

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Culture, critique et irréalité

Gérald Graff

Volume 32, Number 1 (187), February 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31842ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Graff, G. (1990). Culture, critique et irréalité. *Liberté*, 32(1), 3–40.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

GERALD GRAFF

CULTURE, CRITIQUE ET IRRÉALITÉ*

PRÉSENTATION

Je ne connaissais pas, je ne connais toujours pas Gerald Graff, dont tout ce que je sais est qu'il enseigne les lettres à l'Université Northwestern, quelque part près du lac Michigan. C'est par une de mes étudiantes que son livre m'est parvenu. Cela se passait en octobre 1986, un an après que j'eus publié un petit recueil d'essais auquel, en croyant faire un bon coup, j'avais donné ce titre qui se voulait légèrement énigmatique: La Littérature contre elle-même. Or voilà que cette étudiante, un bon jour, m'arrive avec un livre de ce monsieur Graff, intitulé tout bonnement Literature Against Itself, qu'elle m'offrit avec un beau sourire. Qu'on imagine un peu ma surprise. Et surtout mon embarras: l'ouvrage en question remontant à 1979, je me trouvais pris en flagrant délit de plagiat. J'eus beau plaider l'innocence, déclarer que j'ignorais tout de l'existence de ce Graff et du titre de son livre, invoquer le fait que mes références ne sont pas américaines, épiloguer sur le déplorable manque de communication qui existe au sein de la communauté universitaire internationale, l'étudiante continuait de sourire. Ce sourire exprimait-il la réprobation ou la pitié, je me le demande encore aujourd'hui. Je m'emparai du livre, remerciai l'étudiante, et lui donnai une excellente note à son examen.

* Extrait de: Gerald Graff, *Literature Against Itself*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1979, Chapitre I (pp. 1-29). Traduction de François Ricard. Les notes de l'auteur n'ont pas été traduites.

Depuis ce jour, *Literature Against Itself* était resté sur un coin de ma table, à me narguer, à me rappeler non tant ma culpabilité (ce n'est guère mon genre) que la légèreté de l'existence. A tout bout de champ, je me revoyais, vers le mois d'août 1985, en train de me creuser la tête pour trouver un bon titre à mon livre, essayant telle formule, puis telle autre encore, puis revenant à la première, la modifiant, changeant tantôt l'article, tantôt la préposition, pour finalement, au bout de tant de peine, accoucher de ce qui avait déjà été trouvé depuis des années. C'était moi, maintenant, qui ne pouvais m'empêcher de sourire.

Mais je ne lisais toujours pas *Literature Against Itself*, faute de temps sans doute, et aussi par crainte d'en éprouver encore plus d'embarras et de perplexité à l'égard de ma propre Littérature contre elle-même. On a beau se savoir peu de chose, ce n'est pas une raison pour être masochiste par surcroît.

Les circonstances s'y prêtant finalement, et le temps ayant fait son œuvre, je me suis décédé (ou résigné) à ouvrir le livre de monsieur Graff. Je dois à la vérité de dire qu'il a peu à voir avec le mien. C'est un ouvrage très sérieux, sous-intitulé *Literary Ideas in Modern Society*, et fort bien fait.

La thèse de l'auteur est que l'évolution récente de la littérature, et de la culture humaniste en général, a quelque chose d'ironique (ce qui n'est pas pour me déplaire, bien sûr). Dans ses réalisations les plus «postmodernes», les plus «subversives» (genre contre-culture et «nouvelle écriture»), cette littérature (ou les théories contemporaines élaborées à son sujet) continue, comme cela est devenu normal depuis le romantisme, à se définir par la rupture, par la contestation, par le refus de l'ordre établi, par une incessante volonté d'innovation et par l'affirmation de sa propre et radicale «autonomie». Une autonomie qui la dresse non seulement contre l'ordre social établi, mais également contre ce qu'elle considère comme les fondements de cet ordre établi, c'est-à-dire la prédominance du principe de réalité, la primauté de la raison, le refoulement du désir, et une conception instrumentale ou référentialiste du langage. En tuant tout cela en elle-même, elle vise à le tuer aussi dans le monde.

Or, constate Gerald Graff, cette façon de voir avait certaine-

ment beaucoup de pertinence au dix-neuvième siècle et peut-être dans la première moitié du vingtième, époque où elle a d'ailleurs fait son apparition. Mais les choses ont bien changé aujourd'hui. Nous sommes entrés dans un nouvel âge du capitalisme, où celui-ci, pour se maintenir et continuer de poursuivre ses propres intérêts, en est venu à miser lui aussi sur la rupture incessante, sur la liquidation permanente des formes passées, sur le recommencement perpétuel, et surtout sur une sorte de déconstruction incessante de la réalité au profit du rêve et du désir. Si bien que la littérature, telle que la définissent et la pratiquent les tenants de la modernité forcenée, critiques aussi bien qu'écrivains «avancés», finit non seulement par perdre tout véritable effet subversif, mais par faire directement le jeu des forces qu'elle prétend combattre. Triomphe de la subjectivité, proclamation du règne absolu de l'individu délivré de toute contrainte, délire verbal, libération des énergies refoulées, transgression de tous les interdits, «dépassement» de la pensée, exaltation du «corps», ludisme, méfiance à l'endroit de la raison: tout cela, par quoi se définit généralement le programme de la littérature moderne, constitue en même temps l'ensemble des conditions présentement nécessaires à l'expansion du capitalisme et de la société de consommation. Si bien qu'au lieu de contester cette société et ses idéologies, comme elle voudrait le croire et le faire croire, cette littérature, ou cette théorie de la littérature, ne fait en réalité que la refléter et même lui servir de caution.

Et comme cette société n'a nul besoin de littérature, ou en aura de moins en moins besoin, la cautionner revient, pour la littérature, à accepter sa propre banalisation (comme cela se voit de plus en plus), à préparer sa propre fin, en un mot à se tourner aveuglément et joyeusement contre elle-même.

Literature Against Itself est un ouvrage critique, non un manifeste. Sa seule ambition est de décrire l'état actuel de la littérature et de la «pensée littéraire», de dresser, je dirais, le bilan des dégâts. Non pas au nom de la «droite», ni de l'«élite», mais au nom, tout simplement, de la littérature, d'une conception de la littérature qui persiste à voir en elle, comme dans le langage, un lieu possible de lucidité, d'invention et d'esprit critique.

Les questions que soulève le livre de Gerald Graff méritent au moins réflexion. Pour en donner une meilleure idée, je propose donc une traduction de son premier chapitre. Ce qui me permet, par la même occasion, d'expier ma faute une fois pour toutes.

François Ricard

* *
*

Comment parlons-nous aujourd'hui de littérature? Et ce discours sur la littérature, d'où vient-il, comment a-t-il pris la tournure qui est aujourd'hui la sienne, en quoi s'égaré-t-il, et que peut-on faire pour le remettre sur la bonne voie? Telles sont les questions abordées dans cet ouvrage qui, plus largement, voudrait dévoiler certaines contradictions affectant aujourd'hui le langage des humanités, c'est-à-dire les termes mêmes (ou «paradigmes») dans lesquels s'élabore la pensée ayant cours au sein et à propos des humanités. Mais cet ouvrage considère aussi le contexte social de la littérature et de la critique – le conditionnement que les pressions sociales font subir à la littérature et l'influence que celle-ci, en retour, exerce sur la société. Car les conceptions que nous nous faisons de la littérature et des humanités reflètent et façonnent nos conceptions de l'humain et nos idées sur la place de l'homme dans la société. Toute théorie de la littérature est en même temps une théorie plus ou moins implicite de l'homme et de la société. En ce sens, la pensée littéraire est inséparable de la pensée morale et sociale.

Par «pensée littéraire» j'entends aussi bien la pensée contenue *dans* les œuvres littéraires que la pensée qui s'exprime *à propos* de la littérature, sa nature, ses effets, ses responsabilités. D'ailleurs, il n'est pas facile de séparer ces deux sortes de pensée, particulièrement en ce moment où tant d'œuvres littéraires se lisent comme si elles étaient de la critique et où une partie au moins de la critique fait tout pour

ressembler à de la littérature. Artistes et critiques ne disent plus qu'une seule et même chose: le caractère éminemment problématique que revêt leur propre pouvoir de parler de quoi que ce soit en dehors du langage ou du système de conventions au sein duquel ils écrivent. De même, il est devenu moins facile aujourd'hui qu'il y a quelques dizaines d'années de discerner en quoi la pensée des littéraires se distingue de celle des personnes n'ayant aucune compétence ou aucun intérêt particulier pour la littérature et les questions intellectuelles. Aussi l'un des aspects les plus caractéristiques de la situation actuelle est-il la pénétration des idéologies et des paradigmes littéraires dans des domaines qui jusqu'ici leur étaient fermés – d'où un relâchement de la tension opposant la culture littéraire et la société dans son ensemble.

Dans ce livre qui, en bonne partie, s'attaque aux idées de la «culture d'opposition», je tiens à préciser d'entrée de jeu que je favorise une conception de la littérature attribuant à celle-ci un rôle d'opposition au sein de la société. Mais l'évolution sociale récente a remis sérieusement en question nos définitions de ce que c'est que l'«opposition». La facilité avec laquelle les tentatives de subversion culturelle sont aujourd'hui absorbées et assimilées par la culture de masse indique que le vieux problème de l'indifférence ou de la résistance du public aux œuvres nouvelles ne se pose plus guère. Ce qu'indique plutôt ce phénomène, c'est que l'inlassable esprit contestataire qui anime la culture d'opposition s'accorde maintenant avec le caractère profond de la société elle-même, et que nos manières habituelles de mettre en question la société sont façonnées par les manières de penser caractérisant cette société même. Comme l'écrit Irving Howe dans *Decline of the New*, «du concept grave et révolutionnaire qu'elle était, l'aliénation s'est transformée en un motif de la culture de masse, et le contenu du modernisme est devenu le décor du kitsch». Dans ce nouveau contexte, l'éthos du modernisme, axé sur l'expérimentation et la rupture, a perdu toute fonction propre. Certes, les idéologies établies, objets de contes-

tation possible et nécessaire, ne manquent pas, mais il se trouve que les formules contestataires ne les atteignent plus, puisqu'elles *sont* elles-mêmes ces idéologies établies, ou du moins s'y inscrivent directement.

Les relations entre la culture littéraire et l'ensemble de la société sont trop complexes pour qu'on puisse les ramener à une formule simple, mais on peut s'en faire une idée en considérant le paradoxe suivant. D'un côté, la culture littéraire continue à être dominée par une psychologie de l'«aliénation» – héritage du romantisme, c'est-à-dire de l'époque où l'homme de lettres entreprit de se définir lui-même et de définir ses visées en opposition au nouvel ordre industriel et commercial. D'un autre côté, cette même psychologie de l'aliénation est devenue si présente, son vocabulaire et sa rhétorique tellement répandus et assimilés parmi le public, que l'ancienne séparation entre la culture d'opposition et son «adversaire», la société dite d'«épiciers», a fini par disparaître. L'aliénation est aujourd'hui un principe constitutif de la communauté elle-même, par le biais d'un phénomène que je nomme «le pouvoir du non-pouvoir»¹.

J'entends par là l'emprise que les idéologies de l'aliénation exercent sur le simple citoyen, sur la compréhension qu'il a de sa propre identité et du monde dans lequel il vit. Mais aliénation et non-pouvoir ne se laissent plus désigner par ces noms aussi peu flatteurs. On les voit réapparaître sous de nouvelles appellations – autonomie, libération, ou même révolution. Et ces derniers temps, l'aliénation s'est mise à s'exprimer par la proclamation de la fin de l'aliénation ou par la volonté d'aller «au delà» de l'aliénation, le plus souvent en délaissant tout esprit critique.

1. «The power of powerlessness»: l'auteur traite plus longuement de ce phénomène dans ses chapitres II et III. (N.d.T.)

Le triomphe de l'avant-garde

Quand je parle ici de la «pensée littéraire», j'entends donc quelque chose de plus spécialisé que ce que quiconque peut penser à propos de la littérature. Plus précisément, j'entends la pensée littéraire «avancée», celle qui s'exprime dans la plupart des théories critiques contemporaines les plus sophistiquées. Bon nombre de mes lecteurs se sentiront peu d'affinités avec cette avant-garde, et leur nombre comprend une fraction importante et puissante, peut-être même une majorité, de ceux qui forment le milieu littéraire dans son ensemble. Parmi eux, certains universitaires applaudissent à la moindre attaque dirigée contre le déconstructionnisme et autres mouvements analogues, y voyant une raison de plus de ne pas lire les critiques en question. Ce serait illusion, de la part de celui qui s'attaque aux idées littéraires «à la mode», de penser qu'il échappe lui-même à la mode. Dans les débats actuels au sein de la culture, «conservateurs» et membres de l'«avant-garde» recourent également au mot «mode» pour attaquer le camp opposé, et les uns comme les autres justifient ce recours de manière passablement convaincante.

Néanmoins, le parti de l'avant-garde – entité très lâche et décentralisée, il est vrai – détient d'immenses avantages. Son discours fait montre d'une autorité et d'une assurance qui ont peu de rapport avec la thématique de l'incertitude qu'exploite ce même discours, tandis que les soi-disant adversaires, en comparaison, ont l'air de gens simples et dépassés. À l'intérieur comme à l'extérieur de l'université, le prestige appartient aux idées avancées et à la rhétorique qui les accompagne, en dépit du langage ésotérique et inaccessible dans lequel elles s'expriment. Après avoir été pendant longtemps la marque distinctive de la culture littéraire «académique», l'attitude qui consiste à se méfier de tout ce qui est contemporain, expérimental («novateur», comme on dit à présent) ou d'avant-garde, cette attitude, aujourd'hui, est acculée à la défensive. La résistance demeure, certes, mais elle

est désorganisée, dépourvue de théorie cohérente, et peu sûre d'elle-même; elle se laisse facilement ébranler par quiconque l'accuse d'être élitiste, dogmatique, ennuyeuse, réactionnaire et hostile à la nouveauté et au progrès – ce qui, bien entendu, est quelquefois le cas.

Il n'a pas manqué de travaux critiques de très haut niveau sur l'autorité desquels aurait pu s'appuyer un mouvement de résistance constructive. Qu'il suffise de nommer Erich Auerbach, Wayne C. Booth, Georges Lukács, Arthur Y. Winters, Edmund Wilson ou Irving Howe, critiques qui tous, de différentes manières, ont mis en question les dogmes de l'avant-garde. Pourtant, malgré la grande influence de ces auteurs, cet aspect de leur œuvre – la critique des idées modernistes – n'a pas été vraiment retenu, n'est pas devenu un de ces thèmes que les critiques estiment ne pouvoir écarter ou ignorer sans avoir à s'en expliquer. Dans l'univers rhétorique de la critique actuelle, on peut écrire que, «comme chacun sait», la mimésis est une affaire réglée, tout comme si Auerbach et Lukács n'avaient jamais rien publié.

Quoique ce moment soit difficile à situer exactement, le point tournant dans cette liquidation de la résistance à l'avant-garde au sein de l'université américaine s'est produit lorsque le *New Criticism* a obtenu une pleine reconnaissance académique². Ce mouvement me semble de loin le plus significatif dans l'histoire de la critique anglo-américaine du vingtième siècle. Certes, de nouvelles écoles dérivant de lui continuent à répudier le *New Criticism*, mais leurs armes proviennent directement de l'arsenal qu'il a lui-même monté.

2. Ce mouvement critique, influencé par des écrivains comme Ezra Pound, T.S. Eliot et T.E. Hulme, s'est répandu dans les universités au cours de l'entre-deux-guerres, grâce surtout aux Britanniques I.A. Richards et W. Empson et aux Américains C. Brooks et J.C. Ransom (*The New Criticism*, 1941). L'auteur y consacre tout le chapitre V de son livre. Afin d'éviter les confusions, j'ai préféré conserver, dans ma traduction, l'appellation anglaise. (N.d.T.)

Ceux qui tendent aujourd'hui à voir dans ce mouvement un repaire de la Tradition et de l'Orthodoxie font sans doute preuve d'habileté tactique dans leur désir de rehausser leurs propres prétentions à l'innovation révolutionnaire, mais leur interprétation a peu à voir avec la réalité historique. La plus grande réussite du *New Criticism*, en effet, n'a pas été de répandre de nouvelles techniques de lecture (même s'il s'agit là d'une réalisation appréciable), mais bien d'avoir popularisé les conceptions modernistes de la littérature et, avec elles, les hypothèses modernistes concernant le langage, la connaissance et l'expérience. Autrement dit, en même temps qu'ils apprenaient de nouvelles techniques pour la lecture méthodique des textes, les lecteurs formés par le *New Criticism* absorbaient aussi un certain nombre de présuppositions concernant la nature de la littérature et de l'existence, présuppositions qui n'avaient aucun lien obligé avec lesdites techniques.

Les tenants du *New Criticism* ont cherché – et pleinement réussi – à extirper de l'esprit des classes moyennes instruites ce qu'on pourrait appeler la «théorie de la maîtresse d'école», selon laquelle la littérature n'était qu'une sorte de message ou d'enseignement joliment tourné. Ils l'ont remplacée par une autre théorie posant au contraire l'«autonomie» radicale de l'imagination littéraire, théorie à laquelle était également lié un profond scepticisme à l'égard des processus rationnels et logiques par lesquels on attribue du sens à l'immense complexité de l'expérience; ces processus, désormais, se voyaient invariablement associés aux formes le plus réductrices du positivisme scientifique.

Le message moderniste, tel que le *New Criticism* l'a transmis aux enseignants, qui à leur tour l'ont communiqué à leurs étudiants, revenait à ceci: l'«expérience» est toujours supérieure à l'idée que l'on a de l'expérience, l'homme peut (selon les mots de Yeats) «incarner» la vérité mais non la «connaître», du moins à travers les catégories habituelles de la compréhension. Ce message a contribué à répandre la

méfiance envers les pouvoirs de la compréhension non seulement dans la culture de masse mais jusque dans la réaction intellectuelle contre cette même culture de masse. Ainsi, la révolte des milieux culturels de gauche contre le *New Criticism* qui a éclaté au cours des années soixante – et qui se poursuit aujourd'hui, quoique amputée de ses visées politiques – devait une bonne part de sa conception même du politique aux doctrines modernistes véhiculées par le *New Criticism*, doctrines qui avaient déjà transformé en contradiction politique la relation antithétique préalablement postulée entre l'imagination créatrice et la raison objective. Les différences entre le *New Criticism* et les nouveaux nouveaux-critiques qui le répudiaient n'étaient que des différences entre factions de l'avant-garde. On a assisté ces vingt dernières années à maintes tentatives de dépasser le *New Criticism*, dont quelques-unes, bien sûr, ont réussi dans une certaine mesure, pour le meilleur ou pour le pire. Mais puisque jamais n'a été remis en cause le principe central du *New Criticism*, c'est-à-dire sa conception négative (ou pour le moins équivoque) de la puissance référentielle de la littérature, ces efforts n'ont pas été bien loin. Les révolutions à l'intérieur de l'avant-garde sont devenues plus fréquentes que jamais, et il ne fait aucun doute que la vogue actuelle dont jouissent la «conscience de soi» ou le poststructuralisme feront bientôt place à autre chose. Toutefois, l'avant-garde elle-même, avec son esthétique antimimétique, survit à ces variations, si fatiguée qu'elle soit de sa propre survivance.

Il est difficile de regretter la disparition de la «théorie de la maîtresse d'école», qui avait si peu de prise sur la réalité, que cette réalité fût celle de la littérature moderne ou de la vie moderne. Mais la théorie de la littérature popularisée par le *New Criticism* a éprouvé elle aussi de grandes difficultés quand il s'est agi de définir la relation entre la littérature et le réel, en bonne partie à cause de la véhémence même avec laquelle avait été rejeté tout ce qui pouvait le moins rappeler la «théorie de la maîtresse d'école». Dire que «le poème

ne doit pas signifier mais être» est sans doute une bonne façon de répliquer aux admirateurs de Edgar A. Guest³ ou de confondre un étudiant pour qui la lecture de Shakespeare consiste à extraire quelques maximes morales auxquelles se réduit à ses yeux le message de la pièce. Mais cela n'aide pas beaucoup à comprendre comment l'œuvre littéraire, en fait, transmet son message. De façon plutôt ambiguë, d'ailleurs, les théories modernistes ont répandu le sentiment qu'il y a quelque chose de suspect dans le seul fait d'attribuer à la littérature quelque type de message que ce soit, du genre «maîtresse d'école» ou autre, peu importe.

Il est facile de se moquer des maîtresses d'école. Mais à combien de personnes, dont toutes n'étaient pas stupides ou fates, n'a-t-il pas semblé que la littérature disait quelque chose, qu'elle aidait à comprendre comment sont vraiment les choses, au lieu de simplement refléter la manière dont elles apparaissent à notre conscience. En fait, de toute la littérature qui s'est écrite jusqu'ici, on peut dire que la littérature moderniste est celle qui a produit les énoncés les plus agressifs – elle qui s'est littéralement jetée sur la réalité, sur les problèmes les plus graves et les plus urgents auxquels font face la société et l'individu modernes. Les interprétations proposées par le *New Criticism* lui-même – aliénation, abandon du monde (thème du *wasteland*), perte de l'unité culturelle – n'ont pas cessé d'attirer l'attention sur ces réalités pressantes. Pourtant, la théorie du même *New Criticism* n'a pas su traiter adéquatement cet aspect référentiel de la littérature, ancienne ou moderne. Et les théories nées dans son sillage ne l'ont pas su davantage. Le discours de la critique récente a eu tendance soit à négliger cet aspect de la littérature, soit à en nier l'existence – en alléguant tantôt que le réel nous échappe irrémé-

3. Rimeur populaire dont les poésies larmoyantes à la gloire des valeurs domestiques et morales ont été largement diffusées dans les journaux américains de l'entre-deux-guerres. (N.d.T.)

diablement, tantôt que la tâche de comprendre objectivement le monde ne relève pas de la littérature mais d'autres disciplines. Au moment même où la portée de la culture littéraire se réduit de plus en plus au monde universitaire, la fonction pédagogique de la littérature perd ainsi de plus en plus de consistance. Car le fait que l'on cesse de croire – ou de s'intéresser – à la littérature comme à un instrument de compréhension mine sa valeur éducative et laisse le professeur de lettres sans moyens de justifier son travail. Et quand leurs professeurs n'osent plus prétendre naïvement que la littérature peut expliquer quoi que ce soit, les étudiants, eux, ne mettent pas longtemps à comprendre.

Ainsi se fait jour au sein de la culture littéraire la contradiction que veut désigner le titre de cet ouvrage. Tandis que la société moderne place la littérature sur la défensive et l'oblige à poursuivre les visées culturelles les plus agressives, les mêmes forces favorisent des définitions de la littérature qui entrent en conflit avec ces visées et tournent ainsi les littéraires contre eux-mêmes. Notre conception de la littérature comme suprême ordonnatrice du réel et comme le moyen le plus précieux que nous ayons de donner sens à l'univers, cette conception, étrangement, n'est permise que parce que nous sommes maintenant persuadés que le réel ne peut être ni compris ni maîtrisé.

L'irréalité du réel

La difficulté, est-il besoin de le dire, vient en bonne partie de ce que le «réel» lui-même est devenu un concept de plus en plus problématique. (Le mot «problématique» est probablement, de nos jours, l'article dont ne saurait se passer quiconque souhaite tenir boutique comme critique littéraire.) Ce n'est plus seulement la distinction entre le réel et le fictif qui fait difficulté, si tel fut jamais le cas. C'est plutôt toute la réalité moderne qui semble condamner à l'absurdité la moindre

tentative pour la comprendre, la définir, l'expliquer ou la formuler, fût-ce par les méthodes les plus prudentes et les moins dogmatiques qui soient. Les notions mêmes de compréhension, définition, explication et «point de vue» en sont venues à paraître suspectes. Car elles impliquent une rigidité, l'incapacité de suivre le courant. Quand Ortega y Gasset, dans *La Déshumanisation de l'art*, évoque «la dé-réalisation progressive du monde» depuis la Renaissance, il songe en particulier à l'essor de l'idéalisme philosophique. Mais l'expression qu'il emploie pourrait s'appliquer tout aussi bien aux effets de la technologie, des guerres, de la politique, du commerce, de l'ingénierie sociale ou du journalisme modernes, qui, en accentuant la discontinuité et les bouleversements permanents, ne cessent de rendre incertain notre rapport avec le réel. Même l'«ordre établi» n'échappe pas à cette rupture radicale du sens de la réalité. L'une de mes thèses centrales est que la véritable «avant-garde» n'est nulle autre que le capitalisme avancé, qui a foncièrement besoin, pour stimuler l'accroissement de la consommation, de détruire tout vestige de tradition, toute idéologie orthodoxe, toute forme de réalité stable et continue.

L'essence du réel capitaliste, en effet, est l'irréalité, la malléabilité, l'«éphémérité», toutes qualités qui l'empêchent d'offrir la moindre résistance contre quoi se formerait l'identité personnelle. Au dix-neuvième siècle, on se rendait compte de ce fait mieux que nous ne pouvons le faire aujourd'hui, car il était encore possible de percevoir cette invasion du réel capitaliste comme un changement profond – comparé à ce qui subsistait alors de l'ordre féodal. Pour nous, qui n'avons plus la perspective nécessaire pour bien saisir ce contraste, l'irréalité menace de devenir une sorte d'absolu. Elle peut nous submerger à un point tel que nous soyons tentés d'y voir un principe métaphysique – comme le fait le Joseph K. de Kafka, à la fin du *Procès*, quand il fait observer, devant la logique, ou l'illogisme selon quoi fonctionne la «Loi», que «le mensonge devient l'ordre du monde». Joseph

K. garde encore assez de recul pour protester faiblement, mais il est tentant, dans une telle situation, d'abandonner toute résistance. Il semble parfois que le seul moyen que nous ayons d'affronter cette irréalité croissante du réel – ou de prendre notre revanche contre elle – soit d'abandonner le concept même de réalité et de faire en sorte que tout soit dit irréel. Seule une manœuvre aussi cynique peut nous éviter d'être dupes. De cette manière, nous combattons l'aliénation par le comble de l'aliénation.

Paradoxalement, c'est au moyen de cette logique mimétique ou homéopathique que la conception mimétique de la littérature a pu être sapée. Saisissant fort pertinemment qu'il y a quelque chose qui ne va plus dans notre sens du réel, et que la réalité technologique moderne est, en un sens, profondément irréelle, nombre d'écrivains et de critiques en concluent aussitôt que la littérature doit donc cesser de prétendre représenter la réalité extérieure et devenir plutôt une réalité par elle-même, ou alors un pur processus de désintégration et de dispersion. Tout se passe comme si nous devons décider que, dans un monde où la réalité est devenue fantasmagorique, seule la pure fantaisie, déliée de toute obligation envers quoi que ce soit d'autre qu'elle-même, a des chances d'atteindre la vérité. Par là, la théorie mimétique se trouve à survivre indirectement dans les formules mêmes qui la subvertissent – comme on peut le constater dans les tentatives actuelles visant à déconstruire des œuvres apparemment mimétiques, que l'on présente comme des structures laissant voir leur propre faillibilité. De tels efforts pour démystifier la mimésis et le réalisme littéraire, et pour proclamer le règne de l'indétermination et de l'indécidabilité, s'appuient sur des postulats où se perçoit le dépit suscité par des conditions objectives qui sont par trop réelles et déterminées. Les théories antimimétiques dérivent d'une réaction à la perte du sens de la réalité, réaction compréhensible mais erronée.

Prenons par exemple cet énoncé de William Gass, dans son traité intitulé *Fiction and the Figures of Life*:

Et le monde, pour beaucoup de romanciers, n'est-il pas devenu un endroit non seulement déserté par les dieux, mais vide aussi de cette nature généreusement régulière et paisiblement constante sur laquelle il pouvait le plus souvent se reposer, pour tracer tranquillement une ligne fine et nette dans cette grande masse qu'il prenait pour acquise, et ne lui semble-t-il pas qu'a également disparu ce lecteur perspicace et sympathique doué de son génie propre et qui acceptait de se donner la peine, plutôt légère, de suivre les inflexions gracieuses que la ligne pouvait prendre; si bien que devant toutes ces formes de vide qui l'entourent, le romancier a éprouvé le besoin de reconstruire, en entier, son monde...?

L'idée de Gass n'est pas différente de celle qu'expose Lukács dans sa *Théorie du roman*: ayant perdu contact avec un univers épique se présentant comme une «totalité extensive», le romancier moderne est forcé de s'en remettre à sa subjectivité, vu que le sujet se trouve obligé de devenir l'unique régulateur de l'existence.

Pour Lukács, cependant, cette aliénation qu'éprouve l'écrivain à l'égard de la réalité extérieure est elle-même la conséquence d'une série d'événements survenus dans le monde extérieur, d'une histoire qui laisse voir sa marque dans le roman. La «solitude» transcendante qui caractérise le roman ne détruit pas la fonction mimétique de ce dernier mais en devient le fondement même. Gass, au contraire, commence par lier la crise du roman à certains changements historiques et sociaux – disparition d'une nature harmonieuse, absence d'un public lecteur homogène et cultivé –, pour dire ensuite que ces changements n'ont plus rien à voir avec l'univers du roman. Aux yeux du romancier, selon Gass, le monde n'a pas seulement changé, il a complètement disparu, laissant au roman le soin de se «reconstruire» entièrement lui-même, comme un monde en soi. Au lieu de voir l'écriture romanesque comme l'exploration de ces «formes de vide» qui en sont venues à dominer le monde contemporain, Gass se laisse entraîner par sa figure de style à parler comme si le ro-

man ne pouvait avoir d'autre sujet que sa propre forme close sur elle-même.

Certes, ce que décrit Gass a été noté à maintes reprises: que la rupture des systèmes de croyance admis a obligé l'écrivain à créer son propre mythe, ou à se voir comme l'expérimentateur de divers mythes, dont aucun ne saurait acquérir une pleine autorité. Pourtant, le fait de décrire une telle situation signifie simplement que l'on met au jour une donnée objective dont l'écrivain doit tenir compte, et non que l'on dégage ce dernier de toute responsabilité mimétique. Dire que des «formes de vide» entourent l'écrivain et l'empêchent d'atteindre à quelque type de croyance ou de compréhension que ce soit, c'est aussi exprimer un ensemble de croyances – lesquelles offrent un haut degré de cohérence et de complexité dans l'écriture moderne. Car l'opinion selon laquelle l'écriture a été dépossédée de tout système de croyances pré-établi relève elle-même d'un tel système de croyances, fondé sur des théories bien établies de l'histoire et de la politique.

Ainsi y a-t-il quelque part, dans la position antimimétique, une contradiction. Le simple fait d'attirer l'attention sur l'inintelligibilité radicale de la réalité revient à proposer une forme d'*intelligence* de cette même réalité, et à la proposer comme une hypothèse objective, non comme un mythe. La littérature moderne ne fait pas exception à la règle voulant que l'écriture, pour se donner cours, doive jaillir d'une conviction philosophique cohérente à propos de la vie – ou du moins de cette partie de la vie dont s'occupe l'écrivain. Il ne semble pas y avoir d'échappatoire au fait que la littérature doit reposer sur une idéologie – fût-ce une idéologie mettant en cause toutes les idéologies. Le simple fait de condamner toute forme de réalisme «naïf» implique qu'on adopte un point de vue objectif. Une telle condamnation ne peut être prononcée que dans le langage, et le langage, semble-t-il, est un réaliste invétéré. Loin de discréditer la conception mimétique de la littérature, la problématisation du réel l'exige encore plus fortement, car toute perception de la réalité comme

problématique est elle-même une perception mimétique, pré-supposant une distance objective entre l'observateur et ce qu'il observe. Pour la même raison, l'argument voulant que l'observateur et la chose observée soient inséparables présuppose également qu'une telle séparation ne laisse pas d'être possible malgré tout.

Mais je ne voudrais pas que ma position soit interprétée comme un plaidoyer en faveur du réalisme documentaire ou de toute autre forme de convention mimétique. Les hérauts de l'école réaliste de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècles ont rendu à leur cause un bien mauvais service en soutenant que la réalité ne pouvait être explorée qu'à travers un ensemble limité de conventions – reproduction des détails circonstanciels, narration linéaire centrée sur les événements de tous les jours, respect de la vraisemblance. En restreignant le registre des effets mimétiques à ces conventions préétablies, ils ont facilité la tâche de ceux qui devaient bientôt rejeter toute prétention de la littérature à rendre compte du monde objectif. Et en oubliant souvent que le réalisme est lui-même un système de conventions artificielles, ils ont ouvert la porte aux entreprises de démystification ne voyant dans ce mode d'expression littéraire, comme dans tous les autres, que création arbitraire.

La représentation de la réalité objective ne saurait être réservée à un seul genre de littérature. Tout autant que le réalisme conventionnel, la littérature fantastique ou non réaliste peut éclairer certains aspects du réel, et même des optiques radicalement antiréalistes peuvent quelquefois se justifier comme moyens de représenter une réalité devenue irréelle. Le problème est de savoir où se trouve exactement la frontière. Lucien Goldmann, par exemple, ne nous convainc guère lorsqu'il loue les romans de Robbe-Grillet en alléguant qu'ils représentent la réification des relations sociales caractéristique du capitalisme avancé. On pourrait justifier de la sorte à peu près n'importe quel texte sans queue ni tête (ce qui ne veut pas dire que les romans de Robbe-Grillet n'aient

ni queue ni tête). Le vrai problème – que la critique contemporaine néglige souvent – est de distinguer entre les œuvres antiréalistes qui procurent une véritable compréhension de l'irréalité contemporaine et celles qui n'en sont que les symptômes.

L'une des fonctions les plus utiles que pourraient remplir aujourd'hui la littérature et les humanités serait de consolider le sens du réel, de préserver la distinction entre réalité et fiction, et de nous aider à résister aux forces aussi bien matérielles qu'intellectuelles qui voudraient que le mensonge devienne l'ordre du monde. Une bonne partie de la littérature du vingtième siècle remplit effectivement cette fonction, mais elle la remplirait mieux n'étaient la manière dont on nous a enseigné à la lire et les catégories théoriques qui agissent comme médiation entre elle et nous. Là où la littérature du vingtième siècle conserve quelque perspective mimétique – de façon souvent fugitive et évasive, j'en conviens, si encore elle en conserve une –, cette perspective tend à passer inaperçue. C'est que notre vocabulaire critique ou bien ne sait plus la saisir, ou bien s'applique à la nier purement et simplement. Contrairement aux termes dont nous disposons pour traiter d'«intertextualité» ou de «structure autoréflexive», ceux qui nous restent pour décrire ce que *dit* la littérature, pour désigner ce dont elle parle, sont tous condamnés à paraître démodés ou banals. Il n'y a pas de jargon moderne pour parler des valeurs référentielles de la littérature. Ce jargon sert principalement à d'autres entreprises – à mettre en doute la possibilité de toute vérité littéraire, ou à traduire cette vérité en termes de psychologie, d'épistémologie, de mythologie ou de grammatologie. Or ce qui se perd dans ces traductions, à mesure que la littérature moderne est assimilée, enseignée et popularisée, c'est le pouvoir critique et explicatif de la littérature.

Formalistes et visionnaires

Les stratégies théoriques permettant d'éliminer les fonctions référentielles de la littérature sont nombreuses. L'une consiste à dire que la littérature ne porte pas sur le réel, mais seulement sur elle-même. Une autre consiste à dire que le «réel» lui-même n'est pas distinct de la littérature. Entre ces deux pôles, le pôle formaliste (ou «esthétisant») d'une part, et le pôle visionnaire d'autre part, se déploie le spectre des grandes théories littéraires contemporaines. Niant qu'elle ait quelque rapport avec la réalité objective, la science ou l'univers de la communication pratique et utilitaire, le formalisme définit l'œuvre littéraire comme un «monde» en soi, autonome, autosuffisant, sans aucun lien de dépendance envers le monde extérieur. C'est cette conception formaliste de la littérature qui vient habituellement à l'esprit quand on emploie le mot «autonomie». Mais ce même mot peut recevoir un sens tout différent quand il sert à exprimer l'autre conception de la littérature, la conception visionnaire. Selon celle-ci, la littérature ne se retire pas de la réalité objective, elle se l'approprie. C'est l'opposition même entre imaginaire et réel, entre le monde de l'œuvre et le monde de la réalité, qui se trouve cette fois mise en cause. Dans cette optique, en effet, la «réalité» elle-même ne possède ordre et signification que dans la mesure où ces qualités lui sont imposées par l'imagination humaine. La conception visionnaire est ainsi une sorte de formalisme offensif, qui projette vers l'extérieur, vers le monde pratique, l'imagination autonome et ses catégories, haussant ainsi l'imagination au rang de législateur universel. Le monde réel ne disparaît pas vraiment; il devient plutôt une sorte de matériau malléable, que la conscience façonne, transforme et «ordonne» à sa guise. À la limite, le visionnaire affirmera que toutes les idées que nous nous faisons de l'ordre sont essentiellement des fictions que nous projetons sur un monde qui, par lui-même, en est dépourvu.

Quand j'ai commencé à lire les revues intellectuelles

durant les années cinquante, je me rappelle à quel point cela me rendait perplexe de constater que des mots comme «mythe» ou «fiction» semblaient changer complètement de sens selon qu'ils apparaissaient dans les pages littéraires ou dans la section politique. Dans ce dernier cas, ils étaient invariablement synonymes de mensonge et d'erreur. Dans les pages littéraires, au contraire, ils devenaient synonymes de vérité et de sagesse – vérité et sagesse d'une sorte plus haute que celles qui se formulent de façon rationnelle ou logique. Peu à peu j'ai commencé à comprendre qu'il existait deux épistémologies distinctes. L'une, l'épistémologie «réaliste», valait pour la vie pratique et les affaires publiques, tandis que l'autre, l'épistémologie littéraire, s'appliquait aux «valeurs» et aux mystères de l'expérience personnelle. Aussi longtemps que l'on s'occupait de la vie quotidienne et des questions politiques, il était permis de parler comme si la réalité était quelque chose d'objectif et d'accessible à l'intelligence rationnelle, et comme si la vérité et l'erreur, les faits et la fiction, pouvaient être clairement distingués. Mais quand on passait ensuite aux discussions littéraires, cette même façon de parler était considérée comme naïve ou perverse. Les règles du sens commun, qui aidaient à vivre la vie de tous les jours et selon lesquelles on formait ses jugements politiques (si toutefois l'on en formait, ce qui souvent à cette époque n'était pas le cas), étaient révoquées dès qu'on entrait dans le système de référence littéraire. Mais il n'y avait aucune raison d'être troublé par cet état de choses, puisqu'il était entendu de tous côtés que l'épistémologie littéraire n'avait de valeur que pour la littérature et l'expérience privée – sans compter qu'à l'époque ces théories ne rejoignaient qu'un groupe restreint d'intellectuels. Par la suite, cependant, à mesure que ces façons de penser, considérées jusqu'alors comme plus ou moins égotiques, ont commencé à se répandre au dehors, les frontières se sont estompées. Avec l'émergence de la Nouvelle-Gauche et la «révolution culturelle» des années soixante, l'épistémologie littéraire s'est peu à peu insinuée dans le dis-

cours politique et un peu partout ailleurs, si bien que la vision selon laquelle la «réalité objective» est un mythe a cessé d'être une doctrine purement littéraire. En entendant décrire une idée comme une fiction, on ne pouvait plus savoir à coup sûr s'il s'agissait d'une attaque ou d'une approbation.

Vers 1960, l'opposition formaliste entre littérature et science avait le vent dans les voiles, si bien qu'on a fini par s'inquiéter devant le divorce des «deux cultures» et autres formes de fragmentation culturelle. Dès lors, la tendance a été de viser la réconciliation, de chercher à franchir les frontières et à combler le fossé. Aussi salubre que soit évidemment une telle tendance, son danger est que nous soyons tentés de ne pas soumettre à la critique les *termes* mêmes dans lesquels s'effectue ladite réconciliation. Or il importe de savoir *comment* on fait se rejoindre le fait et la valeur, la science et les humanités, l'empirique et l'imaginaire. Chaque fois que j'entends quelqu'un dire qu'il faut réconcilier science et littérature, je sais d'expérience que ce qui vient généralement ensuite, c'est quelque déclaration sur le caractère fictif de toutes choses, quelque tactique transcendantaliste de type «visionnaire». On réconcilie science et littérature non pas en réhabilitant la vérité de la littérature, mais en niant celle de la science. Au lieu de dire: «La littérature et la science ne font qu'un, en ce que chacune nous fait connaître objectivement le monde», on dira plutôt: «La littérature et la science ne font qu'un, en ce que toutes deux sont essentiellement des fictions par lesquelles nous donnons sens au monde; l'objectivité scientifique est elle-même une fiction, un mythe, un paradigme, une idéologie, un modèle, etc.»

Nul autre théoricien que Northrop Frye n'illustre mieux cette évolution qui nous a conduits de l'opposition dualiste entre littérature et science, telle qu'elle avait cours pendant les années cinquante, à leur fusion proclamée dans les années soixante. Frye a pris ses distances vis-à-vis le concept d'autonomie de la littérature tel que le définissait le *New Criticism* en l'étendant au delà des limites du texte littéraire unique,

morcelé, pour l'appliquer à l'univers «total» de la littérature. Pour lui, ce n'est pas l'œuvre individuelle qui est autonome, mais l'ensemble du vaste corpus de la création littéraire. T.S. Eliot, en suggérant de voir la tradition littéraire comme un «ordre idéal» organique, aura été à cet égard un précurseur. Frye, cependant, va encore plus loin: l'univers autonome de la littérature, dit-il, n'est que l'expression la plus élevée de cet esprit créateur à l'œuvre dans toutes les formes de la culture humaine comme dans tout acte de jugement ou de connaissance. Comme le fait remarquer Frank Lentricchia, l'«humanisme esthétique» de Frye comble le fossé creusé par la *New Criticism* entre littérature et réalité en les faisant entrer l'une et l'autre dans l'univers esthétique: «Tout acte humain (pour Frye) est créateur (donc centripète, littéraire et non référentiel). Nul acte, nul discours humain ne peut être mimétique. Avec une générosité pour le moins suspecte, nous accueillons parmi les poètes nos collègues des autres disciplines.» Reprenant la vision blakienne et shelleyenne du poète comme ordonnateur exemplaire de toute expérience, la théorie de Frye pose que la vision poétique est le paradigme et le modèle de toutes nos tentatives pour donner forme et signification au monde brut et inhumain de la nature. Toutefois, pas plus que Blake ou Shelley, Frye n'explique comment la «vision» doit se traduire en action, dans une société où le pouvoir ne semble pas même remarquer que cette vision existe. Il n'explique pas non plus comment cette vision peut répondre aux exigences du monde réel. Puisque Frye soutient que la manière poétique d'«ordonner» le réel ne doit pas être confondue avec de quelconques *croyances*, qu'elle est à vrai dire indépendante de toute vérité objective, sa théorie visionnaire de l'autonomie de la littérature n'est pas si différente, en fin de compte, de celle des formalistes.

De ces deux théories opposées découlent, sur le plan social, deux représentations archétypiques du poète, vu tantôt comme un phtisique hypersensible, tantôt comme un prophète (ou un révolutionnaire). Mais tout comme le phtisique

et le prophète se confondent souvent dans le même poète, ainsi il arrive fréquemment que les théories formaliste et visionnaire se rencontrent chez le même théoricien. Kant, par exemple, dans la *Critique de la faculté de juger*, écrit en formaliste quand il définit l'art comme une «seconde nature», qui ne prétend à aucune vérité ni n'a aucune visée pratique; il écrit en visionnaire quand il dit que cette seconde nature tente d'égaliser «le jeu de la raison» dans sa volonté d'aller au delà des limites de l'expérience et de présenter les idées aux sens avec une plénitude dont il n'est pas d'exemple dans la nature. Tandis que la première de ces affirmations coupe l'art de la connaissance et le sépare de la vie, la seconde lui assigne une fonction de législateur, très proche de celle que Kant attribue à la raison pure. De la même manière, Mallarmé et les symbolistes oscillent constamment entre deux conceptions de la poésie. Ils la voient tantôt comme une vie différente de la vie réelle, tantôt comme l'essence même de la vie – «Au fond, voyez-vous, le monde est fait pour aboutir à un beau livre». À son tour, Oscar Wilde recourt d'abord à la rhétorique formaliste quand il fait dire à Vivian, dans *Le Déclin du mensonge*, que «l'art n'exprime jamais que lui-même» et «trouve en lui-même et non hors de lui sa propre perfection. Nous ne possédons, pour le juger, aucune mesure extrinsèque. C'est un voile plutôt qu'un miroir». Puis le même Wilde, dans le même essai, devient visionnaire quand il déclare que «la vie imite l'art bien plus que l'art n'imita la vie», conception qui ne définit l'art ni comme voile ni comme miroir, mais plutôt comme un mode de perception réorganisant la vie selon ses propres critères.

Entre ces interprétations contradictoires du concept d'autonomie de la littérature, règne une tension, ou une confusion, qui reflète bien l'incertitude des théories modernes concernant les relations entre la littérature et le monde objectif. Elle montre bien aussi l'ambivalence de la position sociale du littérateur, qui tantôt veut fuir la société et la politique, tantôt s'efforce de les prendre directement en charge.

D'un côté, l'«aliénation» se traduit par le retrait dans la marginalité; de l'autre, elle s'étend et étend sa marginalité à l'ensemble de la société, se transformant ainsi en politique utopique. Mais ces vues opposées ont en commun la même volonté de récuser tout lien de dépendance entre l'art – ou l'esprit – et la réalité extérieure; l'une et l'autre posent que la réalité reçoit ses ordres de la conscience bien plus que la conscience ne reçoit les siens de la réalité. Cette incapacité des théories esthétiques modernes à reconnaître l'activité référentielle de la littérature ne doit pas nous conduire à les assimiler, comme cela se fait trop souvent, à la doctrine de «l'art pour l'art», quoique cette doctrine, bien sûr, soit elle-même l'une de ces théories. Car dénier à l'art toute fonction de représentation n'équivaut pas seulement à récuser le lien entre l'art et le réel; cela implique aussi une certaine conception du réel, auquel n'est dévolu qu'un rôle insignifiant, celui de fournir des matériaux rudimentaires que l'art façonne et ordonne selon ses propres desseins libres de toute contrainte. Hors cela, le réel n'a aucune raison valable d'exister.

Les contradictions inhérentes à la poétique de l'autonomie – qui à la fois exalte et marginalise l'imagination créatrice – font beaucoup penser au «triomphe de la société thérapeutique» décrit par Philip Rieff. D'ailleurs, Rieff lui-même voit dans l'éthos esthétique moderne l'une des expressions de ce qu'il appelle le «mode thérapeutique». Celui-ci repose sur le postulat qu'il n'existe pas de fins ou d'impératifs objectifs à quoi les êtres humains puissent se soumettre. Dire d'une personne (ou d'une communauté) qu'elle poursuit quelque but objectivement «élevé» ou «valable», ou même qu'elle conforme son activité à la «réalité», est une absurdité. Le moi est libéré de toute détermination préexistante, bien qu'il s'agisse là d'une libération creuse puisque, flottant ainsi sans attache aucune, il ne peut plus entrer dans quelque relation que ce soit avec le monde réel. Ce vues pour le moins complaisantes, dont nous nous gratifions comme pour compenser les nombreuses difficultés de la vie urbaine moderne, ont

tôt fait de délier l'individu de toute obligation et de lui enlever tout moyen de mesurer l'«épanouissement personnel» qu'on lui a permis de rechercher. À l'instar de l'écrivain, la personne (ou la communauté) thérapeutique est encline à sous-estimer l'aptitude de la conscience à accueillir les injonctions de la réalité extérieure de manière à la comprendre et à la maîtriser rationnellement. En même temps, et pour se consoler, elle est portée à surestimer les pouvoirs de la conscience sur le monde, sa capacité de modeler cette matière brute que constitue la réalité selon des formes purement subjectives. Transposé dans la sphère publique, ce mélange de résignation et d'euphorie amène à concevoir l'homme politique d'une manière qui rappelle la définition du poète visionnaire: leur pouvoir est le même, il consiste à savoir imposer ses mythes personnels à l'ensemble de la collectivité. Quant à l'individu ordinaire, qui n'a aucun espoir d'acquérir un tel pouvoir, on l'invite à cultiver son autonomie personnelle du mieux qu'il peut, à profiter de l'absence de toute fin autre que sa propre «performance», c'est-à-dire à faire de nécessité vertu.

Les usages du structuralisme

Le concept d'autonomie de la littérature fait face depuis peu aux attaques de la critique structuraliste, qui cherche à démystifier la littérature en montrant que les agents constitutifs de l'écriture ne sont pas l'imaginaire ou la conscience de l'écrivain, mais bien le langage littéraire lui-même, les conventions linguistiques, la «textualité». Cette conception est fort intéressante, surtout en ce qu'elle met en doute la différence entre les formes littéraires et non littéraires du langage, différence sur laquelle le *New Criticism* avait beaucoup insisté. Il se trouve même des passages, dans la critique structuraliste, où il est dit que nous donnons sens aux œuvres littéraires (que nous les «naturalisons» ou les «récupérons») en

les organisant sous forme de propositions thématiques – idée qui me semble d'une grande utilité pour expliquer comment, dans la littérature, se réalisent effectivement les opérations mimétiques. Mais le structuralisme littéraire et les écoles plus récentes qui en sont issues ont choisi d'interpréter leur découverte dans un sens qui, loin de s'opposer aux théories antimimétiques antérieures, ne fait en réalité que les perfectionner.

Rien n'illustre mieux nos façons de penser actuelles que cette manière dont le structuralisme, qui n'est de toute évidence rien d'autre qu'une humble méthode d'analyse, en est venu à passer pour l'ultime réfutation du réalisme philosophique et littéraire. L'opinion voulant que le structuralisme ait rendu à jamais désuètes les théories mimétiques de la pensée et du langage jouit aujourd'hui d'une telle audience que toute discussion paraît superflue – la référence à Saussure suffit. «*L'on sait*, écrit Gérard Genette dans «Vraisemblance et motivation», que la motivation du signe, et particulièrement du 'mot', est dans la conscience linguistique un cas typique d'illusion réaliste.» (C'est moi qui souligne.) «Comme différence et comme connaissance, écrit de son côté Edward Said dans *Beginnings: Intention and Method*, le langage n'entretient aucune correspondance nécessaire avec la réalité.» De ces postulats, c'est à J. Hillis Miller qu'il reviendra de tirer les conséquences littéraires:

L'un des aspects les plus importants de la critique littéraire actuelle est la désintégration du paradigme réaliste sous l'impact de la linguistique structurale et du renouveau de la rhétorique. Si, dans la langue, le sens ne jaillit pas de la référence des signes à quelque chose d'extérieur mais bien des relations différentielles existant entre les mots eux-mêmes, si «réfèrent» et «sens» doivent toujours être distingués, dès lors on ne peut plus continuer à penser que la validité du texte littéraire dépende de sa correspondance univoque à quelque réalité sociale, historique ou psychologique. La langue n'est jamais purement mimétique ou référentielle, pas même la parole la plus utilitaire. Mais ce qui fait la spécificité de la forme littéraire de la langue, c'est

qu'elle est une structure verbale qui, d'une manière ou d'une autre, attire l'attention sur ce fait, tout en se prêtant en même temps aux inévitables lectures qui la considèrent faussement comme un «miroir de la réalité».

Miller ne rejette pas complètement la dimension mimétique de la littérature. Il en reconnaît l'existence, mais uniquement comme un piège induisant à des lectures «fausses», dont l'œuvre elle-même ferait toujours apparaître le caractère illusoire. La *mimésis* ne serait là que pour être dépassée.

La citation de Miller illustre aussi quelques-unes des autres tactiques qu'on utilise aujourd'hui pour récuser à peu de frais la référentialité de l'œuvre littéraire. Ainsi, l'une de ces tactiques consiste à enlever toute complexité à la notion de référence, que l'on réduit à la banalité en l'assimilant à une «correspondance univoque», c'est-à-dire en la confondant avec une conception grossière des mots comme «indicateurs» des choses, à la manière de Platon ou de Locke. Une autre tactique est de prétendre que de l'*origine* du sens dépend sa capacité ou son incapacité de renvoyer à la réalité extérieure. *Puisque* le sens provient «des relations différentielles existant entre les mots eux-mêmes» au sein d'un système de signes purement arbitraire, *donc* le rapport du sens avec la réalité extérieure ne peut plus être pris pour acquis. En d'autres mots, la littérature ne peut pas ne pas être fiction puisque tout langage est fiction – quoique la littérature soit seule à attirer l'attention sur son statut fictif. Sans doute est-il possible que Miller et les autres critiques antimimétiques aient raison sur tous ces points. Mais ce que montre la citation, c'est à quel point ces critiques se sentent peu tenus de *discuter*, de *donner les raisons* de leurs positions logiques et interprétatives.

De cette doctrine de la correspondance impossible entre langage et réalité provient ce courant de la critique actuelle qui cherche à renouveler notre lecture des œuvres littéraires en les considérant toutes comme des commentaires ayant pour objet le caractère problématique de leurs propres fonde-

ments épistémologiques. Bien sûr, c'est une des possibilités de tout texte littéraire – possibilité exploitée du reste par plusieurs auteurs du vingtième siècle – que d'attirer l'attention sur l'«aveuglement» de son propre langage. Mais il se peut aussi qu'un auteur choisisse de *ne pas* exploiter cette possibilité, de *ne pas* attirer l'attention sur le statut problématique du langage qu'il utilise. Or si l'on ignore l'intention de l'auteur – ce qu'on peut toujours faire en affirmant que cette intention est soit inconnaissable soit sans rapport avec l'œuvre –, et si en même temps l'on invoque la doctrine de l'incapacité foncière de la langue à correspondre à quelque objet externe que ce soit, alors n'importe quel critique peut «prouver» que n'importe quel texte a pour «objet» sa propre nature fictive. L'interprétation de l'œuvre particulière est alors déterminée par une généralisation préalable, que le critique énonce avant même de lire l'œuvre en question. Ainsi, Miller peut lire les *Sketches by Boz* de Dickens, manifestement réalistes, comme s'il s'agissait d'une œuvre qui s'autodéconstruit en attirant l'attention sur la fausseté de son propre réalisme. Ce genre d'interprétation a quelque chose de tautologique: on postule au point de départ que le langage est incapable de référence à la réalité extérieure, puis on s'en va constater que tel est bien le cas dans les textes, qu'ils soient de Dickens ou de n'importe qui d'autre. Il n'y a, pour «valider» les prémisses, qu'à démontrer que le texte en question s'appuie sur des conventions artificielles, ce que font tous les textes, si bien que n'importe lequel d'entre eux peut être lu comme un texte qui met en question sa propre référentialité.

J'en ai dit suffisamment pour indiquer que la critique structuraliste et poststructuraliste ne liquide pas tant le concept d'autonomie qu'elle ne le transporte du domaine étroit de la littérature vers le domaine plus large de l'*écriture*⁴. Cette stratégie ressemble à ce que j'ai appelé la conception

4. En français dans le texte. (N.d.T.)

visionnaire de la littérature, dont elle diffère toutefois dans la mesure où les catégories humaines de la conscience sont ici remplacées par les catégories abstraites de la grammaire et des structures linguistiques. Ce n'est plus l'écrivain qui écrit, mais l'écriture elle-même – «écrire», nous dit-on, est un verbe intransitif. Ainsi l'écriture – comme dans les théories précédentes – demeure-t-elle coupée du réel extérieur. Comme dans la conception visionnaire, c'est elle qui détermine ce qu'est ce «réel extérieur»; elle ne peut donc être soumise à aucune épreuve sauf celle de la «cohérence» interne, cohérence non de l'œuvre singulière ou du réseau particulier de conventions qui la constitue, mais de tout le système sémiotique.

Le concept d'autonomie de la littérature paraît valide et très utile pour la critique de type technique. Quand on veut comprendre la composition et le fonctionnement interne d'une œuvre, il est essentiel de savoir qu'une «grammaire» de mythes et de structures régit l'ensemble des textes littéraires. Tout comme on peut étudier la syntaxe d'une phrase sans égard à ses fonctions de vérité, de même il est possible d'étudier la structure d'un récit sans égard à son aspect référentiel: sans cette découverte, le développement de la critique moderne n'aurait sûrement pas été ce qu'il a été. Mais les succès indéniables de la méthode structurale lorsqu'on l'applique à ces fins limitées semble avoir incité les critiques à tirer des conclusions hâtives. Ce n'est pas parce que ses formes obéissent à une certaine grammaire que la littérature ne peut pas ou ne doit pas correspondre à quelque chose d'extérieur à elle. Les significations ont beau être le produit d'un système de signes arbitraires, cela ne disqualifie pas pour autant l'entreprise qui consiste à examiner le rapport entre ces significations et certains états de choses extra-linguistiques. De même, que le critique n'ait pas besoin de se demander, lorsqu'il analyse une œuvre, si cette œuvre dit vrai ou non, ne signifie pas nécessairement que ce discours de vérité doit être ignoré ou transformé en son contraire. Malgré sa grande utilité au point de vue méthodologique, le concept d'autonomie devient une

pure mystification quand il se présente comme le dernier mot sur les relations entre la littérature et le monde.

Le nouveau moralisme

On ne peut que respecter l'honnêteté des penseurs qui, devant certaines idées concernant la langue ou la littérature, s'abstiennent de les endosser parce qu'elles leur semblent manquer de fondement solide. Mais je ne crois pas qu'une telle attitude, aujourd'hui, relève uniquement de la pratique du doute méthodique. À l'anxiété que provoque la non-correspondance entre signe et sens, ou entre sens et référent, s'ajoute aussi, pour une bonne part, le *désir* qu'une telle correspondance n'existe pas. On ne sait trop, en effet, quand on suit les discussions de la critique contemporaine, si le langage et la conscience sont des prisons où nous sommes enfermés, ou si au contraire ce sont des prisons d'où il nous serait possible de sortir mais d'où nous *ne devons pas sortir*, sous peine de compromettre l'autonomie de l'esprit humain. Sous le scepticisme programmatique se trouve fréquemment un moralisme non moins programmatique, qui postule que l'homme se rabaisse, en quelque sorte, s'il imite la nature ou se conforme à des injonctions venues de l'extérieur de son propre esprit. Cette attitude romantique, qui prend sa source principale chez Kant, Hegel et Blake, se représente la vie de la pensée au moyen d'une analogie politique simple: dès que l'homme veut faire de la nature le point de référence et le but de sa pensée (et de son art), il devient l'esclave d'un tyran extérieur à lui-même – autorité théocratique ou ordre empirique des objets matériels; par contre, dans la mesure où il crée son propre univers de culture, indépendant de toute nature donnée d'avance, l'homme est libre. Cette demi-vérité («l'homme crée sa propre réalité») et ce postulat («la liberté consiste en l'élimination de toute détermination extérieure»)

inspirent la plupart des doctrines littéraires antimimétiques de notre temps.

On trouve des traces de cette philosophie chez Said, quand il oppose les deux approches interprétatives entre lesquelles on nous demande souvent de choisir aujourd'hui. La première, fondée sur «l'idée d'un texte classique», considère ce texte comme un «système de limites et de contraintes internes, que des générations de lecteurs ont gardé intact», c'est-à-dire comme un objet préétabli qui commande et détermine les réactions de l'interprète. L'autre approche, au contraire, voit dans le texte «une invitation à rompre avec l'habitude et à plonger dans l'inconnu, une occasion de libres voyages dans ce que Conrad appelle si justement *le cœur des ténèbres*». Déjà, on peut comprendre qu'un drame moral se met en place, dans lequel les forces de l'Ordre Classique dominant se dresseront contre les forces de l'inconnu, de la liberté et du risque. L'Ordre Classique sera vaincu, bien sûr, mais pas si définitivement qu'il ne faille bien s'armer contre son retour toujours possible.

Ce qui vaut pour l'interprétation critique vaut doublement pour la littérature elle-même. «Vu le discrédit dans lequel est tombée la représentation mimétique», poursuit Said en prenant pour acquis que la mimésis a bel et bien été discréditée, «l'œuvre entre dans *l'âge des hommes*, pour employer l'expression par laquelle Vico désigne l'histoire profane; n'étant plus rapportée docilement à quelque idée qui la domine et l'explique, elle s'ouvre alors à une variété et à une diversité extraordinaires.» Le mot *docilement* dénote ici le moralisme contenu dans la structure même de ce discours, un moralisme pour lequel la représentation mimétique équivaut au conformisme et à l'explication toute faite, tandis que le rejet des modèles mimétiques, au contraire, est la voie royale conduisant au cœur des ténèbres.

On pourrait schématiser ce mélodrame rhétorique de la manière suivante:

Mal	Bien
représentation	création
le texte comme objet déterminé	le texte comme ouverture, comme «invitation» indéterminée
limites et contraintes	voyages dans l'inconnu
docilité, habitude	risque
la vérité comme correspondance	la vérité comme invention ou fiction
le sens comme «produit»	le sens comme «processus»

Souvent, au «bien» et au «mal» ainsi définis sont associées les catégories politiques de «gauche» et de «droite». Quoique ce ne soit pas toujours le cas, la nature essentiellement politique de ces oppositions mérite pourtant d'être clarifiée.

Certes, le défi philosophique que représente le doute méthodique doit être relevé pour lui-même, en termes philosophiques, et non pas expliqué comme le simple déplacement ou la sublimation d'attitudes politiques ou morales. Pourtant, lorsque les attitudes politiques et morales transparaissent à ce point dans le doute méthodique, un examen extraphilosophique ne paraît pas hors de propos. Une bonne part de nos discussions à propos de critique ou de culture fonctionnent sur le principe de la culpabilité par association. Les conceptions réalistes ou objectivistes du langage et de la pensée, en effet, sont constamment identifiées à des choses auxquelles personne, pour tout l'or du monde, ne voudrait être mêlé: la science sans scrupules, le positivisme, le matérialisme mécaniste, le calcul bassement commercial, la respectabilité rigide, la technologie inhumaine, l'exploitation de classe, l'impérialisme, la propagande et la publicité manipulatrices, la bureaucratie, la discipline de fer, bref, à peu près tout ce que

chacun peut détester de la «culture bourgeoise» telle que la définissent les stéréotypes sociologiques les plus primaires. Peu importe d'ailleurs que le rapport entre ces stéréotypes soit cohérent ou non, que la «respectabilité rigide», par exemple, appartienne à une phase plus ancienne de la culture bourgeoise que la «technologie inhumaine». L'expression «culture bourgeoise» peut de toute évidence signifier tout ce que vous voulez, selon que vous avez besoin de vous opposer à telle ou telle horreur pour en faire découler votre définition de l'art.

La logique associant pensée objective et domination sociale est simple. Appréhender quelque chose de façon objective, c'est se séparer de cette chose pour la saisir comme «objet», comme «chose» distincte de soi-même. Il s'ensuit – ou plutôt, on fait en sorte qu'il s'ensuive – que la manière objective de considérer le monde est nécessairement une manière détachée, désengagée, en dehors de l'ordre de valeurs et, par rapport aux intérêts et aux besoins de l'homme, inhumaine. D'où s'ensuit à nouveau un lien nécessaire entre le point de vue objectif et les souffrances que l'appareil militaire, politique et technologique inflige à l'humanité contemporaine. Si quelqu'un se prend à douter de ces enchaînements logiques – à objecter, disons, que ce sont *certaines usages* de l'objectivité qui portent la responsabilité de ces souffrances et non l'objectivité elle-même – on lui rappelle les manifestations de la pensée objective, qui peuvent aller des camps de la mort au traitement informatique des dossiers étudiants. Le poids de l'évidence historique que constituent les terribles conséquences de la raison technologique suffit à assurer pleinement l'accusation. Ainsi, un critique comme George Steiner n'éprouve aucun besoin de nuancer ses propos quand il affirme que «la pensée analytique porte en elle une étrange violence. Connaître analytiquement, c'est réduire l'objet de la connaissance, si complexe et si vivant soit-il, à ceci: un objet; c'est démembrer.» Par une simple série

d'équivalences que n'étaye aucun argument, la pensée analytique est assimilée à la dissection.

Assimiler l'objectivation – et donc la mimésis – à la violence technocratique n'est qu'un moyen parmi beaucoup d'autres de discréditer la pensée et l'écriture de type mimétique. Recourir à ces dernières, c'est privilégier invariablement le terme négatif dans une interminable série d'oppositions, dont plusieurs ne sont d'ailleurs pas symétriques. Cela revient, par exemple, à préférer la tête au cœur; ce qui est mécanique à ce qui est spirituel *ou* naturel; l'être humain comme «objet» ou «il» à l'être humain comme «personne» ou «tu» ou fin en soi; l'impersonnalité inerte aux richesses de la personnalité; la personnalité sentimentale et pleurnicharde aux richesses de l'impersonnalité; la collectivité banale à l'individu unique; l'individu isolé, atypique, à la collectivité organique; la tradition morte à l'expérimentation vivante; l'expérimentation positiviste à la tradition vivante; le produit statique au processus dynamique; la monotonie du temps linéaire à la récurrence intemporelle du mythe; l'ordre plat et stérile au dynamisme du désordre; le désordre de l'entropie à l'ordre primordial; les forces de mort aux forces de vie.

Le besoin qu'éprouvent aujourd'hui les écrivains, les critiques et les intellectuels de se démarquer de tout ce qui appartient de près ou de loin à la culture bourgeoise exige non seulement que soient liquidés les modèles littéraires de type mimétique, mais aussi que toute fonction de vérité soit déniée à la littérature, à la critique ou à n'importe quelle autre forme de discours. Tout se passe comme si la culture humaniste devait renoncer à toute autorité intellectuelle afin d'échapper à la mauvaise conscience de la société bourgeoise. La littérature, la critique, le moindre discours doit être vidé de contenu sous peine de se voir accuser d'être bourgeois, autocratique ou élitiste. La réflexion théorique sur la littérature n'a plus tellement pour but de comprendre la manière particulière dont les œuvres abordent l'expérience humaine, que d'exonérer la

littérature (et les théories littéraires) de toute complicité avec l'ordre social. Pour ce faire, on décharge l'œuvre littéraire de toute fonction de vérité, généralement en affirmant que les propositions littéraires ne se donnent pas pour de véritables objets de croyance, c'est-à-dire que ce ne sont en aucune façon des propositions. Car si nous refusons d'ajouter foi à quelque proposition que ce soit (à l'extérieur aussi bien qu'à l'intérieur de la littérature), si nous traitons ces propositions comme des mythes ou des fictions, alors la littérature et nous-mêmes demeurons innocents de tous les crimes que notre culture a commis au nom de telle ou telle croyance, de telle ou telle forme de savoir objectif. Mais cette stratégie, si bien intentionnée soit-elle, est un piège: au moment même où des forces extérieures conspirent à dévaluer l'importance et la vérité de la littérature, c'est la théorie littéraire elle-même qui assène le coup de grâce.

Cette volonté de ne pas être complice de la société a pour effet, paradoxalement, de faire de la littérature le miroir même de cette société à laquelle elle prétend s'opposer. Refuser d'assumer quelque autorité que ce soit, se méfier des «positions privilégiées», exalter le processus plutôt que le résultat, considérer les notions de maîtrise ou de prouesse comme des formes de domination, vouloir assurer son innocence en se gardant de toute croyance, prétendre s'attaquer au principe de réalité au nom de la libération et du renouveau de la perception – tous ces motifs de la littérature contemporaine inspirent aussi l'ensemble de la société. Le doute méthodique répandu dans la culture littéraire ne fait ainsi que refléter le désir que nous éprouvons tous de nous entendre dire qu'on ne peut pas se fier au savoir et à la perception, et que – contrairement aux technocrates qui nous dominent et à qui nous abandonnons le savoir objectif et le pouvoir – nous sommes, quant à nous, des gens sympathiques et confus, à qui ne peuvent par conséquent être imputées les horreurs de l'histoire moderne.

C'est par plus d'un aspect, en fait, que la culture d'oppo-

sition reproduit ainsi l'ordre établi. À la révision permanente du paysage physique et spirituel que provoque le développement de la technologie correspondent les attaques de l'avant-garde littéraire contre le réalisme, attaques rendues superflues par cette correspondance même. Sur un autre plan, la volonté de protéger à tout prix l'œuvre d'art contre l'univers marchand ne fait que la transformer en une nouvelle sorte de marchandise. En effet, quand on cherche à dépouiller la littérature des soi-disant marques d'élitisme que sont la rhétorique, l'affirmation, le point de vue ou la représentation mimétique, on le fait supposément pour résister à cette récupération, à cette domestication marchande qui menace aujourd'hui à peu près tous les produits culturels. Mais ce qu'on ne voit pas, c'est que cette stratégie non seulement n'arrive pas à ses fins, mais enlève à la littérature le rôle critique qui pourrait en l'occurrence être le sien. Autrement dit, en se rebellant contre la mimésis, la culture littéraire veut répudier la pensée technologique. Or la vraie pensée technologique peut fort bien être celle qui, politisant de cette manière le monde de l'esprit, établit justement une opposition radicale entre l'autonomie individuelle et l'imitation de modèles préétablis.

De plus en plus, le point de vue critique s'exprime dans un style et à travers des arguments qui se veulent «démystificateurs». Dans la tradition des grands dévoileurs de mythes du dix-neuvième siècle – Marx, Freud, Nietzsche, Darwin et les autres – l'entreprise contemporaine de démystification cherche à révéler une fois pour toutes le caractère artificiel et donc transformable des croyances et usages qui ont passé depuis si longtemps pour des faits de nature. Telle qu'elle se pratique aujourd'hui, toutefois, cette entreprise n'attaque pas seulement certaines conceptions du réel, mais l'idée même de réalité, en niant qu'existe une telle chose que le réel, et que celui-ci puisse être connu directement, en dehors de l'idéologie ou du mythe. De cette façon, on se trouve, tout en voulant faire échec à la mystification, à la rendre en fait universelle.

L'idée selon laquelle c'est agir de façon «radicale» ou «révolutionnaire» que d'insister sur la nature idéologique de toute pensée conserve beaucoup de prestige auprès des intellectuels de gauche, qui ne voient pas la parenté entre cette idée et le cynisme résigné qui caractérise la société de masse. Le problème, cependant, vient de ce que la littérature (ou toute autre forme d'écriture et de pensée) ne saurait être un instrument de démystification qu'aussi longtemps que peut être discerné ce qui est mythe de ce qui ne l'est pas. C'est pourquoi le fait d'affirmer qu'il existe une réalité objective «quelque part», indépendamment des perceptions que nous en avons, loin d'être une justification idéologique de l'ordre établi, devient la condition même permettant de transformer cet ordre établi, lequel doit d'abord être compris tel qu'il est avant de pouvoir être modifié.

Mais ces malentendus à propos de l'idéologie indiquent pourquoi il ne suffit pas d'en appeler simplement à la «raison», à la «vérité objective», au «réalisme», à l'«humanisme» et autres termes semblables. Pour ne pas tourner court, ces appels devraient être proférés dans un langage tout différent de celui qui en est venu à prévaloir aujourd'hui, et chacun des termes devrait d'abord être libéré de la signification dégradée qu'il a acquise du fait de son association culpabilisante avec les institutions technocratiques. La «raison», pour la plupart des penseurs de la Renaissance, de l'époque classique ou des Lumières, est une faculté morale et appréciative *en même temps* qu'objective. Elle a peu de ressemblance avec la raison du positivisme et de l'ingénierie sociale, qui est une raison dégagée de l'ordre des valeurs, instrumentale et purement calculatrice. Avant de discuter, il faudrait donc dégager les termes et les concepts de la fausse politisation qu'on leur a fait subir, les séparer des fins politiques et sociales dégradées au nom desquelles ils ont été invoqués. Sans cela, le débat peut difficilement s'engager, puisque ce qui est visé n'est pas la «raison» ou le «réalisme» en eux-mêmes, mais bien une caricature montée de toutes pièces pour pouvoir être

rejetée rapidement. Dire que «la raison a failli», que «la vérité objective est un mensonge», que l'«humanisme», la «culture», la «signification», la «tradition» et autres idéaux semblables sont autant de justifications de l'oppression ne fait qu'illustrer cette politisation trop rapide des termes et conduire à la répudiation des idéaux eux-mêmes ou au recours à des idéaux inverses qui contredisent les premiers.

Cet ouvrage cherche donc à comprendre comment il se fait que nous, littéraires, acceptions des définitions de la littérature qui banalisent notre propre entreprise. Façonnées par une relation d'amour-haine avec la science, le commerce et la vie pratique, ces définitions, sans le savoir, concèdent tout l'avantage aux adversaires. Comme si elle consentait à une partition préalablement négociée, la volonté créatrice (ou le côté créateur de l'individu) renonce à se présenter comme la recherche d'une compréhension rationnelle du monde et s'identifie à une façon de voir qui fait paraître méprisable toute forme de compréhension rationnelle.

Mon diagnostic ne repose sur aucune théorie de la dégénérescence. Notre pensée sur la littérature s'est fourvoyée parce que, volontairement et consciemment, nous avons adopté un certain bagage de présupposés et de concepts. Et en même temps, il y a des raisons historiques pour qu'un tel bagage nous ait paru attrayant. Les conditions dans lesquelles les littéraires ont eu à œuvrer ont souvent été difficiles. Par plus d'un aspect, l'artiste a été victime de l'indifférence et du mépris, indifférence et mépris qui ne disparaissent pas nécessairement quand l'artiste est vénéré comme une célébrité plutôt que dédaigné comme un paria. Mais ce qu'a signalé Edgar Wind reste vrai: «Ce serait illusion de supposer que l'art a subi cette évolution comme une victime. Son rôle a été celui d'un partenaire actif.» La culture d'opposition a repris pour son compte le dessein de ses propres adversaires. Comme si notre société n'avait pas suffisamment réduit l'importance de la littérature, les littéraires eux-mêmes contribuent à assurer son inefficacité.