

Predrag Matvejević

## La poésie de circonstance et son «engagement»

(Vus plus particulièrement à travers la poétique et la critique françaises)

### DEUXIEME PARTIE: CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES

#### I

#### Quelques caractéristiques générales de la poésie de circonstance

La première partie de cette étude évoque les étapes de l'évolution de la poésie de circonstance (*Gelegenheitsgedicht*) et, parallèlement, la prise de conscience de son caractère particulier. La vue cavalière de l'histoire de cette poésie ainsi que différents jugements de la critique et de la poétique françaises que nous avons étudiés plus particulièrement permettent de conclure que plusieurs définitions de la poésie de circonstance sont possibles: elles varient non seulement d'une époque à l'autre ou de telle littérature à telle autre, mais aussi au sein d'une même époque et d'une littérature unique. Ainsi faut-il chercher, plutôt qu'une définition, les caractéristiques plus ou moins générales selon lesquelles une oeuvre poétique peut être qualifiée «de circonstance».

On peut distinguer *grosso modo* trois catégories de la poésie de circonstance:

1. la poésie de circonstance accompagnant diverses cérémonies (qui sont généralement de caractère collectif, mais parfois aussi privé);

2. la poésie de circonstance engagée (ayant le plus souvent trait aux faits socio-historiques);

3. la poésie de circonstance chantant les événements de la vie privée ou subjective (dans le sens que Goethe donnait au terme *Gelegenheitsgedicht*).

Il faut noter tout de suite que ces distinctions restent elles-mêmes assez imprécises et ne permettent nullement de diviser de façon tranchante les trois catégories en question.

Elles nous sont cependant utiles dans la mesure où elles aident à dissocier plus facilement les traits communs et les *caractéristiques générales* appartenant à chacune de ces catégories prise en particulier. Nous pourrions ainsi affirmer que pour toute littérature un peu plus développée la définition de Hegel que nous avons précédemment citée pourrait être généralement appliquée à la poésie de circonstance *cérémonielle*.<sup>85</sup> Il en va tout autrement de la poésie *engagée* et surtout de celle qui chante les événements de la vie privée et subjective de l'auteur.

Le mot *circonstance* est d'ailleurs lui-même susceptible de prendre d'un cas à l'autre des significations sensiblement différentes. Sa définition peut nous servir de point de départ et nous aider à mieux saisir le véritable sens des expressions mêmes qu'il détermine, c'est-à-dire: pièce, oeuvre, écrit et surtout *poésie de circonstance*.

Litré définit le mot *circonstance* en premier lieu comme «particularité qui accompagne un fait» (exemple: «les circonstances de leur mort»; «circonstances aggravantes, atténuantes...»), il ajoute ensuite une définition dans laquelle se retrouvent certains éléments propres à la poésie de circonstance: «les choses du moment actuel» (exemple: «la circonstance n'est pas favorable à une telle entreprise»). Le *Larousse du XX<sup>e</sup> siècle* nous donne pour première définition: «un des faits particuliers qui se groupent autour d'un événement» (exemple: «énumérez toutes les circonstances»).

Ces indications nous mettent sur la trace d'un certain nombre de caractéristiques de la poésie de circonstance: celle-ci se rattache justement à des «choses du moment actuel», à des «faits particuliers qui se groupent autour d'un événement»: elle chante le plus souvent un «événement» qui s'impose à un moment donné par son *actualité*.<sup>86</sup>

Le fait ou l'événement auquel se réfère ainsi la poésie de circonstance peut revêtir des aspects bien différents allant d'un simple fait privé à «l'événement historique». La poésie de circonstance *cérémonielle* ainsi que la poésie *engagée* sont — comme nous l'avons déjà constaté — généralement en rapport avec les événements concernant un groupe social ou une collectivité, alors que «l'événement» de la poésie de circonstance au sens goethéen se réfère surtout au monde *particulier*

<sup>85</sup> Pour alléger notre terminologie nous désignons parfois, dans le texte qui suit, ces trois catégories de la poésie de circonstance tout simplement comme *poésie cérémonielle*, *poésie engagée* ou la poésie de circonstance au sens goethéen.

<sup>86</sup> L'idée de l'actualité détermine la notion même du *circonstanciel*. G. Picon note ainsi à propos de Saint-John Perse: «L'actualité (celle de la II<sup>e</sup> guerre mondiale) a peu de part à la gloire du poète le moins 'circonstanciel' qui soi» (o. c. en note 1, p. 178).

du poète. La définition de la poésie de circonstance achoppe ainsi en premier lieu sur la variété irréductible des événements auxquels cette sorte de poésie peut avoir trait.

Dans les deux dictionnaires que nous avons cités, on donne comme synonymes du mot *circonstance*: *occasion*, *cas*, *occurrence*, *conjoncture*; on peut y ajouter aussi, pour certains contextes, *situation*. Ces mêmes notions se retrouvent dans les termes désignant la *poésie de circonstance* en diverses langues européennes. Ainsi, en anglais, on souligne le côté « occasionnel » de cette poésie dans *occasional verses* (on désigne par ce terme plutôt les *vers*, que le *poème*);<sup>87</sup> il en va de même pour l'expression italienne: *poesia d'occasione*; le terme correspondant en russe — *stichotvoréniyé na sloutchaï* — comporte le sens de *cas* (*sloutchaï*) ou bien d'*occurrence*. Goethe a fait explicitement valoir la différence entre les termes désignant la poésie de circonstance en allemand (*Gelegenheitsgedicht*) et en français: « Pour ce que nous nommons en allemand *Gelegenheitsgedicht* — a-t-il dit en parlant de Béranger les Français se servent du terme *poésie de circonstance*. Cela nous permet de mieux comprendre la différence entre ces deux choses: dans le premier cas le poète saisit une occasion passagère et la traite avec bonheur (*und sie glücklich behandelt*); dans le second, il sait utiliser favorablement une circonstance (*Umstand*) qui se présente ».<sup>88</sup> Cette distinction fait bien valoir deux caractéristiques importantes de la poésie de circonstance, sans pour autant délimiter les deux termes en question l'un par rapport à l'autre (du moins en ce qui concerne leurs acceptions actuelles).

La caractéristique la plus commune de la poésie de circonstance est d'indiquer assez nettement un *à l'occasion de*. Le degré de relativité ou de dépendance qu'implique ce *à l'occasion de* varie lui aussi d'un cas à l'autre. Ainsi dans la poésie de circonstance *cérémonielle* le *à l'occasion de* est généralement bien plus déterminant et plus limitatif que dans la poésie de circonstance au sens goethéen du terme. Il n'est toutefois pas possible d'indiquer, même approximativement, une limite à partir de laquelle la référence de la poésie à un prétexte donné justifierait de façon régulière le qualificatif *de circonstance*.

En confrontant les sens des mots *circonstance* et *conjoncture*, Littré fait bien remarquer que « la circonstance est ce qui est autour; la conjoncture est ce qui coïncide ». L'étymologie même du mot *circonstance* renvoie à des choses ambiantes et extérieures (*circum stantia*). Ce mot comporte en outre —

<sup>87</sup> Cf. T. S. Eliot, essai sur Rudyard Kipling, o.c. en note 67, pp. 206 et 235.

<sup>88</sup> Goethe, *Vollständige Ausgabe*, Stuttgart, 1827, vol. 46, p. 180.

de même que les mots plus ou moins synonymiques comme *occasion*, *cas*, *occurrence* ou *situation* — l'idée d'une détermination temporelle. Ces deux caractéristiques se retrouvent également dans la poésie de circonstance, qui offre en même temps un lien direct avec l'extérieur et se présente, au point de vue temporel, dans un rapport immédiat avec la circonstance en question (en grec moderne le qualificatif *epikairois* désignant la poésie de circonstance signifie *temporaire*, «composé pour un moment donné» et met justement en lumière cette caractéristique).

Ici on peut établir une autre distinction qui nous semble fort importante. Une oeuvre de circonstance (poétique, aussi bien que tout autre) peut être faite:

a) *en vue d'un événement dont l'échéance est connue ou fixée à l'avance par quelque convention;*

b) *par rapport à des faits accomplis dans un passé plus ou moins éloigné et ayant quelque relation avec le moment présent.*

Il semble important de dissocier ici ces deux attitudes poétiques, bien qu'elles puissent en pratique être conjointes: le fait que le *circonstanciel* se trouve dans le passé ou dans l'avenir par rapport à l'oeuvre détermine dans un certain sens l'optique interne de l'oeuvre même ou, plus exactement, celle de l'auteur. On peut constater ainsi que la poésie de circonstance, alors que la poésie *engagée* ou bien celle qu'envisageait Goethe se déterminent le plus souvent *par rapport* à des circonstances en train de se produire (une guerre, une action sociale etc.) ou bien qui se sont produites dans un passé récent (par exemple chez Goethe: une rencontre et... le bonheur ou la déception qui en résultent).

Il faut également souligner que la poésie de circonstance (tant au sens strict qu'au sens large du terme) ne constitue pas un *genre* poétique à part: elle peut appartenir à tous les genres et à toutes les catégories de la production poétique (ce qui ne contredit nullement le fait qu'à certaines époques et dans certaines traditions poétiques celle-ci se présentait — ainsi que nous l'avons montré — comme un véritable genre ou une catégorie particulière de la poésie!). Toujours est-il que *certaines genres* de poésie (l'acception du terme genre est ici assez imprécise)<sup>89</sup> se rangent plus ou moins généralement dans la poésie de circonstance — ainsi, par exemple, la poésie sati-

<sup>89</sup> Remarquons que Goethe parle dans *Poésie et Vérité* de la *poésie de circonstance* comme d'un «genre poétique» (*erste und echteste aller Dichtarten*): il range parmi les *Dichtarten*, l'ode, la ballade et d'autres genres poétiques semblables, qu'il distingue des trois catégories principales: *Naturformen* (c'est-à-dire: *Epos, Lyrik und Drama*). Cf. *Werke*,

rique ou didactique, pièces d'apparat, éloges divers, épigrammes, parodies, hymnes, cantiques etc... — selon le degré de leur dépendance à l'égard des prétextes correspondants.

La poésie de circonstance au sens strict du terme pourrait être globalement divisée en deux catégories: d'une part les morceaux de circonstance voués à un seul usage, c'est-à-dire employés exclusivement dans et pour *une* circonstance donnée (et portant souvent les indications référentielles précises) et, de l'autre, les pièces dont on peut faire usage toutes les fois qu'une occasion (circonstance) plus ou moins analogue se présente: par exemple les vers qui se rattachent à certains cultes ou rites, comme les cantiques religieux, ou bien les poèmes accompagnant diverses célébrations, inaugurations, enterrements etc. (ainsi, pourrait-ce être, en France, le cas du poème de Hugo: «Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie...»).

Nous avons constaté que la définition du mot *circonstance* renvoie généralement à des choses *extérieures* et que la *poésie de circonstance* est en rapport immédiat avec les faits relevant de l'extériorité. C'est justement dans ce rapport même qu'il faut chercher les déterminants principaux de la *poésie de circonstance*: il dénote l'attitude que l'on manifeste plus ou moins communément à l'égard de cette sorte de poésie, la façon dont on la juge et l'apprécie.

Il s'agit donc de mettre en valeur les différents facteurs relevant à la fois de la *sociologie* et de la *création* littéraires, qui déterminent le sort et la notion même de la poésie dite *de circonstance*.

## II

### *Les partis pris de la poésie de circonstance*

1. *Le statut social du poète et la production poétique de circonstance.* Depuis les temps les plus anciens on présente le statut du poète sous un double aspect: celui de l'homme (ou du citoyen) et celui du créateur. Le poète subit, comme tout autre mortel, l'humaine condition, encore qu'il possède des prérogatives dites «divines»: il passe sa vie d'homme dans un monde et un temps bien déterminés (*en situation*, dit-on de nos jours), alors que son chant vise à une résonance *universelle* et se réclame de *l'éternel*.

Jubiläumsausgabe, vol. V, pp. 223—224. Nous devons nous limiter à la constatation que la terminologie poétique n'a pas ici d'équivalents précis d'une langue à l'autre et que ceci rend difficile toute tentative de classification en ce sens.

Ces deux statuts sont souvent en flagrante contradiction: l'homme, pour subsister, doit se soumettre à toutes sortes d'exigences pratiques; la poésie, pour s'épanouir, ne connaît d'autre maître que sa propre liberté. L'antinomie de la sécurité (du créateur) et de la liberté (de la création)<sup>90</sup> se manifeste d'une façon particulièrement aiguë dans la *poésie de circonstance*. On a pu observer, au cours de l'histoire, un parallélisme très significatif à cet égard dans le rapport entre le *statut social* du poète et la production poétique *de circonstance*: au fur et à mesure que le poète se libère des obligations qui pendant des millénaires ont pesé sur son statut, la poésie de circonstance devient une catégorie poétique subalterne et prend un sens de plus en plus péjoratif!

La place qui revient au poète dans ce qu'on appelle la «division sociale du travail» a toujours été une des plus précaires: celui-ci n'y semble figurer qu'à titre de luxe plus ou moins occasionnel. Etre poète, ce n'est, au point de vue sociologique, ni un métier, ni une profession au sens ordinaire du mot: c'est une vocation ou, sauf rares exceptions, un gagne-pain provisoire.<sup>91</sup> Aucune école n'y mène, aucune préparation dirigée n'atteste le chemin.<sup>92</sup> *On naît poète*, dit-on.

Quoi qu'il en soit, les tâches les plus diverses n'en ont pas moins été imparties au poète au cours de l'histoire dans et par différentes civilisations. Il est difficile de ramener ainsi à un dénominateur commun les fonctions et les statuts qu'avaient l'*aède* grec, le *barde* celtique ou l'*histrion* romain, le *griot* d'Afrique, le *scop* teutonique ou le *guslar* yougoslave, le *cantastorie* italien, le *troubadour* ou le *Minnesänger*; on pourrait allonger cette liste autant qu'on le voudrait: poètes de clan et poètes de cour chez différents peuples, poètes à gages et poètes engagés dans diverses époques, enfin poètes prêtres et enseignants, exorciseurs et tribuns, magiciens ou bouffons etc. Toutes ces catégories ont pourtant une caractéristique commune: le poète dépend, au point de vue matériel, d'un protecteur ou d'un public! Cette dépendance obligea le

<sup>90</sup> Nous empruntons les termes de cette antinomie (sécurité — liberté) à M. J. Grenier (cf. «Création» in *Nouvelle N. R. F.*, année 1964).

<sup>91</sup> On ne connaît guère de poètes authentiques, à part Victor Hugo bien sûr, qui aient décemment vécu de leur seule poésie.

<sup>92</sup> Hermann Hesse dit fort pertinemment à ce sujet: «On pouvait devenir professeur, prêtre, médecin, artisan... Pour toutes les professions du monde il y avait une voie, une école... Pour le poète seul, rien de tout cela n'existait! Il était permis d'être poète, et cela passait même pour un honneur, mais devenir poète était impossible; vouloir le devenir était ridicule et honteux» (H. Hesse, *Kurzgefasser Lebenslauf*, 1925, cité d'après E. R. Curtius, o. c. en note 11, p. 575). Cf. sur ce même sujet la conversation de Wilhelm Meister avec Werner (Goethe, éd. originale du *Jubilé*, vol. XVIII, p. 89).

poète au cours de l'histoire à se soumettre aux exigences extérieures les plus diverses et à s'accomoder de la tutelle exercée sur sa fonction par les instances sociales qui le soutenaient. D'où le lieu commun de la vénalité de la poésie: en flattant les puissants du jour ou les riches, en s'associant à leur cause et à leurs intérêts quand les circonstances s'en présentaient ou l'exigeaient, le poète compromettait ses prérogatives essentielles et démeritait de sa vocation la plus propre. Dans le discrédit dont se voit de nos jours frappée la *poésie de circonstance*, nous retrouvons justement le châtiment de cette compromission et de ce démérite.<sup>93</sup>

2. *La commande et la poésie de circonstance.* Les considérations sur le statut du poète nous mettent donc sur la trace des facteurs extérieurs qui déterminent la poésie de circonstance. Ainsi la première constatation qui s'impose est que dans la poésie de circonstance la *circonstance* (l'événement, la situation, l'occasion etc.) semble *commander* la poésie. Il s'agit donc d'examiner les implications essentielles de cette *commande* et de voir de plus près sous quels aspects elle se présente dans la poésie de circonstance même.

Tout groupe social et tout individu sont virtuellement «usagers» de l'art et de la poésie ou, plus précisément, d'une certaine forme d'art ou de poésie. «Le besoin de poésie existe à l'état brut chez l'homme. Peu d'entre nous demandent d'assouvir cette faim à la poésie-genre littéraire... Ce besoin cherche et trouve ailleurs sa satisfaction. Où? Dans la mode, les spectacles, jusqu'aux plus vulgaires, dans cette longue chaîne graduée qui mène de la littérature proprement dite au plus bestial reportage...»<sup>94</sup>

Ce «besoin de poésie» se traduit par une *commande* correspondante. En ce qui concerne les oeuvres de circonstance, on peut constater que, très souvent, elles répondent justement

<sup>93</sup> Les objections suivantes de Nietzsche contre les «artistes» glorificateurs sont bien caractéristiques à cet égard et semblent viser en premier lieu les poètes: «Les artistes glorifient sans cesse — ils ne font que cela — ils glorifient toutes les situations, tous les objets qui ont la réputation de pousser l'homme à se sentir bon, ou grand, ou ivre, ou sain, ou sage. Ces situations, ces objets de choix... sont les sujets de l'oeuvre des artistes; l'artiste est sans cesse aux aguets pour en trouver afin d'en faire une matière d'art. J'entends, non point qu'ils taxent eux-mêmes ce qui est bonheur ou événement heureux, mais qu'ils s'empressent toujours auprès des taxateurs avec la plus grande curiosité et le vif désir de profiter immédiatement de leurs taxations...» (F. Nietzsche, *Le Gai Savoir* 85, éd. Gallimard, col. *Idées*, p. 124).

<sup>94</sup> Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le Sacré*, N. R. F., Paris, 1945, p. 23.

à une commande<sup>95</sup> de cette espèce, qui se fait sentir ou se déclare dans certaines occasions particulières (solennité, deuils, jubilés et ainsi de suite). — Par là s'explique la méfiance que l'on éprouve à son égard, surtout dans les poétiques modernes, qui — ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer — montrent manifestement leur mépris pour les oeuvres *commandées* et n'hésitent nullement à les discréditer en les qualifiant péjorativement de produits *de circonstance*.<sup>96</sup>

Toute analyse en ce sens nous renvoie d'abord au fait bien connu que l'oeuvre poétique, comme toute autre oeuvre d'art, s'adresse inévitablement à un *public*. Le contenu du mot public est ici assez vague: il peut désigner à la fois un certain nombre de personnes prises en particulier (c'est le cas notamment des anciens protecteurs ou mécènes et de leur entourage), ou un groupe social bien plus important. Nous avons pu constater, dans la partie historique, que le poète ancien pouvait être parfaitement au courant des exigences de son public: il le tenait la plupart du temps dans le champ de sa voix et voyait bien les réactions suscitées par son oeuvre. (Ainsi, tant que la poésie a été véhiculée *oralement*, elle fut presque toujours *de circonstance*, au moins dans une certaine mesure). Le poète moderne a, évidemment, une idée bien moins précise de son public, mais il ne perd pas non plus de vue — si indifférent au succès et si *ésotérique* qu'il se veuille — les réactions extérieures que provoquera son oeuvre.<sup>97</sup>

Ainsi le seul sentiment de l'existence d'un public qu'éprouve inévitablement le poète de même que l'idée plus ou moins précise qu'il se fait de ses exigences comportent déjà une sorte de *commande* implicite, susceptible de re-

<sup>95</sup> Il est assez significatif qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle en France, au moment où le terme *poésie de circonstance* ne semble pas encore courant, on se sert souvent à sa place du terme *poésie de commande* (Cf. Marmontel, o. c. en note 25, vol. II, pp. 430—431). Il n'est pas rare que l'on trouve ces deux dénominations associées même de nos jours.

<sup>96</sup> Ceci nous fait comprendre le recul, dans la plupart des littératures européennes, d'abord de la poésie panégyriste au sens strict du terme (où la *commande* est la plus flagrante), ensuite de la poésie didactique et moralisante (*commandées* par les besoins de l'éducation ou les exigences de la morale); enfin, la poésie politique et *engagée* devient à son tour suspecte — ainsi que nous l'avons montré — dans la mesure où elle semble être *commandée* par la politique ou l'engagement civique de l'auteur.

<sup>97</sup> «Au coeur même de la pensée du savant ou de l'artiste le plus absorbé et qui semble le plus retranché dans sa sphère propre, en tête-à-tête avec ce qu'il y a de plus *soi* et de plus impersonnel, existe je ne sais quel pressentiment des réactions extérieures que provoquera l'oeuvre en question: l'homme est difficilement seul» (P. Valéry, *Variété* in *Oeuvres complètes*, éd. Pléiade, vol. I, p. 1343).



vêtir les formes les plus variées<sup>98</sup> et de provoquer chez le poète tantôt son action, tantôt ses réactions.

Vue sous le rapport de l'oeuvre et du public, la poésie de circonstance dénote ainsi une de ses caractéristiques les plus typiques: elle vise dans la grande majorité des cas un public bien déterminé avec qui le poète établit généralement un contact immédiat.

Il semble permis d'envisager ainsi différents degrés du *circonstanciel* selon que le facteur de la «commande» est plus direct ou plus déterminant dans l'origine ou l'élaboration de l'oeuvre même. Les poésies *cérémonielles* ou *engagées* rentrent bien plus facilement dans la catégorie de la poésie de circonstance que les oeuvres faites à l'occasion de circonstances *subjectives*, justement dans la mesure où ces poésies dépendent des instances de l'ordre *collectif* et semblent être par conséquent *commandées* par celles-ci, alors que la commande de la *subjectivité* s'identifie en dernière conséquence avec la liberté créatrice.

Il reste à dégager les formes les plus communes et les plus caractéristiques sous lesquelles se présentent les implications de la commande, telle qu'elle est précédemment définie.

3. *Le mécénat et les oeuvres de circonstance.* Les considérations sur le statut social du poète laissent voir le rôle

---

<sup>98</sup> «Le public intervient avec ses moeurs, sa vision du monde, sa conception de la société et de la littérature au sein de la société; il cerne l'écrivain, il l'investit et ses exigences impérieuses ou sournoises sont les données de fait à partir de quoi l'on peut construire une oeuvre» (J.-P. Sartre, «Qu'est-ce que la littérature», in *Situations II*, éd. Gallimard, p. 125). Roger Caillois a bien éclairé tant les dangers de la poésie qui fait des concessions à un public aristocratique que de celle qui s'adresse au peuple: «Le poète ne doit acquiescer par faiblesse aux désirs de la foule ou aux caprices des riches et des puissants. Cette règle est plus morale qu'esthétique: il arrive qu'un auteur y contrevienne sans que son art en souffre le moindre dommage... Les riches et les puissants qui vivent dans le luxe, qui ont reçu une éducation soignée et qui ont plus de facilité d'apprécier les choses et d'être informés sur elles, ont presque toujours meilleur goût que la multitude et se montrent à la fois plus exigeants et moins tyranniques. C'est un des avantages dont l'injustice du sort les fait bénéficier... D'autre part, il est souvent excellent qu'un poète essaie de s'adresser au grand nombre. S'il y parvient sans abaisser son art, il le rehausse du même coup, car il en accroît l'humanité... Au contraire, il lui faut résister aux préférences esthétiques de la foule, presque nécessairement douteuses. S'il obéit à ces dernières par esprit de lucre ou par appétit de gloire, pour toucher de plus gros droits d'auteur ou pour recueillir plus d'applaudissements, c'en est fait de son art» (o. c. en note 3, pp. 72—73).

que pouvaient jouer les mécènes dans la production poétique. Les formes de mécénat ont substantiellement changé au cours de l'histoire sans pourtant complètement disparaître même de nos jours.<sup>99</sup> L'antiquité ainsi que la féodalité connaissaient — selon le stade de développement de telle ou telle société — des mécénats privés fort importants (exercés par les détenteurs du pouvoir ou des richesses, par l'aristocratie ou la plutocratie) à côté des mécénats collectifs (ceux de tribus par exemple, des cités ou d'autres groupements sociaux). Depuis l'époque moderne, le mécénat particulier joue un rôle de plus en plus négligeable et se voit presque systématiquement relayé par celui qu'exercent les collectivités: les organismes appropriés ou les «publics», les institutions ou l'Etat. Dans tous ces cas, les mécénats privés ou collectifs comportent, — consciemment ou inconsciemment — certains buts utilitaires ou du moins certaines exigences propres: ils *commandent* ainsi la production poétique même dans la mesure où ils ne font que l'encourager.<sup>100</sup>

Il est pourtant difficile — comme le remarque Robert Escarpit — «de faire le procès du mécénat»: sans son soutien maint poète n'aurait pas donné le meilleur de lui même! Toutefois, «bien qu'il ait rendu des services, le mécénat ne correspond plus aux exigences de la morale sociale de notre temps et ne peut être considéré de nos jours comme une institution normale et saine».<sup>101</sup>

Il existe un rapport étroit entre la poésie de circonstance et différentes formes de mécénat dans l'histoire de la poésie,

<sup>99</sup> Comme le constate bien G. Mounin, le mécénat moderne «a simplement d'autres formes que celui, nominatif et personnel, de Mécène ou de Louis XIV... Il y a les emplois de la fonction publique où l'on case encore plus que l'on ne croit les écrivains bien en Cour, à travers les ministères. Il y a les tournées de conférences..., les achats importants d'une oeuvre par un ministère..., les voyages gratuits, les ordres de missions, les bourses et les prix de tous ordres» (o. c. en note 16, pp. 64—65).

<sup>100</sup> «Mêmes les mécénats les plus glorieux impliquent moins la reconnaissance de la littérature *en soi* que le patronage d'un certain ordre de littérature, susceptible de tourner à la gloire du maître» (F. Baldensperger, o. c. en note 62, p. 51).

<sup>101</sup> R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, éd. «Presses Universitaires», pp. 48—49. Notons en passant que le problème du mécénat ou de la commande en général se pose tout autrement dans d'autres arts, en musique ou en peinture par exemple. Qu'une radio-diffusion héberge tel musicien et lui commande un morceau de musique, personne n'en sera choqué; que l'on commande à un grand peintre de faire le plafond

rapport qui se fait sentir notamment dans la poésie que nous avons appelés *cérémonielle*, mais aussi — quoique moins souvent ou différemment — dans la poésie dite *engagée*. C'est justement pourquoi il semble permis de conclure que le parallélisme entre la constatation que la poésie de circonstance est devenue une qualification de plus en plus péjorative et celle que le mécénat a cessé d'être « considéré comme une institution normale et saine » relève pour une bonne part de ce rapport même et l'atteste comme tel.

4. *Actualité, mode, succès de la poésie de circonstance.* En définissant le mot circonstance nous avons relevé qu'il comporte, dans certains contextes, l'idée de l'*actuel*: ainsi un sujet *circonstanciel* en poésie porte-t-il généralement l'empreinte directe de l'*actualité* correspondante.

Il est nécessaire de préciser que la poésie de circonstance est généralement en rapport avec une actualité qui relève le plus souvent du collectif, du social ou du politique. Cette actualité confère souvent à l'oeuvre une véritable *signification circonstancielle*: les circonstances mêmes déterminent directement — non sans arbitraire, parfois — la compréhension, l'accueil ou la fortune de l'oeuvre poétique. On trouve un exemple bien caractéristique à cet égard dans l'hymne national français:

Tout le monde sait que la *Marseillaise* date de la Révolution, mais n'a été adoptée comme hymne national que sous la Troisième République. C'est alors seulement qu'elle est devenue un objet de respect. Entre les deux époques, elle a offert un caractère tantôt révolutionnaire, tantôt patriotique, tantôt séditionnel. Elle apparaît sous ces trois aspects de portée sociale, comme motif musical, dans l'oeuvre de R. Schumann; révolutionnaire dans l'ouverture d'*Hermann et Dorothea*; patriotique dans *Deux Grenadiers*; séditionnel dans le *Carnaval de Vienne*.<sup>102</sup>

Notons enfin que dans les termes: poème, ouvrage ou surtout pièce d'*actualité*, le qualificatif « d'actualité » est sou-

---

de l'Opéra ou bien qu'une galerie pourvoie à ses besoins matériels, rien n'est plus louable! Qu'on aille commander un poème sur tel ou tel événement ou tenir un poète à ses gages — chose qui fut jadis tout à fait naturelle — prêterait de nos jours au ridicule.

<sup>102</sup> E. Souriau, « L'Art et la Vie Sociale » in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, année 1948 p. 81. De même, *Walenstein* de Schiller fut jugé pour une bonne part en fonction de l'actualité politique du moment et dut ainsi sa popularité — comme le note. F. Baldensperger (o. c. en p. 213) — « à la curiosité universelle éveillée par Bonaparte, autre soldat vainqueur guidé par son étoile jusqu'à la grandeur suprême, menaçant pour le Saint-Empire ».

vent assez proche de celui «de circonstance» et que, par conséquent, l'un peut être, dans certains contextes, tout aussi péjoratif que l'autre.

La *mode* n'est évidemment pas synonyme d'*actualité* bien qu'elle représente en dernier ressort une sorte de *commande du moment actuel*. La mode littéraire apparaît comme l'exigence plus ou moins passagère des circonstances correspondantes ou des *conventions* (esthétiques et autres) en vigueur, de la concordance entre le goût d'un certain public et la production de certains auteurs. A notre époque, où les moyens de communication sont hautement perfectionnés, les «caprices» de la mode dans les arts en général se présentent sous des formes innombrables et réclament de plus en plus souvent le statut d'innovations esthétiques. C'est un lieu commun connu depuis des siècles (sinon des millénaires!) que de flétrir les concessions à la mode et de mettre en garde les écrivains (les artistes en général) contre ce que celles-ci commande ou défend.<sup>103</sup>

Tout comme l'*actualité*, la mode peut donner à une oeuvre d'art une signification plus ou moins arbitraire et par conséquent influencer considérablement sur sa fortune. Ainsi, un ouvrage «à la mode» est très souvent aussi «de circonstance», au point que l'on éprouve à son égard une méfiance tout analogue à celle que suscitent les oeuvres de circonstance proprement dites. Nous avons pu le constater notamment chez Baudelaire qui flétrissait au même titre les oeuvres (celles de Barbier) «marquées du misérable caractère de la circonstance et de la mode» et «les produits de la mode et de la circonstance» (ceux de P. Borel).<sup>104</sup> L'association répétée de deux termes en question reflète parfaitement bien la parenté que nous venons de mettre en valeur.

Le succès de l'oeuvre littéraire, pris au sens sociologique du terme, entre dans la même catégorie de phénomènes: il dépend en réalité des *circonstances* — *actualité* et, si l'on veut, *mode* —, de ce que le goût du public et les conventions esthétiques en vigueur exigent ou «commandent» à un moment donné. C'est peut-être — surtout après l'invention de l'imprimerie et son développement moderne — à la fois la plus séduisante et la plus dangereuse des formes de *commande*. Le succès d'un ouvrage semble en effet compréhensible dans toute la mesure où celui-ci est affecté à un *usage*, à un public qui a à se prononcer sur son sort. Or, le public n'accepte d'emblée que ce qui correspond pleinement à ses goûts et habitudes, à ce qui satisfait le plus directement aux conventions acquises

<sup>103</sup> Marmontel conseillait aux poètes de son époque de «se mettre autant que possible au-dessus de la mode et de l'opinion» (o. c. en note 95, vol. I. p. 368).

<sup>104</sup> *Oeuvres de Baudelaire*, éd. Pléiade, pp. 715 et 727.

et aux convenances du moment présent. Du fait qu'une oeuvre poétique *originale* apporte toujours des éléments nouveaux qui bousculent dans une certaine mesure l'échelle des acquisitions précédentes et des règles établies, son succès immédiat ne saurait donc être en raison directe avec son originalité propre. T. S. Eliot note à ce propos:

Si un poète atteint un vaste public très rapidement, c'est là une circonstance plutôt suspecte: car cela nous amène à craindre qu'il ne fasse pas réellement quelque chose de nouveau, mais qu'il se contente de donner aux gens ce à quoi ils sont déjà habitués, et par conséquent ce qu'ils ont déjà reçu de la génération précédente. Mais qu'un poète puisse trouver un public convenable, même s'il est restreint, dans sa propre époque — voilà l'important. Il devrait toujours y avoir une petite avant-garde de gens, ayant du goût pour la poésie, indépendants et quelque peu en avance sur leur temps, ou prêts à assimiler plus rapidement les nouveautés.<sup>105</sup>

Ainsi voyons-nous — surtout après la révolution romantique — les poètes et les écrivains s'en prendre au succès tout comme aux autres formes de la *commande* en littérature. Ecrire *to the happy few*, s'enfermer dans sa *tour d'ivoire*, ne se confier qu'à sa *chapelle* ou ne produire que de la *poésie pure* ou de *l'art pour l'art* sont autant d'attitudes qui reflètent le discrédit du succès et de l'accueil par le «grand public». Cet état d'esprit se retrouve plus ou moins dans toutes les littératures et souvent chez les écrivains et les poètes dignes de la plus grande admiration. Ainsi, en Russie, Pouchkine conseillait déjà «Au Poète» de «ne prendre jamais garde à l'amour du peuple» et de «vivre solitaire».

L'Art pour l'Art — nous l'avons vu — adopte à son tour une attitude foncièrement négative à l'égard du succès. Mallarmé affirme son mépris du succès au point que l'idée même d'un «art pour tous» lui semble une «des hérésies artistiques»<sup>106</sup>

<sup>105</sup> T. S. Eliot, «La fonction sociale de la poésie», o. c. en note 67, p. 21.

<sup>106</sup> Cf. S. Mallarmé, «Hérésies artistiques», o. c. en note 59, p. 257. Mallarmé écrit notamment dans l'article cité: «Qu'un philosophe ambitionne la popularité, je l'en estime... Mais qu'un poète, — un adorateur du beau inaccessible au vulgaire, — ne se contente pas du sanhédrin de l'art, cela m'irrite, et je ne le comprends pas. L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate... Certains écrivains ont tort de demander compte à la foule de l'ineptie de son goût et de la nullité de son imagination. Outre *qu'injurier la foule, c'est s'encannailler soi-même*, come le disait Ch. Baudelaire» (*ib.*, pp. 258, 259). Flaubert s'insurgeait pour sa part contre le succès auprès du grand public incarné dans les poésies de circonstance de Béranger: «On va bien loin comme réussite, lorsque, à un talent de mise en scène et à la facilité de parler la langue de tout le monde, on joint l'art de s'adresser aux passions du jour, aux questions du moment... L'immense gloire de Béranger est, selon moi, une des preuves les plus criantes de

les plus intolérables. Enfin, de nos jours, on rencontre des poètes — Henri Michaux en est un exemple frappant — qui renoncent délibérément au *public* pour ne se contenter que d'un petit nombre de lecteurs (deux cents, selon Michaux, suffisent). On aboutit ainsi, dans les pays qui ont des traditions littéraires aussi riches que la France ou l'Angleterre, à ce paradoxe que la critique poétique ne cesse de mettre en lumière: de plus en plus les poètes se trouvent sans public et le public sans poésie!

On ne saurait nier que le succès dans les lettres relève en dernière analyse d'une certaine *commande*, tant dans le bon que dans le mauvais sens du terme: il s'appuie très souvent sur les facteurs extra-littéraires qui attirent l'attention sur l'oeuvre plus ou moins indépendamment de sa signification propre. Les expressions consacrées comme «succès de circonstance» ou «succès de vogue» traduisent une fois de plus la relation qui existe entre les termes qu'elles associent. Divers «succès de scandale» illustrent, sous un autre aspect, le même rapport entre le succès d'une oeuvre et les circonstances correspondantes.

Enfin, on peut affirmer, sans exagération aucune, que, de nos jours, ce qu'on appelle *ouvrage à succès* passe — du moins en poésie — pour être un ouvrage plus ou moins de *circon-*  
*stance* et suscite des soupçons à bien des égards semblables.

5. *L'Engagement et la poésie de circonstance.* Le mot *engagement*, quoique fort courant dans la terminologie littéraire contemporaine, ne semble jusqu'à présent guère avoir été défini de façon satisfaisante.

En réalité, on envisage sous la même dénomination d'une part un fait éminemment *subjectif* — engagement conçu comme détermination personnelle et intime de l'être — et, d'autre part, une action d'ordre *objectif*, s'inscrivant plus précisément dans un contexte social et *collectif*. (Nous y retrouvons une correspondance très significative avec d'un côté la circonstance *subjective* et *privée* telle que l'envisageait Goethe et, de l'autre, la circonstance *collective* de la poésie cérémonielle).<sup>106a</sup>

la bêtise du public. Ni Shakespeare, ni Goethe, ni Byron, aucun grand homme n'a été si universellement admiré» (G. Flaubert, cité par Baldensperger, o. c. en note 62, pp. 214—262).

<sup>106a</sup> La différence que nous avons constatée à propos de la *cir-*  
*stance subjective* et de la *circonstance objective* et qui change substantiellement la signification du terme «poésie de circonstance» selon qu'il s'agit de la première ou de la seconde acception, cette différence se retrouve également dans l'emploi du mot *engagement*. Ainsi, par exemple, dans la citation qui suit, Bachelard pense à un engagement parfaitement subjectif: «En bien des circonstances, on doit reconnaître que la poésie est engagement de l'âme» (G. Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, p. 5, éd. Presses Universitaires de France); *Le Vocabulaire technique et critique*

Il nous semble nécessaire de souligner en outre que la question de l'engagement ne se pose pas de façon identique pour le prosateur et pour le poète, si analogues ou si proches que soient leurs démarches respectives en ce sens. J.-P. Sartre a bien mis en valeur cette différence (laquelle n'est évidemment pas sensible au même point dans toutes les littératures et qui semble surtout s'estomper au fur et à mesure que nous remontons dans l'histoire des lettres). Tout en adoptant une attitude *engagée*<sup>107</sup> et en considérant que, pour le prosateur de notre époque, c'est le *choix* de la meilleure foi, l'auteur de la *Nausée* trouve qu'une telle attitude ne saurait nullement être recommandable au poète. Pourquoi? A cause de la nature même de l'expression poétique, de sa façon propre de traiter le langage et d'appréhender la réalité.

En cernant de plus près la notion même de *l'engagement* en littérature en général et en poésie en particulier, on constate d'abord — comme pour le terme de *poésie de circonstance* — que le sens de l'engagement<sup>108</sup> varie d'une époque à l'autre ou de telle littérature à telle autre et parfois au sein d'une même époque ou d'une littérature unique. Pour le poète de l'Antiquité ou du Moyen Age être engagé équivalait, dans la grande majorité des cas, à être à gages, être soutenu matériellement et moralement par ses protecteurs et mécènes en vue de défendre ou glorifier dans ses vers — généralement

de la philosophie de Lalande note d'abord au mot *engagement*: «Une pensée engagée est d'une part celle qui prend au sérieux les conséquences morales et sociales qu'elle implique, de l'autre celle qui reconnaît l'obligation d'être fidèle à un projet (le plus souvent collectif) dont elle a précédemment adopté le principe». Le même dictionnaire ajoute dans la note *critique* qui suit la définition: «L'engagement peut ainsi s'opposer... soit à la volonté de vivre intellectuellement dans une tour d'ivoire, soit à la 'disponibilité' louée par André Gide — soit à la prétention de commencer la philosophie sans présupposition. Il y a lieu, surtout en la raison de la grande vogue de ce terme, d'examiner de près, chaque fois qu'il apparaît, ce que vise l'auteur qui l'emploie». Ainsi, par exemple, E. Mounier emploie le mot *engagement* dans un sens très proche de la *fidélité* (Cf. notamment sa *Révolution personaliste et communautaire*, pp. 33, 70, 73, 30 etc.).

<sup>107</sup> Sartre définit l'engagement de l'écrivain en ces termes: «Je dirai qu'un écrivain est engagé lorsqu'il tâche de prendre conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi. L'écrivain est médiateur par excellence et son engagement est médiation» (o. c. en note 98. p. 124). «L'écrivain 'engagé' sait que la parole est action: il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer» (*ib.*, p. 73). Sur la notion sartrienne de *l'engagement* cf. Theodor N. Adorno, *Noten zur Literatur*, volume III, «Die Dialektik des Engagement», Suhrkamp Verlag, 1965.

<sup>108</sup> Nous pensons évidemment ici au *signifié* du mot, qui se retrouve bien dans toutes les littératures, même les plus anciennes, quoique le *signifiant* «engagement» soit récent, et fasse parfois encore figure de néologisme.

de circonstance — la cause qui convenait à leurs intérêts. Il en subsiste quelque chose dans l'idée qu'on se fait de nos jours de l'engagement poétique dans bon nombre de pays européens: le poète «engagé», selon l'acception la plus commune du mot, soutient généralement lui aussi une cause qui est en même temps celle d'une collectivité donnée — que ce soit un parti politique, un groupe social, un État ou une classe entière. Ainsi, apparaît-il très souvent comme le porte-parole pur et simple de la collectivité en question, de son idéologie, de ses revendications et intérêts: celle-ci soutient à son tour le poète (surtout si elle est au pouvoir et qu'elle dispose des moyens matériels nécessaires), elle s'offre à lui au moins à titre de public et exerce ainsi une sorte de mécénat à son égard.

L'histoire nous a transmis nombre d'exemples où les fonctions les plus variées ont été ainsi assignées à la poésie: celle-ci fut employée tantôt comme «trompette des partis» ou «éducatrice du genre humain», tantôt comme «servante du bien», «auxiliaire du patriotisme» ou «Ancilla theologiae», tour à tour élogieuse ou irrévérencieuse, docile ou révoltée, thuriféraire ou iconoclaste! Les relations existant entre la poésie ainsi *engagée* et les objectifs de la collectivité dont elle eut à soutenir les intérêts sont structurées comme celles qui existent entre la *commande* et son exécution. Aussi la dénomination *poésie engagée* est-elle devenue dans plusieurs littératures — comme nous l'avons montré — synonyme de *poésie de circonstance*. C'est notamment le cas de la poésie se rapportant aux événements historiques (*poésie de la circonstance historique ou engagée*, dit Gaëtan Picon)<sup>109</sup> ou bien tout simplement aux faits sociaux et politiques; cette poésie suscite de la méfiance dans la mesure même où elle semble *commandée* au poète par les instances avec lesquelles il fait cause commune:

Les gens, quelquefois, tiennent pour suspecte — observe justement T. S. Eliot — toute poésie qui se propose un but particulier: la poésie où l'on préconise des vues sociales, morales, politiques ou religieuses. Et ils sont d'autant plus enclins à dire que ce n'est pas de la poésie lorsqu'ils sont en désaccord avec ces vues particulières.<sup>110</sup>

En se rendant compte de la dérogation réelle que peut entraîner pour la poésie l'engagement politique, même un défenseur aussi fervent de la *poésie de circonstance* que Goethe déconseillait au poète de «faire de la politique» ou de «s'affilier à un parti» afin de sauvegarder «sa liberté d'esprit», et «l'im-

<sup>109</sup> Cf. G. Picon, o. c. en note 1, p. 184.

<sup>110</sup> T. S. Eliot, «Les trois voix de la poésie», o. c. en note 67, p. 67.



partialité de son coup d'oeil».<sup>111</sup> il refusait en fait la circonstance *objective* de nature collective et revendicative, au profit de la pure circonstance *subjective* et personnelle. C'est que dans le double statut de l'homme-poète, les partis pris de l'homme risquent ainsi de trahir l'impartialité du poète et l'engagement même menace à chaque instant de prendre fatalement le pas sur la poésie.

Il est possible d'envisager d'autres formes *d'engagement*: en réalité, les mécénats ou les commandes récompensent bien moins le poète qu'on ne le croit ou qu'on ne le craint généralement: il n'est pas rare que celui-ci «s'engage à perdre»<sup>112</sup> — comme dit Sartre — sans prétendre à aucune sorte de récompense pratique (leur principal de la commande), qu'il s'engage au prix de sacrifice et d'abnégations extrêmes, au seul profit de l'Idée qui l'inspire, des «lendemain qui chantent». La distance décisive entre l'intérêt de l'homme et le «désintéressement» du poète peut être ainsi effacée sans que l'engagement même compromette nécessairement le poème. On peut citer bien des poètes profondément *engagés* dans des oeuvres où s'incarnent les événements et les destins, les nations entières et leur histoire. Il s'agit donc là d'une notion de l'engagement qui diffère essentiellement de celle que nous venons d'analyser.

Ainsi avons-nous affaire à deux conceptions pratiquement opposées de l'engagement poétique qui divisent notre époque. Cette opposition détermine le statut de la *poésie de circonstance* engagée, ainsi que nous avons pu le voir dans la partie historique. S'appuyant sur des structures sociales et idéologiques différentes, voire opposées, ces deux notions sont souvent poussées, aussi bien en théorie qu'en pratique, jusqu'à leurs conséquences extrêmes. Selon le premier point de vue, l'engagement de la poésie présente son suprême «deshonneur» (B. Péret), sa dégradation à «la pire poésie de circonstance» (Breton); dans la mesure même où l'on admet que le poète «engagé» puisse être *désintéressé*, il n'en reste pas moins, selon cette conception, tributaire de son engagement du fait même que son voeu d'efficacité au niveau social le livre inévitablement au conformisme sur le plan esthétique!

Selon l'autre point de vue, la poésie, refusant de s'engager, refuse en même temps d'agir et par conséquent d'être: elle devient ainsi inutile dans la mesure même où elle est inefficace!

<sup>111</sup> J. P. Eckermann, «Conversation avec Goethe», cité in *L'Art poétique*, par Seghers-Charpier, p. 188.

<sup>112</sup> «La poésie, c'est qui perd gagne... Je répète qu'il s'agit de la poésie contemporaine. L'histoire présente d'autres formes de la poésie... Si donc l'on veut absolument parler de l'engagement du poète, disons que c'est l'homme qui s'engage à perdre» (J.-P. Sartre, o. c. en note 98, p. 87).

Les deux attitudes peuvent, semble-t-il, être également blâmables dans la mesure où l'on exagère dans l'un ou dans l'autre sens: s'il est vrai que l'engagement suppose généralement la partialité, il est tout aussi vrai que l'impartialité parfaite n'existe point; s'il arrive souvent que l'engagement dévore la poésie, il n'est pas moins vrai qu'à force de s'enfermer en soi-même, elle dévore ses propres entrailles.

Les exagérations de ses deux points de vue extrêmes semblent évidentes. D'une part, on juge l'engagement poétique uniquement en fonction des antécédents les plus justiciables de la poésie mise à contribution par diverses instances socio-politiques au cours de son histoire. Ce point de vue n'est orienté au fond que par le passé et il finit ainsi par devenir plus ou moins réactionnaire, au sens propre du mot. D'autre part, nous avons affaire à une sorte de fétichisme idéologique qui n'accepte que les formes de l'engagement telles qu'elles ont été pratiquées dans certains cadres historiques révolutionnaires bien déterminés; cette attitude est conservatrice (ou, si l'on préfère, rétrograde) dans la mesure où les *situations* et les *idées* sur lesquelles elle se fonde — et surtout leur expression poétique — sont déjà modifiées ou bien même dépassées. La même méfiance que suscitent le *mécénat* et ses servitudes, l'*actualité* et ses convenances, le *succès* et ses facilités, la *mode* et ses caprices, entoure donc également la *poésie engagée*: on estime au même titre qu'elle est *commandée*, ne fût-ce qu'en dernière instance, par l'engagement civique de l'auteur.

Le mythe tenace de la dualité du statut poétique resurgit une fois de plus: celui qui ose voler la torche divine pour la faire servir à des fins terrestres doit s'attendre à la punition et à la colère des dieux!

### III

#### *Les chances de la poésie de circonstance*

1. Nous venons d'observer la poésie de circonstance au point de vue des facteurs *extérieurs* ou, plus précisément, sociologiques qui déterminent cette qualification. Or, la compromission de la production poétique de circonstance ou *engagée* ne vient pas seulement des concessions que le poète fait au monde et au moment, mais aussi de ses compromis avec lui-même. Ceci nous amène donc à changer de perspective et à réexaminer sous un autre angle — celui de la *création poétique* — les problèmes que nous avons déjà abordés (notamment ceux de la *commande* et de l'*engagement* ainsi que leurs implications respectives). Cette démarche nous semble d'autant plus justi-

fiable que ces problèmes, tout en se posant extérieurement à l'oeuvre, ne se résolvent, en fait, que dans le processus de la création et au niveau de l'oeuvre même.

En cherchant les caractéristiques les plus communes de la poésie de circonstance, nous avons souligné que celle-ci se réfère généralement à des *événements*, qui peuvent être privés ou publics, particuliers ou collectifs, subjectifs ou objectifs: la variété infinie de ces événements, avons-nous constaté, rend difficile toute tentative de définition de la poésie de circonstance comme telle.

Dans la perspective de la création, cette constatation se vérifie dans toute la mesure où la démarche poétique a trait aux «faits» et «instants»<sup>113</sup> privilégiés, à l'événementiel ou au circonstanciel, susceptibles de se présenter sous les formes les plus variées: «Le poète s'éveille à l'homme — observait P. Valéry — par un événement inattendu, un incident extérieur ou intérieur». C'est «à partir d'un accident quelconque — ajoute le même poète — que se produisent d'une façon générale les états poétiques».<sup>114</sup>

Les *événements* dont il est question ici sont assez proches des *circonstances* auxquelles pensait Goethe en se prononçant pour la poésie de circonstance (*Gelegenheitsgedicht*): ils sont par excellence subjectifs, lyriques. Or, il ne faut pas perdre de vue que les poésies *cérémonielle* et *engagée* prennent généralement appui sur les événements d'un tout autre ordre, ceux qui relèvent du collectif, de l'objectif, de l'historique: «Il appartient au poète — affirmait Victor Hugo — d'élever, lorsqu'ils le méritent, les événements politiques à la dignité des événements historiques».<sup>115</sup> La poétique moderne admet sans réserve les événements de la première catégorie — ceux qu'envisagent Goethe ou Valéry —, alors qu'elle se montre fort réservée à l'égard de la seconde.

On est souvent porté à conclure que l'échec de la poésie de circonstance relève en premier lieu des événements qu'elle chante, des *sujets* jugés peu poétiques en eux mêmes dont elle fait choix. Ceci nous ramènerait au vieux problème des «sujets» poétiques et non poétiques, poétisables ou non poétisables, que la rhétorique et la poétique anciennes s'évertuaient pendant des siècles à résoudre. Cette question ne semble plus tourmenter au même titre la poétique moderne: «Si la poésie est solidaire du sujet, y a-t-il des sujets qui appellent la poésie et d'autres qui l'excluent? Une première réponse s'impose: le sujet n'est

<sup>113</sup> «La poésie cherche l'instant. Elle n'a besoin que de l'instant. Elle crée l'instant. Hors de l'instant, il n'y a que la prose et la chanson» (G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, éd. Gonthier, 1966, p. 111).

<sup>114</sup> P. Valéry, o. c. en note 97, vol. I, pp. 1319 et 1338.

<sup>115</sup> V. Hugo, *Les Voix Intérieures*, préface, éd. Ollendorf, 1909, vol. II, p. 358.

pas poétique par lui même, il le devient et peut toujours le devenir». <sup>116</sup>

Depuis que l'esthétique et la poétique proclament l'importance majeure du style ou de la poétisation même, la question du choix du sujet est devenue secondaire: «Il n'y a ni beaux ni vilains sujets — affirmait Flaubert — et on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses...». «Tout dépend de l'exécution. L'histoire d'un pou peut être plus belle que celle d'Alexandre». <sup>117</sup> Bien des poètes modernes ont à cet égard des points de vue semblables: «Il n'est pas besoin — remarquait Apollinaire — pour partir à la découverte, de choisir à grand renfort de règles, même édictées par le goût, un fait classé comme sublime. On peut partir d'un fait quotidien: un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers». <sup>118</sup>

Ainsi la question du choix du sujet se présente—elle ici — quoi qu'il y paraisse — comme un faux problème: il ne s'agit guère de décréter ce qui serait interdit ou plausible, ni d'arguer sur ce qui est à préférer ou à éviter comme matière dans la poésie de circonstance; il s'agit tout simplement d'indiquer pourquoi dans telles circonstances plutôt que dans telles autres le poète a plus de chance de faire oeuvre qui vaille.

2. Il est donc préférable de récuser ici la vieille querelle de la hiérarchie des «sujets poétiques» et d'examiner de façon plus générale la part que peut avoir la circonstance même dans la poésie de circonstance ainsi que les problèmes qui en relèvent. Il est indispensable, pour ce faire, de souligner tout d'abord l'erreur que l'on commet assez souvent en parlant des «sujets» de la poésie: ce que l'on présente comme *sujet* (ou comme la matière à oeuvre) n'est très souvent qu'un simple «prétexte» <sup>119</sup> (Baudelaire), le «levier» (Apollinaire) qui met en marche les ressorts de la sensibilité et de l'activité poétisante. Il en est de même de la *circonstance* dans la *poésie de circonstance*. Hegel l'a bien vu en notant dans son *Esthétique*, à

<sup>116</sup> M. Duffrenne, o. c. en note 15, p. 70.

<sup>117</sup> G. Flaubert, o. c. en note 71, vol. II, pp. 345—346 et vol. IV, p. 225. Remarquons que déjà Goethe écrivait que «le suprême, l'unique opération de l'art consiste à donner forme» (Lettre à Zelter, le 30. X. 1808).

<sup>118</sup> Apollinaire, «L'esprit nouveau et les poètes», *Mercure de France* du 1<sup>er</sup> décembre 1918; repris dans l'édition de J. Hamon, Paris, 1946.

<sup>119</sup> Baudelaire employait en ce sens le mot «prétexte» en observant, à propos de la *Légende des Siècles*, que V. Hugo avait voulu «créer le poème épique moderne, c'est-à-dire le poème tirant son origine ou plutôt son prétexte de l'Histoire» (o. c. en note 104, p. 721).

propos des *Gelegenheitsgedichten*, que «la circonstance extérieure» peut être réduite au rôle de simple «stimulant». <sup>120</sup>

On peut donc envisager le rôle de la circonstance dans la création poétique justement en tant que «stimulant», «motif fourni», «prétexte» ou bien *pré-texte* de la poésie. Les circonstances ainsi conçues se retrouvent presque inévitablement dans toutes les oeuvres poétiques, d'où justement la difficulté de définir la poésie de circonstance comme telle!

Considérée dans la perspective de la création, la place de l'événement *circonstanciel* a une importance souvent non négligeable. Les ouvrages faits *en vue* de la circonstance — pour reprendre la distinction précédemment établie — semblent en principe avoir bien moins de chances de réussir que les oeuvres faites *par rapport* à des événements (ou circonstances) passés, cette dernière catégorie restant généralement plus susceptible d'une motivation authentique et pouvant plus facilement s'intégrer dans le vécu. On peut en conclure, de façon générale, que la grande majorité des oeuvres de circonstance (notamment de la poésie faite *en vue* des cérémonies) ne peuvent aboutir justement dans la mesure où les circonstances qu'elles chantent ne leur ont pas fourni de *motif valable* ou de *stimulant* suffisant.

On retrouve ainsi, en se plaçant sous l'angle de la création poétique de même que du point de vue sociologique, des facteurs qui contribuent au mépris de la poésie de circonstance comme telle.

On ne ferait que répéter un *lieu commun* en rappelant que maints poètes en puissance ne se sont jamais exprimés faute de *circonstances* à la mesure de leur voix, alors que d'autres doivent justement à des *circonstances* appropriées d'avoir donné le meilleur d'eux-mêmes. L'affirmation de Lamennais selon laquelle — «les circonstances ne font pas les hommes, elles les montrent»<sup>121</sup> — semble doublement valable pour les poètes. On pourrait même aller plus loin et dire que c'est en quelque manière *la* circonstance qui choisit *son* poète. «Chaque époque, observait Lamartine en 1830, adopte ou rejunit quelques-uns de ses génies qui sont toujours aussi des hommes de circonstance; elle y trouve sa propre image et trahit ainsi sa nature par ses prédilections». <sup>122</sup>

Paul Éluard indiquait bien cette nécessité d'une correspondance profonde entre le poète et *sa* circonstance: «... Il est

<sup>120</sup> Hegel, o. c. en note 4, vol. III, 2<sup>e</sup> partie, p. 47. Goethe affirmait à son tour que «la réalité doit fournir le motif, le point de départ, le noyau proprement dit et c'est l'affaire du poète d'en faire un tout qui soit beau, animé» (J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, p. 38, éd. Brockhaus, Leipzig, 1916).

<sup>121</sup> Cité in *Littérature* par F. Baldensperger, p. 261.

<sup>122</sup> *Ib.*, p. 283.

nécessaire que la circonstance s'accorde avec le plus simple désir du poète, avec son cœur et son esprit, avec sa raison... La circonstance extérieure doit coïncider avec la circonstance intérieure comme si le poète lui-même l'avait produite.<sup>123</sup> Là où cette connexion décisive ne s'opère pas — et c'est justement un des défauts les plus compromettants de la poésie de circonstance commandée — les chances de l'oeuvre semblent être perdues d'avance.

La phénoménologie de la création nous met ainsi sur la trace de certains déterminants essentiels tant de la poésie de circonstance même que des attitudes que l'on manifeste à son égard. Nous venons de noter que la *circonstance* aurait le plus de chance d'inspirer ou de *stimuler* le poète là où elle s'«*accorde*» avec ce qui lui est le plus propre. On pourrait compléter cette constatation et dire, en se servant de la célèbre formule de Valéry, que la part de la circonstance n'est profitable qu'en tant qu'elle est «attendue», comme un «événement qui termine notre attente».<sup>124</sup> Elle ne serait ainsi qu'apparemment à l'origine de l'oeuvre et se présenterait, en dernière analyse, comme «une fin»,<sup>125</sup> ou, si l'on veut, comme un commencement à rebours qui va concluant une plus ou moins longue gestation: déjà avant que la circonstance se soit produite, le poète avait, pour ainsi dire, opté pour elle par son être le plus intime. Elle ne saurait jouer la plupart du temps qu'un rôle «secondaire» (Hegel), alors que la véritable «*source de la poésie* — comme l'affirmait B. Croce — reste dans l'âme du poète».<sup>126</sup>

La poésie de circonstance paraît susciter de la méfiance dans la mesure même où elle pêche contre ce principe de la création, c'est-à-dire en tant qu'elle cherche son appui non pas dans «*l'âme du poète*», mais dans la circonstance extérieure.

3. Avant de passer, à la lumière de la création poétique, à l'analyse de la *commande* ou de l'*engagement* de la poésie de circonstance il est indispensable d'éclairer quelque peu le rôle de la *volonté* et de la *nécessité* dans l'élaboration de l'oeuvre même. Le lien entre le poète et la circonstance semble

<sup>123</sup> P. Éluard, o. c. en note 77, p. 116.

<sup>124</sup> P. Valéry, o. c. en note 97, vol. I. 1353. R. Caillois affirme dans le même ordre d'idées (à propos des «dons» venant de l'extérieur et, si l'on veut, de la *circonstance*): «Les dons sont les plus personnels qui soient: ils se trompent rarement de destinataire... Jamais inventeur ou artiste ne bénéficia d'un bien subit qu'il n'avait pas depuis longtemps conçu, convoité et essayé d'atteindre» (o. c. en note 68, p. 44).

<sup>125</sup> Edgar A. Poe remarquait fort pertinemment, dans la célèbre préface du «Corbeau» que «ce poème trouva, peut-on dire, son commencement — par la fin, comme devraient commencer toutes les oeuvres d'art» («Le Corbeau», préface).

<sup>126</sup> B. Croce, *La Poésie*, éd. «Presses Universitaires de France», Paris, 1951, p. 156; souligné dans le texte.

être en quelque manière fatal: il s'opère de lui même ou ne s'opère point. La part de la volonté est généralement assez restreinte dans cette opération. «En art, dit Baudelaire, c'est une chose qu'on n'a pas assez remarquée, la part laissée à la volonté de l'homme est bien moins grande qu'on ne le croit».<sup>127</sup>

A la volonté de créer, les poétiques modernes substituent généralement la *nécessité*: toute oeuvre d'art authentique est censée être dans une mesure appropriée le fruit d'une nécessité, subjective et objective à la fois, qui se présente en même temps comme la raison d'être et la condition fondamentale de la création: «Une oeuvre d'art — écrivait Rilke — est bonne quand elle est née d'une nécessité. C'est la nature de son origine qui la juge».<sup>128</sup>

En ce qui concerne la poésie de circonstance, elle se voit très souvent discréditée du fait justement qu'elle manque à cette dialectique de la *volonté* et de la *nécessité*: la *volonté* de l'auteur prend le pas sur la *nécessité* de l'oeuvre dans la mesure où le poète accepte de se soumettre aux exigences circonstanciennes venant de l'extérieur.

Les considérations qui précèdent nous permettent ainsi de réexaminer les implications essentielles de la *commande* et de l'*engagement* en poésie. Il est, évidemment, très rare dans la poésie de circonstance que les exigences extérieures puissent s'*accorder* intimement au désir du poète et qu'elles viennent «*combler une attente*» en lui. On imagine surtout difficilement que la commande s'identifie avec la *nécessité* intrinsèque de l'oeuvre même. D'Alembert soulignait déjà, dans ses «Réflexions sur la poésie et sur l'ode en particulier», l'incompatibilité entre l'*inspiration* d'une part et la *commande* de l'autre: «On y veut (dans la poésie) de l'inspiration, et l'inspiraiton de commande est bien froide»<sup>129</sup> — constatait-il en accusant la poésie de son temps. T. S. Eliot formule, deux siècles plus tard, le même jugement par une comparaison fort pertinente: «Recevoir la commande d'écrire quelque chose qui, bon ou mauvais, doit être livré à une date fixe, peut avoir l'effet qu'un coup de manivelle vigoureux a parfois sur une voiture dont la batterie est à sec».<sup>130</sup>

Ainsi, la commande compromet le plus souvent l'effort du poète et discrédite les ouvrages «commandés» par la *circon-*

<sup>127</sup> Baudelaire, «Quelques caricaturistes étrangers», o. c. en note 104, p. 1023.

<sup>128</sup> R. M. Rilke, *Lettre à un jeune poète*, éd. Mermod, Lausanne, 1945, p. 30. T. S. Eliot remarque à son tour: «Nous nous attendons chez un grand écrivain — à sentir qu'il est absolument obligé d'écrire sur le sujet choisi et de la façon dont il l'a fait» (o. c. en note 67, p. 215).

<sup>129</sup> Cité d'après Philippe Van Tieghem, *Les Grandes doctrines littéraires en France*, éd. «Presses Universitaires de France», p. 141.

<sup>130</sup> T. S. Eliot, «Les trois voix de la poésie», o. c. en note 67, p. 67.

stance: c'est pourquoi la poétique moderne lui oppose de façon intransigeante le *désintéressement*, voire la *gratuité* dans l'acte de chanter.

4. Ces réflexions concernent au même titre l'*engagement* de la poésie (de circonstance) en tant qu'il se présente comme relevant d'une certaine *commande* ou bien de la *volonté* de répondre aux exigences qu'impose l'extériorité. En réalité, le poète ne saurait s'engager authentiquement que dans la mesure où il se reconnaît une fois encore dans le circonstanciel correspondant et où celui-ci s'accorde avec sa subjectivité même. On pourrait dire un peu paradoxalement que le poète ne peut s'engager que dans la mesure où il est engagé à l'avance, en tant que ses «attentes» les plus subjectives l'y déterminent. En tout cas il est bien évident qu'en poésie l'engagement ne se décide guère par la *volonté* et surtout pas au niveau des instances sociales ou administratives: «Aucune pression, aucune considération, si noble soit-elle — constate bien Nathalie Sarraute — ne peut contraindre un écrivain à écrire des oeuvres engagées. *L'art s'enchevêtre* — poursuit-elle en citant Cézanne — *aux racines de l'être, à la source impalpable du sentiment*».<sup>311</sup>

N'est pas engagé qui le veut, pourrait-on formuler comme règle générale. Cette règle, comme toute autre, souffre bon nombre d'exceptions. D'une part, le rôle de la *volonté*, tout en étant réduit, a une importance non négligeable dans la création; d'autre part, il serait erroné de s'imaginer une *nécessité* qui dirige aveuglement l'activité créatrice, comme une sorte de déterminisme immanent à celle-ci. En dirigeant plus ou moins consciemment sa vie, le créateur peut diriger — au moins dans une certaine mesure — son activité et, par conséquent, sa vision du monde. Notons à ce propos un jugement intéressant de Guillevic:

Ce serait, certes, pour lui (pour le poète) commettre l'erreur que de décider qu'il s'engage dans telle voie à travers le réel, pour des raisons extérieures à ses exigences de poète. Mais ses exigences, son besoin profond de poète peuvent être infléchis par ses préoccupations d'homme et de citoyen... Précisément si le poète dirige peu sa poésie, il peut, dans la plus grande mesure, diriger sa vie. Et par là même il modifiera ce que j'ai appelé son besoin de poète. Admettre le contraire serait établir dans le même homme une séparation totale entre l'homme et le poète, supposer entre eux, dans le même homme, une dualité sans osmose.<sup>132</sup>

<sup>311</sup> Cf. *Esprit*, 1964, N° spécial groupant les interventions à la réunion de la COMES, tenu à Leningrad en septembre 1963.

<sup>132</sup> Guillevic, «Le poète et le monde social», dans *L'Europe*, mars 1966, p. 23. Au même endroit Guillevic poursuit: «... Le poète doit savoir que le poème provoqué par un événement social ou politique est difficile, dans la mesure où sa conscience est atteinte plus que son tréfonds, que donc l'émotion risque de ne pas s'incarner» (*ib.* p. 24).



Nous retrouvons, une fois encore, le mythe tenace du doublement de l'homme-créateur. Il est toutefois possible d'alléger maintenant quelque peu la rigueur de nos constatations précédentes et d'envisager des formes d'engagement qui supposent une convergence essentielle entre l'attitude (et même le parti pris) de l'homme et la démarche du poète. Albert Béguin nous a proposé ainsi une manière de *s'engager* où toute antinomie entre la *volonté* et la *nécessité* semble être abolie :

Le poète vraiment engagé n'est pas celui qui réagit en bon citoyen aux commandements du présent, mais celui qui, poursuivant sa destinée solitaire, exprimant sa vie intérieure, est pourvu d'antennes qui donnent à son discours une valeur prophétique. Le sens de ce qui va advenir sur le plan de l'histoire est obscurément deviné par lui, et préfiguré dans les angoisses ou les espérances dont il vit, sollicité déjà par un futur qu'il ignore comme nous tous, mais qui détermine sa pensée, sa passion, son être.<sup>133</sup>

Le poète peut ainsi s'engager dans certains cas particuliers sans que son art ait à en souffrir. Or, il est impossible d'imposer à la poésie l'engagement par des moyens et à des fins extérieurs à elle-même ainsi qu'à son créateur.<sup>134</sup> «Ne tirez pas la laitue pour la faire pousser» — dit très bien la fameuse boutade de Léon-Paul Fargue. Le fait de tirer trop de laitues de cette espèce est à l'origine de la défiance qui accueille si souvent l'engagement ainsi que sur la poésie de circonstance qui en relève: c'est ce qui a contribué à faire de ces termes des qualifications péjoratives.

5. Toute oeuvre *engagée* porte, d'une manière ou d'une autre, la marque de l'*actualité* correspondante: on ne *s'engage* effectivement que dans l'*actuel* ou par rapport à lui. Nous avons déjà examiné, sous l'aspect sociologique, les implications de l'actualité dans leur rapport avec la poésie de circonstance. La phénoménologie de la création nous offre à cet égard des points de vue permettant, une fois de plus, de compléter avec profit nos remarques précédentes.

L'événement (circonstance) sur lequel prennent appui les oeuvres de circonstance s'impose généralement par son côté d'*actualité*. Il en résulte les inconvénients les plus divers: en

<sup>133</sup> A. Béguin, *Poésie de la présence*, éd. Cahiers du Rhône, p. 344. Il n'est pas sans intérêt de rappeler qu'une acception toute voisine de l'engagement se retrouve de nos jours parfois même chez les poètes de la plus jeune génération. Ainsi en France dans *l'Action poétique* — revue marseillaise d'avant-garde poétique — Jean Todrani définit l'engagement comme «dépassement de soi et volonté d'intervenir dans son propre monde» (*Action poétique*, octobre 1963, p. 26).

<sup>134</sup> Il n'est pas nécessaire de souligner combien les moyens de pression administratifs ou étatiques en ce sens ont abouti, à l'époque où nous vivons, à des résultats décevants.

premier lieu le *circonstancier* se présente comme plus ou moins inaccompli ou bien sans *distance* suffisante; il ne se cristallise généralement pas en poétique faute de temps et de la gestation qui conditionne cette métamorphose. «Il faut 'encaisser' longtemps et retarder la réaction — disait Max Jacob. Plus on retarde mieux ça vaut. Le 'rendu' immédiat ne vaut rien, mais c'est l'élaboration de la transformation qui édifie et crée». <sup>135</sup> — «Apprenez à créer la distance et à organiser le temps» — conseillait Maïakovski à son tour aux jeunes poètes. «Une poétisation prématurée ne fait que châtrer et défigurer le matériel... Ceci ne veut pas dire qu'il ne faut écrire que ce qui n'est pas actuel. Je ne fais qu'attirer l'attention des poètes sur le fait que les poèmes d'actualité qui sont considérés comme faciles, demandent en réalité un grand effort et beaucoup d'ingéniosité, qui remplacent le manque de temps». <sup>136</sup>

Ainsi la poésie de circonstance et, d'une façon générale, toute poésie qui «s'engage» directement dans l'*actualité* suscitent-elles, une fois encore, de la défiance dans l'exacte mesure où elles paraissent être faites «prématurément», sans gestation nécessaire ni *distance* adéquate. Même si l'inspiration du poète est jugée dans ce cas «sincère» et que celui-ci soit «exalté» au moment où il nous confie ses réactions, on considère qu'il n'arrive que fort difficilement à contrôler son élan premier et à lui donner forme: «Dans l'éclat de l'exaltation — observe Valéry — tout ce qui brille n'est pas or». <sup>137</sup>

Les reproches que l'on fait de ce point de vue à la poésie de circonstance semblent donc la plupart du temps bien mérités. Quoi qu'il en soit, il ne faut pas moins se méfier, là aussi, des généralisations trop faciles. On rencontre des tempéraments poétiques aptes à réagir aux circonstances les plus variées au moment même où l'émotion demeure la plus intense et la motivation la plus immédiate, des génies tout voués au présent et au circonstancier. Anatole France nous en a brossé un portrait saisissant:

«Ils sont tout entiers dans le moment qu'ils vivent et leur génie se ramasse sur un point; ils se renouvellent sans cesse, et ne se prolongent pas; les heures de leur existence ne sont point liées entre elles par une chaîne de méditations graves et désintéressées: ils ne continuent pas de vivre: ils se succèdent dans une série d'actes». <sup>138</sup>

<sup>135</sup> M. Jacob, *Conseils à un jeune poète*, éd. Gallimard, 1956, p. 25. «Plus la source du jet d'eau est comprimée — dit encore M. Jacob — plus il monte haut» (ib. p. 18).

<sup>136</sup> V. Maïakovski, *Oeuvres choisies*, Moscou, 1955, vol. II, p. 464—465.

<sup>137</sup> P. Valéry, o. c. en note 97, vol. I, p. 1378. Cf. là-dessus aussi un témoignage de Maïakovski: «Tous les vers que j'ai écrit sur un thème immédiat, avec le plus grand enthousiasme intérieur, le lendemain me paraissaient quand même plats, pas élaborés unilatéraux» (o. c., p. 465).

<sup>138</sup> A. France, cité par F. Baldensperger in *Littérature*, p. 282.

Il ne serait nullement difficile de trouver des exemples qui illustrent magistralement cette citation: Pindare, Pétrarque, Ronsard, le Shakespeare des sonnets, Goethe surtout, Pouchkine souvent et, dans la poésie moderne, les Apollinaire, les Maïakovski, les Lorca... On pourrait facilement allonger le catalogue.

Il existe donc un type (sinon, un «archétype») du poète de circonstance. Le romantisme a particulièrement chéri l'image un peu mythique du «poète inspiré» et possédé par son inspiration ainsi que l'idée d'une création ressemblant à l'éclair dans la nuit, où des motivations devraient agir sur le poète comme de véritables coups de foudre. La poésie moderne, en insistant si souvent sur le «travail» du poète, sur l'élaboration ardue et réfléchie du poème, oppose un certain nombre de postulats ou même d'exclusives, parfois tout aussi exagérés, à cette attitude.

On peut toutefois disculper dans une certaine mesure la poésie de circonstance justement du point de vue de la création. Comme il existe, d'une part, un tempérament poétique qui s'engage spontanément et immédiatement dans la circonstance et, d'autre part, celui qui a besoin d'une *distance* considérable par rapport au circonstanciel, il existe deux attitudes correspondantes dans la création même. Elles n'excluent nullement l'une l'autre, pas même dans l'oeuvre d'un poète pris en particulier: «L'oeuvre paraît — constate R. Caillois — possédée d'un désir d'exister autant qu'il lui est donné, soit en une sorte d'explosion qui la porte à son comble et l'achève d'un coup, soit à la façon d'un coquillage et des arbres, qui développent selon un progrès régulier, sans impatience, leur spirale et leur tronc».<sup>139</sup>

Il serait donc absolument déplacé de chercher querelle au poète d'avoir pratiqué une forme de la création plutôt qu'une autre. Il est en définitive sans importance de savoir *comment* l'oeuvre poétique est faite, si elle se rattache de près à la circonstance ou bien prend des distances à son égard: ce qui compte c'est ce qu'elle est elle-même.

La commande et les exigences circonstancielles en général ne peuvent — c'est bien évident — régler la fine et complexe mécanique de la création et c'est pourquoi on est fondé à s'en défier en poésie. Mais, si ce qu'on dit du voleur dans presque toutes les langues est vrai, à savoir que c'est l'occasion qui le fait, pourquoi ne pourrait-on dire autant du *voleur de feu* et de sa circonstance?

<sup>139</sup> R. Caillois, «L'Héritage de Pythie», o. c. en note 68, p. 52.

*Aspects esthétiques de l'engagement de la poésie  
de circonstance*

1. Dans nos analyses précédentes nous avons relevé les nombreuses dérogations dont la poésie de circonstance se montre justiciable, de même que les raisons de la défiance qui l'accueille et de la défaveur qui la poursuit dans notre époque. Il s'agit de voir maintenant comment se traduisent sur le plan proprement esthétique ces reproches d'une part et ces défaillances de l'autre.

Prenons pour point de départ la constatation que la poésie de circonstance (ou engagée) indique généralement un *à l'occasion de*, c'est-à-dire un degré de relativité assez nettement senti. A force de *s'engager* dans la circonstance et de devenir relative à son endroit, la poésie court le danger de compromettre son autonomie propre et de se soumettre au *circonstanciel*: «En se rattachant à un événement du jour — remarque à ce propos Hegel — la poésie de circonstance retombe dans un état de dépendance et c'est pourquoi on n'a toujours attribué à ce genre qu'une valeur secondaire». <sup>140</sup>

Son *état de dépendance* à l'égard du circonstanciel, voilà — au point de vue esthétique — le défaut le plus commun de la poésie de circonstance ou engagée. C'est justement à partir de cette constatation que l'on peut éclairer plusieurs autres problèmes concernant l'engagement poétique.

Il est nécessaire de préciser d'abord sous quelles formes se manifeste le plus généralement cette *dépendance* même. Là aussi, Hegel a magistralement indiqué le chemin à nos réflexions. Astreinte au circonstanciel, la poésie finit par le servir au lieu d'être elle-même servie par lui. Cette dégradation bouleverse les rapports les plus déterminants de l'oeuvre poétique: celle-ci cesse d'être tout à la fois *fin* et *moyen*, d'opérer intimement leur synthèse, et se voit «rabaissée au niveau d'un simple moyen, au service d'une fin... La poésie de circonstance accepte ainsi l'occasion extérieure comme un but essentiel et se considère elle-même comme un moyen destiné à réaliser ce but». <sup>141</sup>

La fonction de la poésie de circonstance devient ainsi soumise à son usage et à son utilité pratiques. Hegel a illustré ce cas avec l'exemple du «caractère édifiant de beaucoup de chants d'église dans lesquels certaines représentations ne trouvent place qu'à cause des effets qu'on en attend au point de

<sup>140</sup> Hegel, o. c. en note 4, tome III, 2<sup>e</sup> partie, p. 46 (traduction de Jankélévitch).

<sup>141</sup> *Ib.*, p. 45 et 47.

vue de l'édification religieuse et sont présentés sous un aspect qui n'a rien à voir avec la beauté, qui lui est souvent contraire... On peut en dire autant de la poésie qui cherche à obtenir une amélioration morale, à provoquer une agitation politique ou à servir de passe-temps et à procurer un plaisir superficiel. Ce sont certes là des buts à la poursuite desquels la poésie est à même de contribuer plus que les autres arts, mais, si elle veut garder la liberté de mouvement dans la sphère qui lui est propre, elle ne doit se charger de cette contribution qu'à condition de ne pas oublier que le vrai objectif de la poésie est le poétique, et lui seul, et rien de ce qui est en dehors de lui, tous les autres objectifs pouvant être atteints plus sûrement et plus efficacement par d'autres moyens».<sup>142</sup>

On pourrait pousser encore plus loin ces conclusions hegelienues. La poésie de circonstance, engagée en tant que «moyen», est souvent *utilisée* au même titre que, par exemple, les accessoires décoratifs ou fonctionnels d'une cérémonie: c'est-à-dire comme un *ustensile* pur et simple. Il y a lieu là d'envisager un statut d'*ustensilité*<sup>143</sup> de l'oeuvre poétique de circonstance, ainsi que la *réification* (au sens lukacsien du mot) de sa fonction.

2. Que toute oeuvre poétique soit inévitablement en rapport avec une réalité correspondante, il est inutile d'y insister. Bien que «riche en matière empruntée à la réalité... l'organisme de l'oeuvre poétique doit être pourtant — ajoute Hegel à ce même propos — exempt de toute dépendance à l'égard de ce contenu et de son mode d'être comme à l'égard de n'importe quel domaine de la vie».<sup>144</sup> — Ce point de vue coïncide avec celui qu'adoptera Baudelaire en jugeant justement les poésies de circonstance de ses contemporains: il leur reproche notamment de «s'adapter à des circonstances» et d'être ainsi «marquée du misérable caractère de la circonstance».<sup>145</sup>

Cette constatation nous amène à conclure qu'un des défauts essentiels de la poésie de circonstance est de rester prisonnière du *contenu* et de son *mode d'être* auxquels elle *s'adap-*

<sup>142</sup> *Esthétique, eodem loco*. Baudelaire se place une fois encore à un point de vue tout analogue en notant, à propos de V. Hugo: «La morale n'entre pas dans cet art à titre de but; elle s'y mêle et se confond comme la vie elle-même. Le poète est moraliste sans le vouloir, par abondance et plénitude de nature» (Baudelaire, «Sur V. Hugo», o. c. en note 104, p. 709).

<sup>143</sup> Nous devons au Sartre de *l'Être et le Néant* cette traduction du terme heideggerien *Zuhandenheit*, qui passe assez difficilement en français.

<sup>144</sup> *Esthétique*, éd. citée, tome III, 2<sup>e</sup> partie, p. 47.

<sup>145</sup> O. c. en note 104, p. 714—715. Baudelaire souligne lui-même le mot *adapter*, dont il se sert à deux reprises au même endroit: «Les poésies de Barbier — poursuit-il — étaient *adaptées* à la révolution de 1830...».

te: cette adaptation même, dans la mesure où elle est plus ou moins astreignante, porte atteinte à l'autonomie propre de l'oeuvre.

Il semble utile de s'attarder ici quelque peu sur les *contenus* circonstanciels et leurs *modes d'être* les plus manifestes dans la poésie de circonstance et engagée. De même qu'il existe différents niveaux du réel, on peut distinguer parallèlement des circonstanciels de divers ordres. Ainsi avons-nous déjà noté, à plusieurs reprises, les circonstanciels extérieur et intérieur qui peuvent se présenter sous la forme du social ou de l'individuel, de l'objectif et du subjectif, de l'événementiel ou du vécu, en tant que collectif ou privé, historique ou contingent etc. D'une façon générale, le circonstanciel peut relever soit d'une réalité «empirique» que constituent, selon la définition de Lukács, «les facticités figées et réifiées de l'expérience»,<sup>146</sup> ou bien «d'une réalité qui ne s'identifie nullement à l'être empirique . . . , réalité qui vient de l'expérience et n'est donc nullement transcendente, mais qui est pourtant une réalité plus haute, la réalité vraie . . . : cette réalité n'est pas, elle devient».<sup>147</sup>

Il ne s'agit pas une fois de plus d'établir une sorte de hiérarchie entre les circonstanciels selon qu'ils sont d'un niveau de réalité ou d'un autre ni, par conséquent, de privilégier tel «contenu» ou «mode d'être» plutôt que tel autre. Dans la mesure où le circonstanciel même est susceptible d'être réduit au simple rôle de «prétexte» ou de «stimulant» occasionnels, — comme nous l'avons noté à propos des «sujets» poétiques — il est pratiquement sans importance de savoir à quel niveau il appartient, celui de la «*facticité*» empirique et du «pratico-inerte» ou bien celui de la «vraie réalité», celle qui implique les «tendances évolutives». En revanche, en ce qui concerne l'*orientation* intrinsèque de l'oeuvre par rapport au réel ou, plus précisément, la façon même dont elle ressort de la réalité et débouche sur elle, cette question prend une importance décisive.

C'est là justement un des pièges des plus dangereux pour la poésie de circonstance: elle participe assez généralement d'une *facticité* par trop *empirique*, s'oriente conformément aux

<sup>146</sup> Cette réalité «figée» et «empirique» est toute proche de la notion du «pratico-inerte» de la *Critique de la raison dialectique* de J.-P. Sartre.

<sup>147</sup> G. Lukács, *Histoire et conscience de classe* éd. de Minuit, p. 250 (traduit par K. Axelos et J. Bois). Lukács précise encore qu'«aux tendances évolutives de l'histoire revient une réalité plus haute qu'aux 'faits' de la simple expérience» (o. c. p. 225, souligné par Lukács lui-même). Il ne serait pas difficile, semble-t-il, de concilier sur ce point le jeune Lukács avec Jacques Maritain qui affirme à ce même propos: «Les choses ne sont pas ce qu'elles sont; elles passent sans cesse au-delà d'elles-mêmes, et donnent plus qu'elles ont» (J. et R. Maritain, *Situation de la poésie, l'«Expérience du poète»*, éd. Desclée de Brouwer, 1964, p. 132).

implications de son contenu et reste ainsi enfermée ou réifiée dans ses *modes d'être*.<sup>148</sup> elle ne dure par conséquent que ce que durent les choses les plus ordinaires — l'espace d'une consommation plus ou moins temporaire.<sup>149</sup>

3. Cette constatation demande à être complétée. Il s'agit d'abord d'éclairer certaines implications du rapport du singulier et d'universel qui interviennent ici et permettent de mieux saisir les défaillances les plus élémentaires de l'engagement poétique.

La circonstance servant de «prétexte» à la poésie se manifeste sous un aspect *singulier*; or, la poésie se doit de nous affecter indépendamment de la circonstance même et, par conséquent, d'atteindre l'universalité... On se rend compte tout de suite combien il est difficile qu'une cérémonie offrant son cadre à la poésie puisse nous concerner au même titre que ceux qui y prennent directement (et affectivement) part: le poème court ainsi le risque fatal de rester prisonnier de sa situation *singulière*, c'est-à-dire, de la circonstance comme telle.

Il s'agit là d'une *singularité close*: elle menace le sort autant de la poésie qui fait valoir une cérémonie ou qui s'engage dans une revendication, que de celle qui résonne occasionnellement dans la solitude d'une tour d'ivoire.<sup>150</sup> Cette singula-

<sup>148</sup> Bachelard a saisi, avec sa pénétration coutumière, les conditions principales de l'évasion par le poète des cadres empiriques de la durée: «... Le poète découvre le temps vertical quand il refuse le temps horizontal, c'est-à-dire le devenir des autres, le devenir de la vie, le devenir du monde. Voici alors les trois ordres d'expériences successives qui doivent délier l'être enchaîné dans le temps horizontal: 1° s'habituer à ne pas référer son temps propre au temps des autres — briser les cadres sociaux de la durée; 2° s'habituer à ne pas référer son temps propre au temps des choses — briser les cadres phénoménaux de la durée; 3° s'habituer — dur exercice — à ne pas référer son temps propre au temps de la vie — ne plus savoir si le coeur bat, si la joie pousse — briser les cadres vitaux de la durée» (o. c. en note 113, p. 106).

<sup>149</sup> Chaque littérature comporte quantité d'échantillons de la poésie de cette espèce, chantant les événements ou les festivités les plus variés et se perdant avec eux sans laisser de trace. Citons notamment l'exemple de la poésie française du XVIII<sup>e</sup> siècle: les moindres futilités de la vie privée ou sociale étaient la pâture de la mode poétique et l'agrément des salons du siècle des lumières. Ces produits à la fois charmants et insignifiants, brillants et faciles n'ont généralement pas eu de lendemain, «figés» dans la facticité circonstancielle de la vie de leur époque...

<sup>150</sup> Vigny, Balzac et Valéry dénonçaient respectivement cette clôture de l'oeuvre dans la singularité de sa situation: Vigny accusait les poètes de «la tribune», d'avoir «pour horizon leur salle de spectacle» (A. Vigny, «Les Destinées», «La Maison du berger»); Balzac se moquait de la prétention des «artistes qui, empruntant les ailes de la circonstance..., espèrent changer une coterie en public» (Balzac, «Comédiens sans le savoir», in *Oeuvres*, ed. Pléiade, t. VI, p. 47); quant à P. Valéry, il dénonçait à son tour la singularité de la valeur d'oeuvre d'art en affirmant que «ce qui vaut pour nous seuls ne vaut rien. C'est la loi de la littérature» («Propos sur la poésie», o. c. en note 97, t. I, p. 1337; souligné par Valéry).

rité se présente essentiellement sous deux aspects qu'il faut se garder de confondre: d'une part celui de la *singularité* du circonstanciel que l'on chante et, de l'autre, celui de la façon même dont on le chante. La démarche poétique et son objet propre courent ainsi le risque de rester à un niveau trop *particulier* et *partiel* à la fois, risque d'autant plus décisif que l'oeuvre d'art se veut intégrale et vise à une *totalité*.

Dans l'un et l'autre cas il s'agit de *sortir*<sup>151</sup> du singulier et de s'ouvrir sur l'universel. Là se présente, du point de vue inverse, un problème de même ordre. Tout autant que de la singularité, la poésie de circonstance (ou engagée) souffre d'une généralité excessive: elle exprime le plus souvent des sentiments ou des idées trop communs, fait usage de poncifs bien éculés, emploie les métaphores, les images ou les clichés formels les plus usés... Les hautes exigences de l'*universalité* de l'oeuvre d'art (si relativisées qu'elles soient dans le temps et l'étendue) se voient ainsi dégradées au niveau de simples *généralités*, de la banalité.

Franchir le passage décisif du *singulier* à l'*universel* et opérer leur fusion organique, tel est le problème dont dépend le sort de toute oeuvre poétique: «La poésie ne sépare pas — remarquée à ce propos Hegel — le général de ses manifestations particulières,<sup>152</sup> la loi de ses applications, le but du moyen, mais elle ne conçoit chacun de ces termes que dans et à travers l'autre. C'est pourquoi elle n'exprime pas d'une façon imagée un contenu connu seulement sous l'aspect de sa généralité, mais fait ressortir au contraire... l'unité substantielle qui ignore cette séparation et n'admet pas l'existence de simples rapports extérieurs entre le général et le particulier».<sup>153</sup> — La poésie

<sup>151</sup> Notons à ce sujet une erreur assez commune qui vient de la divinisation un peu aveugle de la *liberté créatrice* et de son identification (consciente ou inconsciente) avec l'arbitraire: alors que l'arbitraire relève du singulier, la *liberté créatrice*, comme toute vraie liberté, en appelle nécessairement à une liberté plus générale: «Ta liberté — remarque fort bien Merleau-Ponty — ne peut se vouloir sans la liberté» (M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, éd. Gallimard, 1945, p. 83; souligné dans le texte).

<sup>152</sup> Notons en passant qu'il existe, tant en français qu'en diverses autres langues, une fâcheuse confusion dans l'usage de termes singulier — universel et particulier — général: «L'usage de confondre Universel avec Général, Singulier avec Particulier et d'opposer en parlant soit de termes soit de jugements le Général au Particulier est une source de confusions inextricables» (E. Gobelot, *Traité de logique*, 1942, p. 157.) Le *Dictionnaire philosophique* de P. Foulquié et R. Saint-Jean dénonce à son tour cet emploi «abusif bien que courant» (cf. le mot *particulier*).

<sup>153</sup> *Esthétique*; Hegel ajoute un peu plus loin: «Il est des oeuvres poétiques dont le principal contenu est à la fois totalement et partiellement *général*...», mais, même ici, le général et l'individuel ne sont pas séparés l'un de l'autre, pas plus que l'individuel n'est mis au service du général» (ib., tome III, 2<sup>e</sup> partie pp. 29—30).



de circonstance se rend particulièrement justiciable de ne pas dépasser le niveau «de simples rapports *extérieurs* entre le général et le particulier», et d'être par conséquent victime ou de son étroitesse (*singularité close*) ou de son inflation (dégradation en généralités), ainsi que de rompre le lien substantiel et la dialectique qui unifient tant la *fin* et le *moyen* que le *singulier* et l'*universel*.

\*

Ce n'est pas notre propos de nous attarder ici plus longtemps sur le rapport même du singulier à l'universel dans l'oeuvre d'art. Certaines de ses implications — notamment sous la forme de l'individuel et du collectif ainsi que du subjectif et l'objectif — peuvent toutefois nous aider à mieux cerner les autres problèmes — sociologiques et esthétiques — que pose l'*engagement* en poésie.

Le rapport individu-collectivité, qui correspond *grosso modo* au schéma de singulier-général, relève essentiellement du *social* et porte la marque d'un moment historique bien déterminé. Or, la relation sujet-objet (qui peut concorder avec le même schéma dans la mesure où l'on envisage le sujet comme une unité *singulière* et le monde ou la nature en tant que totalité *universelle*) renvoie plutôt à une instance que l'on pourrait qualifier de *métaphysique*.

Il va sans dire qu'il y a une interdépendance essentielle entre le rapport du collectif et de l'individuel et celui du sujet et de l'objet<sup>154</sup> et qu'on ne saurait nullement envisager leur dissociation: «L'homme existe — écrit V. Hugo — de deux façons: selon la société et selon la nature».<sup>155</sup> Les poétiques modernes qui, après l'ouvrage de Schiller *Sur la poésie naïve et la poésie sentimentale*, prennent de plus en plus conscience de la tension métaphysique entre le *sujet* et l'*objet*, semblent en même temps privilégier ce rapport au détriment de celui, plus variable, de l'individu et de la société, dans la mesure même où elles optent pour le permanent ou pour l'essentiel et négligent volontiers l'éphémère et l'accessoire: la poésie moderne préfère délibérément désigner la place immuable et le statut immanent de l'homme au monde que dire sa situation transitoire ou circonstancielle parmi ses semblables.

Cette prédilection, nous l'avons vu, coïncide, dans l'histoire de la poésie avec la dépréciation progressive de la poésie de circonstance. A force de *s'engager* immédiatement dans le

<sup>154</sup> «Nous sommes dans le même acte personnes et êtres sociaux, individus et êtres universels, hommes et humanité» (B. Croce o. c. en note 126, p. 72). «Au niveau de l'image poétique la dualité du sujet et de l'objet est sans cesse active dans ces inversions» (G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, éd. «Presses Universitaires de France», 1957, p. 4).

<sup>155</sup> O. c. en note 46, vol. II, p. 529.

social, dans la vie *selon la société*, celle-ci finit par négliger les références fondamentales de l'homme au monde, l'existence de l'homme *selon la nature*: ceci met en cause l'équilibre et la concomitance internes des rapports constitutifs de l'oeuvre et fait que ceux-ci se «séparent» ou se réalisent une fois encore comme «de simples rapports extérieurs».

4. Quelques comparaisons avec la production de circonstance dans d'autres domaines artistiques permettent de mieux saisir certains problèmes spécifiques de la poésie de circonstance. Il existe, évidemment, aussi des ouvrages de circonstance proprement dits en musique, dans les arts plastiques, au cinéma... Leur appréciation semble pourtant être soumise à des critères entièrement différents. Citons, entre autres, l'exemple fort typique d'édifices architecturaux réalisés en vue d'expositions mondiales (par ex. à Bruxelles ou à Montréal), si souvent admirés bien que voués à la destruction à l'échéance de leur fonction occasionnelle (La Tour Eiffel était, elle aussi, à l'origine, une véritable construction de circonstance, destinée à illustrer les acquisitions techniques à l'Exposition universelle de 1889!). Beaucoup d'églises et de sanctuaires en général apparaissent après des événements considérés comme miraculeux; d'autres doivent leur naissance à de simples voeux de circonstance ou bien se voient ériger pour remercier Dieu d'avoir sauvé d'une calamité les habitants de telle ville ou de telle paroisse.

En peinture, les oeuvres de circonstance ou de commande *passent* bien plus facilement qu'en littérature: citons, entre beaucoup d'exemples, celui des tableaux de Rubens au Louvre illustrant les grandes *circonstances* de la vie de Marie de Medicis ou bien les peintures *engagées* comme la «Guernica» de Picasso ou, encore plus rapprochés de nous, le «Triptyque sur la torture» de Lapoujade et les «Parloirs» de Masson (qui pour la même période n'ont absolument pas d'équivalent dans la poésie dite *engagée*).

Il en est de même de la sculpture à laquelle il est jugé opportun de faire appel toutes les fois qu'une commémoration ou une inauguration importantes se présentent...

Force ouvrages musicaux ont à leur tour été depuis toujours commandés et composés en vue de relever les cérémonies et les circonstances solennelles de toute espèce: même le génie d'un Bach ou d'un Mozart s'y employait de son mieux. Notons encore, pour notre époque, le cas de Stravinski, qui a composé à l'occasion de la mort de J. F. Kennedy une oeuvre symphonique, chose que, de nos jours, aucun poète de valeur n'a essayé de faire dans son domaine...

Ces seuls exemples suffiraient à nous assurer de la différence qui existe, en fait de production de circonstance, entre

la poésie et les autres arts. Nous sommes bien obligés de nous demander à quoi elle tient et comment elle se manifeste. La première réponse — et la plus générale — qui nous semble s'imposer, c'est que le langage dont fait usage l'expression poétique diffère essentiellement de celui auquel recourent les autres expressions artistiques. Les sons, les couleurs ainsi que le *matériel* d'une oeuvre sculpturale ou architecturale ne sont ni *signifiants* en eux mêmes ni *relatifs* à des réalités particulières: ce n'est qu'à partir du moment où ils sont mobilisés dans l'oeuvre qu'ils traduisent ou «expriment», en fonction de la totalité de l'oeuvre même, les réalités correspondantes. Il en est autrement du langage poétique: celui-ci repose essentiellement sur des mots dont les significations se réfèrent à des concepts, objets, situations etc.

N'étant pas *signifiante* de la même manière au niveau de ses éléments constitutifs, la musique est par essence tout autrement relative que la poésie: en appréhendant son objet, elle le *transpose* du fait de la nature même de son langage et évite ainsi plus facilement les références directes à la circonstance à laquelle elle a trait par son origine ou son intention: «La musique est un art *non signifiant*, — note J.-P. Sartre — Changez les mots: un hymne aux morts russes de Stalingrad deviendra une oraison funèbre pour les Allemands tombés devant cette même ville... Il n'y aurait d'engagement musical que si l'oeuvre était telle qu'elle ne puisse accepter qu'un seul commentaire verbal».<sup>156</sup>

Tandis qu'un poème *indique*, d'une manière ou d'une autre, la circonstance qui est la sienne, une oeuvre musicale, par exemple, ne fait que la *suggérer*: leurs distances respectives par rapport au *circonstanciel* — on le voit bien — ne sont pas du même ordre. La poésie a depuis toujours cherché l'association avec la musique pour se *distancier* davantage de sa situation première; la musique, en revanche, a eu souvent besoin de la parole poétique pour être plus nominative.

Il s'agit pour la poésie aussi d'opérer, au-delà des significations usuelles des mots et de leur sens «*commercial*», comme disait Mallarmé, une transposition permettant de dépasser la *relativité* qu'impliquent les vocables dont elle fait usage. Dans le cas contraire, les mots ne font que renfermer la poétisation dans leurs significations univoques, l'assujettissent «à un seul commentaire» qui relève de la circonstance en tant que telle et de son cadre *empirique*.

La production poétique montre sous des formes variées cette tendance à s'émanciper d'un réel immédiat et à le *dépasser* comme tel. Les transpositions fantastiques de diverses

<sup>156</sup> J.-P. Sartre, «L'Artiste et sa conscience», in *Situations IV*, éd Gallimard, pp. 26, 27; souligné par Sartre.

sortes, des procédés tels que travestissement, exotisme, évasion, dépaysement ou bien les genres comme les féeries, bergeries, pastorales... sont essentiellement déterminés par le besoin d'introduire, au-dessus du langage proprement dit, un nouvel ordre de convention permettant d'atténuer les références trop directes aux circonstances présentes et de prendre, par conséquent, une *distance*<sup>157</sup> appropriée à leur endroit.

Cette distanciation aidant à sortir des entraves de l'empirique *pratico-inerte* et à «dépasser» le circonstanciel tout en le conservant (l'*Aufhebung* de la dialectique hegelienne), participe en dernier ressort de l'élan le plus originel de l'art: celui d'élever et de promouvoir.

### Conclusion

Le procès de la poésie de circonstance dure, comme on le voit, depuis plus d'un siècle, en devenant, semble-t-il, de plus en plus actuel et de plus en plus aigu. *Poète de circonstance* ou *poète de laboratoire*, *poète engagé* ou *poète distant*, *poète témoin* ou *poète contumace*, *poète «dans le coup»* ou *poète dans la «tour d'ivoire»*, telles sont quelques-unes des alternatives extrêmes qui s'ouvrent devant le poète de notre époque.

Y a-t-il donc lieu de se demander si le lecteur moderne est à son tour sommé de faire son choix entre un Éluard ou un Michaud, un Maïakovski ou un Pasternak, un Lorca ou un T. S. Eliot, d'opter pour l'un au détriment de l'autre? Certes, non! Ce serait refuser à la poésie son imprescriptible droit «aux formes multiples». Que l'on chante, avec Mallarmé, «par opposition aux circonstances», ou bien que l'on «attende» sa circonstance pour le faire, dans l'un et l'autre cas on se détermine par rapport au *circonstanciel*.

Nous avons, il est vrai, bien des raisons d'être non seulement sévère à l'égard de la poésie de circonstance et engagée — nous nous devons de l'être à l'endroit de toute poésie et de tout art — mais aussi de nous méfier d'elle. Rien ne nous autorise pourtant à la juger *a priori* comme une catégorie poétique

<sup>157</sup> L'esthétique théâtrale de Bertold Brecht nous a proposé une conception fort intéressante de la *distanciation* sous la forme de *Verfremdung* (ce terme est traduit en français tantôt comme «distanciation», tantôt comme «étrangement», et même parfois comme «dépaysement» ou «évasion»: ces différentes traductions concourent à éclairer, sous autant d'angles, la portée de ce procédé même): «L'effet de distanciation (*der Verfremdungseffekt*) permet de rendre particulière, saillante et inattendue (*besonderen, auffälligen und unerwarteten*) la chose sur laquelle il s'agit d'attirer l'attention» (*Schriften zum Theater*, éd. Suhrkamp, 1963, vol. III, p. 174). «L'étrangement (*Verfremdung*) doit enlever eux événements susceptibles d'être socialement influencés leur caractère de déjà connu qui les préserve de notre prise» («*Kleines Organon für das Theater*», chapitre 43 in *Schriften zum Theater*, même édition, vol. VII, p. 33).

mineure ou secondaire... Qu'y a-t-il, somme toute, de plus poétique que de faire appel à la poésie pour retenir le fugitif, pour marquer les instants mémorables de notre commune aventure terrestre et vouloir en témoigner devant l'éternité? Est-ce, après tout, une dérogation de la poésie même?

Les questions que pose ainsi la *poésie de circonstance* et son *engagement* nous ramènent aux dilemmes essentiels de la poétique moderne: il y va, en dernière instance, de la communicabilité ou de l'isolement de la poésie, en un mot de sa fonction dans le temps que nous vivons.