant que son contenu reflète la réalité. Non, le roman est impliqué dans la vie sociale et y participe de manière active justement comme roman, et, en tant que tel, il lui arrive d'occuper parfois une place fort importante dans la réalité sociale, qui parfois ne le cède pas à celle des phénomènes sociaux reflétés en son contenu. La crainte de renoncer à la réalité immanente de la littérature au profit d'une autre réalité qui n'y serait que reflétée ne doit pas nous amener à nier le fait que cette dernière catégorie de réalité est présente dans l'œuvre d'art, comme cela se pratique dans le formalisme russe, ou à sous-évaluer sa fonction structurante pour l'œuvre d'art comme dans le formalisme d'Europe occidentale. Cela est préjudiciable non seulement du point de vue des intérêts de la sociologie et de la méthodologie qui sont en dehors de l'art (relativement) mais aussi de l'art lui-même : c'est qu'ainsi on n'apprécie pas à sa juste valeur l'un de ses éléments structuraux les plus importants et les plus essentiels, suite à quoi c'est toute sa structure qui va s'en trouver déformée.

Une orientation philosophique générale correcte avec la précision méthodologique indispensable pour traiter toutes les questions que nous avons soulevées ne peut être proposée qu'à partir du marxisme. Ce n'est que sur ce terrain que la réalité spécifique de la littérature peut parfaitement s'accorder avec le reflet qu'y projette la vision idéologique dans son contenu, soit les autres idéologèmes, parvenant ainsi à un accord dans l'unité de la vie sociale sur la base des régularités socio-économiques qui pénètrent de part en part toute la création idéologique.

Là, sur le terrain du marxisme, en posant comme préalable le caractère intégralement sociologique de tous les phénomènes idéologiques, y compris les structures poétiques dans tous leurs

2c. On peut seulement noter que la réalité de celle du roman, est d'une autre nature que engagé dans l'action.

signification sociale, quand elle pénètre le ou de toute autre œuvre, détachée de la es aspects, compense cela en s'associant velée à la réalité sociale – sous un autre à une autre catégorie sociale. Et l'on ne de cette réalité sociale d'un roman du fait détachée de ses éléments de contenu.

nan, son contact avec la réalité, sa partici- on ne peut les réduire en disant que son é. Non, le roman est impliqué dans la vie de manière active justement comme tel, il lui arrive d'occuper parfois une dans la réalité sociale, qui parfois ne le phénomènes sociaux reflétés en son renoncer à la réalité immanente de la lit- autre réalité qui n'y serait que reflétée r à nier le fait que cette dernière catégo- e dans l'œuvre d'art, comme cela se pra- ne russe, ou à sous-évaluer sa fonction ivre d'art comme dans le formalisme ela est préjudiciable non seulement du s de la sociologie et de la méthodologie rt (relativement) mais aussi de l'art lui- n'apprécie pas à sa juste valeur l'un de les plus importants et les plus essen- toute sa structure qui va s'en trouver

ilosophique générale correcte avec la ie indispensable pour traiter toutes les s soulevées ne peut être proposée qu'à est que sur ce terrain que la réalité spé- peut parfaitement s'accorder avec le on idéologique dans son contenu, soit arvenant ainsi à un accord dans l'unité ise des régularités socio-économiques art toute la création idéologique.

arxisme, en posant comme préalable le ociologique de tous les phénomènes s structures poétiques dans tous leurs

détails et nuances purement artistiques, on évite aussi bien le danger de fétichiser l'œuvre et de la transformer en une chose dépourvue de sens ainsi que celui de transformer la réception artistique en une « sensation » purement hédoniste de cette chose, comme c'est le cas dans notre formalisme, que le danger de transformer la littérature en simple servante des idéologies autres, la détachant ainsi de l'œuvre d'art en sa spécificité artistique.

Objet, tâches et méthodes de l'histoire de la littérature

L'horizon idéologique n'est pas seulement reflété dans le contenu de l'œuvre d'art, il exerce aussi une influence déterminante sur l'œuvre dans son ensemble.

L'œuvre littéraire est de la manière la plus intime un élément du milieu littéraire conçu comme l'ensemble de toutes les œuvres littéraires qui font sentir leur effet à une époque et à l'intérieur d'un groupe social donnés. D'un point de vue strictement historique, une œuvre littéraire isolée est un élément non autonome et partant non isolable dans la réalité du milieu littéraire. Elle y occupe une position déterminée et elle est directement déterminée par ses influences. Il serait absurde de penser qu'une œuvre, qui a sa place précisément dans le milieu littéraire, pourrait échapper à son influence déterminante directe, sortir de l'unité organique et de la structuration de ce milieu.

Mais le milieu littéraire lui-même, à son tour, n'est qu'un élément privé d'autonomie et donc réellement indissociable du milieu idéologique général de l'époque en question et de l'ensemble de la société qu'on envisage. La littérature, que ce soit dans son ensemble ou dans chacune de ses parties constitutives, occupe une place déterminée dans un milieu idéologique, y manifeste une orientation et est soumise à son influence directe. Ce milieu idéologique, par contre, aussi bien dans son ensemble qu'en chacun de ses éléments constitutifs, est à son tour un même élément privé d'autonomie dans le milieu social et économique, il est déterminé par celui-ci et dépend de bas en haut d'une régularité sociale et économique unique.

Nous aboutissons ainsi à un système complexe de relations et d'interférences. Chaque élément y est déterminé par quelques entités spécifiques, mais qui demeurent réciproquement intelligibles.

Il est impossible d'appréhender une œuvre littéraire en faisant abstraction de l'unité de la littérature. Mais il ne l'est pas moins de comprendre cette unité et, par conséquent, chacun de ses éléments singuliers, ou encore quelque œuvre précise, si l'on ignore l'unité de la vie idéologique. Et à son tour, celle-ci ne peut pas plus être étudiée que ce soit en son ensemble ou en chacun de ses éléments singuliers en dehors de l'ensemble des lois qui règlent la société et l'économie.

Il en résulte que pour mettre à jour et définir la physionomie littéraire d'une œuvre déterminée, il est impossible de ne pas mettre aussi à jour simultanément sa physionomie idéologique d'ensemble – on sait bien que l'une ne va pas sans l'autre – et ce faisant nous ne pouvons pas mettre à jour également sa nature socio-économique.

Ce n'est qu'en tenant compte de toutes ces conditions qu'une analyse historique véritable, concrète, de l'œuvre d'art sera possible. Il est impossible d'omettre un seul des maillons de cette chaîne unique d'appréhension du phénomène idéologique, ou de s'arrêter à un seul maillon en particulier sans passer au suivant.

Il est parfaitement inadmissible d'analyser l'œuvre littéraire directement et uniquement comme élément du milieu idéologique, comme si elle était un exemplaire unique dans la littérature et n'était pas directement un élément du monde de la littérature dans toute sa spécificité. Si l'on n'a pas compris la place d'une œuvre au sein de la littérature et sa dépendance directe par rapport à celle-ci, on ne pourra pas plus comprendre la place qu'elle occupe dans le milieu idéologique.

Il est encore plus inadmissible de vouloir sauter deux maillons à la fois en s'efforçant d'appréhender une œuvre d'emblée dans son cadre socio-économique, comme si elle était un exemplaire unique de création idéologique et comme si elle n'était pas orientée dans la sphère socio-économique en premier lieu vers la littérature et l'horizon idéologique dans leur ensemble en tant qu'élément qui leur est indissolublement lié.

C'est tout cela qui détermine les tâches et les méthodes complexes de l'histoire de la littérature.

L'histoire de la littérature étudie la vie concrète de l'œuvre d'art replacée dans l'unité du milieu littéraire en devenir ; ce milieu littéraire dans le devenir du milieu idéologique qui l'entoure ; et ce dernier pour terminer dans le devenir du milieu socio-économique qui l'imprègne. Le travail de l'historien de la

sible d'appréhender une œuvre littéraire en fait de l'unité de la littérature. Mais il ne l'est pas prendre cette unité et, par conséquent, chacun de ses aspects, ou encore quelque œuvre précise, si l'on veut la vie idéologique. Et à son tour, celle-ci ne peut être liée que ce soit en son ensemble ou en chacun de ses aspects en dehors de l'ensemble des lois qui régissent l'économie.

Il ne faut pas pour mettre à jour et définir la physionomie d'une œuvre déterminée, il est impossible de ne pas mettre à jour simultanément sa physionomie idéologique. On sait bien que l'une ne va pas sans l'autre et que nous ne pouvons pas mettre à jour également sa physionomie.

Il ne faut pas non plus, en tenant compte de toutes ces conditions, isoler la littérature véritable, concrète, de l'œuvre d'art, ce qui est impossible d'omettre un seul des maillons de la chaîne d'appréhension du phénomène idéologique. Il ne faut pas isoler à un seul maillon en particulier sans

risquer d'être inadmissible d'analyser l'œuvre littéraire uniquement comme élément du milieu. Si elle était un exemplaire unique dans la chaîne, ce n'est pas directement un élément du monde de la littérature, mais sa spécificité. Si l'on n'a pas compris la littérature au sein de la littérature et sa dépendance vis-à-vis de celle-ci, on ne pourra pas plus comprendre la littérature dans le milieu idéologique.

Il est inadmissible de vouloir sauter deux étapes : d'effortant d'appréhender une œuvre d'ensemble socio-économique, comme si elle était une création idéologique et comme si elle n'était que la sphère socio-économique en premier lieu, et l'horizon idéologique dans leur ensemble qui leur est indissolublement lié. Il faut déterminer les tâches et les méthodes de la littérature.

La littérature étudie la vie concrète de l'œuvre littéraire dans son unité du milieu littéraire en devenir ; ce n'est pas le devenir du milieu idéologique qui l'entourne, mais le devenir du milieu socio-économique. Le travail de l'historien de la

littérature doit donc s'effectuer en tenant compte constamment de l'interaction des autres idéologies et de l'histoire socio-économique.

L'historien marxiste ne doit pas craindre d'être éclectique en substituant l'histoire de la culture à celle de la littérature. Cet éclectisme et cette transposition ne sont à craindre que si l'on se place sur le terrain du positivisme où l'unité ne se gagne toujours qu'au prix de la confusion et de toutes sortes de permutations. Le matérialisme historique, dans son unité concrète, n'a pas à craindre ce genre de spécifications et différenciations, et en même temps ne saurait y perdre son unité concrète de méthode et de principe.

Cette crainte de l'éclectisme et de la substitution s'explique par cette conviction naïve selon laquelle la spécificité et l'originalité d'un domaine donné ne peuvent être préservées qu'en isolant totalement celui-ci, qu'en ignorant tout ce qui se situe en dehors de lui. Mais, en fait, tout domaine de l'idéologie et tout phénomène idéologique en particulier n'acquiescent précisément de singularité véritable et de spécificité que dans leur interaction vivante avec les autres phénomènes.

Quand on étudie la littérature dans cette interaction vivante avec d'autres domaines et dans l'unité concrète de la vie socio-économique, sa singularité non seulement n'est pas perdue, mais bien au contraire ce n'est que dans ce processus d'interaction qu'elle peut être mise pleinement en évidence et caractérisée.

Ce faisant, l'historien de la littérature ne doit pas perdre un instant des yeux la relation duale qu'entretient l'œuvre littéraire avec le milieu idéologique : d'un côté son contenu est le reflet de ce milieu, de l'autre elle y est directement impliquée par sa spécificité artistique, en tant que partie originale.

Le fait que l'œuvre littéraire soit déterminée avant tout et directement par la littérature elle-même ne peut ni ne doit, bien sûr, poser de problème à un historien marxiste. Le marxisme admet tout à fait que d'autres idéologies puissent exercer une influence déterminante sur la littérature. Bien plus : il admet que l'idéologie puisse agir en retour sur la base elle-même. Par conséquent, il peut et doit d'autant mieux admettre que la littérature agisse sur elle-même.

Mais cette influence de la littérature sur la littérature ne cesse cependant pas d'être de nature sociologique. Exactement comme toute autre idéologie, la littérature est sociale du début à la fin. Une œuvre littéraire isolée ne reflète absolument pas la

base « à ses propres risques et périls », elle n'est absolument pas séparée ni coupée de la littérature considérée dans son ensemble. Et la base à son tour ne détermine pas l'œuvre littéraire comme si elle la « détournait », « clandestinement », du reste de la littérature. Non, la base agit précisément sur toute la littérature et tout le milieu idéologique dans son ensemble mais, s'il s'agit d'une œuvre particulière, elle va exercer son action en tant qu'œuvre littéraire, c'est-à-dire comme un élément de cet ensemble considéré dans son lien indissoluble avec la situation littéraire donnée.

L'ensemble des lois socio-économiques est capable d'utiliser la langue de la littérature elle-même pour s'exprimer, de même que celle-ci sait manier tous les autres langages idéologiques.

La confusion et les failles ne peuvent être ici le fait que de théoriciens et historiens incompetents qui s'imaginent que le facteur sociologique se doit d'être « étranger », et que, s'il s'agit de littérature, il ne peut être qu'« extra-littéraire », ou « extra-scientifique », s'il s'agit de science, etc.

En réalité, les lois socio-économiques exercent leur action sur tous les éléments de la vie sociale et idéologique aussi bien de l'extérieur que de l'intérieur. La science ne doit pas cesser d'être science pour accéder au rang de phénomène social – à moins de devenir une mauvaise science. Mais, même en ce dernier cas, elle ne cessera pas pour autant d'être un phénomène social.

Mais ce dont l'historien de la littérature doit vraiment se garder, c'est de faire du milieu littéraire un monde complètement fermé et autarcique. La théorie des séries culturelles comme fermées et indépendantes l'une de l'autre ne peut absolument pas être retenue. La spécificité d'une série – plus précisément, d'un milieu – repose uniquement, comme nous l'avons vu, sur l'interaction entre celle-ci, envisagée aussi bien dans son ensemble que dans chacun de ses éléments singuliers, et toutes les autres séries dans l'unité de la vie sociale.

Chaque phénomène littéraire (comme tout autre phénomène idéologique) est, répétons-le, déterminé à la fois de l'extérieur et de l'intérieur. De l'intérieur, par la littérature elle-même, de l'extérieur par les autres domaines de la vie sociale. Mais, déterminée de l'intérieur, l'œuvre littéraire l'est du coup aussi de l'extérieur, parce que les facteurs externes la déterminent précisément comme œuvre littéraire dans sa spécificité et en liaison avec l'ensemble de la situation littéraire, et non en dehors de

« risques et périls », elle n'est absolument pas liée de la littérature considérée dans son ensemble à son tour ne détermine pas l'œuvre littéraire la « détournait », « clandestinement », du fait. Non, la base agit précisément sur toute la littérature, milieu idéologique dans son ensemble mais, dans une particularité, elle va exercer son action en tant que telle, c'est-à-dire comme un élément de cette base, dans son lien indissoluble avec la situation

lois socio-économiques est capable d'utiliser la littérature elle-même pour s'exprimer, de même que tous les autres langages idéologiques.

les failles ne peuvent être ici le fait que de la littérature elle-même, qui s'imaginent que le fait se doit d'être « étranger », et que, s'il s'agit de la littérature, il faut qu'elle soit « extra-littéraire », ou « extra-littéraire », etc.

socio-économiques exercent leur action sur la vie sociale et idéologique aussi bien de la littérature que de la science. La science ne doit pas cesser d'être un rang de phénomène social – à moins de la science. Mais, même en ce dernier cas, elle ne peut être un phénomène social.

La littérature doit vraiment se situer dans un milieu littéraire un monde complet. La théorie des séries culturelles ne peut être l'une de l'autre ne peut absorber la spécificité d'une série – plus précisément, elle ne peut être, comme nous l'avons vu, que celle-ci, envisagée aussi bien dans son ensemble que dans ses éléments singuliers, et toutes les autres séries de la vie sociale.

La littérature (comme tout autre phénomène) est déterminée à la fois de l'extérieur et de l'intérieur, par la littérature elle-même, par les domaines de la vie sociale. Mais, dans la littérature elle-même, l'œuvre littéraire n'est pas le coup aussi que les facteurs externes la déterminent. La littérature dans sa spécificité et en liaison avec la situation littéraire, et non en dehors de

elle. C'est ainsi que l'intérieur apparaît comme extérieur et l'extérieur comme intérieur.

Cette dialectique n'est pas du tout si compliquée. Ce n'est qu'en se laissant guider par de grossières survivances mécaniques que l'on peut s'en tenir à une distinction en vérité primitive et absolument inerte et irréversible, entre les « facteurs internes et externes » du développement des phénomènes idéologiques, ce qui se rencontre du reste assez souvent dans les travaux marxistes consacrés à la littérature et aux autres idéologies. Dans cette démarche, le « facteur interne » est habituellement suspecté de ne pas être suffisamment fiable du point de vue sociologique !

N'importe quel facteur externe qui agit sur la littérature provoque en elle un effet purement littéraire, et cet effet se transforme en un facteur interne déterminant pour le développement littéraire postérieur. Et, à son tour, ce facteur interne se fait externe pour les autres sphères de l'idéologie, qui réagiront sur lui chacune selon son langage propre ; cette réaction cependant va devenir à son tour facteur externe pour la littérature.

Mais il est évident que tout ce jeu dialectique entre les différents facteurs fonctionne dans le cadre des mêmes lois socio-économiques. Il n'est rien dans la création idéologique qui sorte de leur cadre : celle-ci règne sur chaque recoin, sur chaque détail intime, le plus interne qui soit, de la construction idéologique. En ce processus permanent d'interaction dialectique, chaque élément concerné conserve sa particularité. L'art ne cesse pas pour autant d'être art, la science de demeurer science. Mais même ainsi les lois sociologiques n'en perdent pas pour autant leur unité et leur pouvoir de détermination générale.

Ce n'est que sur la base d'une telle conception dialectique de la spécificité et de l'interaction des différents phénomènes idéologiques comme sur leurs rapports réciproques que l'on peut bâtir une histoire de la littérature qui soit scientifique et authentique.

Objet, tâches et méthode de la poétique sociologique

Et pourtant l'histoire de la littérature est encore loin de répondre à toutes les tâches que se fixe la science de la littérature. Bien plus, elle suppose déjà elle-même qu'une science aurait mis en évidence la spécificité des structures poétiques, ce

qui signifie que l'histoire scientifique de la littérature suppose une poétique sociologique.

Qu'est-ce qu'une œuvre littéraire ? Quelle en est la structure ? Quels sont les éléments de cette structure et en quoi consistent leurs fonctions artistiques ? Qu'est-ce que le genre, le style, le sujet, le thème, le motif, le héros, le mètre, le rythme, la mélodie, etc. ? Toutes ces questions, et particulièrement celle du reflet de l'horizon idéologique dans le contenu de l'œuvre et des fonctions qu'il assume dans la totalité de sa structure artistique, tout cela recouvre le vaste champ de recherches de la poétique sociologique.

Ce champ doit, précisément et avant tout, mener à leur terme toutes les tâches que nous avons envisagées dans notre premier chapitre en les rendant concrètes à partir du matériau littéraire.

L'histoire de la littérature suppose déjà fondamentalement que la poétique sociologique ait su répondre aux questions qui se posent. Elle doit déjà partir de connaissances précises sur la nature des structures idéologiques dont elle explore l'histoire concrète.

Mais, simultanément, la poétique sociologique elle-même, si elle ne veut pas pécher par dogmatisme, doit se tourner vers l'histoire de la littérature. Entre ces deux sciences doit exister une interaction permanente. La poétique fournit à celle-ci des lignes de force pour spécifier le matériau que l'on soumet à l'investigation ainsi que les spécifications fondamentales de ses formes et de ses types. L'histoire de la littérature agit comme un correctif sur les définitions de la poétique en les rendant plus souples, plus dynamiques et mieux en phase avec la multiplicité du matériau historique.

En ce sens, on peut évoquer la nécessité d'une poétique historique spécifique en tant que chaînon assurant la médiation entre la poétique sociologique théorique et l'histoire de la littérature.

Du reste, la distinction entre poétique historique et poétique théorique a un caractère plus technique que méthodologique. La poétique théorique se doit d'être aussi historique.

Toute définition d'une poétique sociologique doit être conforme à l'évolution dans son ensemble de la forme que l'on s'efforce de définir. Ainsi, par exemple, la définition du roman que nous propose la poétique sociologique se doit d'être à la fois

histoire scientifique de la littérature suppose rigueur.

œuvre littéraire ? Quelle en est la structure, les éléments de cette structure et en quoi les questions artistiques ? Qu'est-ce que le genre, le motif, le héros, le mètre, le rythme, la poésie, et particulièrement celle du contenu de l'œuvre et des questions de sa structure artistique, dans la totalité de sa structure artistique, vaste champ de recherches de la poétique

précisément et avant tout, mener à leur terme que nous avons envisagées dans notre travail, en rendant concrètes à partir du matériau

littérature suppose déjà fondamentalement la rigueur ait su répondre aux questions qui se posent à partir de connaissances précises sur la poétique dont elle explore l'histoire

et, la poétique sociologique elle-même, ne peut, par dogmatisme, doit se tourner vers la poésie. Entre ces deux sciences doit exister une médiation. La poétique fournit à celle-ci des données, à partir du matériau que l'on soumet à l'analyse. Les spécifications fondamentales de ses questions de la littérature agit comme un lien entre la poétique en les rendant plus précises et mieux en phase avec la multiplicité

montrer la nécessité d'une poétique historique qui assure la médiation entre la poétique théorique et l'histoire de la littérature.

entre poétique historique et poétique plus technique que méthodologique se doit d'être aussi historique.

la poétique sociologique doit être comprise dans son ensemble de la forme que l'on donne, par exemple, la définition du roman dans la poétique se doit d'être à la fois

dynamique et dialectique. Elle doit s'appliquer au roman aussi bien qu'à la série des variantes non fixées de ce genre, elle doit être en phase avec précisément cette série en voie de formation. Une définition du roman qui ne peut s'appliquer à toutes les formes passées de son évolution historique n'a rien d'une définition scientifique du roman, c'est bien plutôt une déclaration d'ordre artistique émise par un courant littéraire puisqu'elle exprime les jugements et les opinions de ce courant sur le roman.

Afin de ne pas se transformer en programme particulier d'une école littéraire, ce qui est effectivement le sort de la plupart des poétiques, ou bien, dans le meilleur des cas, en programme de l'ensemble du monde littéraire contemporain, la poétique sociologique doit être orientée dans l'histoire. La méthode dialectique met à sa disposition un outil irremplaçable pour bâtir des définitions dynamiques, c'est-à-dire des définitions telles qu'elles puissent s'appliquer à une série en cours de formation d'un genre, d'une forme déterminée, etc. C'est uniquement sur la base de la dialectique que, pour établir les définitions, l'on pourra éviter aussi bien le penchant à l'inflation dans les normes ou les déclarations dogmatiques que la dispersion positiviste avec une multiplicité de faits que rien ne relie et qui ne sont réunis que par convention.

Et ainsi, le rôle de la poétique historique consiste à mettre au point une perspective historique pour des définitions généralisantes et synthétiques de la poétique sociologique ; c'est ce qu'elle doit faire dans une série de recherches prenant la forme de monographies sur l'histoire de tel ou tel autre genre, voire de tel ou tel élément structural, en suivant l'exemple que nous donne A.N. Veselovskij [Vesselovski]¹³ dans son ouvrage *À propos de l'histoire de l'épithète*¹⁴.

Il est arrivé ainsi que la méthode marxiste d'histoire de la littérature ait déjà été mise en application, mais on n'a pas encore connu de poétique sociologique marxiste, et ceci jusqu'à

13. Aleksandr Nikolaevič Veselovskij (1858-1906), historien de la littérature à l'université de Saint-Petersbourg, spécialisé dans la littérature italienne, mais également auteur d'études de littérature générale comme sa *Istoričeskaja poetika* [Poétique historique] qui font qu'on le considère parfois comme un précurseur des formalistes russes ; il a par contre appliqué des schémas sociologiques et anthropologiques (Tylor) à l'étude du folklore. [N.d.T.]

14. « Iz istorii epiteta », *Žurnal Ministerstva prosvěščenija*, 12, 1895, CII, p. 179-199. [N.d.T.]

aujourd'hui. Bien plus, on n'imaginait même pas qu'elle puisse exister.

Confronté à cette situation, l'historien marxiste s'est vu contraint d'emprunter des définitions pour caractériser les phénomènes littéraires à des poétiques qui n'avaient rien de sociologique. Ces définitions, bien sûr, ne pouvaient être que naturalistes, ou positivistes, ou idéalistes, dans tous les cas, elles n'avaient manifestement rien de sociologique. Elles se trouvaient bien évidemment en profonde contradiction avec la méthode marxiste, étant un « corps étranger » dans la recherche marxiste.

C'est sur ce fondement même qu'est née cette fâcheuse tendance à déclarer la guerre à tout ce qu'il y a d'« immanent » en littérature pour expliquer les faits littéraires et à ramener la méthode marxiste à une quête obstinée de facteurs exclusivement externes déterminant les phénomènes littéraires indépendamment l'un de l'autre.

Au lieu de mettre en évidence la nature sociologique des faits littéraires de l'intérieur, on s'est efforcé de les faire entrer de force à partir de l'extérieur en cherchant à tout prix à prouver l'influence déterminante qu'exerceraient sur les faits littéraires, d'une manière unique et exclusive, les facteurs externes (même si ceux-ci relèvent d'idéologies différentes). C'est comme si c'était seulement quand on interprète l'art comme non-art qu'il devenait facteur social alors qu'il l'est par sa nature même ! Comme si c'était seulement à l'encontre de sa nature et de ses lois propres que l'art s'adaptait de mauvais gré à la réalité sociale !

Il est arrivé que certains marxistes adoptent, en même temps que des principes empruntés à la poétique, des vestiges d'un naturalisme et d'un positivisme de mauvais aloi, de fausses représentations sur les phénomènes artistiques envisagés comme on ne sait quels phénomènes naturels, non sociaux, ou quelles essences idéelles détachées de la réalité sociale et se suffisant à elles-mêmes, à croire que les idées pourraient être engendrées en dehors de la communication sociale.

Le caractère non social interne (« immanent ») des structures artistiques est souligné et mis en avant avec insistance par tous les spécificateurs non marxistes. C'est à partir de cela qu'ils exigent aussi une limitation du champ d'application de la méthode sociologique.

Et de fait, si la structure artistique, en tant que telle, était intérieurement non sociale, alors on devrait poser des limites à

dans son ensemble. C'est justement ici qu'intervient avec toute sa force la méthode sociologique qui, lorsqu'on l'applique à la littérature, devient historique et sociologique¹⁶.

Ce point de vue est des plus révélateurs. Ce n'est point le résultat de déductions hâtives personnelles et subjectives opérées par le seul professeur Sakulin ; bien au contraire, c'est l'expression adéquate et formulée avec rigueur de l'*usus*¹⁷ de fait qui règne de nos jours dans la science de la littérature « marxiste », de ce dualisme méthodologique qui s'y est constitué par la force des choses. Et ceux qui poléminent avec le professeur Sakulin et refusent ses formulations sincères et rigoureuses reconnaissent de fait, dans la pratique de leur travail, l'autorité de cet *usus* dominant : ils réduisent la méthode marxiste à l'analyse du rôle des facteurs extra-littéraires sur la littérature. Tout ce qui concerne par contre la littérature elle-même dans sa spécificité, soit l'appareil terminologique, les définitions, les descriptions des particularités de structure des faits littéraires, le style, et tous les éléments constitutifs de ces traits, ils l'empruntent à la poétique théorique qui a mis au point tous ces concepts de base de la science de la littérature en s'appuyant, comme l'affirme tout à fait à juste titre notre auteur, sur la psychologie (bien évidemment, subjective et subjectiviste), sur l'esthétique (idéaliste), sur la linguistique (surtout positiviste et en partie idéaliste), mais en aucun cas sur la méthode sociologique du marxisme. Le professeur Sakulin a parfaitement raison d'affirmer que, sans recourir à tous ces concepts fondamentaux de la poétique théorique, il est impossible d'envisager quelque recherche historique et littéraire que ce soit.

C'est ainsi que le professeur Sakulin a exprimé d'une manière pertinente l'*usus* dominant dans les recherches « sociologiques ». Par contre, il se trompe profondément quand il estime qu'il est impossible de bâtir une poétique sociologique. Il est dans l'erreur lorsqu'il s'efforce de présenter cet *usus* incorrect comme inévitable et méthodologiquement fondé, ou encore lorsqu'il tâche de ramener les limites de fait de la méthode sociologique à quelque chose de nécessaire et justifié.

Les tâches que se fixe la poétique sociologique sont avant tout de spécifier, de décrire et d'analyser. Mettre en évidence

16. *Sociologičeskij metod v literaturovedenii* [La méthode sociologique dans la science de la littérature], Moskva, p. 26-28.

17. En latin et caractères latins dans le texte. [N.d.T.]

ensemble. C'est justement ici qu'intervient avec toute la méthode sociologique qui, lorsqu'on l'applique à la littérature, devient historique et sociologique¹⁶.

Le point de vue est des plus révélateurs. Ce n'est point la réduction hâtive personnelle et subjective opérée par le seul professeur Sakulin ; bien au contraire, c'est l'exposition claire et formulée avec rigueur de l'*usus*¹⁷ de fait qui nous est parvenue nos jours dans la science de la littérature. Ce dualisme méthodologique qui s'y est constitué est des choses. Et ceux qui poléminent avec le professeur Sakulin et refusent ses formulations sincères et reconnaissent de fait, dans la pratique de leur travail, l'*usus* dominant : ils réduisent la méthode à l'analyse du rôle des facteurs extra-littéraires sur la littérature, ce qui concerne par contre la littérature elle-même, sa spécificité, soit l'appareil terminologique, les descriptions des particularités de structure des formes, le style, et tous les éléments constitutifs de ces formes, ils renvoient à la poétique théorique qui a mis au point les bases de la science de la littérature en s'appuyant sur l'affirmation tout à fait à juste titre de notre auteur, sur le fait (bien évidemment, subjective et subjectiviste), que la poétique (idéaliste), sur la linguistique (surtout positiviste idéaliste), mais en aucun cas sur la méthode du marxisme. Le professeur Sakulin a parfaitement affirmé que, sans recourir à tous ces concepts de la poétique théorique, il est impossible d'entreprendre la recherche historique et littéraire que ce soit.

Or, que le professeur Sakulin a exprimé d'une manière si nette l'*usus* dominant dans les recherches « socio-littéraires », contre, il se trompe profondément quand il affirme qu'il est impossible de bâtir une poétique sociologique. Il est évident, lorsqu'il s'efforce de présenter cet *usus* incorrigible et méthodologiquement fondé, ou encore qu'il cherche à ramener les limites de fait de la méthode à quelque chose de nécessaire et justifié.

Les tâches que se fixe la poétique sociologique sont avant tout de décrire et d'analyser. Mettre en évidence

l'œuvre littéraire en tant que telle, exposer sa structure, déterminer ses formes et ses variantes, définir ses éléments et leurs fonctions, telles sont ses tâches essentielles. Elle est incapable, bien sûr, de mettre au point quelque loi de développement des formes poétiques que ce soit. Avant de se mettre en quête de ces lois de développement des formes littéraires, il faut savoir à quoi correspondent celles-ci. Les lois elles-mêmes ne peuvent être établies qu'à l'issue d'un gigantesque travail portant sur l'histoire et la littérature. De cette manière, trouver et formuler les lois de l'évolution littéraire suppose que l'on dispose déjà aussi bien d'une poétique sociologique que d'une histoire de la littérature.

C'est pourquoi nous ne pouvons approuver la conception des tâches de la poétique sociologique telle qu'elle est proposée par V.M. Friče [Frietsche]¹⁸ dans son article intitulé « Les problèmes de la poétique sociologique¹⁹ ».

Le professeur Friče envisage la poétique comme la science de l'évolution des formes poétiques, à la fois nomothétique et lui dictant ses lois.

Si la poétique dogmatique des temps anciens, dit-il, établissait certaines lois que les poètes devaient respecter dans leurs œuvres, si la poétique historique du XIX^e siècle avait pour mission de mettre en évidence la genèse historique des formes, la poétique sociologique se donne par contre pour mission de révéler les lois qui sont présentes dans la vie de ces formes²⁰.

On se demande bien qui au juste va mettre en évidence et décrire ces formes ? Qui va définir leur spécificité et leurs différences par rapport aux autres formes idéologiques ?

Un peu plus loin, le professeur Friče déclare : « La première tâche de la poétique sociologique par rapport à ce problème cardinal de la poétique qu'est le style consiste précisément à établir une concordance régulière entre certains styles poétiques et des styles économiques précis²¹. »

18. Vladimir Maksimovič Friče (1870-1929), l'un des premiers théoriciens à avoir appliqué le marxisme à la littérature à partir des littératures d'Europe occidentale. [N.d.T.]

19. V.M. Friče, « Problemy sociologičeskoj poëtiki », *Vestnik kommunističeskoj Akademii*, 17, 1926.

20. *Op. cit.*, p. 169.

21. *Op. cit.*, p. 171.

etod v literaturovedenii [La méthode sociologique dans la littérature], Moskva, p. 26-28.

lignes latines dans le texte. [N.d.T.]

Mais le fait est que, avant d'établir une concordance régulière entre les styles poétiques et les styles extra-poétiques, il est nécessaire de mettre à jour la nature même (sociale) du style poétique en tant que tel, dans sa différence avec les styles extra-poétiques ! Il est nécessaire d'avoir étudié la langue spécifique même de la poésie afin d'établir sa correspondance avec les langages, spécifiques, des autres idéologies.

Après avoir comparé le style classique de la poésie avec les styles des autres domaines de la vie sociale, le professeur Frič dresse le bilan suivant :

Le style de la littérature classique, de cette manière, n'est que la manifestation propre, sur son terrain propre, des énergies rationalistes qui étaient à l'œuvre au même moment dans le domaine de la pensée philosophique et scientifique, comme dans celui de la construction économique et politique²².

Mais c'est qu'il convient de définir avant tout ce que représentent au juste ces termes de « en propre » et « terrain propre » pour la poétique sociologique. La science des idéologies, par contre, doit au préalable définir ce qu'est son « domaine propre » aussi bien en philosophie que dans la pensée scientifique. Le professeur Frič, quand il établit ses propres lois, suppose tout cela déjà connu.

Dans la suite de son article, il manie les concepts de « roman d'aventures », de « roman familial et psychologique », de « roman familial de la vie quotidienne », de « roman gothique », etc. Il établit les liens qu'entretiennent ces différents genres du roman avec les phénomènes correspondants socio-économiques idéologiques (et qui ne sont pas littéraires). Mais il ne nous propose ni définition ni analyse pour les différents genres et leurs éléments qu'il suppose connus. Ensuite, il s'arrête sur une question aussi « formelle et technique » que le style de la technique poétique et recherche des correspondances extra-littéraires au « rythme libre » en supposant déjà connus et étudiés les concepts de technique du vers, de rythme, de rythme libre, en d'autres termes, tout le champ métrique, rythmique et de mélodique.

Pour résumer, notre auteur ne cesse de s'appuyer sur un travail de poétique non sociologique portant à la fois sur la spécification, l'exposition et l'analyse, tout en recherchant pour les

22. *Op. cit.*, p. 172.

avant d'établir une concordance régulière et les styles extra-poétiques, il est pour la nature même (sociale) du style dans sa différence avec les styles extraire d'avoir étudié la langue spécifique d'établir sa correspondance avec les langages idéologiques.

Le style classique de la poésie avec les exigences de la vie sociale, le professeur Frič

Le style classique, de cette manière, n'est que la forme sur son terrain propre, des énergies rationnelles et scientifiques, comme dans celui de la philosophie et politique²².

Il faut d'abord définir avant tout ce que représente le « terrain propre » et « domaine propre » de la science des idéologies, par conséquent définir ce qu'est son « domaine scientifique » que dans la pensée scientifique quand il établit ses propres lois, sup

En son article, il manie les concepts de « roman familial et psychologique », de « roman de la vie quotidienne », de « roman des liens qu'entretiennent ces différents phénomènes correspondants sociaux (et qui ne sont pas littéraires). Mais il ne s'agit ni d'analyse pour les différents phénomènes qu'il suppose connus. Ensuite, il s'agit de la « méthode formelle et technique » que le style et la recherche des correspondances et de la « liberté » en supposant déjà connus et établis le champ métrique, rythmique et

l'auteur ne cesse de s'appuyer sur une méthode scientifique portant à la fois sur la spécification et l'analyse, tout en recherchant pour les

concepts empruntés par cette poétique des correspondances et des équivalences qui se situent hors de la littérature.

Nous ne mettons aucunement en cause le caractère fondamental et l'importance des problèmes et des tâches en soi évoqués par le professeur Frič, mais il ne s'agit point là des tâches et des problèmes d'une poétique sociologique. Il serait bien plus judicieux d'appeler le domaine de recherches qu'il esquisse dans son article « sociologie de l'évolution littéraire ». Ce secteur de la sociologie de la littérature qui prétend en formuler les lois de l'évolution nous propose aussi bien une poétique sociologique qu'une histoire littéraire, mais en y ajoutant tout le travail de spécification de la science des idéologies (science des sciences, science des religions, etc.). Pareille science constitue, en tout cas, un degré ultime dans la série des sciences littéraires. Elle suppose un degré avancé dans la mise au point tant de la poétique que de l'histoire de la littérature. Dans le cas contraire, elle ne saurait aller au-delà de simples analogies semi-artistiques.

La poétique sociologique occupe par contre le premier rang parmi toutes les sciences littéraires et si, dans son développement et son approfondissement ultérieurs, elle n'est pas moins tributaire de l'histoire de la littérature, elle se révèle de la manière la plus directe fondatrice pour celle-ci quand elle met en évidence et définit pour elle son matériau tout en indiquant les directions principales de son étude.

Tant qu'il n'y aura pas chez nous de poétique sociologique, ne serait-ce qu'esquissée dans ses traits fondamentaux, les plus élémentaires, il ne saurait exister d'élaboration productive de l'histoire de la littérature sur la base du monisme de la méthode marxiste en sociologie.

Mais il est encore un domaine qui a un intérêt vital à ce que l'on crée une poétique sociologique. Il s'agit de la critique littéraire.

A l'époque actuelle, il y règne un divorce radical entre exigences et approches idéologiques (extra-littéraires) d'une part et artistiques d'autre part. Jusqu'à maintenant, elle s'est montrée incapable de maîtriser le concept de contenu. Tout en formulant dans la plupart des cas des exigences sociales légitimes et fondées vis-à-vis de la littérature et en lui fixant des missions sociales nécessaires et actuelles, la critique littéraire demeure néanmoins en règle générale parfaitement impuissante à les exprimer, c'est-à-dire qu'elle est incapable de les exprimer dans

la langue propre à la littérature. Elle expose ses exigences sous une forme brute, non spécifique. C'est pourquoi parfois on a l'impression que l'on exige de l'artiste qu'il accomplisse des tâches sociales non pas en tant qu'artiste mais en vertu d'un point de vue directement politique, ou philosophique, ou sociologique, c'est-à-dire, en un mot, qu'il travaille « hors de sa spécialité ».

Le poète, pour pouvoir passer à la réalisation de la mission sociale qu'on lui a confiée, doit la transposer dans la langue poétique elle-même, la formuler comme problème purement poétique que la poésie est capable de résoudre par ses propres moyens. La tâche doit être orientée et comprise dans le contexte des moyens et potentialités dont dispose l'art poétique, elle doit être mise en relation avec les faits littéraires qui ont précédé, en un mot, elle doit être exprimée en tous ses différents éléments dans la langue actuelle de la poésie en soi. Elle doit être présentée comme une mission relevant de la poésie.

Une critique compétente et saine doit confier à l'artiste une « commande sociale » en son propre langage, à la manière d'une commande poétique. Lorsqu'elle est dotée d'un haut degré de culture artistique, c'est la société elle-même, la masse des lecteurs elle-même, qui transpose tout naturellement et sans difficulté ses exigences et ses besoins de nature sociale dans le langage immanent propre à l'art poétique. On doit reconnaître que ceci n'est possible que dans les conditions relativement rares d'une homogénéité et d'une harmonie de classe entre le poète et son public. Mais, dans tous les cas, la critique doit servir de traducteur, de *medium*²³ compétent entre eux.

À en croire les formalistes et tous les autres tenants de la nature extra-sociale de la littérature, pareille traduction des missions sociales dans le langage de l'art poétique n'existe point et ne saurait exister. La vie sociale et la création poétique, selon eux, seraient deux mondes intérieurement étrangers l'un à l'autre et ne possédant point de langage commun. Entre eux ne seraient possibles que des rapports de réciprocité uniquement mécaniques et extérieurs, qui n'introduiraient pas dans la poésie de nouvelles possibilités sociales et qui, dans le meilleur des cas, ne feraient qu'actualiser des possibilités immanentes à la poésie même et déjà existantes.

23. En latin et caractères latins dans le texte. [N.d.T.]

littérature. Elle expose ses exigences sous spécifique. C'est pourquoi parfois on exige de l'artiste qu'il accomplisse des tâches en tant qu'artiste mais en vertu d'un statut politique, ou philosophique, ou sociologique, un mot, qu'il travaille « hors de sa spécialité ».

Il faut passer à la réalisation de la mission assignée, doit la transposer dans la langue poétique, capable de résoudre par ses propres moyens orientée et comprise dans le contexte des tâches dont dispose l'art poétique, elle doit refléter les faits littéraires qui ont précédé, en exprimée en tous ses différents éléments de la poésie en soi. Elle doit être présente, relevant de la poésie.

La science et saine doit confier à l'artiste une tâche dans son propre langage, à la manière d'une œuvre lorsqu'elle est dotée d'un haut degré de conscience de la société elle-même, la masse des lecteurs s'impose tout naturellement et sans difficultés les besoins de nature sociale dans le domaine de l'art poétique. On doit reconnaître que dans les conditions relativement complexes et d'une harmonie de classe entre les classes, dans tous les cas, la critique doit servir la classe²³ compétente entre eux.

Formalistes et tous les autres tenants de la science de la littérature, pareille traduction des missions de l'art poétique n'existe point et la science sociale et la création poétique, selon les méthodes intérieurement étrangers l'un à l'autre, point de langage commun. Entre eux ne existent pas des rapports de réciprocité uniquement poétiques, qui n'introduiraient pas dans la poésie des tâches sociales et qui, dans le meilleur des cas, des possibilités immanentes à la poésie.

Nous estimons qu'une tâche sociale doit pénétrer l'art en sa profondeur, ce qui se passe de fait, comme si c'était son milieu propre, et que le langage de l'art n'est qu'un dialecte particulier de la langue sociale commune. C'est pourquoi la transposition de ce dialecte dans les dialectes des autres idéologies s'opère avec une adéquation idéale.

Il est vrai que l'on trouve des époques où l'artiste et la classe dominante cessent de se comprendre. L'auteur de la commande sociale est organiquement incapable de traduire celle-ci dans le langage de l'art, exigeant de l'art du non-art. L'artiste ne peut comprendre les tâches sociales inhérentes à la vie et il propose à celle-ci des expérimentations formelles ou des exercices scolastiques. Mais cela n'arrive que dans les époques marquées par un degré de décomposition aigu et profond de la société.

Il est nécessaire d'apprendre à comprendre le langage de la poésie en le considérant dans son intégralité comme un langage social. C'est précisément cela que doit mettre en œuvre la poétique sociologique. Deux des fonctions fondamentales de la critique littéraire – formuler la commande sociale et l'évaluer une fois accomplie – présupposent que l'on maîtrise parfaitement ce langage.

Le problème de la « méthode formelle » dans la science de la littérature

Avant toute mise au point effective des problèmes les plus ardues et les plus fondamentaux de la poétique sociologique on se doit de mettre de l'ordre dans le champ de recherches.

Le problème de la poétique en URSS à l'époque actuelle est, peut-on dire, monopolisé par la méthode dite « formelle » ou « morphologique ». Dans les limites de leur existence historique, les formalistes ont su embrasser un champ très large dans les problèmes de la poétique théorique. Il n'est pratiquement pas une seule question s'y rapportant qu'ils n'aient d'une manière ou d'une autre abordé dans leurs travaux. Le marxisme ne peut passer outre ce travail des formalistes sans l'avoir soumis à une analyse des plus serrées.

Le marxisme peut d'autant moins ignorer la méthode formelle que les formalistes se sont manifestés en tant que spécialistes et ils ont été effectivement les premiers à assumer ce rôle dans la science de la littérature russe. Ils ont su traiter des pro-

²³ dans le texte. [N.d.T.]

blèmes de spécification de la science de la littérature avec beaucoup de netteté et de rigueur, ce qui les distingue avantageusement et nettement de l'éclectisme mou et dépourvu de principes qui caractérise la science de la littérature académique.

La spécification, comme nous l'avons vu, est une tâche à l'ordre du jour aussi bien pour la science marxiste des idéologies que, en partie, pour la science de la littérature.

Et pourtant, les tendances spécificatrices de nos formalistes sont diamétralement opposées à celles des marxistes. Ils entendent la spécification comme le fait d'isoler un domaine idéologique précis, de le fermer à toutes les autres forces et énergies qui se manifestent dans la vie idéologique et sociale. Ils entendent la spécificité, l'originalité, comme une force qui serait contraire et hostile à tout le reste, c'est-à-dire qu'ils pensent la spécificité d'une manière qui n'est pas dialectique en se montrant ainsi incapables de l'associer au concept d'action réciproque dans l'unité concrète de la vie historique sociale.

Mais ce qui fait que la rencontre du marxisme avec les formalistes concerne plus particulièrement les principes et se révèle donc productive, c'est que les formalistes soutiennent de manière conséquente et intransigeante le principe du caractère non social de la structure artistique en tant que telle. Ils élaborent leur poétique dans le sens d'une poétique logiquement non sociologique.

S'ils ont raison, si la structure du fait littéraire est effectivement non sociale, alors le rôle de la méthode sociologique dans la science de la littérature serait extrêmement limité et concernerait, effectivement, non pas les facteurs d'évolution, mais uniquement les obstacles mis au développement de la littérature, ces bâtons que l'histoire met dans les roues de l'évolution littéraire.

Si par contre ils sont dans l'erreur, alors leur théorie appliquée avec tant de conséquence et d'intransigeance doit apparaître comme une superbe *reductio ab absurdum*²⁴ d'une poétique non sociologique par principe. Et pareille absurdité doit se manifester avant tout par rapport à la littérature, à la poésie elles-mêmes.

C'est que si la littérature est un phénomène social, alors la méthode formelle qui en ignore et en nie la nature sociale se

24. En latin et caractères latins dans le texte. [N.d.T.]

de la science de la littérature avec beaucoup d'originalité, ce qui les distingue avantageusement de l'éclectisme mou et dépourvu de principes de la littérature académique.

Comme nous l'avons vu, est une tâche à accomplir pour la science marxiste des idéologies de la science de la littérature.

Les spécificités de nos formalistes sont opposées à celles des marxistes. Ils entendent mieux le fait d'isoler un domaine idéologique à toutes les autres forces et énergies de la vie idéologique et sociale. Ils entendent la singularité, comme une force qui serait au-dessus du reste, c'est-à-dire qu'ils pensent la singularité qui n'est pas dialectique en se montrant l'associer au concept d'action réciproque de la vie historique sociale.

La rencontre du marxisme avec les formalistes, particulièrement les principes et se traduit par le fait que les formalistes soutiennent de manière intransigeante le principe du caractère artistique en tant que tel. Ils élaborent une poétique logiquement non

conforme à la structure du fait littéraire est effective. Le rôle de la méthode sociologique dans la littérature serait extrêmement limité et concernerait les facteurs d'évolution, mais uniquement au développement de la littérature, et dans les rouages de l'évolution litté-

raire. Dans l'erreur, alors leur théorie appliquée et d'intransigeance doit apparaître comme une *eductio ab absurdum*²⁴ d'une poétique. Et pareille absurdité doit se rapporter à la littérature, à la poésie

car la littérature est un phénomène social, alors la littérature n'est que la nature sociale se

révélera avant tout inadéquate pour la littérature même, livrera des interprétations et des définitions erronées en ce qui en concerne précisément les particularités et les traits spécifiques.

C'est pourquoi la critique que fait le marxisme de la méthode formelle ne peut ni ne doit être une « critique menée à partir d'un point de vue extérieur ».

Nous le répétons, la science de la littérature marxiste rejoint la méthode formelle tout en s'opposant à elle sur la base d'un problème qu'ils partagent en commun, à la fois urgent et des plus actuels, celui de la spécification. C'est pourquoi la critique du formalisme doit être et peut être « immanente » dans le meilleur sens du terme. Chaque conclusion des formalistes doit être vérifiée et rejetée en se situant sur le terrain qui lui est propre, celui de la spécificité de la littérature. Le sujet lui-même, la littérature, doit par sa spécificité réfuter et écarter les définitions des formalistes qui lui sont impropres, tout comme elles sont inadéquates à cette spécificité.

C'est ainsi que nous comprenons la critique du formalisme.

²⁴ le texte. [N.d.T.]

Déjà parus dans la collection
Interlangues
Textes

LE CORAN À LA RENAISSANCE
Plaidoyer pour une traduction
Théodore Bibliander

AGOSTINO JOHN SINADINO
CAHIERS INÉDITS (1945-1953)
Margherita Orsino-Alcacer

LA REQUESTE FAICTE ET BAILLÉE PAR LES DAMES DE LA VILLE DE TOLOSE (1558)
Textes français et occitans
Jean-François Courroun,
Philippe Garby (éd.)

L'HISTOIRE DE GRISELDA
Une femme exemplaire dans les littératures européennes
Tome 1 : *Prose et poésie*
Jean-Luc Nardone, Henri Lamanque (éd.)

Tome 2 : *Théâtre*
Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, Emmanuelle Garnier, Jacqueline Molherbe,
Jean-Luc Nardone, Henri Lamanque (éd.)

Édition critique et traduction de
BÉNÉDICTE VAUTHIER et ROGER COMTET
Postface de YOUNI MEDVEDEV

LA MÉTHODE FORMELLE
EN LITTÉRATURE
Introduction à une poétique sociologique

Pavel MEDVEDEV
Cercle de BAKHTINE

*Ouvrage publié avec le concours
de la Fondation Universitaire de Belgique,
et l'aide de la Région Midi-Pyrénées.*

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL

« D'après le texte original russe
mis gracieusement à notre disposition par Youri Medvedev »

Couverture : Paula Marques pour le compte des PUM

Composition et mise en page :
Micro Édition 31, 5 impasse G. Appollinaire, 31240 Saint-Jean

Illustration de couverture :
© Thierry Adam, 2007

ISSN : 1264-0441
ISBN : 978-2-85816-883-5
© Presses Universitaires du Mirail, 2008
Université de Toulouse-Le Mirail
5, Allées Antonio Machado
31058 Toulouse cedex 9

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayant cause, est illicite et constitue une contrefaçon (art. 2 et suivants du Code pénal). Les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective sont interdites.

Introduction

La poétique sociologique de Pavel Nikolaevič Medvedev

Première contribution du « Cercle de Bakhtine » à une tentative d'« éclairage réciproque des connaissances et des arts »

À mes étudiants d'espagnol
de l'Université de Liège (2003-2006)

Il est peu de découvertes plus irritantes
que celles qui révèlent le pedigree des idées.

Lord Acton

Dilthey m'a conduit jusqu'au seuil de la nouvelle construction, qui a valeur de commandement pour atteindre ma science. Il a été mon guide le plus important lorsque j'analysais les fondements spirituels de la poésie. Wölfflin a été mon soutien le plus important pour la construction. [...] On a besoin de l'éclairage mutuel des savoirs de Dilthey et de Wölfflin. On peut aller plus loin dans les voies ouvertes par Dilthey grâce à Wölfflin. Mais la recherche de Wölfflin gagne aussi en perspective si on ne dédaigne pas l'aide de Dilthey. Dilthey reste plus proche du contenu de l'expression, Wölfflin de la forme de l'expression. On atteint le juste milieu quand on analyse l'ensemble des possibilités de l'expression telles que Wölfflin les a reconnues avec les contenus de l'expression qui ont été définis par Dilthey.

Oskar Walzel