

Réponse à Guillaume Asselin

Frédéric Detue

Littérature et anarchisme

Volume 41, numéro 3, 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1006021ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1006021ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Detue, F. (2010). Réponse à Guillaume Asselin. *Études littéraires*, 41(3), 155–161.

<https://doi.org/10.7202/1006021ar>



Réponse à Guillaume Asselin

FRÉDÉRIK DETUE

Dans la belle recension qu'il consacre à l'ouvrage collectif *Valère Novarina, le langage en scène* dirigé par Olivier Dubouclez et moi-même, Guillaume Asselin engage une discussion au sujet de la thèse que je soutiens dans l'article « Le théâtre de Valère Novarina, ou la littérature en résistance¹ ». Je voudrais donc répondre à sa critique, spécialement en m'efforçant de lever les malentendus sur lesquels elle me semble reposer.

Quelle est ma thèse dans cet article ? J'entreprends d'y montrer que, tout en procédant très clairement de la théorie romantique de la littérature, le théâtre de Novarina s'inscrit dans une tradition qui est entrée au XX^e siècle dans un rapport critique et dialectique à cette théorie ; à mon sens, c'est en effet sous l'angle de ce rapport critique et dialectique — par quoi la littérature *résiste* suivant un nouvel art d'écrire — qu'opère la politique de ce théâtre.

Guillaume Asselin suggère que je procède à une lecture « ranciérienne » de ce théâtre en étudiant sa relation critique au premier romantisme, or il me paraît important de souligner en quoi ma démarche se distingue radicalement de celle de Rancière. Elle se fonde certes sur le parti pris, partagé par Jacques Rancière — et d'autres théoriciens, tels que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy ou Jean-Marie Schaeffer —, suivant lequel l'invention de l'idée de littérature par le premier romantisme allemand détermine un mode d'être de l'art d'écrire, et donc des pratiques d'écriture, jusqu'à aujourd'hui. Mais la démarche de Rancière est fondamentalement une défense et illustration de l'idée de littérature romantique, et se caractérise en conséquence par un refus de considérer qu'il ait pu arriver quoi que ce fût à celle-ci. Avant de concevoir ce qu'il appelle le « régime esthétique de l'art », Rancière juge déjà dans *La parole muette* que, si un « soupçon » pèse sur « la version fondamentaliste de la poétique romantique, celle [du symbolisme] qui veut une littérature cohérente, reposant sur un principe unifié », ce soupçon appartient au « système des raisons » qui font de la littérature, depuis le romantisme, « un art sceptique » ; et il récuse donc l'idée que ce « soupçon » soit né « dans les années 1940 des traumatismes de l'histoire ou de la démystification politique des fonctions du discours² ». C'est plutôt contre l'idée que la littérature n'a pas d'histoire, informée

1 Frédéric Detue, « Le théâtre de Valère Novarina, ou la littérature en résistance », dans Frédéric Detue et Olivier Dubouclez (dir.), *Valère Novarina, le langage en scène*, Caen, Lettres Modernes Minard (Écritures contemporaines 11), 2009, p. 181-201.

2 Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, 2005, p. 170.

qu'elle serait *uniquement et strictement* par la théorie romantique, que se fonde ma thèse d'un théâtre de Novarina « post-romantique ».

À mon sens, en effet, on se doit bel et bien de considérer une délégitimation de l'idée de littérature romantique, liée à l'histoire totalitaire du XX^e siècle. Il ne s'agit nullement, comme G. Asselin m'en prête l'intention, d'*accuser* la théorie littéraire du romantisme d'Iéna en la rendant responsable de l'avènement des totalitarismes, ce qui reviendrait à céder à l'illusion rétrospective d'une fatalité historique, mais, loin de cette logique causale précisément totalitaire³, de mettre au jour dans une démarche archéologique, le fait que cette théorie est une des *conditions de possibilité* du régime totalitaire, — qu'elle permet de comprendre ce qui fait du totalitarisme une forme politique singulière, inédite, et conditionne la manière dont il se dit et se fait.

Cela tient à la façon dont, avec le premier romantisme, « la littérature annonce qu'elle prend le pouvoir⁴ ». Au principe du romantisme, on trouve une vision négative de la modernité considérée comme l'ère des différences, des divisions et autres scissions, et le romantisme se définit ainsi d'abord, par son *refus de l'inconcilié*, opposé au monde moderne. Selon sa théorie historico-littéraire, cependant, suite à une défaillance philosophique (à travers Kant) mais aussi historique (à travers la Révolution française), c'est alors la littérature qui devient capable de donner accès à l'absolu, d'incarner celui-ci de façon adéquate, autrement dit de faire advenir une nouvelle époque ontologique, un âge d'or véritable, qui soit un âge de l'unité, de l'harmonie universelle, un règne de la belle totalité. Elle le devient dès lors que le poète sait « romantiser », soit, suivant Novalis, identifier son Moi inférieur « à un Moi supérieur⁵ », identifier — contradictoirement — sa liberté subjective à la formation objective d'un Esprit en devenir ; car, en s'élevant vers un Moi transcendantal qui embrasse la totalité, en devenant, comme médiateur du langage chiffré de la nature, « véritablement in-sensé [*Sinn-beraubt*]⁶ », le poète se met en état de faire « s'écouler l'éternelle source originaire de la poésie », de « revendiquer [...] tout, le tout qui agit dans chaque instant, dans chaque phénomène (Novalis)⁷ », et de faire ainsi advenir la beauté suprême, l'ordre suprême « d'un chaos qui n'attend que la touche de l'amour pour se déployer en un monde d'harmonie⁸ ».

3 Pour répondre à son désir d'infaillibilité, le pouvoir totalitaire se doit de fonder sa légitimité sur le mythe d'une nécessité historique telle que les lignes du présent soient déjà imprimées dans le passé et que les lignes du futur soient déjà imprimées dans le présent. Claude Lefort reconnaît ainsi « l'essence du totalitarisme » dans sa « négation de l'imprévisible et de l'inconnaissable » ; selon lui, le régime totalitaire se définit fondamentalement par sa façon de « s'agenc[er] sous le signe du refus de l'histoire » (Claude Lefort, *La complication. Retour sur le communisme*, 1999, p. 203-204).

4 Maurice Blanchot, « *L'Athenaeum* », *L'entretien infini*, 1995, p. 520.

5 Cité par Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduit de l'allemand par P. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, 2002, p. 70.

6 Novalis, cité par Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, 1983, p. 26.

7 Maurice Blanchot, « *L'Athenaeum* », *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 521.

8 Friedrich Schlegel, *Entretien sur la poésie, L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, 1978, p. 312 (trad. Jean-Luc Nancy et al).

Ce messianisme romantique n'est pas totalitaire en soi, j'y reviens au prochain paragraphe, mais le totalitarisme se fonde néanmoins sur ce messianisme. Parce qu'il y a un *refus de l'inconcilié totalitaire* tel que, « [n]on contents de se présenter comme des régimes supérieurs à la démocratie libérale, nazisme et communisme annoncent la résolution des conflits qui déchirent le monde moderne et ont toujours déchiré, sous une autre forme, l'humanité⁹ ». Puis parce qu'il y a une *romantisation totalitaire* telle que « [l]jamais pareille combinaison n'avait été imaginée entre la loi et l'arbitraire¹⁰ ». Je voudrais développer ce second point, tout à fait essentiel. Quant au romantisme, on l'a compris, je dénonce tout comme Guillaume Asselin la mécompréhension du primat idéaliste du sujet sur lequel il construit sa théorie : dès lors que l'on entend bien la capacité infinie du *je* poétique à l'aune de l'action de *romantiser*, on comprend aussi qu'elle n'est pas un pur et simple principe d'omnipotence, que l'écrivain du romantisme n'est pas une sorte de tyran qui ne s'en remet qu'à son arbitraire, puisque son langage poétique est motivé, qu'il est en lui-même expérience de monde et texte de savoir, — manifestation de l'âme du monde. Or on retrouve ce même primat du sujet au fondement du pouvoir totalitaire, de son discours et de son action politiques. C'est même ce qui fait la singularité radicale de ce pouvoir, comme le montre Hannah Arendt : de façon à instaurer directement le règne de la justice sur terre, il a la « prétention monstrueuse » de « remont[er] aux sources de l'autorité, d'où les lois positives ont reçu leur plus haute légitimation¹¹ » : d'abolir l'écart entre les lois positives et la loi qui est à leur source (que celle-ci soit, selon Arendt, la loi de l'Histoire, dans la version du communisme, ou celle de la Nature, dans la version du nazisme) et de tout sacrifier à cette loi suprême, de sorte que finalement pouvoir légitime (soumis à des lois) et pouvoir arbitraire (sans lois) se trouvent confondus.

Ce qui fait que le messianisme romantique n'est pas totalitaire en soi, c'est que la subjectivité transcendante qui autorise le poète à revendiquer le Tout ne prend pas *figure*, qu'elle ne devient pas une entité mythique ; c'est pourquoi, comme le souligne G. Asselin, le premier romantisme développe « une conception dynamique et dialectique de l'Unité », en haine de l'homogénéité et de l'uniformité. Certes, la prévalence du Tout doit faire de l'époque, de l'humanité et de la littérature *un individu*, une « unité indivisible », mais dans le même temps il n'est jamais question qu'elle annule le *divers infini* des parties ; la littérature demeure ainsi constamment dans la théorie romantique « un discours républicain¹² », suivant un modèle social foncièrement démocratique, fondé sur des polarités qui exigent du poète « un esprit

9 Claude Lefort, *La complication. Retour sur le communisme*, op. cit., p. 199-200. Par exemple, la propagande nazie annonçait en 1942 l'avènement « d'un nouvel ordre général et d'un nouvel âge où le continent européen serait soustrait à l'anarchie » (voir Victor Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich. Carnets d'un philologue*, traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot, Paris, Pocket (Agora), 2003, p. 160-161).

10 Claude Lefort, *La complication*, op. cit., p. 215.

11 Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme. III Le système totalitaire*, traduction de l'américain révisée par H. Frappat, 2005, p. 283.

12 Friedrich Schlegel, *Fragments critiques* (fragment 65), dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (dir.), *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 88.

intelligemment combinatoire¹³ ». Mais il existe un envers antidémocratique de cette théorie, chez Wagner, dans sa conception du *Gesamtkunstwerk* — de l'œuvre d'art totale ; et cela, faut-il préciser, avant même le virage wagnérien de l'universalisme au nationalisme. Chez Wagner, la subjectivité transcendante dont doit se réclamer l'artiste prend figure : c'est ce qu'il appelle « le Peuple » ; et l'âge d'or à venir n'est plus alors conçu comme l'unité dans la diversité infinie, mais comme « l'absorption de l'égoïsme dans le communisme¹⁴ ». C'est alors que, de condition de possibilité *nécessaire* qu'elle était, la théorie romantique devient une condition de possibilité *suffisante* du totalitarisme : en tant que théorie de l'œuvre d'art totale *par* et *pour* le Peuple, qui a pour source de la loi « la véritable nature humaine » et qui vise donc la production d'un grand corps collectif homogène, celui de « l'homme commun ». Dans le cadre du nazisme, par exemple, c'est de cette façon que Goebbels explique la politique raciste de l'homme d'État artiste : d'un côté, *pour* la communauté du peuple allemand, il revient à celui-ci de « former, à partir de la masse brute, l'image solide et pleine du peuple », suivant le modèle du sculpteur qui crée quelque chose à partir de rien et dont l'arbitraire ne souffre aucune loi qui le domine ; de l'autre, étant entendu que « seul un art qui puise dans le *Volkstum* tout entier peut être de qualité en fin de compte et signifier quelque chose pour le peuple auquel il est destiné¹⁵ », c'est à la condition que l'homme d'État soit inspiré *par* le *Volkgeist* que son pouvoir de former l'image du peuple devient légitime.

Il s'agit cependant de justifier à présent pourquoi cette légitimation totalitaire a pu entraîner une délégitimation de la théorie romantique, suivant un nouvel art d'écrire apparu au XX^e siècle. Si le pouvoir totalitaire n'est pas un pouvoir politique comme les autres, c'est en vertu de la romantisation par quoi, dans le but de créer une société délivrée de toute division, le parti totalitaire, censé *incarner* une entité mythique, se constitue en corps collectif mystique et vise à donner corps à la société tout entière : tel est le fantasme de l'« Egocrate » Staline, suivant Claude Lefort, que d'apparaître « comme s'il n'avait rien en dehors de soi, comme s'il avait absorbé la substance de la société, comme si, *Ego* absolu, il pouvait indéfiniment se dilater sans rencontrer de résistance dans les choses¹⁶ ». Or il importe alors d'observer comment se pratique cette absorption de la substance de la société en matière de littérature. Par exemple, que se joue-t-il, au Premier Congrès des écrivains de 1934 à Moscou, sous le nom de « romantisme révolutionnaire », que Jdanov suggère fermement de faire « entrer dans la création littéraire comme une [composante]¹⁷ » ? Il apparaît en fait que, dans la théorie du réalisme socialiste, la romantisation de

13 Friedrich Schlegel, « De l'esprit combinatoire », dans Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer (dir.), *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, 2003, p. 562.

14 Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir* [1849], dans *Œuvres en prose III*, traduit de l'allemand par J.-G. Prod'homme et F. Holl, 1976, p. 73.

15 Cité par Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*, 1987, p. 53-54.

16 Claude Lefort, *Un homme en trop. Réflexions sur L'Archipel du Goulag*, 1986, p. 68.

17 Cité par Régine Robin, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, 1986, p. 90. Traduction modifiée du russe « *sostavnaâ čast'* ».

l'écrivain consiste à adopter « l'esprit de parti [*partijnost'*] » ou « esprit de tendance [*tendencioznost'*] », de façon, selon Karl Radek, à « avoir présente à l'esprit la marche du monde entier » et, depuis ce point de vue infaillible qu'est « le point de vue de la victoire prolétarienne [*točka zreniâ pobedy proletariata*]¹⁸ », à pouvoir présenter non pas la réalité « telle qu'elle est » — ce qui serait une hérésie naturaliste — mais « la réalité dans son développement révolutionnaire » — celle qui permet d'entrevoir le « sens de l'histoire ».

Il est tentant, au demeurant, d'ironiser sur cette captation totalitaire de l'héritage romantique, étant donné notamment que la romantisation n'est plus ici un exercice de liberté mais de soumission, que la vision de l'âge d'or procède d'une prescription du parti au-dessus de tout. Cependant, la promesse de bonheur totalitaire appelle peut-être autre chose qu'une simple attitude de mépris, quand on sait qu'elle n'est qu'une image d'unification heureuse environnée de désolation et d'épouvante, au centre tranquille du malheur — la fabrication de « l'homme commun » ayant pour pendant celle, incessante, d'« ennemis du peuple », l'absorption de la substance de la société induisant ainsi une grande politique d'épuration. C'est ce que signale la protestation de Paul Celan, qui soutient que « [l]es choses les plus sombres en mémoire, les plus douteuses autour d'elle, [la lyrique allemande] ne peut plus, quoi qu'on fasse pour réactualiser la tradition où elle est prise, parler la langue que quelques oreilles bienveillantes semblent encore attendre d'elle », qu'elle veut bien légitimement, au contraire, « savoir sa “musicalité” située en un lieu où elle n'ait plus rien de commun avec ces “harmonies” qui en compagnie et au voisinage de l'horreur continuèrent plus ou moins tranquillement à se faire entendre¹⁹ ». Sans doute la littérature totalitaire est-elle une « pseudo-littérature », mais il reste qu'elle s'est articulée sur la tradition littéraire issue du romantisme au point de « sauver les apparences de la littérature²⁰ », ce qui signifie que l'on ne peut pas simplement penser refermer la parenthèse du non-art totalitaire afin de poursuivre la tradition de l'art « véritable ». C'est toute la question du *schisme* littéraire posée par Adorno qui est en jeu ici. Si en Allemagne en 1966, on ne peut pas selon Jean Améry « se réclamer de Goethe, de Mörike, du baron von Stein, et mettre Blunck, Wilhelm Schäfer, Heinrich Himmler entre parenthèses²¹ », c'est que le problème est moins la « pseudo-littérature » totalitaire en elle-même que la « pseudo-littérature » *comme possibilité de l'art*, et qu'il faut par conséquent entreprendre de nier celle-ci, par quoi il s'est avéré qu'un témoignage de culture peut se révéler « en même temps un témoignage de barbarie²² ».

18 *Ibid.*, p. 84.

19 Paul Celan, « Réponse à une enquête de la librairie Flinker, Paris (1958) », dans *Le méridien & autres proses*, traduit de l'allemand par Jacques Launay, 2002, p. 32.

20 Jean-Pierre Morel, *Le roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, 1985, p. 454.

21 Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, 2005, p. 164.

22 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres*, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, 2000, t. 3, p. 433.

De là mon idée d'une tradition née au XX^e siècle, critique et dialectique dans son rapport à l'idée de littérature romantique²³. Si le théâtre de Novarina me semble participer de cette tradition que l'on peut qualifier de « post-romantique », c'est d'abord qu'il procède d'un rapport critique à la théorie historique qui s'articule sur la théorie romantique du langage poétique (soit ce « messianisme » qui fait le « cœur du romantisme²⁴ », selon Benjamin), en ne faisant jamais miroiter l'avènement de quelque nouvelle époque ontologique que ce soit, y compris suivant « une conception dynamique et dialectique de l'Unité ». L'action de romantiser est bien réactualisée, pourtant ; mais l'élévation du Moi inférieur (qui ne sait que communiquer, à l'instar des animaux) à un Moi supérieur (qui le doue de la parole) s'opère sur le modèle du Mystère (symboliste plutôt que médiéval), comme une Passion de l'Homme-Dieu ne donnant pas lieu à une radicalisation du Sujet et de la totalité, tout au contraire : la parole, qui « n'est pas humaine », provoquant constamment une sortie d'identité et même d'humanité, s'opposant en tant que commun qui doue d'un manque à toute figuration aussi bien individuelle que collective ; la scène faisant jouer le *détail* contre le tout (loin de l'esthétique du fragment romantique), à travers le spectacle de l'acteur-monade en donateur.

23 C'est l'objet de ma thèse de doctorat en cours de rédaction, que de constituer théoriquement cette tradition : Frédérik Detue, « Post-exotisme de Volodine et tradition littéraire au XX^e siècle », thèse de doctorat en littérature comparée sous la direction de Tiphaine Samoyault à l'Université Paris 8 (Saint-Denis). La soutenance est prévue en octobre 2011.

24 Cité par Philippe Lacoue-Labarthe, « Avant-propos », dans Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 14.

Références

- AMÉRY, Jean, *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud (Babel), 2005 (trad. Françoise Wuilmart).
- ARENDT, Hannah, *Les origines du totalitarisme. III Le système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 2005 (trad. H. Frappat).
- BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion (Champs), 2002 (trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang).
- — —, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2000, t. 3, p. 427-443 (trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch).
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1995.
- CELAN, Paul, *Le méridien & autres proses*, Paris, Éditions du Seuil (Librairie du XXI^e siècle), 2002 (trad. Jacques Launay).
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*, Strasbourg, Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1987.
- LEFORT, Claude, *La complication. Retour sur le communisme*, Paris, Fayard, 1999.
- — —, *Un homme en trop. Réflexions sur L'Archipel du Goulag*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1986.
- MOREL, Jean-Pierre, *Le roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1985.
- RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures (Pluriel Lettres), 2005.
- ROBIN, Régine, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot (Aux origines de notre temps), 1986.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale supérieure (Arts et langage), 1983.
- SCHLEGEL, Friedrich, « De l'esprit combinatoire », dans Charles Le BLANC, Laurent MARGANTIN, Olivier SCHEFER (dir.), *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti (Domaine romantique), 2003.
- — —, *Entretien sur la poésie*, dans *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, textes choisis, présentés et traduits par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1978, p. 289-340.
- WAGNER, Richard, *Œuvres en prose III*, Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui (Les introuvables), 1976 (trad. J.-G. Prod'homme et F. Holl).