

AUTONOMIE ou HETERONOMIE :

Le champ littéraire en France et en Allemagne

Autonomie et hétéronomie sont deux concepts fondamentaux pour percevoir le rapport spécifique entre la littérature et la société globale. Il s'agit donc de deux catégories de perception. J'aimerais m'en tenir dans un premier temps sur le niveau des catégories en examinant les approches sociologiques de la littérature en Allemagne et en France afin de saisir le rôle respectif des deux concepts d'autonomie et d'hétéronomie. Dans un deuxième temps j'examinerai les faits, c'est-à-dire le champ littéraire même, en Allemagne d'abord et ensuite en France, pour expliquer l'absence ou la présence de tel ou tel concept.

LES APPROCHES SOCIOLOGIQUES DE LA LITTÉRATURE EN ALLEMAGNE

Lukács

Georges Lukács, tout en étant d'origine hongroise et ayant occupé de hautes responsabilités politiques en Hongrie, a eu un impact considérable en Allemagne d'autant plus que ses oeuvres se sont nourries de l'apport de la philosophie et de la sociologie allemandes. Après avoir soutenu une thèse de doctorat en philosophie à Budapest en 1909, Lukács a séjourné à Berlin pour s'établir en 1913 à Heidelberg où il entretenait des rapports étroits avec Max Weber, Paul Ernst et Ernst Bloch. Dans l'ambiance intellectuelle imprégnée par la "Geisteswissenschaft" de Dilthey, le néo-kantianisme et la phénoménologie de Husserl s'est élaborée, en 1914/1915, la Théorie du roman que Lukács, après avoir rejoint le marxisme en 1918, verra sous un jour critique. Après la chute du gouvernement de Bela Kun en 1919, auquel il avait

participé en tant que commissaire du peuple pour la culture, Lukács émigra à Vienne et ensuite en Allemagne avant de rejoindre, en 1933, Moscou. Il ne cessa de participer aux débats de la vie culturelle en Allemagne à travers ses travaux consacrés à la littérature allemande à l'époque de l'impérialisme, à Goethe et son temps, aux réalistes allemands du 19^e siècle, aux sources de l'irrationalisme allemand (Von Nietzsche bis Hitler) ; c'est avec Brecht qu'il a mené tout un débat sur la notion de réalisme U).

Lukács insiste dans ses travaux sur le fait que Marx et Engels n'ont nullement postulé un parallélisme mécaniste entre l'évolution économique et l'évolution culturelle. Il renvoie à Engels qui cite à cet égard le phénomène de l'apogée de la philosophie dans la France du 18^e siècle et dans l'Allemagne du 19^e siècle, c'est-à-dire dans des pays qui étaient économiquement en retard par rapport à leurs voisins. Cette évolution non parallèle ("ungleichmassige Entwicklung") s'expliquerait par l'interférence de nombreuses médiations très concrètes et très complexes qui agissent de manière dialectique (2). Lukács reconnaît au développement de l'art et de la philosophie une autonomie relative. Mais ce n'est nullement nier, à ses yeux, le primat de l'infrastructure économique qui détermine en "dernière instance" (Engels) les processus idéologiques et artistiques.

Au problème du rapport dialectique entre l'évolution économique et littéraire se rat-

1. Voir David Pike, Lukács und Brecht. Tübingen, Niemeyer, 1986.

2. Dans "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", p. 213-240 in Schriften zur Literatursoziologie. Neuwied, Luchterhand, 1968.

tache celui de la corrélation d'une oeuvre donnée avec la réalité donnée entendue comme un instant d'un processus historique. A travers l'oeuvre d'art, rappelle Lukács, s'opère une prise de conscience du monde. La conscience étant secondaire par rapport à l'Être - celui-ci existe indépendamment de celle-là - l'oeuvre ne saurait être que le reflet de la réalité. Le réel est constitué, selon Lukács, par les deux versants de l'apparence et de l'essence. Ne refléter que les apparences serait se condamner au naturalisme photographique ; faire voir uniquement l'essence conduirait à l'abstraction scientifique. A l'art réaliste incombe la tâche de montrer les essences au-delà des apparences, non pas de manière abstraite mais concrète, l'essence renvoyant à l'apparence et vice versa. Le moyen d'atteindre à ce "vrai" réalisme c'est la représentation de caractères typiques mis dans des situations typiques, ce qui ne veut pas dire qu'on gomme l'individuel mais qu'on fait voir à travers les individus les contradictions d'une société donnée. La grandeur d'un W. Scott par exemple, réside, selon Lukács, "*dans son aptitude à donner une incarnation humaine vivante à des types historico-sociaux*", et le critique continue : "*Les traits typiquement humains dans lesquels deviennent tangibles de grands courants historiques n'ont jamais été figurés avant Scott*" (3).

On ne peut s'empêcher de penser que le typique, qui est censé traduire l'essence du réel, se réduit chez Lukács à un humanisme (en fin de compte a-historique). Quand il compare les tragédies des Grecs et celles de Shakespeare, il voit exprimé dans les deux, la même "essence humaine" ; ce n'est que la structure - simple ou complexe - qui semble déterminée par le contexte historique. Lukács ne s'en défend pas par ailleurs ; il reconnaît ouvertement l'identité entre réalisme et humanisme. C'est à partir des critères de l'intégrité humaine que Balzac a pu apercevoir les contradictions de la société capitaliste. Mais cet humanisme se veut fondé dans le matérialisme

dans ce sens que seul le matérialisme historique permet de saisir l'aliénation humaine provenant des structures matérielles-économiques. Si ce qui menace l'"homme" est ainsi historiquement situé, il n'en va pas de même pour les notions d'"homme" ou d'"humanisme" (qui sont elles aussi historiques et idéologiques). Ce sont donc des valeurs (morales) extra-littéraires qui fonctionnent comme critères d'appréciation et de légitimation du fait littéraire. Au nom de cet humanisme affirmatif (identifié au réel) seront critiqués et même censurés les écrivains qui ne font place, selon Lukács, "*à aucune évolution humaine*" : Camus par exemple, car "*la vie de ses personnages ne vient de nulle part et ne va nulle part*", Kafka, représentant d'une "*décadence artistiquement intéressante*" qui conçoit le monde comme "*l'allégorie d'un Néant transcendant*" et Becket enfin - "*l'avant-gardisme nihiliste*" qui "*unit les thèmes de Kafka à ceux de Joyce*" (4).

Au fond, c'est toujours le reflet du réel (humain) que Lukács exige de l'art. Toute innovation formelle ne peut provenir que de la perception du réel. Un style authentique ne se crée que si l'écrivain réussit à exprimer par son oeuvre une forme de reflet équivalent aux formes structurelles et dynamiques de la vie et qui en manifeste la spécificité typique (5). Quand Lukács s'applique à analyser des oeuvres concrètes, il se révèle beaucoup moins dialectique que dans ses affirmations théoriques. Il nous semble qu'il nie plus ou moins l'autonomie (relative) du fait littéraire. Les influences opèrent presque toujours en sens unique : le roman de Walter Scott est présenté comme une illustration absolue du "*texte idéologique dont il dépend, lequel est lui-même l'expression juste de la "totalité" de l'histoire*" (6).

G. Lukács, *La signification présente du réalisme*. Paris, Gallimard, 1960, pp. 113, 168, 99.

5. G. Lukács, *Solschenizyn*. Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1970, p. 17.

6. Jean Thibaudeau, "Lukács, le Roman historique et Flaubert". In : *Littérature et idéologie*. Paris, Editions de "La Nouvelle Critique", 1971, p. 286.

3. G. Lukács, *Le roman historique*. Paris, Payot, 1965, p. 35.

Quand il parle de Flaubert, il ne voit pas que le texte littéraire peut se retourner "contre le texte idéologique dominant pour en détruire les effets majeurs" (7). "Les trois niveaux généraux, mis en oeuvre par Lukács, texte historique/texte idéologique/texte littéraire", estime Jean Thibaut "ne sont jamais considérés dans leurs autonomies relatives et leurs interactions réciproques, mais toujours suivant la pente de ce "sociologisme vulgaire" que pourtant Lukacs croit combattre" (7⁸⁹).

Lucien Goldmann

Nous n'entendons pas "germaniser" Lucien Goldmann qui a publié presque tous ses ouvrages en français qui étaient en plus consacrés presque exclusivement à des objets de la littérature française (de Pascal, Racine à Genet et au Nouveau Roman). Goldmann a cependant élaboré sa théorie sur les traces de Lukács, poursuivant en quelque sorte cette approche. Né en 1913 à Bucarest, Goldmann avait quitté la Roumanie en 1933 pour Vienne où il entra en contact avec les oeuvres des austromarxistes et les textes majeurs de la psychanalyse et où il subit notamment l'influence de Lukács. Installé en France au cours des années 30, il devait quitter le pays, menacé comme Roumain et comme juif après l'invasion, pour s'enfuir en Suisse où il soutint, à l'université de Zurich, sa thèse de doctorat sur Kant (Mensch, Gemeinschaft und Welt in der Philosophie Immanuel Kants, Zurich, 1945) (9).

A la suite de Lukács, Lucien Goldmann entendait également expliquer génétiquement les oeuvres littéraires. Le véritable sujet de la création littéraire est pour Goldmann le groupe social - critère d'explication plus objectif que celui du sujet individuel puisque, à ses yeux, la

structuration de l'unité collective est plus simple et plus cohérente que celle de la psychologie des individus. Le groupe social élabore en son sein des "tendances affectives, intellectuelles et pratiques vers une réponse cohérente aux problèmes que posent leurs relations avec la nature et leurs relations interhumaines" (10), à savoir les éléments d'une vision du monde. Les tendances de la conscience collective sont conditionnées à leur tour par la situation sociale, politique, économique donnée ; des pensées similaires au niveau de la conscience - le calvinisme et le jansénisme par exemple - ne se spécifient que dans leurs prolongements dans la vie sociale et économique. La pensée incomplètement exprimée au niveau du groupe social atteint une cohérence efficace dans les grandes oeuvres culturelles dont la structure est homologue aux structures mentales du groupe. La conscience collective, lieu d'élaboration de la vision du monde, constitue donc un chaînon médiateur essentiel entre les manifestations littéraires et la vie économique, sociale, politique.

Erich Köhler

Un des fondateurs de la sociologie de la littérature en Allemagne a été Erich Köhler. Il avait commencé ses études à Leipzig, comme élève de Werner Krauss et d'Ernst Bloch, les poursuit à Hambourg pour enseigner ensuite à l'Université de Heidelberg et de Fribourg-en-Brisgau. Il avait d'abord consacré ses recherches à la littérature médiévale, notamment dans sa thèse, Ideal und Wirklichkeit in der hōfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung (1955). Les médiévistes avaient souvent tenu compte de l'histoire, mais en tant que simple arrière-plan ; aux yeux de Köhler, l'histoire intervient dans la production même des phénomènes littéraires, l'oeuvre littéraire étant une forme spécifique d'élaboration de la réalité sociale qui, à la fois, dépend de cette dernière et agit sur elle. Le roman courtois est ainsi conçu comme le dépassement de la

7. Ibidem, p. 286.

8. Ibidem, p. 287.

9. Voir à ce sujet Mary Evans, Lucien Goldmann : Une Introduction. New Jersey Humanities Press, 1981, p. 1-2.

10. Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman. Paris, Gallimard, 1964, p. 346.

contradiction entre les intérêts monarchiques centralisateurs et les intérêts particuliers des vassaux, par l'invention d'une royauté idéale à travers la figure d'Artus. L'idée de la translatio studii, formulée par Chrétien de Troyes, servait, d'après Köhler, à légitimer une classe qui ne se concevait plus comme purement guerrière mais se définissait par la noblesse (se distinguant par des qualités de combat et de culture). Erich Köhler esquissait déjà ici une thèse qu'il développera plus tard : *"Les siècles d'or de l'art, la formation de phases en quelque sorte "classiques" naissent de l'alliance socio-culturelle de deux, ou parfois de plusieurs groupes sociaux. La cause de ces alliances créatrices, il faut la chercher dans une concordance partielle mais vitale d'intérêts économiques et politiques"* (11). Il s'opposait à la thèse de Goldmann selon laquelle la création culturelle authentique était le produit d'un groupe social et il constatait le même phénomène d'alliance socio-culturelle à l'origine du développement de la littérature classique du 17^e siècle (à l'instar d'Auerbach dans son étude sur la cour et la ville). Erich Köhler a défini sa position théorique et méthodologique en 1974 dans ses Thesen zur Literatursoziologie. Il s'opposait résolument aux réductions d'un sociologisme vulgaire et il incluait dans sa critique Lucien Goldmann. Il s'agissait surtout, pour lui, de saisir les multiples médiations entre la littérature et la société à travers *"un ou plusieurs modèles d'une hiérarchie de couches variables (et méthodologiquement souples)* Cette variabilité était pour lui déterminée par quatre éléments essentiels : *"la constellation (les circonstances) ; l'appartenance de l'auteur à une classe et à un groupe à l'intérieur de cette classe, et, par conséquent, sa conscience ; sa personnalité et sa culture ; le genre choisi"* (11). Köhler reprochait à Goldmann de négliger l'importance de la médiation des traditions littéraires : *"Même une fois franchi le seuil qualitatif, une tra-*

dition formelle peut survivre si elle se montre apte à prendre sa place dans un contexte nouveau de motivations (...). L'autonomie relative de la superstructure littéraire et artistique apparaît aussi dans le fait que des thèmes et des motifs, inventés ou découverts dans certaines conditions historiques, peuvent être également productifs dans des conditions historiques transformées" (13). Cette sensibilité face à l'aspect spécifiquement esthétique a conduit Köhler à des analyses formelles très intenses ; dans ses dernières années, il a cherché à intégrer les méthodes de l'analyse sémiotique, notamment dans sa dernière étude consacrée au poème, L'isolement de Lamartine (14). Ce que le texte cache en le "traduisant" ou en le sublimant, ce sont, selon Köhler, les motifs qui s'engendrent dans la réalité politique et socio-économique. Avec les catégories sémiotiques, on peut décrire la structure, mais cette dernière ne peut être comprise comme structuration que si l'on remonte, à travers le texte, jusqu'aux impulsions premières. Köhler se réclame ici d'une affirmation d'Adorno selon laquelle les œuvres d'art sont *"l'historiographie, inconsciente d'elle-même, de leur époque"*. Le sujet, l'individu reste pour Köhler une catégorie médiatrice importante et la psychanalyse se révèle, à ses yeux, un instrument utile pour sa compréhension. A la question posée par Marx, pourquoi l'art et l'épopée des Grecs nous offrent-ils encore une jouissance esthétique ? on ne peut répondre, selon Köhler *"qu'en acceptant l'historicité même des manifestations des constantes psychiques, historicité qui, tout en englobant plusieurs époques, transgresse les limites de celles-ci"* (15).

La dernière visée de ces approches inspirée par le modèle topologique marxiste c'est l'adjonction d'un produit culturel à une classe sociale. Il s'agit de conceptions plus ou moins ontologiques des classes sociales. Pour le réalisme marxiste la classe reste la

11. Erich Köhler, "Principes historico-sociologiques et science littéraire". Revue de l'institut de sociologie (Bruxelles), 3-4, 1980, p. 601. ¹²

12. Ibidem. p. 600.

13. Ibidem. p. 604.

14. Romantisme, XX, 39, 1983, p. 97-118.

15. Revue de l'institut de Sociologie, p. 605.

réalité première. On ne trouverait guère chez les auteurs mentionnés des affirmations comme celles de Bourdieu considérant les classes sociales non pas comme des entités réelles mais des instruments de classifications en vue d'une visée stratégique.

Peter Bürger

C'est une approche institutionnelle qu'a proposé Peter Bürger. Le groupe autour de lui se définit comme Kritische Literaturwissenschaft, science critique de la littérature par référence à la théorie critique d'Adorno, de Marcuse et de Walter Benjamin. La plate-forme de ce groupe est constituée par les Hefte für Kritische Literaturwissenschaft édités par Suhrkamp. Le point de départ a été la Théorie de l'avant-garde de Peter Bürger, publiée en 1977, où l'auteur soulignait l'aporie des positions de Lukács et d'Adorno en tant que conceptions normatives de la littérature. Aux yeux de Bürger, ni Adorno ni Lukács n'arrivent à penser les mouvements d'avant-garde et la production de Brecht puisque les deux auteurs s'en tiennent au concept de l'oeuvre. La réaction des avant-gardes du 20^e siècle (futurisme, dadaïsme, surréalisme) ne vise cependant pas tant un certain type d'oeuvres que l'institution littéraire. A travers le concept de l'institution art/littérature, Bürger entend dépasser une vision normative de l'art et de la littérature. Par la catégorie "institution art/littérature" l'auteur comprend la conception institutionnalisée de l'art et de la littérature à un moment historique donné ; l'institution est définie par sa fonction par rapport à la société. La tâche de l'histoire de la littérature serait de percevoir les transformations de cette fonction. L'institution art/littérature bourgeoise est caractérisée par le principe de l'autonomie. Les mouvements d'avant-garde entendent dépasser cette autonomie en repoussant la séparation entre art et vie en réintégrant l'oeuvre d'art dans le contexte des autres pratiques sociales. L'institution art/littérature de la société absolutiste est définie, en revanche, par l'hétéronomie. Dans la société absolutiste, l'art a une fonction politique comme partie

intégrante de l'appareil de représentation et de divertissement destiné à légitimer le système du pouvoir absolu. Le mécénat, en tant que base matérielle de la production des oeuvres, assure ce type de fonctionnement. Au niveau des contenus, la fonction de représentation ou de divertissement impliquerait cependant une certaine autonomie par rapport à d'autres finalités (moralisatrices ou utilitaires). L'institution bourgeoise art/littérature est caractérisée, comme nous venons de le voir, par l'autonomie (relative). Du fait de son autonomie, l'oeuvre peut exprimer des valeurs qui ne coïncident pas avec l'orientation utilitaire de la société. L'art étant autonome, ces valeurs ont cependant un faible impact sur la vie sociale (la société est protégée par le statut autonome de l'art contre une subversion éventuelle de ses propres valeurs). La base matérielle qui permet l'autonomie c'est d'abord l'autonomie de l'institution, qui n'exclut cependant pas des prises de position politiques comme celles de Voltaire. Bürger relève pourtant une tendance vers la coïncidence progressive entre l'autonomie de l'institution et l'autonomie des contenus (par rapport à la pratique sociale et politique). Naturalisme et esthétisme sont interprétés comme les deux versants de la même institution bourgeoise art/littérature ; cette dichotomie révélerait la contradiction de la culture bourgeoise qui n'arrivait pas à réunir expérience sociale et expérience individuelle, le naturalisme thématissant l'expérience sociale sans tenir compte de la problématique du sujet et l'esthétisme évoquant un sujet coupé de la société.

Peter Bürger se propose de développer des catégories qui permettraient d'assurer la médiation entre l'institution et l'oeuvre particulière (l'oeuvre étant dans l'institution et l'institution dans l'oeuvre). Ces catégories pourraient être les normes esthétiques et le matériau esthétique (ce dernier terme est emprunté à Adorno qui désigne par là, forme et techniques littéraires, motifs et thèmes traités à une époque, dans un certain genre).

Le concept institution absolutiste ou bourgeoise art/littérature me semble être une contradictio in adjecto ; car la catégorie de l'institution implique une certaine autonomie par rapport à la société globale et l'instauration d'une législation spécifique.

Chez Bürger, l'institution littéraire paraît être réduite aux options globales de la société à un moment donné. L'autonomie est identifiée à une idéologie de la société bourgeoise. Bürger méconnaît le processus réel de l'autonomisation et la création d'instances de consécration. La thèse de la coïncidence progressive de l'autonomie de l'institution et de l'autonomie des contenus part d'une vision téléologique peu convaincante.

Ce qui caractérise les approches sociologiques de la littérature que nous venons d'examiner - celles de Lukács, Goldmann, Köhler et Bürger - ce sont les points suivants : la classe sociale est considérée comme dernière instance d'explication. L'autonomie est considérée comme très relative et située surtout dans le domaine des formes littéraires. L'autonomie est pensée comme une idéologie bourgeoise qui servirait à contrecarrer le contenu potentiellement subversif de la littérature.

LES APPROCHES SOCIOLOGIQUES DE LA LITTÉRATURE EN FRANCE

Ce qui frappe d'abord en France, c'est une plus grande attention à la spécificité littéraire. On semble avoir moins d'hésitations à penser l'autonomie du fait littéraire comme un fait social et non seulement comme une idéologie se définissant elle-même comme un fait extra-social.

J'en voudrais comme preuve de cette sensibilisation à la spécificité littéraire que lors du Colloque de Cluny, organisé en 1970 par la revue "La Nouvelle Critique", proche du marxisme, un Jean Thibaudeau reprochait à Lukács son "sociologisme vulgaire" et sa méconnaissance de l'autonomie relative de la littérature. Dès

les années 60 s'imposait par ailleurs en France le paradigme de l'intertextualité lancé notamment par Julia Kristeva qui fonctionnait comme critique de la notion du sujet fondateur de l'oeuvre.

J'aimerais surtout présenter l'approche institutionnelle de la littérature qui s'est notamment développée en France et qui prend au sérieux l'autonomie du fait littéraire.

La théorie du champ littéraire

Jean-Paul Sartre avait bien décrit le processus de l'autonomisation de la littérature qui, selon lui, s'est manifesté notamment au cours du 19^e siècle lorsque les écrivains écrivaient pour la première fois contre leur public : *"La littérature, tout absorbée encore par la découverte de son autonomie, est à elle-même son propre objet. Elle est passée à la période réflexive ; elle éprouve ses méthodes, brise ses anciens cadres, tente de déterminer expérimentalement ses propres lois et de forger des techniques nouvelles"* (16). Roland Barthes a décrit dans Degré zéro de la littérature le même processus survenu au 19^e siècle où le mythe de l'écriture unique se brisait et la forme littéraire cessait d'être un instrument pour devenir le véhicule de la signification.

Jacques Dubois a essayé de cerner ce processus évident de l'autonomisation de la littérature par la catégorie de l'institution : *"Par la notion (d'institution), écrit Jacques Dubois, se met en évidence le caractère normatif et légitimant du système. Même si c'est de façon problématique, elle aligne la littérature sur la série des institutions modernes que l'on connaît en soulignant leur dimension juridique commune"* (17).

Le terme d'institution est une notion très ancienne de la sociologie remontant à

16. Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature 2, Paris, Gallimard, 1970, p. 153.

17. Jacques Dubois, "Champ, appareil ou institution ?", Sociocriticism, n° 2, 1985, p. 28.

Durkheim. Il évoque une image consensuelle de la république des lettres alors que celle de champ souligne davantage les antagonismes qui le travaillent. La notion d'institution fait disparaître selon Pierre Bourdieu une des propriétés les plus significatives de champ littéraire : "*à savoir son faible degré d'institutionnalisation. Ceci se voit, entre autres indices, à l'absence totale d'arbitrage et de garantie juridique ou institutionnelle dans les conflits de priorité ou d'autorité et plus généralement dans la lutte pour la défense ou la conquête des positions dominantes*" (18).

Le terme du "champ" semble très adéquat pour désigner le résultat du processus d'autonomisation de la littérature ; le champ littéraire pouvant être considéré comme une partie du champ intellectuel. Pierre Bourdieu a constaté des processus d'autonomisation analogues avec la constitution du champ juridique, du champ religieux, qui se manifestaient toujours à travers la professionnalisation des agents des champs respectifs. Pierre Bourdieu a en effet, selon Jacques Dubois, proposé "*la première théorie systématique de l'autonomie du champ artistique (littéraire)*" (19).

Qu'est-ce qui caractérise la structure d'un champ ? Il y a d'abord un certain nombre d'invariants (formels) qu'on retrouve dans chaque champ. Il y a toujours un rapport antagonistique entre ceux que Bourdieu appelle à la suite de la sociologie religieuse de Max Weber les "orthodoxes" et les "hérétiques". Les orthodoxes "*qui, dans un état déterminé du rapport de force, monopolisent (plus ou moins complètement) le capital spécifique caractéristique d'un champ, sont inclinés à des stratégies de conservation*" (20).

18. Pierre Bourdieu, "Le champ littéraire". *Préalables critiques et principes de méthode, lendemains*. 36, 1984, p. 17.

19. Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*. Paris/Bruxelles, 1978, p. 26.

20. Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*. Paris, Editions de Minuit, 1980 : "Quelques propriétés des champs", p. 115.

Les moins pourvus de capital symbolique en revanche "*sont enclins aux stratégies de subversion - celles de l'hérésie*" (21). Malgré les antagonismes, il y a aussi des intérêts fondamentaux implicites que tous les agents du champ partagent et qui sont liés à l'existence même du champ. Celui qui entre en lutte, entre en jeu et reconnaît les enjeux de la lutte comme valables. Il faudra non plus oublier que le capital symbolique garde sa valeur à l'intérieur d'un champ, est donc spécifique de ce champ et n'est donc guère convertible dans un autre champ. Bourdieu explique de cette sorte l'échec de Cardin qui cherchait à transférer dans le champ de la haute culture un capital accumulé dans la haute couture. De même un capital accumulé dans le champ politique ne sera pas immédiatement opératoire dans le champ littéraire.

Si l'on reconnaît l'existence d'invariants, de traits structurellement équivalents sinon identiques, on reconnaît que le champ littéraire est un champ comme un autre, "*contre la tendance à penser que des univers sociaux où se produisent ces réalités d'exception que sont l'art, la littérature ou la science ne peuvent être que totalement différents, différents sous tous rapports*" (22). Mais tous les traits structurellement invariants revêtent dans le champ littéraire une forme spécifique. Le capital symbolique du champ littéraire comme capital de reconnaissance ou de consécration est tout à fait spécifique. Cette reconnaissance, poursuit Bourdieu, "*ne se mesure ni à la réussite commerciale - elle en serait plutôt l'opposé -, ni à la simple consécration sociale - appartenance aux académies, obtention de prix, etc... - ni même à la simple notoriété, qui mal acquise, peut discréditer*".

Il s'agit d'un type de capital symbolique très particulier, mais il s'agit toujours d'un capital symbolique. Avec la notion du champ on se donne, selon Bourdieu, le

21. *Ibidem*, p. 115.

22. Pierre Bourdieu, *Choses dites*. Paris, Les Editions de Minuit, 1987 : "Le champ intellectuel - un monde à part", p. 168.

moyen "de saisir la particularité dans la généralité, la généralité dans la particularité"

On a pu reprocher à la théorie du champ de souligner trop les limites qui séparent celui-ci de la société globale.

"La notion de champ autonome, estimait ainsi Jacques Dubois, conduit la théorie à ne penser le social et ses déterminations que comme extériorité, un peu comme si l'institution ne relevait pas de ce social ou ne contribuait pas à le faire exister" (24).

Selon Bourdieu, les interférences sociales n'agissent pas de manière immédiate sur les agents du champ ; elles sont ré-interprétées selon la logique du champ : "toute influence et toute contrainte exercées par une instance extérieure au champ intellectuel est toujours réfractée par la structure du champ intellectuel : c'est ainsi par exemple que le rapport qu'un intellectuel entretient avec sa classe d'origine ou d'appartenance est médiatisé par la position qu'il occupe dans le champ intellectuel et en fonction de laquelle il se sent autorisé à revendiquer cette appartenance (avec le choix qu'elle implique) ou incliné à la répudier et à la dissimuler honteusement. Ainsi "les déterminismes ne deviennent détermination spécifiquement intellectuelle qu'en se réinterprétant, selon la logique spécifique du champ intellectuel, dans un projet créateur"" (25).

23. *Ibidem*, p. 168.

24. Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, p. 38.

25. Pierre Bourdieu, "Champ intellectuel et projet créateur". *Les temps modernes*, 246, nov. 1966, p. 905. Voir aussi ultérieurement : "La sociologie de l'art ou de la littérature qui rapporte directement les oeuvres à la position dans l'espace social (la classe sociale) des producteurs ou de leurs clients sans considérer leur position dans le champ de production (...) escamote tout ce que l'oeuvre doit au champ et à son histoire, c'est-à-dire, très précisément, ce qui en fait une oeuvre d'art, de science ou de philosophie". (*Questions de sociologie*, p. 117-118) .

Bourdieu ne nie pas l'existence d'interférences politiques, sociales et économiques ; mais ces interférences sont, selon lui, toujours médiatisées. Dans une étude parue dans la revue *Scolies*, il souligne que le champ intellectuel est inséré dans un type spécifique de champ politique : "Le champ intellectuel, si grand que puisse être son autonomie, est déterminé dans sa structure et sa fonction par la position qu'il occupe à l'intérieur du champ du pouvoir" (25 26).

Bourdieu devra plus tard spécifier cette position du champ intellectuel par rapport au champ du pouvoir. Les champs de production culturelle occupent une position dominée dans le champ du pouvoir ou en d'autres termes : les artistes et les écrivains constituent une fraction dominée de la classe dominante. Les écrivains et les artistes sont dominants parce qu'ils détiennent un capital culturel qui leur confère un pouvoir et des privilèges. Mais dans leurs rapports avec les détenteurs de pouvoir politique et économique ils sont dominés. Ce n'est plus une domination personnelle comme c'était le cas à l'époque du mécénat, mais c'est une domination structurale exercée par des mécanismes généraux comme ceux du marché. Cette position de dominants dominés explique selon Bourdieu l'ambiguïté des prises de position des intellectuels : "En révolte contre ceux qu'ils appellent les "bourgeois", ils sont solidaires de l'ordre bourgeois, comme on le voit dans toutes les périodes de crise où leur capital spécifique et leur position dans l'ordre social sont véritablement menacés" (27)).

Si le champ littéraire ne peut jamais faire abstraction totale du champ du pouvoir, on assiste pourtant à un processus d'autonomisation progressive par rapport à des contraintes extérieures "qu'il s'agisse des censures morales et des programmes esthétiques d'une Eglise soucieuse de pro-

26. Pierre Bourdieu, "Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", *Scolies*, 1, 1977, p. 15.

27. Pierre Bourdieu, *Choses dites*, p. 173.

sélytisme ou des contrôles académiques et des commandes d'un pouvoir politique enclin à voir dans l'art un instrument de propagande " (28).

Le modèle du champ littéraire permet de comprendre les relations internes entre dominants et dominés comme des rapports de force et de lutte ce qui implique une méfiance à l'égard des autoreprésentations idéologiques. Ce type d'approche comporte (et exige) un sens aigu de l'aspect stratégique. Il s'agit de saisir surtout le rapport entre prises de positions et positions dans le champ sans pour autant négliger les aspects formels. La théorie du champ littéraire ne se réduit ni à une mise en relation directe des produits culturels avec la biographie individuelle ou la classe sociale ni à l'analyse interne ou intertextuelle : "*il faut faire tout cela ensemble*" (29)

Pierre Bourdieu postule une homologie entre l'espace des oeuvres dans leurs différences, leurs écarts et l'espace des producteurs et des institutions de production (30). Aux différentes positions dans le champ de production (genre, rang du genre, lieu de publication) ainsi qu'aux positions occupées dans le champ correspondraient les positions prises dans l'espace des modes d'expression (formes littéraires et artistiques alexandrin ou autre mètre, rime ou vers libre, des thèmes et toute sorte d'indices formels). "*Pour lire adéquatement une oeuvre dans la singularité de sa textualité, il faut la lire consciemment ou inconsciemment dans son intertextualité, c'est-à-dire à travers le système des écarts par lequel elle se situe dans l'espace des oeuvres contemporaines ; mais cette lecture diacritique est inséparable d'une appréhension structurale de l'auteur correspondant qui est défini [...] par les relations objectives qui*

définissent et déterminent sa position dans l'espace de production [...]" (31).

A l'intérieur de la théorie du champ littéraire, élaborée en France, on s'est donc montré plus sensible à la spécificité littéraire, à l'autonomie du fait littéraire par rapport à la société globale que ne l'avaient fait les approches de la sociologie littéraire d'inspiration allemande. La théorie de l'espace social et des champs spécifiques marque une rupture avec la conception ontologique des classes sociales. C'est la rupture, pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu, "*avec la tendance à privilégier les substances - ici les groupes réels [...] - au détriment des relations et avec l'illusion intellectualiste qui porte à considérer la classe théorique, construite par le savant, comme une classe réelle*" (32). C'est aussi la rupture "*avec l'économisme qui conduit à réduire le champ social [...] au seul champ économique, aux rapports de production économique, ainsi constitués en coordonnées de la position sociale*"(33). C'est aussi la rupture "*avec l'objectivisme [...] qui conduit à ignorer les luttes symboliques dont les différents champs sont le lieu et qui ont pour enjeu la représentation même du monde social [...]"*(34).

LES ETATS DES CHAMPS LITTÉRAIRES EN FRANCE ET EN ALLEMAGNE

La plus grande / ou moins grande sensibilité face au processus d'autonomisation du champ littéraire me semble être un effet des états des champs littéraires nationaux respectifs qu'on se propose d'examiner dans la deuxième partie de la présente étude (après la présentation des approches sociologiques). En France on peut, en effet,

28. Pierre Bourdieu, "Le marché des biens symboliques", *L'Année sociologique*, 22, 1971, p. 51.

29. Pierre Bourdieu, *Choses dites*, p. 175.

30. *Ibidem*, p. 175.

31. *Ibidem*, p. 175.

32. Pierre Bourdieu, "Espace social et genèse de "classe"". *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 52/53, juin 1984, p. 3.

33. *Ibidem*, p. 3.

34. *Ibidem*, p. 3.

constater une plus grande intégration de la littérature dans la société. En Allemagne, on relève cependant la séparation ou l'isolation délibérée de la littérature par rapport à la société globale. Ceci a eu comme effet paradoxal qu'en France, la plus grande intégration sociale de la littérature avait renforcé le processus d'autonomisation ressenti comme positif. En Allemagne, en revanche, l'isolation des intellectuels et de la littérature face à la société a eu des conséquences politiques néfastes. Pour cette raison, on pense la catégorie de l'autonomie en termes de valeur (négative) ce qui empêche une attitude descriptive. Nous cherchons à étayer cette thèse dans les pages qui suivent.

Le champ littéraire en France

En France, la conscience nationale s'est définie - à l'opposée de l'Italie ou de l'Allemagne - à travers des institutions politiques, se fondant sur la conviction de la pérennité de la constitution monarchique. C'est encore aux instances politiques qu'on doit le fait que la langue nationale se soit imposée en France - par les ordonnances de Villers-Cotterêts (1539) qui prescrivait que toutes les affaires juridiques devaient être traitées en langue française. La langue est ainsi devenue un attribut important de la conscience nationale. Ce patriotisme linguistique s'exprimait à travers Défense et illustration de la langue française (1549) de Joachim du Bellay ou De la précellence du langage français (1579) de Henri Estienne. Le nouveau système littéraire avait la nation comme espace qui devait dépasser les particularismes féodaux. On reconnaissait pour cette raison à la cour également une fonction ordonnatrice dans le domaine littéraire et linguistique. C'est ainsi le roi, François 1er, qui chargera le Collège de France de traduire les ouvrages de l'Antiquité en français. Pour du Bellay, l'hégémonie politique était liée à l'apparition d'un grand poète épique. Si les théoriciens de la Pléiade plaidaient pour des emprunts de formes non-françaises (comme l'ode ou le sonnet) c'est aussi pour fonder une nouvelle tradition nationale qui devait dépasser

les anciennes formes autochtones de l'ère féodale.

A cette époque de la transition de l'ère féodale vers la structure plus englobante de l'Etat-nation la littérature était devenue l'expression représentative de l'Etat-nation ; ceci ne signifiait pas purement et simplement l'instrumentalisation de la littérature, l'hétéronomie. De cette façon la littérature a aussi acquis un prestige qui lui permettra de s'émanciper.

Ceci a été démontré pour le 17^e siècle, notamment par Alain Viala dans son ouvrage Naissance de l'écrivain (35). L'auteur y a très bien montré que le "Grand Siècle" avait été dominé par le conflit entre les deux principes de l'autonomie et de l'hétéronomie et qu'on ne saurait parler de l'instrumentalisation totale de la culture par la monarchie absolue. Le fait important a été sans conteste la fondation, sous Richelieu, de l'Académie française qui était loin d'être un seul instrument de la domestication aux mains du pouvoir central. Ce fut aussi l'institutionnalisation d'une instance législative dans le domaine linguistique et littéraire qui marquait la professionnalisation des agents du champ se désignant désormais écrivains et non plus lettrés (dilettantes). Viala a bien établi un inventaire des moyens d'émancipation (relative) des écrivains : les droits d'auteur reconnus aux écrivains une propriété morale et matérielle des textes garantie cependant par l'Etat et lui ouvrant ainsi une possibilité de contrôle, voire de censure, mais aussi le nouveau public constitué par les lecteurs de la presse (naissante) et les assidus des salons, le mécénat et clientélisme enfin permettant matériellement une activité littéraire et distinguant la fonction d'écrivain, mais le rendant dépendant. Le résultat de cette "naissance de l'écrivain" fut une modification de la structure globale du champ intellectuel : le champ littéraire devenant en France, depuis le "siècle classique" le champ culturel le plus important distançant celui de la musique et celui de la peinture - rang qu'occupe la littérature jusqu'à nos

35. Les Editions de Minuit, 1985.

jours qui explique le statut très élevé de l'écrivain en France ("*On n'arrête pas Voltaire*") (36).

L'autonomisation du champ littéraire s'achève surtout au cours du XIXe siècle (37). L'Etat renonce à intervenir par le moyen de la censure et depuis 1881 la liberté de la presse est totale. L'extension d'un public virtuel permettait à l'écrivain un minimum d'indépendance économique et constituait en même temps une nouvelle instance de légitimation. Le nombre des producteurs de littératures s'est en plus étendu et différencié contribuant de cette sorte également à une professionnalisation. Même des interventions engagées, comme celles de Zola lançant "J'accuse", étaient des revendications d'autonomie et non pas de subordinations hétéronomes (38).

Lorsque, après la Libération, le Parti communiste s'est révélé être la force politique la plus importante, celui-ci avait le besoin d'une légitimation culturelle. La réponse lui a été donnée par Sartre à travers son concept de littérature engagée. Il définissait cet engagement sans cependant sacrifier sa philosophie de la liberté à un déterminisme matérialiste. Le mouvement politique qu'il avait fondé avec David Rousset se nommait de façon significative "Socialisme et liberté" et dans la célèbre présentation de Temps modernes on pouvait lire la devise : "*L'homme total. Totalement engagé et totalement libre*". Le concept de "littérature engagée" était aussi une revendication d'autonomie en affirmant que la littérature

était toujours implicitement libre et engagée (39).

A partir du statut élevé de l'écrivain et à partir de son haut degré d'autonomie les interventions autonomes des auteurs littéraires ont trouvé dans la société française une résonance qu'on ne saurait sous-estimer.

Le champ littéraire en Allemagne

On peut en effet constater que le statut de la littérature et des écrivains n'est pas identique en Allemagne et en France. E.R. Curtius avait déjà souligné dans les années vingt que la littérature seule remplissait en France une fonction qui était répartie en Allemagne sur la philosophie, la science, la poésie et la musique (40).

Robert Minder a estimé à son tour qu'en Allemagne le professeur jouirait d'un respect qu'on n'accorderait pas à l'écrivain à l'opposé de la France. Il est indéniable, écrit le politologue René Rémond, "*sans doute à cause de la prééminence dans l'estime publique de la littérature sur les autres activités de l'esprit, que l'écrivain a longtemps siégé au sommet de la hiérarchie des intellectuels. Il subsiste aujourd'hui encore quelque chose de cette longue prééminence qui s'explique aussi par une notoriété naturellement plus grande que celle du professeur ou de l'homme de science, connu seulement de ses pairs, sauf s'il a obtenu le prix Nobel*" (41).

Ce serait cependant faux d'attribuer cette faible intégration de la littérature dans la société à une "essence" allemande ; elle s'explique par des conditions historiques spécifiques. La France doit l'intégration de la littérature dans la société aussi à une

36. Voir à ce sujet, Priscilla Parkhurst Ferguson, La France, nation littéraire. Bruxelles, Labor, 1991.

37. Voir Pierre Bourdieu : "Les progrès du champ littéraire vers l'autonomie qui s'accomplissent à la fin du XIXe siècle, se marquent au fait que la hiérarchie selon la consécration spécifique est alors l'inverse de la hiérarchie des revenus alors que, parmi les gens de lettres du XVIIe siècle, la correspondance était à peu près parfaite entre les deux hiérarchies [...]". ("Le champ littéraire", Actes de la recherche en sciences sociales, n° 89, sept. 1991, p. 7). ³⁸ * *

38. Voir à ce sujet Christophe Charle, Naissance des "intellectuels" 1880-1900. Paris, Les Editions de Minuit, 1990.

39. Voir Anna Boschetti, Sartre et "Les Temps modernes". Paris, Les Editions de Minuit, 1985.

40. E.R. Curtius, Die franzdsische Kultur. Berne, Francke, 1975[^], p. 75, 83.

41. René Rémond, "Les intellectuels", p. 364.

unité nationale très tôt obtenue et au sentiment national qui en résultait et on a pu voir dans la littérature une expression adéquate de ce sentiment ; cette intégration a été favorisée par le rayonnement d'une capitale qui a fonctionné comme un centre intellectuel et artistique. En plus, la littérature qui était en grande partie faite par des membres issus de la bourgeoisie a profité de l'essor particulièrement important de cette classe en France qui a pu - grâce à la vénalité des offices - s'élever au groupe de la noblesse de robe qui a été au moins un certain temps - si l'on suit les analyses de Norbert Elias - favorisée par le pouvoir central comme contrepoids face à la noblesse d'épée (42). En Allemagne, la bourgeoisie urbaine n'avait pas le même poids ; car depuis la Réforme, l'aristocratie s'était vouée à des études de droit et à des fonctions administratives ; ce type de carrière n'était guère ouvert aux fils de la bourgeoisie (43). En Allemagne, la bourgeoisie ne pouvait profiter d'une rivalité entre un pouvoir central et une aristocratie d'épée. L'aristocratie féodale a empêché toutes les tentatives de constitution d'un pouvoir central - ce qui impliquait pour l'écrivain bourgeois une dépendance plus immédiate ; pour cette raison aussi, une capitale comme centre culturel n'a pas pu non plus s'établir.

Loin de nous cependant l'idée d'expliquer d'une manière mécaniste le degré moindre de politisation des écrivains allemands et la plus faible intégration de la littérature dans la société uniquement par ces évolutions sociales divergentes. Mais il importe de tenter d'expliquer les divergences à partir de conditions historiques et non pas par un recours à des notions a-historiques comme le "caractère national".

Il faut en plus se garder d'une image trop abrupte excluant toutes les nuances. On devrait notamment mentionner Heinrich Heine qui ne correspond pas du tout à l'image d'un écrivain apolitique. Sainte-

Beuve a déjà souligné que Heine corrigeait la vision courante de l'Allemagne établie en France depuis la Restauration notamment depuis le livre célèbre de Madame de Staël De l'Allemagne : l'image d'un pays paralysé par la spéculation et la métaphysique. Heine représente, selon la critique, une nouvelle Allemagne révoltée et politiquement consciente. Les Saint-Simoniens voyaient en Heine un des écrivains politiques les plus importants de l'Europe, l'incarnation de l'écrivain idéal alliant la puissance créatrice et l'engagement socio-politique. Les manifestations politiques de Heine avaient été cependant considérées par la presse dynastique - en France ! - comme non digne d'un poète (44).

Or, Heinrich Heine n'a pas servi de modèle en Allemagne, comme l'a remarqué Jürgen Habermas dans une étude percutante, consacrée au poète allemand (45). Heine n'a été accepté en Allemagne qu'après 1945. Si l'on ne s'est pas référé à l'exemple d'une littérature engagée proposée par Heine, c'est qu'on y rattachait - par méprise - deux conceptions trahissant la spécificité de la littérature. D'une part, on estimait qu'une attitude engagée d'un écrivain équivalait à une perte de l'autonomie du champ littéraire et artistique aboutissant à une fusion totale des sphères culturelles et politiques. D'autre part, on pensait que l'intervention politique de l'écrivain signifiait son intégration totale dans l'appareil politique.

Habermas a bien démontré que telle n'était pas la conception de Heine. Heine a toujours défendu l'autonomie de l'art et de la littérature sans en faire un fétiche. Dans ses écrits contre Borne, Heine s'oppose à ceux qui mettent leur intérêt pour l'art au service de l'intérêt politique. Il expliquait ainsi que, le jour de son arrivée à Paris, il ne s'était pas rendu aux tombeaux de Rousseau et de

42. Voir N. Elias, Die hofische Gesellschaft. Neuwied, Luchterhand, 1969, p. 238-255. ⁴³

43. Voir ibidem, p. 284.

44. D'après H. Horling, heinrich Heine im Spiegel der politischen presse Frankreichs. Frankfurt/M. Lang, 1977.

45. Jürgen Habermas, "Heinrich Heine und die Rolle des Intellektuellen in Deutschland", Merkur. 40 année, n° 6, Juin 1986, p. 453-468.

Voltaire mais à la Bibliothèque royale afin de voir le manuscrit de Manesse ! Pour Heine, l'autonomie de l'art, de la littérature, reste une condition indispensable pour que de vraies ressources restent disponibles que l'intellectuel devrait cependant mettre à profit pour le peuple.

Dans son débat avec Borne, Heine clarifie également la conception de la politique qui le guide en tant qu'écrivain engagé. Les armes des poètes ne peuvent être selon lui, celles du révolutionnaire ou de l'homme politique professionnels.

Mais Heine qui entendait allier, quoi qu'on ait dit de lui, autonomie et engagement de la littérature, n'a pas été suivi en Allemagne. Les écrivains allemands se sont plutôt définis contre le poète engagé. Habermas rappelle ainsi une réaction du jeune Théodor Heuss en 1916 contre des intellectuels qui entendaient se présenter comme des porte-paroles de revendications progressistes. Ces intellectuels se réclameraient du modèle de Heine ou de Voltaire, donc d'une période où il n'y avait pas encore un système parlementaire et non plus des partis politiques devenus maintenant les plate-formes de la formulation de la volonté politique. La professionnalisation ou l'institutionnalisation de la politique rend, selon Heuss, la politisation de la littérature superflue. Une attitude similaire s'exprime à travers la célèbre conférence de Max Weber, prononcée en 1919, sur *"la politique comme métier"*(46). Weber distingue entre les intellectuels caractérisés par une agitation stérile, un romantisme orienté vers ce qui intellectuellement intéressait sans aucun sens de responsabilité et d'autre part, les hommes politiques professionnels qui se distingueraient par la distance, le sens des réalités et de la responsabilité. Les premiers suivent une "éthique de conviction" (orientés selon la primauté des fins) et les seconds une "éthique de responsabilité" (orientée selon la primauté des moyens). On pourrait signaler un troisième témoin de cette séparation nette

entre littérature et politique : Thomas Mann qui publia, en 1918, ses Considérations d'un apolitique / [Betrachtungen eines Unpolitischen] qu'il devait bientôt après corriger. Il y distingue entre esprit et politique, entre "Kultur" et Civilisation, liberté et droit de vote, entre art (Kunst) et littérature. L'essence allemande c'est la "Kultur", l'âme, la liberté, l'art et non pas la civilisation. Thomas Mann polémique contre ce qu'il appelle "Zivilisations-Literat". Il s'oppose au concept français de l'intellectuel qui lutte du côté de l'entente de la civilisation contre le "sabre", donc contre l'Allemagne.

Cette séparation entre "Kunst" et politique a fait naître en Allemagne quatre groupes d'intellectuels qui sont très bien définis par Habermas :

- D'abord les écrivains politiques et les mandarins comme Hesse ou le jeune Thomas Mann pour qui les sphères de l'esprit et celle du pouvoir sont totalement séparées ; une politisation de l'esprit étant ressentie comme une trahison.
- Ensuite ceux qui plaident comme le jeune Heuss ou Max Weber pour une professionnalisation de la politique orientée par la rationalité. La politisation des écrivains ou des philosophes introduirait un élément d'instabilité et d'incompétence.
- Puis les activistes comme Carl Einstein, René Schickclé ou Ernst Bloch qui rêvent du pouvoir politique exercé par une élite intellectuelle et partagent ainsi avec les mandarins une conception élitiste.
- Enfin comme quatrième groupe, les intellectuels qui comme Lukács s'entendent comme des révolutionnaires ou hommes politiques professionnels, se situant à l'intérieur d'un appareil de parti.

Cette dichotomie entre la politique et la littérature repose, selon Habermas sur deux conceptions spécifiques : d'une part la fétichisation de l'esprit et, d'autre part la fonctionnarisation de la politique. Pendant la période de Weimar, il y avait le domaine

46. Recueilli dans Max Weber, Soziologie. Universal geschichtliche Analyser.Politik. Stuttgart, Kroner, 1973, p. 167-185.

de la "Kultur", ouvert aux seules élites, en quelque sorte autarque et n'entretenant aucun rapport avec la politique et la société. D'autre part, il y avait la politique comme un domaine fonctionnellement spécifique ne pouvant fonctionner qu'avec des experts. Ce qui est exclu, c'est un troisième domaine : l'espace public politique ("politische Öffentlichkeit") ; c'est là où l'intellectuel peut opérer ; il peut intervenir tout en restant écrivain sans devenir homme politique professionnel. L'art et la littérature restent autonomes sans être éso-tériques ; la volonté politique s'exerce, certes, à travers un système dominé par des hommes politiques professionnels ; mais le domaine n'est pas contrôlé uniquement par ceux-ci.

L'idéal allemand du poète apolitique commençait cependant à s'ébranler lors de la montée du national-socialisme au cours des années trente. R. Minder mentionne à juste titre l'évolution progressive de Thomas Mann qui devait révoquer les thèses des Considérations d'un apolitique pour devenir le porte-parole de la nation assumant sa responsabilité politique (47). Quant à la période après la guerre, Hans Mayer constate que le temps est revenu en Allemagne, où l'on identifie une littérature de qualité à une attitude apolitique, c'est-à-dire à un assentiment à la situation régnante à l'intérieur de l'Etat et de la Société. Les écrivains critiques seraient de-

venus dans les deux Etats allemands de l'après-guerre un facteur politique (48). Or, il nous paraît aujourd'hui qu'il n'y avait pas eu une pensée dissidente en Allemagne de l'Est comme il y en avait une en Pologne, en Tchécoslovaquie, en URSS (49). Si l'engagement politique des écrivains a été admis, notamment en RFA, après 1945, ceci n'impliquait pas encore une influence importante des intellectuels à l'intérieur de la société.

47. Voir R. Minder, op. cit., p. 38. L'exemple de Thomas Mann semble avoir été plutôt l'exception. Voir "La confession germaniste" (Albert Béguin) en avril 1940 : "Les élites allemandes sont absolument responsables de cet état de choses. N'écoutez pas les intellectuels de là-bas qui se lamentent aujourd'hui d'être sous influence et opprimés. S'ils n'ont pas rayonné, c'est qu'ils ne l'ont pas tenté : c'est qu'à mesure qu'ils se cultivaient davantage, ils se sont davantage séparés de leur peuple. Ils l'ont méprisé, ils ont formé une caste d'êtres spécialisés, fermés au monde ambivalent, irresponsables hors de leur cabinet de travail [...]. L'Allemagne nous offre le spectacle d'une masse absolument informée et d'une petite caste cultivée, mais sans conscience politique, sociale ni nationale, qui par conséquence obéit, dans le domaine politique, à tous les impératifs venus de la masse". (Albert Béguin, Création et destinée. Paris, Seuil, 1973, p. 76.

48. H. Mayer, art. cit., p. 66.

49. Voir à ce sujet, Wolf Lepenies, "Frankreich und die "incertitudes allemandes"", Alexander von Humboldt Stiftung. Mitteilungen, n° 55, 1989, p. 60. Voir aussi André Glucksmann : "La faille est ancienne, pas plus en Allemagne de l'Ouest qu'en Allemagne de l'Est il n'y eut de Soljénitsyne et de Sakharov pour dénoncer, du temps de sa splendeur, l'archipel de la Stasi, pour en détailler les rouages et les parages. On connût à Berlin des oppositionnels et des contestataires fort honorables, mais pas de pensée dissidente comme à Moscou, Varsovie et Prague". (Le Figaro, 2 oct. 1990, p. 4). Les intellectuels qui dénoncent en Allemagne de l'Ouest l'absence de sens critique chez leurs collègues de l'Est, dénoncent en même temps l'engagement critique de la génération d'écrivains après 1945 représentée par Böll ou Grass comme "kitsch de conviction". Les indices d'un retour vers l'esthétisme ne sont guère niables.