

NOTE

dans les écrits de Bakhtine jusqu'à sa mort, cinquante ans plus tard.

Les trois autres textes sont à peu près contemporains. Le second, préface à *Résurrection* de Tolstoï pour une édition des œuvres complètes, dirigée par Khalabaev et Eikhenbaum, est une illustration des idées développées alors par le groupe; c'est aussi le texte le plus marxiste jamais signé par Bakhtine.

La troisième étude, « Les frontières entre poétique et linguistique », commence en critique des écrits de V. V. Vinogradov, à l'époque formaliste marginal (plus tard chef de file de la linguistique officielle) mais important: il était le linguiste d'une équipe composée essentiellement de littéraires (Jakobson est depuis longtemps parti en exil). Dans la seconde partie, elle se transforme en nouvel exposé grammaticque, qui insiste particulièrement sur deux notions mises en avant précédemment: celles d'*évaluation sociale* et d'*intonation*. Cet écrit comporte en outre quelques particularités qui le rendent intéressant dans l'optique du débat sur l'auteur réel de ces textes: il comporte une critique du livre de Medvedev, qu'on dit également rédigé par Bakhtine (est-ce donc une auto-critique?); il indique en outre la date de son achèvement, le 13 novembre 1929; or, cette date est postérieure à l'arrestation de Bakhtine.

Enfin, la dernière étude, « La structure de l'énoncé », est extraite d'une série de trois, qui ressemble fort à un début de livre consacré à la stylistique (à la théorie) du discours littéraire. Le premier et le troisième chapitre n'ont pas été inclus ici: ils traitent de sujets un peu marginaux par rapport à l'ensemble de ces publications, et leur intérêt aujourd'hui est essentiellement historique. Il s'agit d'une nouvelle (et apparemment dernière) tentative pour exposer systématiquement les principes de la science des discours (et plus particulièrement du discours littéraire); elle est suivie par une analyse des paroles de Tchitchikov dans *les Ames mortes* de Gogol.

Ce texte est la dernière publication du cercle de Bakhtine. Le nom de Bakhtine lui-même ne fera sa réapparition qu'en 1963, trente-trois ans plus tard, avec la publication d'une nouvelle édition de son ouvrage sur Dostoïevski.

Le discours dans la vie et le discours dans la poésie*

Contribution à une poétique sociologique

I

La méthode sociologique a été utilisée en études littéraires presque exclusivement afin d'élaborer des questions *historiques*, alors que les problèmes posés par ce qu'on appelle la *poétique historique* — c'est-à-dire l'ensemble des problèmes qui ont trait à la forme artistique envisagée sous ses différents aspects (le style, etc.) — n'ont guère été abordés à l'aide d'une telle méthode.

Selon une opinion erronée — mais néanmoins partagée par certains marxistes —, la méthode sociologique n'est véritablement légitime que lorsque la forme poétique artistique, enrichie par l'aspect idéologique — c'est-à-dire par le contenu —, commence à se développer historiquement dans le cadre de la réalité sociale extérieure; quant à la forme, prise en elle-même, elle possède sa nature propre et se détermine selon des lois spécifiques, qui sont artistiques et non pas sociologiques.

Un tel point de vue est contraire au fondement même de la méthode marxiste, contraire à son *monisme* et à son *historisme*. La conséquence en est la rupture entre forme et contenu, entre théorie et histoire.

Attardons-nous donc plus longuement sur ces vues erronées: elles sont trop significatives de l'ensemble de la théorie contemporaine de l'art.

Le développement le plus clair et le plus conséquent d'un tel

* V. Voloshinov, « Slovo v zhizni i slovo v poézii », *Zvezda*, 6, 1926, p. 244-267. Toutes les notes appelées par des astérisques appartiennent au traducteur.

point de vue a été récemment donné par le professeur Sakouline¹. Celui-ci distingue dans la littérature et dans son histoire deux séries : la série immanente (intérieure) et la série causale. Le « noyau artistique » immanent possède une structure et une détermination qui lui sont spécifiques et qui n'appartiennent qu'à lui ; par ailleurs, il est également susceptible d'une évolution autonome « selon sa nature ». C'est au cours de ce dernier processus que la littérature subit l'action « causale » du milieu social *extra-artistique*.

Selon cette conception, le sociologue n'a donc que faire du « noyau immanent » de la littérature, de sa structure et de son évolution autonome. Seule, avec ses méthodes propres, la poétique théorique et historique est ici compétente². La méthode sociologique, quant à elle, ne peut étudier avec succès que la seule interaction causale qui a lieu entre la littérature et le milieu social extrartistique qui l'entoure. De plus, l'analyse immanente (non sociologique) de l'essence de la littérature et de sa détermination intrinsèque et autonome doit précéder l'analyse sociologique³.

Le sociologue marxiste ne peut en aucun cas être en accord avec de telles affirmations. Certes, il lui faut reconnaître que jusqu'à présent la sociologie a presque uniquement travaillé sur des problèmes concrets qui viennent de l'histoire de la littérature, et qu'elle n'a jamais tenté d'étudier sérieusement et avec ses propres

1. Voir P. N. Sakouline, *Sociologičeskij metod v literaturovedenii (la Méthode sociologique en études littéraires)*, 1925.

2. « Les éléments de la forme poétique (le son, le mot, l'image, le rythme, la composition, le genre), la thématique poétique, le style artistique dans l'ensemble, tout cela fait d'abord l'objet d'une étude immanente à l'aide des méthodes mises au point par la poétique théorique et fondées sur la psychologie, l'esthétique et la linguistique; ces méthodes sont pratiquées par ladite "méthode formelle" » (P. N. Sakouline, *ibid.*, p. 27).

3. « Considérant la littérature comme un phénomène social, nous en arrivons inévitablement à poser la question de sa détermination causale. Pour nous il s'agit d'une causalité sociologique. Maintenant l'historien de la littérature a enfin le droit de se poser en sociologue et d'avancer ses "pourquoi", afin d'intégrer les faits littéraires dans le processus général de la vie sociale à une époque donnée et, dans un deuxième temps, déterminer leur place dans l'ensemble du mouvement historique. Et c'est là qu'intervient la méthode sociologique, qui, appliquée à l'histoire de la littérature, devient une méthode historico-sociologique.

« Au premier stade — immanent — de son étude, l'œuvre était pensée comme une valeur artistique considérée dans sa signification sociale et historique » (P. N. Sakouline, *ibid.*, p. 27 et 28).

méthodes ladite structure « immanente » de l'œuvre artistique. Cette structure est *ipso facto* laissée à la seule compétence des méthodes esthétiques, psychologiques et autres, qui n'ont rien de commun avec la sociologie.

Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir n'importe quel ouvrage contemporain consacré à la poétique comme à la théorie de l'art en général. Nous n'y trouverons pas la moindre trace de l'application de catégories sociologiques. Il y est question de l'art comme si celui-ci, par sa nature même, se trouvait être aussi étranger au sociologique que l'est la structure physique et chimique des corps. C'est précisément ce qu'affirment la majorité des théoriciens de l'art, en Europe occidentale aussi bien qu'en Russie, à propos de la littérature et de l'ensemble de l'art; aussi, à partir de cela, protègent-ils obstinément la théorie de l'art, envisagée comme science particulière, de toute ingérence de la sociologie.

Cette position est de leur point de vue motivée à peu près de la façon suivante. Toute chose qui est devenue l'objet d'une offre et d'une demande, qui est donc devenue marchandise, est soumise à la détermination socio-économique aussi bien en sa valeur qu'en son mouvement au sein de la société humaine. Admettons que nous connaissions parfaitement une telle détermination, cela n'empêchera pas que nous ne comprenions rien à la structure physique et chimique de cette chose qui est devenue marchandise; au contraire, l'étude de la marchandise en tant que telle a besoin elle-même d'une analyse physico-chimique préalable. Or, celle-ci ne peut être faite que par un physicien-chimiste qui, grâce à ses méthodes spécifiques, est seul compétent en la matière. Selon ces théoriciens, il en est de même pour l'art qui, lorsqu'il devient un facteur social et qu'il subit l'influence d'autres facteurs également sociaux, est soumis, bien sûr, à la détermination sociologique générale, sans que celle-ci puisse jamais permettre de dégager son essence *esthétique*, comme il est impossible de dégager la formule chimique d'une marchandise quelconque à partir de la détermination économique de la circulation des marchandises. C'est une pareille formule, spécifique et indépendante de la sociologie, que la théorie de l'art et la poétique doivent précisément chercher pour l'œuvre d'art.

Comme on l'a dit, une telle conception de l'essence de l'art est, en son fondement même, contraire aux principes marxistes. Certes, une formule chimique ne pourra jamais être découverte par la méthode sociologique, il reste qu'il n'y a qu'une telle méthode qui permette de trouver une « formule » scientifique qui vaille pour un domaine quelconque de l'idéologie. Toutes les autres méthodes, y compris les « immanentes », s'empêtrent dans le subjectivisme; elles ne sont pas encore parvenues à se dégager de la lutte stérile des opinions et des points de vue et elles sont rien moins que capables de nous donner quelque chose qui ressemble, même de loin, à la rigueur et à la précision d'une formule chimique. Bien sûr, la méthode marxiste ne peut guère davantage prétendre à cela : la science de l'idéologie, de par l'essence même de l'objet qu'elle étudie, ne peut atteindre la rigueur et la précision des sciences naturelles. Mais, il revint à la méthode sociologique, entendue selon son acception marxiste, de permettre pour la première fois qu'on s'approche au plus près d'une étude véritablement scientifique des productions idéologiques. Les corps physiques et chimiques existent aussi en dehors, de la société humaine, tandis que les produits de l'activité idéologique apparaissent seulement dans la société et pour elle. Les déterminations sociales ne viennent pas s'appliquer de l'extérieur à ces produits, comme cela est le cas pour les corps naturels. *Les formations idéologiques sont de nature sociologique de façon intrinsèque et immanente.* Personne n'irait récuser cela pour ce qui concerne les formes politiques et juridiques : quelle est l'essence immanente et non sociologique qu'on pourrait trouver en elles ? Les plus fines nuances formelles du droit et de la structure politique sont toutes de la même façon susceptibles d'être étudiées par la méthode sociologique et par elle seule. Mais on peut aussi affirmer la même chose des autres formes idéologiques. Elles sont toutes de *part en part de nature sociologique*, et cela bien que leur structure, mouvante et complexe, ne se prête que difficilement à l'analyse précise.

L'art est lui aussi social de façon immanente : le milieu social extra-artistique, lorsqu'il agit sur lui de l'extérieur, y rencontre une résonance interne immédiate. Ce ne sont point alors deux éléments étrangers qui agissent l'un sur l'autre : une formation sociale agit

sur une autre formation sociale. *L'esthétique*, non moins que ce qui a trait au droit ou à la connaissance, *n'est qu'une variété du social.* C'est ainsi que la théorie de l'art ne peut être qu'une *sociologie de l'art*¹. Elle n'a, en conséquence, aucune sorte de problème « immanent » à résoudre.

II

L'application correcte et féconde de l'analyse sociologique en théorie de l'art et, en particulier, en poétique exige qu'on renonce à deux conceptions erronées qui, en isolant chacune certains aspects de l'art, réduisent toutes deux son champ à l'extrême.

La première d'entre elles peut être définie comme *la fétichisation de l'œuvre d'art comme chose*. Cette conception domine aujourd'hui en théorie de l'art. Le chercheur limite son champ d'investigation à la seule œuvre qu'il analyse comme si tout le domaine de l'art se réduisait à elle. Le créateur et les récepteurs de l'œuvre d'art demeurent donc en dehors du champ d'investigation.

À l'inverse, la seconde conception limite son étude au psychisme soit du créateur, soit du récepteur, et le plus souvent cela revient à les confondre. C'est aux expériences de l'un ou de l'autre que, à suivre une telle conception, l'art se réduit.

Ainsi, d'un côté, c'est la seule structure de l'œuvre, considérée comme chose, qui constitue l'objet de l'investigation; tandis que de l'autre côté, c'est le seul psychisme individuel du créateur ou du récepteur.

La première conception met le matériau au premier plan de l'investigation esthétique. La forme, comprise en un sens très restreint comme la forme du matériau qui organise celui-ci en une chose individuelle et achevée, devient alors l'objet principal et presque exclusif de la recherche.

1. Nous n'opérons la distinction entre théorie et l'histoire de l'art que pour les commodités techniques de la division du travail. En fait, il ne doit y avoir entre elles aucune rupture méthodologique. Les catégories historiques s'appliquent, bien sûr, sans exception à tous les domaines des sciences humaines, tant historiques que théoriques.

Ce qu'on appelle la « méthode formelle » est une des variantes de cette première conception. Pour elle l'œuvre poétique est un matériau verbal, organisé d'une certaine façon par la forme, étant entendu que le discours n'apparaît pas ici comme phénomène sociologique, mais qu'il doit être considéré d'un point de vue linguistique abstrait. Cela est du reste parfaitement compréhensible, car, si le discours était pris dans une acception plus large, comme phénomène de communication culturelle, il cesserait d'être une chose qui se suffit à elle-même et il ne pourrait plus alors être envisagé indépendamment de la situation sociale qui l'a suscitée.

Il est impossible de rester fidèle jusqu'au bout à une telle conception en demeurant en même temps conséquent avec soi-même. En effet, à ne considérer l'art que sous l'aspect d'une chose, on se met dans l'impossibilité d'indiquer ne fût-ce que les limites du matériau étudié, ou même de dire lesquels de ses aspects ont une signification esthétique. Le matériau en tant que tel se fonde directement dans le milieu extra-artistique qui l'entoure et il possède un nombre infini d'aspects et de déterminations : elles sont de nature mathématique, physique, chimique et enfin linguistique. Nous aurons beau analyser toutes les propriétés du matériau et toutes les combinaisons possibles de ces propriétés, nous ne pourrions jamais découvrir leur signification esthétique à moins de faire intervenir en contrebande une autre conception qui, elle, n'entrera plus dans le cadre d'une analyse du matériau. De la même façon, nous aurons beau analyser la structure chimique d'un corps quelconque, nous ne parviendrons jamais, à moins d'avoir recours à un point de vue économique, à comprendre sa signification et sa valeur comme marchandise.

Tout aussi désespérée est la tentative à l'œuvre dans la seconde conception, et qui veut trouver l'esthétique dans le psychisme du créateur et du récepteur. Si l'on prolonge notre analogie avec l'économie, on peut dire que cela reviendrait à s'efforcer de découvrir, par l'analyse du psychisme individuel d'un prolétaire, les rapports de production objectifs qui déterminent la position de celui-ci dans la société.

Ces deux conceptions pèchent donc au bout du compte par le même défaut : *elles tentent de découvrir le tout dans la partie* ;

elles présentent la structure de la partie, qui fut arrachée au tout au terme d'un procédé d'abstraction, comme la structure du tout lui-même. Mais en réalité le fait « artistique » considéré dans sa totalité ne réside ni dans la chose ni dans le psychisme du créateur, pris isolément, ni dans celui du récepteur, mais il contient ces trois aspects. Le fait artistique est une *forme particulière et fixée dans l'œuvre d'art d'un rapport réciproque entre le créateur et les récepteurs*.

La *communication artistique* s'enracine donc dans une infrastructure qu'elle partage avec les autres formes sociales, mais elle conserve, non moins que ces autres formes, un caractère propre : elle est un type particulier de communication qui possède une forme qui lui est propre et bien spécifique. *Aussi la tâche de la poésie sociologique est-elle de comprendre cette forme particulière de communication sociale qui se trouve réalisée et fixée dans le matériau de l'œuvre d'art.*

Car l'œuvre d'art, considérée en dehors de ce rapport de communication et indépendamment de lui, n'est qu'une chose du monde physique ou un exercice linguistique. Elle ne devient véritablement œuvre d'art que dans le processus d'interaction qui a lieu entre le créateur et le récepteur, elle est comme un moment essentiel dans l'événement que constitue cette interaction. Tout ce qui, du matériau de l'œuvre d'art, ne peut guère être entraîné dans le rapport de communication entre créateur et récepteur, tout ce qui ne peut guère devenir le « médium » ou le milieu de cette communication, tout cela ne peut guère avoir non plus de signification artistique.

Les méthodes qui méconnaissent l'essence sociale de l'art, et qui tentent de découvrir sa nature et ses particularités dans la seule organisation d'une œuvre considérée comme chose, ces méthodes sont contraintes en fait à *projeter* sur les différents aspects du matériau et sur les procédés de sa mise en forme le rapport social réciproque qui existe entre le créateur et le récepteur. C'est ce que fait encore l'esthétique psychologique, lorsqu'elle projette ce même rapport sur le psychisme individuel de celui qui perçoit l'œuvre. Une telle projection altère la pureté de ce rapport, et donne une idée fautive du matériau comme du psychisme.

La communication esthétique qui est fixée dans l'œuvre d'art est, nous l'avons dit, tout à fait spécifique, et irréductible aux autres types de communication idéologique (qu'il s'agisse du politique, du juridique, du moral, etc.). Si le rapport de communication politique crée les institutions et les formes juridiques qui lui sont appropriées, le rapport de communication esthétique n'organise, quant à lui, que la seule œuvre d'art. S'il renonce à assumer cette tâche, s'il tend à créer, fût-ce de façon éphémère, un cadre politique ou toute autre forme idéologique, il cesse du même coup d'être un rapport de communication esthétique, il cesse donc d'être lui-même. *Le trait caractéristique de la communication esthétique consiste précisément en ceci qu'elle s'accomplit pleinement dans la création de l'œuvre d'art, dans son perpétuel renouvellement par la réception cocréatrice, et qu'elle ne demande pas d'autres objectivations.* Mais cette forme singulière de communication n'est bien sûr pas isolée : elle participe à l'unité du flux de la vie sociale, elle reflète en elle l'infrastructure économique générale, et elle entre avec les autres formes de communication dans un processus d'interaction et d'échange de forces. Notre tâche est d'essayer de comprendre la forme de l'énoncé poétique comme forme d'une communication esthétique particulière qui se réalise dans le matériau verbal. Mais pour ce faire, il nous faudra examiner plus précisément certains aspects de l'énoncé verbal qui ne relèvent pas de l'art — dans le discours de la vie quotidienne —, car les fondements et les potentialités de la forme artistique ultérieure sont déjà posés dans ce type d'énoncé. L'essence sociale du mot apparaît ici plus clairement et plus nettement, et le lien qui unit l'énoncé au milieu social ambiant se prête plus facilement à l'analyse.

III

De toute évidence, le discours dans la vie ne se suffit pas à lui-même. Il surgit d'une situation vécue de nature extra-verbale et conserve les liens les plus étroits avec elle. Plus encore, le discours

est immédiatement complété par l'élément même du vécu et ne peut en être séparé sans perdre son sens.

Voici comment nous caractérisons et évaluons habituellement les énoncés de la vie quotidienne : « C'est un mensonge », « C'est la vérité », « voilà de fortes paroles », « il ne fallait pas dire cela », etc.

Toutes les évaluations de ce genre, quel que soit le critère — éthique, gnoséologique, politique ou autre — qui les oriente, englobent beaucoup plus que ce qui est contenu dans l'aspect proprement verbal, linguistique, de l'énoncé : *elles englobent à la fois le mot et la situation extra-verbale de l'énoncé.* Ces jugements et ces évaluations se rapportent à une certaine totalité dans laquelle le discours est en contact direct avec l'événement vécu et se fond en lui pour former une unité indissoluble. Le discours lui-même, considéré isolément, comme un phénomène purement linguistique, ne peut être ni vrai ni faux, ni audacieux ni timide.

Comment s'établit donc le rapport entre le discours quotidien et la situation extra-verbale qui l'a suscité ? Examinons cela sur un exemple volontairement simplifié.

Deux hommes se trouvent dans une pièce. Silence. Puis l'un d'eux dit : « Voilà. » L'autre ne répond rien.

Pour nous qui ne nous trouvons pas dans la pièce au moment où cette conversation avait lieu, l'ensemble de l'« entretien » est totalement incompréhensible. L'énoncé « voilà », pris isolément, est vide et dénué de sens. Et pourtant cette étrange conversation qui ne comporte qu'un seul mot — mais prononcé, il est vrai, avec une intonation fort expressive —, est riche de sens, de signification et elle est pleinement achevée.

Pour mettre en évidence le sens et la signification de cette conversation, il est indispensable de l'analyser. Mais, au fait, que pouvons-nous soumettre ici à l'analyse ? Nous aurons beau tourner et retourner dans tous les sens la partie purement verbale de l'énoncé, déterminer avec toute la finesse possible les aspects phonétique, morphologique et sémantique du mot « voilà », nous ne parviendrons pas à nous rapprocher d'un seul pouce de la compréhension du sens global de cette conversation.

Admettons que nous soit connue l'intonation avec laquelle a été prononcé le mot en question : un ton de réprobation véhémentement,

mélé toutefois d'un soupçon d'humour. Cela comble en partie le vide sémantique laissé par l'interjection « voilà », mais ne révèle pas pour autant la signification de l'ensemble.

Qu'est-ce donc qui nous fait défaut ? C'est le *contexte extra-verbal* au sein duquel le mot « voilà » avait un sens pour l'auditeur. Ce *contexte extra-verbal* de l'énoncé se décompose en trois aspects : 1) l'horizon spatial commun aux locuteurs (l'unité du lieu visible : la pièce, la fenêtre, etc.), 2) la *connaissance et la compréhension de la situation*, également commune aux deux locuteurs et, enfin, 3) l'*évaluation — commune* là encore — qu'ils font de cette situation.

Au moment où a lieu cette conversation, les deux hommes jettent un coup d'œil par la fenêtre et voient qu'il neige ; *tous deux* savent que c'est déjà le mois de mai et qu'il est grand temps que le printemps arrive ; enfin *tous deux* en ont assez de cet hiver qui n'en finit pas ; ils attendent *tous deux* avec impatience la venue du printemps et sont *tous deux* fâchés qu'il neige encore. C'est sur l'ensemble que forment cet « *horizon commun* » (les flocons de neige dehors), ce « *savoir commun* » (la date : c'est le mois de mai) et cette « *évaluation commune* » (le désir de voir finir l'hiver et arriver le printemps) que l'énoncé s'appuie *immédiatement* ; tout cela est englobé dans sa signification vivante, se trouve absorbé par lui et, pourtant, cela reste verbalement non marqué, non dit. Les flocons de neige restent derrière la fenêtre, la date reste sur la feuille du calendrier, l'évaluation reste dans le psychisme du locuteur, mais tout cet ensemble est *sous-entendu* dans le mot « voilà ».

Maintenant que nous sommes renseignés sur ce « sous-entendu », c'est-à-dire sur l'*horizon spatial et sémantique commun* aux deux locuteurs, nous comprenons parfaitement le sens global de l'énoncé « voilà » et nous comprenons également son intonation.

Quel est donc le rapport qui lie l'horizon extra-verbal au discours lui-même, le non-dit à ce qui est dit ?

Avant tout il est parfaitement clair que le discours ne reflète pas ici la situation extra-verbale comme le miroir reflète un objet. En l'occurrence il faut dire plutôt que le discours *accomplit la situation*, qu'il en dresse en quelque sorte le *bilan évaluatif*. Bien plus souvent l'énoncé de la vie quotidienne prolonge activement la

situation et la développe, il esquisse le plan et l'organisation d'une action future. Mais ce qui importe pour nous, c'est l'autre aspect de l'énoncé quotidien : quel qu'il soit, il relie toujours entre eux ceux qui participent à une situation, comme des coparticipants qui connaissent, comprennent et évaluent cette situation de la même façon.

L'énoncé, par conséquent, s'appuie sur leur appartenance réelle et matérielle à un même morceau d'existence en donnant à cette communauté matérielle une expression et un développement idéologiques nouveaux.

En sorte que la situation extra-verbale n'est en aucune façon la cause extérieure de l'énoncé, elle n'agit pas sur lui de l'extérieur comme une force mécanique. Non, la situation s'intègre à l'énoncé comme un élément indispensable à sa constitution sémanique. Donc l'énoncé quotidien considéré comme un tout porteur de sens se décompose en deux parties : 1) une partie verbale actualisée, 2) une partie sous-entendue. C'est pourquoi on peut comparer l'énoncé quotidien à l'« enthymème »¹.

C'est là néanmoins un enthymème d'un genre particulier. Le terme même d'enthymème (qui veut dire en grec : « se trouvant dans l'âme », « sous-entendu ») de même que le mot « sous-entendu » ont un résonance par trop psychologique. On peut croire que la situation est donnée sous l'aspect d'un acte subjectif et psychique (représentations, pensées, sensations) qui se produit dans l'âme du locuteur. Or, ce n'est pas ainsi que les choses se passent : l'individuel et le subjectif s'effacent derrière le social et l'objectif. Ce que je sais, ce que je vois, ce que je veux, ce que j'aime ne peuvent être sous-entendus. Ne peut devenir partie sous-entendue de l'énoncé que ce que nous, locuteurs, nous connaissons, voyons, aimons et reconnaissons tous, ce qui nous est commun à tous et ce qui nous unit. Ensuite le social est dans son principe pleinement objectif : il n'est pas autre chose que l'unité matérielle du monde qui entre dans l'horizon visuel des locuteurs

1. On appelle enthymème, en logique, un syllogisme dont l'une des prémisses n'est pas exprimée, mais sous-entendue. Par exemple : Socrate est un homme, donc il est mortel. On sous-entend : tous les hommes sont mortels.

(dans notre exemple, c'est la pièce où ils se trouvent, la neige qui tombe derrière la fenêtre) ainsi que l'*unité des conditions réelles de vie* — unité qui suscite une communauté d'évaluations (appartenance des locuteurs à une même famille, à une même profession, à une même classe sociale, enfin, à une même époque, puisque les locuteurs sont contemporains les uns des autres). Les évaluations sous-entendues ne sont pas, par conséquent, le produit d'émotions individuelles, ce sont des actes socialement déterminés et nécessaires. Les émotions *individuelles* ne peuvent être que les *harmoniques* qui accompagnent la *tonalité principale* de l'évaluation sociale : le « je » ne peut se réaliser dans le discours qu'en s'appuyant sur le « nous ».

Ainsi tout énoncé quotidien est un enthymème objectif et social. Il est comme un « mot de passe », connu seulement de ceux qui appartiennent au même horizon social. C'est là la particularité des énoncés quotidiens : ils sont reliés par des milliers de fils au contexte vécu extra-verbal et, lorsqu'on les détache de ce contexte, ils perdent la quasi-totalité de leur sens ; si l'on ignore leur contexte vécu immédiat, on ne peut les comprendre.

Mais ce contexte immédiat peut être plus ou moins large. Dans l'exemple proposé ci-dessus, il est extrêmement étroit : il est déterminé par l'horizon de la pièce et par le moment de l'action, et l'énoncé n'est intelligible que pour deux personnes seulement. Mais cet horizon commun sur lequel s'appuie l'énoncé peut s'élargir et dans l'espace et dans le temps : le « *sous-entendu* » peut *exister au niveau de la famille, de la nation, de la classe sociale, des jours, des années et des époques entières*. A mesure que s'élargit l'horizon commun et le groupe social qui lui correspond, les aspects sous-entendus de l'énoncé deviennent de plus en plus constants.

Lorsque l'horizon réel sous-entendu de l'énoncé est étroit, lorsqu'il coïncide, comme c'est le cas dans notre exemple, avec l'horizon concret de deux individus qui se trouvent dans la même pièce et voit la même chose, alors même la modification la plus éphémère qui se produit à l'intérieur de cet horizon peut être sous-entendue. Mais lorsque l'horizon est plus large, l'énoncé ne peut s'appuyer que sur des éléments de la vie qui sont constants et

stables, et sur des évaluations sociales essentielles et fondamentales.

Les évaluations sous-entendues prennent dans ce cas une signification particulièrement importante. En effet, les principales évaluations sociales, qui s'enracinent immédiatement dans les particularités de la vie économique du groupe social donné ne sont pas le plus souvent énoncées : elles sont entrées dans la chair et dans le sang de tous les représentants de ce groupe ; elles organisent les actions et la conduite des gens ; elles sont en quelque sorte soudées aux choses et aux phénomènes correspondants ; c'est pourquoi elles ne requièrent pas de formulations verbales particulières. Il nous semble que, en même temps que l'existence de l'objet, nous percevons sa valeur comme l'une de ses qualités ; ainsi, en même temps que la chaleur et la lumière du soleil, nous percevons sa valeur pour nous. Et c'est ainsi que tous les phénomènes de la vie qui nous entourent font corps avec des évaluations. Si l'évaluation est effectivement conditionnée par la vie même de la collectivité donnée, elle est alors admise à la manière d'un dogme, comme quelque chose qui va de soi et ne prête pas à discussion. Inversement, si l'évaluation fondamentale est énoncée et démontrée, c'est qu'elle est devenue douteuse, qu'elle s'est détachée de son objet, qu'elle a cessé d'organiser la vie et, par conséquent, que son lien avec les conditions d'existence de la collectivité a été rompu.

Une évaluation sociale saine appartient à la vie même, et c'est de là qu'elle organise la forme de l'énoncé et son intonation ; elle n'a nul besoin de trouver une expression adéquate dans le contenu du discours. Dès que l'évaluation en est venue des aspects formels du discours à son contenu, on peut dire avec certitude qu'une réévaluation se prépare. Ainsi l'évaluation essentielle n'est nullement enfermée dans le contenu du discours, et ne peut en être déduite ; l'évaluation détermine en revanche le *choix* même des mots et la *forme* de la totalité verbale ; quant à son expression la plus pure, elle la trouve dans l'*intonation*. L'intonation établit une relation étroite entre le discours et le contexte extra-verbal : l'intonation conduit en quelque sorte le discours hors de ses limites verbales.

Arrêtons-nous un peu plus longuement sur le lien qui unit

l'intonation au contexte vécu en nous servant de l'exemple examiné ci-dessus. Cela nous permettra de faire une série d'observations importantes sur l'essence sociale de l'intonation.

IV

Avant tout, il faut souligner que le mot « voilà », qui est sémantiquement presque vide, ne peut en aucune façon déterminer l'intonation par son contenu : n'importe quelle intonation peut aisément et légitimement investir ce mot, qu'elle exprime la joie, la tristesse, le mépris, etc. Tout dépend du contexte où le mot est donné. Dans le cas qui nous occupe, le contexte qui détermine l'intonation — faite de réprobation véhémentement mêlée d'un soupçon d'humour — est constitué par la situation extra-verbale examinée ci-dessus ; il n'y a pas de contexte verbal immédiat. On peut dire d'ores et déjà que même lorsque ce contexte verbal immédiat est présent et que, par ailleurs, il apparaît comme pleinement suffisant à tous les autres points de vue, l'intonation nous emporte néanmoins au-delà de ses limites : on ne peut comprendre l'intonation que si l'on s'est familiarisé avec les évaluations sous-entendues qui appartiennent au groupe social en question, si large soit-il. *L'intonation se situe toujours à la frontière du verbal et du non-verbal, du dit et du non-dit.* Dans l'intonation, le discours est en contact direct avec la vie. Et c'est avant tout dans l'intonation que le locuteur se trouve en contact avec les auditeurs : l'intonation est sociale *par excellence*. Elle est particulièrement sensible à toutes les fluctuations de l'atmosphère sociale qui entoure le locuteur.

En ce qui concerne notre exemple, l'intonation s'enracine dans le désir — commun aux deux interlocuteurs — de voir le printemps arriver enfin et dans le dépit — également commun — de voir l'hiver ne pas finir. C'est sur cette communauté d'évaluations sous-entendues que s'appuient la fermeté et la clarté de sa tonalité principale. Dans une atmosphère de sympathie, elle a pu librement prendre son essor et se différencier dans les limites de la tonalité

principale. Mais si la certitude de ce « soutien du chœur » n'avait pas été aussi ferme, l'intonation aurait pris une autre direction, elle se serait enrichie d'autres tonalités (celle du défi, peut-être, ou celle du désappointement) ou, enfin, elle se serait repliée sur elle-même, elle se serait réduite au minimum. Lorsqu'un homme suppose que son interlocuteur n'est pas d'accord avec lui ou même simplement lorsqu'il n'est pas sûr de cet accord et qu'il en doute, il donne aux mots qu'il prononce une intonation différente et, du reste, construit différemment son énoncé. Nous verrons plus loin que ce n'est pas seulement l'intonation, mais que c'est toute la structure formelle du discours, qui dépend dans une large mesure de la relation entre l'énoncé d'une part, et d'autre part la communauté d'évaluation qu'on suppose exister dans le milieu social auquel le discours se trouve destiné. Une intonation créatrice, sûre d'elle-même et riche de nuances, n'est possible qu'à partir de la supposition d'un « soutien du chœur ». En revanche, là où ce soutien est absent, la voix se brise, sa richesse d'intonations se réduit, comme cela se produit lorsqu'un homme en train de rire s'aperçoit que personne ne l'imité : son rire cesse ou dégénère, il devient forcé, perd son assurance et sa clarté et n'est plus capable de susciter des plaisanteries ou de joyeux propos. *La communauté des principales évaluations est le canevas sur lequel le discours humain vivant brode les ornements de son intonation.* Mais l'attente dans l'intonation, d'une sympathie, d'un « soutien du chœur », n'épuise pas encore la totalité de sa nature sociale. Outre cette orientation vers l'auditeur, il existe en elle un autre aspect extrêmement important pour la sociologie du discours.

Si nous nous tournons vers l'intonation de l'énoncé analysé plus haut, nous y remarquerons un trait « énigmatique » qui mérite un examen particulier.

Dans l'intonation du mot « voilà », ce qui se faisait entendre, ce n'était pas seulement le dépit (de voir la neige qui tombe) — attitude passive —, mais également l'indignation et la réprobation — attitude active. A qui donc est adressé ce reproche ? Bien évidemment pas à l'auditeur, mais à quelqu'un d'autre, et cette direction du mouvement de l'intonation dénoue la situation et fait place à un *troisième participant*. Qui est donc ce tiers ? A qui est

adressé le reproche ? A la neige ? A la nature ? Au destin, peut-être ?

Bien sûr, dans notre énoncé quotidien simplifié, ce troisième participant qui, dans l'œuvre littéraire, porte le nom de *héros*, ne s'est pas encore entièrement constitué : l'intonation indique nettement où est sa place, mais il n'y a pas encore reçu d'équivalent sémantique et ne se trouve pas nommé. L'intonation établit ici un rapport vivant à l'objet de l'énoncé : ce dernier est presque *apostrophié*, comme s'il était le coupable, bien vivant et concret ; quant à l'auditeur — le deuxième participant —, il est en quelque sorte invoqué comme témoin et allié.

Presque toute intonation vivante dans le discours quotidien animé semble s'adresser, par-delà les objets et les choses, aux participants et aux lecteurs concrets de la vie : elle se caractérise par une très forte *tendance à la personification*. Si l'intonation n'est pas atténuée, comme c'est le cas dans notre exemple, par une certaine ironie, si elle est naïve et spontanée, elle suscite alors une image mythologique, une formule magique, une prière, et c'est précisément ce qui se produit aux premiers stades de la culture. Pour revenir à notre exemple, nous y avons affaire à un phénomène très important : l'intonation crée la *métaphore*, elle semble faire entendre un reproche adressé à l'être vivant coupable du mauvais temps, c'est-à-dire à l'hiver. Nous avons là une métaphore d'intonation à l'état pur, mais en elle, comme en son berceau, sommeille la possibilité de la *métaphore sémantique* courante. Si cette possibilité se réalisait, le mot « voilà » se développerait en une expression métaphorique, à peu près comme ceci : « Que l'hiver est donc têtù ! Il ne veut pas se rendre, et pourtant il est grand temps ! » Mais cette possibilité contenue dans l'intonation est restée inactualisée : l'énoncé s'est contenté de l'interjection « voilà », sémantiquement presque vide.

Il faut noter que, dans le discours quotidien, l'intonation est, dans l'ensemble, bien plus métaphorique que les mots eux-mêmes ; en elle semble vivre encore l'âme primitive, créatrice de mythes. Tout se passe comme si autour du locuteur le monde était encore rempli de forces animées : l'intonation menace, vitupère, aime et caresse les objets et les phénomènes inanimés, alors que la plupart

des métaphores courantes du langage quotidien se sont évanouies et que les mots sont quant à leur signification avarés et prosaïques.

Une étroite parenté unit la métaphore d'intonation à la *métaphore du geste* (le geste lui-même n'a-t-il pas été, à l'origine, un geste linguistique, un élément d'un geste complexe impliquant le corps tout entier), étant entendu qu'un geste complexe impliquant le geste dans un sens large, qui englobe la mimique comme geste du visage. Le geste, tout comme l'intonation, a besoin du soutien collectif de l'entourage : un geste libre et assuré n'est possible que dans une atmosphère de sympathie sociale. D'un autre côté, le geste, tout comme l'intonation, dénoue la situation et introduit un troisième participant, le héros. Dans le geste sommeille toujours l'embryon de l'attaque ou de la défense, de la menace ou de la caresse ; le spectateur et l'auditeur jouent le rôle d'alliés ou de témoins. Souvent, dans ce geste, celui qui tient la place du « héros » n'est qu'un objet inanimé, un phénomène ou bien une quelconque circonstance de la vie quotidienne. Bien souvent, dans un accès de dépit, il nous arrive de brandir le poing dans le vide ou même simplement de jeter un regard noir qui n'est adressé à personne en particulier ; inversement, nous pouvons sourire pour ainsi dire à tout : au soleil, aux arbres, à nos pensées.

Il est indispensable de toujours garder présent à l'esprit ce fait (qu'on oublie, trop souvent, l'esthétique psychologique) : l'intonation et le geste sont actifs et objectifs par leur tendance même. Ils n'expriment pas seulement l'état d'âme passif du locuteur, mais ils sont toujours également porteurs d'un rapport vivant et actif au monde extérieur et à l'entourage social (les ennemis, les amis, les alliés).

Par l'intonation et le geste, l'homme s'engage socialement et prend activement position par rapport à certaines valeurs, en se conformant aux fondements mêmes de son existence sociale. Et c'est précisément cet aspect objectif et social de l'intonation et du geste, et non pas son aspect subjectif et psychologique, qui doit intéresser les théoriciens des arts concernés, dans la mesure où c'est là que résident les forces esthétiquement créatrices qui édifient et organisent la forme artistique de ces phénomènes.

Ainsi, toute intonation est orientée selon deux directions : par

rapport à l'auditeur comme allié ou témoin, et par rapport à l'objet de l'énoncé comme troisième participant vivant; l'intonation vitu-père, caresse, rabaisse ou porte au nues ce dernier. Cette double orientation sociale détermine et donne leur sens à tous les aspects de l'intonation. Mais cela est également vrai pour tous les autres aspects de l'énoncé verbal: ils s'organisent tous et prennent forme dans le même processus de la double orientation du locuteur; la seule différence est que l'intonation, par quoi le discours est le plus sensible, le plus souple et le plus libre, révèle aussi le plus clairement cette origine sociale.

Nous sommes donc déjà en droit de dire que tout mot réellement prononcé — et non pas enseveli dans un dictionnaire — est l'expression et le produit de l'interaction sociale de trois participants: le locuteur (ou auteur), l'auditeur (ou lecteur) et celui (ou ce) dont on parle (ou héros). Le discours est un événement social, il ne se suffit pas à lui-même, comme quelque grandeur abstraitement linguistique, il ne peut pas non plus être dégagé de façon psychologique de la conscience subjective, prise isolément, du locuteur. C'est pourquoi l'approche formelle et linguistique aussi bien que l'approche psychologique passent à côté de leur cible: l'essence concrète, sociologique du discours, qui seule détermine sa vérité ou sa fausseté, sa bassesse ou sa grandeur, son utilité ou son inutilité, reste, lorsqu'il est abordé de l'une ou de l'autre façon, incompréhensible et inaccessible.

Bien sûr, c'est cette même «âme sociale» du discours qui le rend esthétiquement signifiant — beau ou laid. Certes, les deux conceptions abstraites — la conception formelle linguistique et la conception psychologique — gardent leur signification dans la mesure où elles sont soumises à l'approche sociologique, fondamentale et plus concrète. Leur collaboration est même tout à fait indispensable; mais en elles-mêmes, prises chacune isolément, elles sont lettre morte.

L'énoncé concret (et non pas l'abstraction linguistique) naît, vit et meurt dans le processus de l'interaction sociale des participants de l'énoncé. Sa signification et sa forme sont déterminées pour l'essentiel par la forme et le caractère de cette interaction. Si l'on arrache l'énoncé à ce sol nourricier, bien réel, on perd la clé qui

donne accès à la compréhension de sa forme et de son sens, et l'on n'a plus entre les mains qu'une enveloppe, soit celle de l'abstraction linguistique, soit celle, tout aussi abstraite, du schème de la pensée (c'est la fameuse «idée qui anime l'œuvre», jadis en honneur chez les théoriciens et les historiens de la littérature); deux abstractions, donc, que rien ne relie entre elles, car il n'y a pas de terrain concret où pourrait se réaliser leur synthèse vivante.

Il nous reste maintenant à dresser le bilan de notre brève analyse de l'énoncé de la vie quotidienne et des potentialités, des germes, de la forme et du contenu virtuels que nous y avons décelés.

Quels que soient le sens vécu et la signification de l'énoncé dans la vie, ils ne coïncident pas avec sa constitution purement verbale. Les discours prononcés sont imprégnés de sous-entendu et de non-dit. Ce qu'on appelle la «compréhension» et l'«évaluation de l'énoncé (l'accord ou le désaccord avec lui) englobent toujours et le discours lui-même et la situation vécue extra-verbale. Ainsi la vie n'agit pas sur l'énoncé de l'extérieur, mais elle le pénètre de l'intérieur, elle est l'unité et la communauté de l'existence qui entoure les locuteurs, ainsi que l'unité des évaluations essentielles qui s'enracinent dans cette existence et en dehors desquelles il ne peut y avoir d'énoncé intelligible. L'intonation se trouve à la frontière de la vie et de la partie verbale de l'énoncé, elle transmet en quelque sorte l'énergie de la situation vécue dans le discours, elle confère à tout ce qui est linguistiquement stable un mouvement historique vivant et un caractère de singularité. Enfin, l'énoncé reflète en lui l'interaction sociale du locuteur, de l'auditeur et du héros: il est le produit et la fixation sur le matériau verbal de leur communication vivante.

Le discours est en quelque sorte le «scénario» d'un certain événement. La compréhension vivante du sens global du mot doit reproduire cet événement qu'est la relation réciproque des locuteurs, elle doit le «mettre en scène», si l'on peut dire; celui qui déchiffre ce sens assume le rôle de l'auditeur; et, pour ce faire, il doit également bien comprendre la position des autres participants.

La linguistique ne voit, naturellement, ni cet événement, ni ses

participants vivants — elle a rapport à un discours abstrait, à l'état nu, et à ses différents aspects, abstraits eux aussi (les aspects phonétique, morphologique, etc.). C'est pourquoi le *sens global* du discours et sa *valeur idéologique* — gnoséologique, politique, esthétique — ne sont pas accessibles à cette approche. De même qu'il ne peut y avoir de logique ou de politique linguistique, il ne peut davantage y avoir de poétique linguistique.

V

En quoi l'énoncé verbal artistique — l'œuvre poétique achevée — se distingue-t-il de l'énoncé quotidien ?

Il est clair d'emblée qu'ici le discours ne se trouve pas et ne peut pas se trouver, par rapport à l'ensemble des moments du contexte extra-verbal, par rapport à l'ensemble de ce qui est immédiatement vu et connu, dans une dépendance aussi étroite qu'il l'est dans la vie. L'œuvre poétique ne peut s'appuyer sur les objets et les événements de l'entourage immédiat comme sur quelque chose qui va de soi, sans introduire la moindre allusion à ces événements dans la partie verbale de l'énoncé. De ce point de vue, le discours est soumis à des exigences beaucoup plus grandes en littérature : une partie importante de ce qui, dans la vie, restait en dehors des limites de l'énoncé doit trouver désormais un représentant verbal. Du point de vue objectal et pragmatique, il ne doit rien y avoir d'inexprimé dans l'œuvre poétique.

Doit-il s'ensuivre que, dans la littérature, le locuteur, l'auditeur et le héros se réunissent pour la première fois, sans rien savoir les uns des autres, sans avoir d'horizon commun, qu'ils n'ont donc point d'appui, rien à sous-entendre ? Certains sont enclins à penser que c'est effectivement le cas.

En fait, l'œuvre est-elle aussi profondément imbriquée dans le contexte vécu inexprimé. Si l'auditeur et le héros se réunissent véritablement pour la première fois comme des êtres abstraits, dépourvus de tout horizon commun, et s'ils prenaient leurs mots dans un dictionnaire, on aurait peine à imaginer qu'il en sortît une

œuvre prosaïque et, *a fortiori*, une œuvre poétique. La science, dans une certaine mesure, s'approche de cette limite : la définition scientifique contient en effet un minimum de sous-entendu ; mais on pourrait montrer que même la science ne peut se passer d'une part de sous-entendu.

Particulièrement important en littérature est le rôle joué par les évaluations sous-entendues. On peut dire que *l'œuvre poétique est un condensateur puissant d'évaluations sociales inexprimées* : chaque mot en est saturé. Et ce sont précisément ces évaluations sociales qui organisent les formes artistiques comme leur expression directe.

Les évaluations déterminent avant tout le choix du mot par l'auteur et le fait que l'auditeur en ait conscience. Car le poète ne choisit pas ses mots dans un dictionnaire, mais dans le contexte vécu où ils ont mûri et se sont imprégnés d'évaluations. Il choisit donc les évaluations qui sont liées aux mots, et les choisit du point de vue des êtres vivants qui sont les porteurs de ces évaluations. On peut dire qu'à chaque instant le poète travaille avec la sympathie ou l'antipathie, l'accord ou le désaccord de l'auditeur. D'autre part, l'évaluation est également active en ce qui concerne l'objet de l'énoncé, à savoir le héros. Le simple choix d'une épithète ou d'une métaphore est déjà un acte évaluatif orienté dans deux directions : vers l'auditeur et vers le héros. *L'auditeur et le héros participent constamment à l'événement de la création* qui ne cesse pas un instant d'être l'événement d'une communication vivante entre eux.

La tâche de la poétique sociologique serait accomplie si l'on parvenait à expliquer chaque moment de la forme comme expression active de l'évaluation dans ces deux directions : vers l'auditeur et vers l'objet de l'énoncé — le héros¹. Mais, à l'heure actuelle, on dispose pour résoudre ce problème de trop peu de données. On ne peut que tenter d'esquisser les étapes préliminaires à cette recherche.

L'esthétique formaliste contemporaine définit la forme artistique

1. Nous nous écartons ici des questions de la technique de la forme, que nous aborderons un peu plus loin.

comme *forme du matériau*. Le développement conséquent de ce point de vue amène à ignorer le contenu, car il n'y a plus de place pour lui dans l'œuvre d'art; dans le meilleur des cas, il n'est qu'un des moments du matériau et n'est donc organisé qu'indirectement par la forme artistique qui se rapporte directement au matériau¹.

Dans une telle conception, la forme perd son caractère activement évaluatif et n'est capable de susciter chez celui qui la perçoit que des sensations agréables et absolument passives.

Certes, la forme se réalise à l'aide du matériau, elle est fixée en lui; mais dans sa *signification* elle le dépasse. *La signification, le sens de la forme se rapportent non pas au matériau, mais au contenu*. Ainsi peut-on dire que la forme d'une statue n'est pas la forme du marbre, mais celle du corps humain; de plus, la forme « héroïse » l'homme qui est représenté, elle le « flatte » ou éventuellement, le « rabaisse » (cf. le style de la caricature en sculpture), c'est-à-dire qu'elle exprime une certaine évaluation de ce qui est représenté.

Mais c'est en poésie que cette signification axiologique de la forme est la plus claire. Le rythme et les autres éléments formels expriment de toute évidence un rapport actif à ce qui est représenté et que la forme exalte, pleure ou raille.

L'esthétique psychologique appelle l'« aspect émotionnel » de la forme. Ce qui nous importe ici, ce n'est pas le côté psychologique de l'affaire, le fait de savoir quelles sont les forces psychiques qui prennent part à la création et à la perception cocréatrice de la forme; ce qui nous importe, c'est la signification de ces émotions, leur caractère actif et orienté vers le contenu. A l'aide de la forme artistique, le créateur *prend activement position par rapport au contenu*.

La forme en elle-même ne doit pas nécessairement être agréable — l'explication hédoniste est inepte —, elle doit être une *évaluation convaincante* du contenu. Ainsi la forme de l'ennemi peut être parfaitement repoussante; mais son effet finalement positif, à savoir le plaisir du spectateur, est lié au fait que cette forme convient à un ennemi, et qu'elle se trouve, du point de vue

1. C'est le point de vue de V. M. Jirmounski.

technique, parfaitement réalisée à l'aide du matériau utilisé. Et c'est dans ces deux directions qu'on doit étudier la forme: par rapport au contenu dont elle est l'évaluation idéologique, et par rapport au matériau dans lequel cette évaluation se réalise techniquement.

Il n'est pas absolument nécessaire que l'évaluation idéologique exprimée par la forme passe par le contenu sous l'aspect de quelque sentence, d'un jugement moral, politique ou autre. L'évaluation doit se maintenir dans le rythme, dans le *mouvement axiologique* même de l'épithète, de la métaphore, dans l'ordre selon lequel se développe l'événement représenté; elle ne doit se réaliser qu'à travers les ressources formelles du matériau. Mais dans le même temps, la forme, sans qu'elle passe dans le contenu, ne doit pas non plus perdre son lien avec lui; dans le cas contraire, elle devient une expérimentation technique dépourvue de tout sens artistique véritable.

La définition générale du style qui fut donnée par la poésie classique et néo-classique, et sa division fondamentale en « style élevé » et en « style bas », met très justement en avant cette nature activement évaluative de la forme artistique. La structure de la forme est effectivement *hiérarchique*, et, sous ce rapport, elle est proche des gradations politiques et juridiques. Comme ces dernières, elle crée au sein du contenu mis en forme artistiquement un système complexe de rapports hiérarchiques réciproques: chacun de ces éléments — par exemple l'épithète ou la métaphore — élève au degré suprême, rabaisse ou nivelle l'objet qu'elle détermine. Le choix d'un héros ou d'un événement détermine d'emblée le niveau général de la forme et détermine également le caractère recevable de tel ou tel procédé de mise en forme. Et cette exigence fondamentale d'*adéquation du style* porte sur l'*adéquation hiérarchiquement évaluative de la forme et du contenu* qui doivent se valoir l'un l'autre. Le choix du contenu et le choix de la forme précèdent d'un seul et même acte qui institue la position fondamentale du créateur et par quoi s'exprime une seule et même évaluation sociale.

Il est bien entendu que l'analyse sociologique ne peut partir que de l'agencement strictement verbal, linguistique de l'œuvre; mais elle ne doit pas pour autant s'enfermer dans ses limites comme le fait la poétique linguistique. En effet, la contemplation artistique d'une œuvre poétique est amorcée, au cours de la lecture, par le graphème (c'est-à-dire l'image visuelle laissée par le mot écrit ou imprimé); mais, dès l'étape suivante de la perception, cette image visuelle se dissout et s'éclipse presque entièrement derrière les autres aspects du mot — l'articulation, l'image sonore, l'intonation, la signification —, et ces aspects, par la suite, nous entraîneront même au-delà du mot. On peut dire alors que le *rapport entre l'aspect purement linguistique du discours et la totalité de l'œuvre artistique est identique au rapport qui existe entre le graphème et le mot dans sa totalité*. En poésie aussi, le discours est le « scénario » de l'événement, et une perception artistique compétente le « met en scène » en devinant subtilement dans les mots et les formes de leur organisation les rapports réciproques vivants et spécifiques qui existent entre l'auteur et le monde que celui-ci a représenté, et en intervenant dans ces rapports réciproques en qualité de troisième participant — d'auditeur. Là où l'analyse linguistique ne voit que des mots et des rapports réciproques entre leurs moments abstraits (phonétiques, morphologiques, syntaxiques, etc.), là, pour la perception artistique vivante et pour l'analyse sociologique concrète, se découvrent des rapports entre les hommes, rapports qui sont simplement reflétés et fixés dans le matériau verbal. Le discours est un squelette qui ne se recouvre de chair vivante qu'au cours de la perception créatrice et, par conséquent, au cours de la communication sociale vivante.

Nous tenterons à présent d'indiquer succinctement et de façon préliminaire les trois aspects essentiels des rapports réciproques qui s'établissent entre les participants à l'événement artistique et qui déterminent en gros les lignes principales du style poétique

comme phénomène social. Une étude tant soit peu détaillée de ces aspects est naturellement impossible dans les limites de cet article.

Nous ne considérons pas l'auteur, le héros et l'auditeur en dehors de l'événement artistique, mais seulement en tant qu'ils entrent dans la perception même de l'œuvre d'art, en tant qu'ils en sont les aspects constitutifs indispensables. Ce sont des forces vivantes qui déterminent la forme et le style, et qui sont parfaitement perceptibles pour le lecteur compétent. L'ensemble des déterminations que l'historien de la littérature et de la société peut produire concernant l'auteur et ses personnages (à savoir la biographie de l'auteur, une qualification chronologique et sociologique plus précise des personnages, etc.) sont ici, bien sûr, exclues : elles n'entrent pas directement dans la structure de l'œuvre, elles restent en dehors de celle-ci. Pour ce qui est de l'auditeur, il ne nous intéresse que dans la mesure où il a été lui-même pris en compte par l'auteur, dans la mesure où c'est vers lui que l'œuvre est orientée et dans la mesure où c'est lui, par conséquent, qui détermine de l'intérieur sa structure. Ce n'est donc pas le public réel que nous prenons en considération, ce n'est pas le public qu'a formé effectivement, pour l'auteur en question, la masse de ses lecteurs.

Le premier aspect du contenu qui détermine la forme est le *rang axiologique* occupé par l'événement représenté et par son porteur, le héros (que celui-ci soit nommé ou non), considéré dans sa corrélation rigoureuse avec le rang du créateur et celui du récepteur. On a affaire ici à un rapport bilatéral, tout comme dans la vie politique ou juridique : maître-esclave, prince-sujet, camarade-camarade, etc.

La tonalité fondamentale du style se détermine donc avant tout par celui dont on parle et par le rapport qui existe entre lui et le locuteur (il peut être placé plus haut, plus bas ou au même niveau que le locuteur dans la hiérarchie sociale). Le roi, le père, le frère, l'esclave, le camarade, lorsqu'ils apparaissent comme héros de l'énoncé, déterminent aussi sa structure formelle. Et le poids spécifique hiérarchique du héros se détermine à son tour par le contexte axiologique fondamental inexprimé dans lequel est intégré l'énoncé poétique.

De même que la « métaphore d'intonation », dans notre exemple

emprunté à la vie quotidienne, établissant un rapport vivant à l'objet de l'énoncé, de même tous les éléments du style de l'œuvre poétique sont pénétrés par le rapport évaluatif de l'auteur au contenu, et expriment sa position sociale fondamentale. Soulignons une fois encore que nous n'avons pas en vue ici les évaluations idéologiques qui, sous la forme de jugements et de conclusions de l'auteur, sont introduites dans le contenu même de l'œuvre, mais cette *évaluation par la forme*, plus fondamentale et plus profonde, qui trouve son expression dans la manière même de voir et de disposer le matériau artistique.

Certaines langues, le japonais en particulier, disposent d'un arsenal riche et varié de formes lexicales et grammaticales propres, dont l'emploi est rigoureusement déterminé par le rang du héros de l'énoncé (étiquette du langage)¹.

Nous pouvons dire que ce qui, pour un Japonais, est encore une *question de grammaire*, est déjà pour nous une *question de style*. Les composants essentiels du style de l'épopée héroïque, de la tragédie, de l'ode, etc., sont déterminés précisément par cette position hiérarchique de l'objet de l'énoncé par rapport au locuteur.

Il ne faut pas croire que la littérature contemporaine ait écarté cette détermination hiérarchique réciproque du créateur et du héros : celle-ci est devenue plus complexe, elle ne reflète pas avec la même netteté que ne le faisait, par exemple, le classicisme, la hiérarchie sociopolitique qui lui est contemporaine, mais, quant au principe même de la modification du style en fonction de la modification de la valeur sociale du héros de l'énoncé, ce principe, bien sûr, garde toute sa force. Car le poète ne hait pas son ennemi personnel, il n'aime et ne « flatte » pas par la forme son ami personnel, il ne se réjouit ni ne s'afflige des événements de sa vie privée; quand bien même le poète emprunterait une large part de son pathos aux événements de son destin personnel, il lui faut *généraliser et socialiser* ce pathos et, par conséquent, approfondir l'événement correspondant jusqu'à lui donner *une signification et une importance sociales*.

1. Voir W. von Humboldt, *Kawi-Werk* II, 335, et le manuel de japonais : Hoffmann, *Japan. Sprachlehre*, 5, 75.

Le deuxième aspect des rapports réciproques entre le héros et le créateur qui déterminent le style est le *degré de proximité qui existe entre eux*. Cet aspect a dans toutes les langues une expression grammaticale immédiate : l'emploi de la première, de la deuxième ou de la troisième personne, et la modification de la structure de la phrase en fonction de son sujet (« je », « tu » ou « il »). La forme que prend un jugement porté sur un tiers, celle qui est utilisée lorsqu'on s'adresse à quelqu'un, celle, enfin, qui est employée pour parler de soi (ainsi que leurs différentes variétés) sont toutes déjà grammaticalement distinctes. Ainsi, *la structure même du langage reflète ici le rapport réciproque des locuteurs*.

Dans certaines langues, les formes purement grammaticales sont capables de rendre de façon encore plus souple les nuances du rapport social réciproque qui lie les locuteurs, et les différents degrés de leur proximité. De ce point de vue, les formes du pluriel sont dans certaines langues très intéressantes : par exemple, les formes dites « inclusives » et « exclusives ». Ainsi, lorsque le locuteur, employant le « nous » a également en vue l'auditeur, lorsqu'il inclut lui aussi dans le sujet qui juge, il utilise une forme donnée; inversement, lorsqu'il a en vue lui-même et un autre (« nous » au sens de « lui et moi »), il utilise une autre forme. Tel est l'emploi du duel dans certaines langues australiennes. De la même façon, il existe deux formes différentes pour dire le triple sujet : l'une signifie « moi, toi, lui », l'autre signifie « moi, lui, lui » (« toi » — l'auditeur —, tu es exclu)¹.

Dans ces langues européennes, ce type de rapports réciproques entre locuteurs ne trouve pas d'expression grammaticale particulière. Ces langues ont un caractère plus abstrait; elles ne sont pas à un même degré capables de *refléter la situation de l'énoncé par leur structure grammaticale même*. En revanche, ces rapports réciproques trouvent leur expression — et cela d'une façon autrement plus fine et différenciée — dans le style et *l'inonation de l'énoncé* : par la voix de procédés purement artistiques, la situation sociale de la création se trouve reflétée dans l'œuvre sous tous ses aspects.

1. Voir Matthews, *Aboriginal Languages of Victoria*, ainsi que W. von Humboldt, *ibid.*

La forme de l'œuvre poétique est donc largement déterminée par la façon dont l'auteur ressent son héros, lequel est le centre autour duquel s'organise l'énoncé. *La forme de la narration objective, la forme de l'apostrophe* (la prière, l'hymne, certaines formes de la poésie lyrique), *la forme de l'auto-expression* (la confession, l'autobiographie, la déclaration lyrique — qui est l'une des formes les plus importantes de la poésie amoureuse) sont toutes déterminées précisément par le degré de proximité entre l'auteur et le héros.

Les deux aspects que nous venons d'indiquer — la valeur hiérarchique du héros et son degré de proximité par rapport à l'auteur —, pris en eux-mêmes, isolément, sont encore insuffisants pour déterminer la forme artistique. Il se trouve en effet qu'un troisième participant — l'auditeur — se mêle constamment au jeu et modifie les rapports réciproques des deux autres (du créateur et du héros).

Car en vérité les rapports réciproques de l'auteur et du héros ne sont jamais des rapports véritablement intimes, à deux termes : la forme tient toujours compte du troisième participant — de l'auditeur — qui, précisément, exerce une influence essentielle sur tous les aspects de l'œuvre.

Dans quelle direction l'auditeur peut-il orienter le style de l'énoncé poétique ? Ici, encore, nous devons distinguer deux aspects principaux : d'abord la proximité qui existe entre l'auditeur et l'auteur, et ensuite le rapport entre l'auditeur et le héros. Rien n'est plus ruineux pour l'esthétique que la méconnaissance du rôle autonome de l'auditeur. Il existe une opinion selon laquelle l'auditeur doit être considéré comme l'égal de l'auteur — la technique en moins —, la position d'un auditeur compétent devant simplement reproduire celle de l'auteur. En réalité il en va tout autrement. Il faudrait plutôt inverser la proposition : l'auditeur n'est jamais l'égal de l'auteur. Il a sa place, une place bien à lui dans l'événement de la création artistique ; il doit occuper une position particulière et il doit, en outre, s'orienter simultanément dans deux directions : vers l'auteur et vers le héros ; c'est cette position qui détermine le style de l'énoncé.

Comment l'auteur « sent-il » son auditeur ? En examinant notre exemple d'énoncé quotidien, nous avons vu dans quelle mesure

l'accord ou le désaccord supposés de l'auditeur déterminaient l'intonation. On retrouve la même condition pour tous les moments de la forme. Pour parler de façon imagée, disons que l'auditeur se trouve normalement à côté de l'auteur comme son allié ; mais ce cas de figure classique est loin de se présenter toujours.

Parfois, l'auditeur commence à se rapprocher du héros de l'énoncé. L'expression la plus claire et la plus typique de cela se trouve dans le style polémique qui place sur un même rang le héros et l'auditeur. La satire aussi peut englober l'auditeur, le considérer comme proche du héros ridiculisé et non de l'auteur qui raille : il s'agit là d'une sorte de forme inclusive de raillerie, radicalement différente de la forme exclusive où l'auditeur est solidaire du rire de l'auteur. On peut observer un phénomène intéressant dans le romantisme, où l'auteur semble souvent conclure un pacte avec le héros contre l'auditeur (Cf. Schlegel, *Lucinde*, et, pour la littérature russe, dans une certaine mesure, *le Héros de notre temps* de Lermontov).

La perception de l'auditeur par l'auteur est particulièrement intéressante dans les formes de la confession et de l'autobiographie. Toutes les gradations de sentiment — du respect et de l'humilité devant l'auditeur reconnu comme juge, jusqu'à la méfiance méprisante et l'hostilité — peuvent déterminer le style de la confession et de l'autobiographie. On peut trouver dans l'œuvre de Dostoïevski un matériau extrêmement original pour illustrer cette situation. Le style de la « Confession » d'Hyppolite dans *l'Idiot* est déterminé par un degré presque extrême de méfiance méprisante et d'hostilité à l'égard de tous ceux qui entendront ces confidences d'un mourant. Un éclairage semblable, mais un peu plus adouci, détermine le style des *Notes du souterrain*. En revanche, le style de la « Confession » de Stavroguine dans *les Démons* révèle davantage de confiance envers l'auditeur et de reconnaissance de ses droits, bien que, là encore, un sentiment proche de la haine fasse irruption ici et là, ce qui crée de brutales ruptures de style. Le « jurodstvo »* comme forme particulière de l'énoncé — qui se situe, il est vrai,

* Originellement ce terme a un sens religieux et désigne la « folie en Christ » ; par la suite, il a servi à désigner un comportement bizarre, qui allie la bouffonnerie, la rouerie et une certaine clairvoyance.

aux frontières du domaine de l'art — se détermine avant tout par un conflit extrêmement complexe et embrouillé entre le locuteur et l'auditeur.

La forme de la poésie, elle, est spécialement sensible à la position de l'auditeur. La condition essentielle de l'intonation lyrique est la *confiance absolue en la sympathie des auditeurs*. Dès que le doute pénètre dans la situation lyrique, le style de la poésie se transforme brutalement. Ce conflit avec l'auditeur trouve son expression la plus claire dans ce qu'on appelle l'« ironie lyrique » (H. Heine et, dans la poésie moderne, Laforgue, Annenskij, etc.). La forme de l'ironie est d'ailleurs conditionnée par le conflit social : c'est la rencontre dans une même voix de deux évaluations concrètes et l'interférence, le heurt qui se produisent entre elles. L'esthétique contemporaine a proposé une nouvelle théorie de la tragédie, théorie dite « juridique », dont le principe peut se réduire à la tentative de comprendre la *structure de la tragédie comme structure d'un procès devant un tribunal*¹.

Les rapports réciproques du héros avec le chœur, d'une part, et la position générale de l'auditeur, d'autre part, se prêtent dans une certaine mesure, en effet, à une interprétation juridique. Mais, bien sûr, on ne peut parler ici que d'*analogie*. Ce que la tragédie, comme tout autre œuvre littéraire d'ailleurs, a de commun avec un procès, c'est essentiellement — et en fait, uniquement — la présence de « parties », c'est-à-dire de plusieurs participants qui occupent des *positions différentes*.

Des désignations du poète aussi stéréotypées que celles de « juge », de « témoin », de « défenseur » ou même de « bourreau » (cf. le cliché de la « satire portant fléau » — Juvénal, Barbier, Nekrassov, etc.), ainsi que les appellations correspondantes du héros et de l'auditeur, révèlent sous forme d'analogie le même fondement social de la poésie. En tout état de cause, l'auteur, le héros et l'auditeur ne se fondent jamais dans une quelconque unité indifférenciée, mais ils occupent des *positions autonomes* ; ils sont effectivement les « parties », non pas d'un procès, mais d'un évé-

1. Le développement le plus intéressant de ce point de vue se trouve chez H. Cohen, *Asthetik des reinen Gefühls*, B. II.

nement artistique pourvu d'une structure sociale spécifique, dont le « procès-verbal » est précisément constitué par l'œuvre d'art.

Il n'est pas superflu de souligner ici une fois encore que l'auditeur dont nous parlons est un participant immanent de l'événement artistique et qu'il détermine de l'intérieur la forme de l'œuvre d'art. C'est l'auditeur — au même titre que l'auteur et le héros — est un moment intrinsèque nécessaire de l'œuvre et ne se confond en aucune façon avec ce que l'on appelle le « public », qui se trouve en dehors de l'œuvre et dont les exigences artistiques et le goût peuvent être consciemment pris en compte. Une telle prise en compte consciente est incapable de déterminer directement, en profondeur, la forme artistique dans le processus de sa création vivante. Plus encore, si cette prise en compte consciente du public occupe une place tant soit peu importante dans l'œuvre du poète, celle-ci perdra inévitablement sa pureté artistique et s'abaissera à un niveau social inférieur.

Cette prise en compte extérieure signifie que le poète a perdu son auditeur immanent, qu'il s'est détaché de la totalité sociale qui était capable de déterminer de l'intérieur, indépendamment de toute considération abstraite, ses évaluations et la forme artistique de ses énoncés poétiques, forme qui n'est pas autre chose que l'expression de ces évaluations sociales essentielles. Plus le poète se détache de l'unité sociale du groupe auquel il appartient, plus il a tendance à tenir compte des exigences extérieures d'un public déterminé. Seul un groupe social étranger au poète peut déterminer de l'extérieur sa création. Son groupe à lui n'a pas besoin d'une telle détermination extérieure : il se trouve dans la voix même du poète, dans sa tonalité fondamentale, dans ses intonations — et cela que le poète le veuille ou non.

Le poète reçoit ses mots et apprend à leur donner des intonations tout au long de sa vie, dans le processus d'une interaction globale avec son milieu. Il commence déjà à utiliser ces mots et ces intonations dans son discours intérieur, à l'aide duquel il pense et prend conscience de soi, même lorsqu'il ne s'exprime pas. Il est naïf de croire qu'on peut s'approprier un discours extérieur contraire à son propre discours intérieur, à sa propre façon de prendre conscience verbalement de soi-même et du monde. S'il est

effectivement possible de le créer pour les besoins de quelque situation concrète de la vie, il n'en est pas moins vrai que, coupé de toutes les sources qui le nourrissent, il sera privé de toute productivité artistique. Le style du poète naît du style — qui échappe à tout contrôle — de son discours intérieur, lequel est le produit de toute sa vie sociale.

« Le style, c'est l'homme » ; mais on peut dire que le style c'est, pour le moins, deux hommes, ou, plus exactement, un homme et un groupe social représenté par l'auditeur qui participe de façon permanente au discours intérieur et extérieur de l'homme et incarne l'autorité que le groupe social exerce sur lui.

Le fait est que tout acte de conscience un tant soit peu distinct ne peut se passer de discours intérieur, de mots et d'intonations — évaluations — et que, par conséquent, il est déjà un acte social, un acte de communication. L'introspection la plus intime est déjà une tentative de traduction dans la langue commune, et de prise en compte du point de vue de l'autre ; par conséquent, elle inclut une orientation vers un auditeur potentiel. Cet auditeur peut être simplement le porteur des évaluations du groupe social auquel appartient le sujet de l'introspection. Sous ce rapport, la conscience, pour autant que nous ne nous écartons pas de son contenu, n'est déjà plus un phénomène seulement psychologique, mais, avant tout, un phénomène idéologique, le produit d'un rapport de communication sociale. Ce coparticipant permanent de tous nos actes de conscience ne détermine pas seulement le contenu de celle-ci ; il détermine également — et, pour nous, c'est le point capital — le choix même du contenu, le choix de ce dont nous avons conscience, et donc aussi les évaluations qui pénétreront la conscience (ce que la psychologie désigne habituellement comme la « tonalité émotionnelle » de la conscience). L'auditeur qui détermine la forme artistique trouve précisément son archétype dans ce participant permanent de tous nos actes de conscience.

Il n'est rien de plus néfaste que de se représenter la fine structure sociale de la création verbale par analogie avec les spéculations conscientes et cyniques d'un éditeur bourgeois qui « tient compte de la conjoncture du marché du livre », et d'appliquer à l'analyse de la structure immanente de l'œuvre des catégories comme celle

« de l'offre et de la demande ». Nombreux sont les « sociologues », hélas, qui ont tendance à identifier le rôle que joue le poète au service de la société à l'activité d'un éditeur dynamique.

Dans les conditions de l'économie bourgeoise, le marché du livre « règle », bien sûr, le travail créateur du poète, mais cela ne doit en aucun cas être assimilé au rôle régulateur de l'auditeur, lequel est un élément structurel permanent de la création artistique. Pour l'historien de la littérature à l'époque capitaliste, le marché constitue un moment très important, mais pour la poétique théorique qui s'attache à l'étude de la structure idéologique fondamentale de l'art, ce facteur extérieur est inutile. L'histoire de la littérature, du reste, ne doit pas non plus confondre l'histoire du marché du livre et l'histoire de l'édition avec l'histoire de la poésie.

VII

Les différents aspects qui déterminent la forme de l'énoncé artistique, à savoir 1) la valeur hiérarchique du héros ou de l'événement qui constitue le contenu de l'énoncé, 2) son degré de proximité par rapport à l'auteur, 3) l'auditeur et ses rapports réciproques avec l'auteur, d'un côté, et le héros, de l'autre — tous ces aspects sont les points d'application des forces sociales de la réalité extra-artistique à la poésie. C'est précisément grâce à cette structure intrinsèquement sociale que la création artistique est ouverte de tous les côtés aux influences sociales des autres domaines de la vie. Les autres sphères idéologiques, en particulier la structure sociopolitique et, enfin, l'économie, déterminent la poésie non pas seulement de l'extérieur, mais en s'appuyant sur ces éléments structurels intrinsèques. Et inversement : l'interaction artistique du créateur, de l'auditeur et du héros peut exercer son influence sur les autres domaines de la communication sociale.

Pour répondre de manière complète à la question de savoir quels sont les héros typiques de la littérature à une époque donnée, quelle sera l'orientation formelle type de l'auteur par rapport à eux, et quels sont les rapports réciproques du héros et de l'auteur avec

l'auditeur au sein de la production littéraire, il faut procéder à une analyse large et diversifiée des conditions économiques et idéologiques de l'époque concernée.

Mais ces questions historiques concrètes sortent du cadre de la poésie théorique, qui a devant elle encore une autre tâche importante à accomplir. Jusqu'à présent, nous n'avons abordé que les aspects qui déterminent la forme dans son rapport au contenu, c'est-à-dire comme évaluation sociale incarnée de ce contenu-là; nous sommes arrivés à la conclusion que chacun des aspects de la forme est le produit d'une interaction sociale. Mais nous avons indiqué que la forme doit être comprise également d'un autre point de vue, c'est-à-dire comme forme réalisée à l'aide d'un *matériau déterminé*. Cela ouvre une longue série de questions liées à la *technique de la forme*.

Bien sûr, ces *questions techniques ne peuvent être isolées des questions de sociologie de la forme que par abstraction*: il est impossible de séparer *réellement* le *sens artistique* d'un procédé quelconque de sa détermination purement linguistique (par exemple de la métaphore qui se rapporte au contenu et exprime une évaluation formelle de ce contenu en rabaisant son objet ou en l'élevant au degré suprême).

Le sens extra-verbal de la métaphore (qui est une redistribution de valeurs) et son enveloppe linguistique (un glissement sémantique) ne sont que des points de vue différents sur un seul et même phénomène réel. Mais le deuxième point de vue doit être soumis au premier: c'est pour redistribuer les valeurs que le poète utilise la métaphore et non pour le plaisir de faire un exercice linguistique.

Toutes les questions de forme peuvent être considérées en fonction du matériau, en l'occurrence en fonction du langage envisagé sous l'angle de la linguistique; l'analyse technique se réduira alors à la question de savoir quelles sont les ressources linguistiques mises en œuvre pour accomplir la tâche socio-artistique de la forme. Mais si l'on ne sait pas en quoi consiste cette tâche, si l'on n'a pas préalablement élucidé son sens, l'analyse technique est absurde.

Les questions de technique de la forme débordent, bien sûr, le cadre du problème que nous voulions résoudre. Par ailleurs, il

aurait fallu, pour le traiter, analyser de façon infiniment plus différenciée et approfondie l'aspect socio-artistique de la poésie; nous ne pouvions ici qu'indiquer sommairement les orientations fondamentales d'une telle analyse.

Si nous étions parvenus à montrer ne serait-ce que la possibilité d'une approche sociologique de la structure artistique immanente de la forme poétique, nous pourrions considérer notre tâche comme accomplie.