

Littérature, histoire, valeur(s)

Arnaud Bernadet
Université McGill
01.02.2012

Un des rituels du champ académique, qui distingue en France les discours sur la littérature depuis une décennie, est la rhétorique de la déploration. On ne compte plus les ouvrages qui dissertent sur la « crise », le « déclin » ou la « mort » de la littérature, mêlant aussi bien l'esprit de sérieux que le *pathos* et l'ironie. Certains en ont conclu à la naissance d'un genre nouveau, d'autres y voient plutôt une spécialité nationale, et une tradition paradoxale, qui engageraient même la langue, la culture et les arts au-delà du fait littéraire lui-même : « la défaite de la pensée est notre muse familière de la délectation morose » et cette « poésie » fascinée par la déchéance « a fait notre grandeur »¹ et continuerait d'être notre privilège.

D'un côté, le contemporain tend à reconsidérer les créations et les mouvements du passé, et à mettre en lumière les failles et les zones d'ombres de l'historiographie dominante à revers des modernités du XX^e siècle, et spécialement du modèle des avant-gardes. La logique du *post-* se conjugue alors à une esthétique du *rétro-*, célébrant à contretemps les « arrière-gardes » et les « réactionnaires », les « antimodernes » et les « conservateurs »². Ce kitch de la modernité, dont Joseph de Maistre aurait été l'un des parangons, serait même devenu un gage de liberté véritable³. De l'autre côté, les libelles, les tombeaux, les pamphlets s'accumulent en désespoir ou en haine du présent. S'ils prophétisent un néant ou une disparition de la littérature les bilans sceptiques et désillusionnés, les chroniques amusées ou catastrophistes partagent des clauses rhétoriques à la fois constantes et communes.

Entre *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature* (2006) de Dominique Maingueneau, *La Littérature pour quoi faire ?* d'Antoine Compagnon, *Le Désenchantement de la littérature* (2007) de Richard Millet ou encore *La Littérature en péril* (2007) de Tzvetan Todorov, les pré-supposés comme les visées divergent néanmoins. En outre, ces publications rapprochées, qui ont trouvé maints autres continuateurs, s'adosent à une notion pour le moins confuse, dans la mesure où l'expression « littérature » y désigne simultanément ou alternativement les individus concrets que sont les œuvres, une activité socioculturelle avec ses relais institutionnels ou encore la connaissance des objets de langage. Autrement dit, l'ambiguïté sert l'amalgame et les besoins de démonstrations qui s'étendent très souvent à une critique de la culture et à une réflexion sur la crise des humanités, les politiques de la recherche et le devenir des études littéraires en France et en Europe⁴.

Dans cette constellation d'écrits, de valeur inégale, qui se partagent entre l'observation savante et l'intervention publique, *L'Adieu à la littérature* de William Marx bénéficie d'un statut presque symbolique⁵. Le titre et le récit qui l'illustre en rassemblent les traits et les enjeux principaux. Bien que la thèse ait été souvent discutée (et non moins fréquemment excusée) pour son caractère partiel (et partial), le livre a acquis une indéniable publicité pour ses paradoxes, ses outrances et son ironie. Car malgré son allure mondaine et dandy, le point de vue autorisait une réinterprétation originale et inattendue des deux derniers siècles littéraires. A bien des égards, il défie évidemment le bon sens, et une analyse rigoureuse des faits littéraires infirmerait nombre des

¹ Antoine Compagnon, *Le Souci de la grandeur* après *Que reste-t-il de la culture française ?* par Donald Morrison, Paris, Denoël, 2008, p. 158-159.

² Parmi tant d'exemples, Marie-Catherine Huet-Brichard & Helmut Meter (dir.), *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011.

³ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005, p. 14. Quant à dire que « les antimodernes [...] ne seraient autres que les modernes, les vrais modernes, non dupes du moderne, déniés », ou si l'on veut que « ce sont les mêmes, les mêmes vus sous un autre angle » (p. 8), l'économie épistémologique est manifeste. Car s'il est vrai que le point de vue crée l'objet, il ne saurait être question ici rigoureusement des « mêmes » objets.

⁴ Concernant cet autre paradigme, voir notamment Yves Citton, *L'Avenir des Humanités, économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?*, Paris, La Découverte, 2010 ; Vincent Jouve, *Pourquoi étudier la littérature ?*, Paris, Armand Colin, 2010 ; Jean-Marie Schaeffer, *Petit écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Vincennes, Editions Thierry Marchaisse, 2011.

⁵ *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2005.

arguments qui s'y trouvent déclinés, de sorte qu'on serait en droit de se demander s'il n'y a pas là, au fond, un épiphénomène négligeable. Ce serait néanmoins se tromper sur le sens institutionnel et idéologique de ce genre d'ouvrage, véritable symptôme du contemporain, et particulièrement sur le *discours de l'histoire* dont la littérature devient ici la condition.

La voix du lieu commun

L'essai de W. Marx ne relève pas exactement de l'histoire littéraire, au sens d'une sous-discipline interne aux études littéraires, dotée d'une méthode d'investigation et identifiable par des critères d'analyse, dont on observe depuis une vingtaine d'années les *mutations* mais aussi certains *retours* explicitement revendiqués, parfois sous une forme très académique. Comme signal du contemporain, résolument athéorique et acritique, le livre donne son nom cependant à une rhétorique, et le propos qui y est développé sert désormais de slogan. En témoigne, dans les deux volumes coordonnés par Jean-Yves Tadié, *La Littérature française. Dynamique & histoire*, un chapitre qui reprend exactement l'intitulé de W. Marx⁶ dans la section consacrée aux œuvres du XX^e siècle par un des spécialistes de la citation, Antoine Compagnon. Cette stratégie de la double énonciation se veut à la fois complice et ironique. En l'occurrence, s'il y est question d'abord de la crise du roman, qui se dessine dans les années 1880-1920, avant Proust, Céline, Sarraute, c'est pour mettre alors l'accent sur « l'impasse de la littérature » et sa « vanité » (*op. cit.*, p. 616). Le chapitre se clôt sur *La Soirée avec Monsieur Teste* de Valéry, qui illustre la puissance de l'intellect face à la « déréalisation du monde » (p. 618). Là se situerait la phase inaugurale d'un paradigme de la modernité, qui conçoit l'œuvre de langage au rang de « machine » : un « jeu gratuit » ou une expression « arbitraire » (p. 619-620), qui déterminent l'auteur à ne plus écrire.

Ainsi, révoqué en doute, exhibant sans cesse ses règles de fonctionnement, le texte aurait néanmoins tragiquement basculé de l'utopie à la réalité. À l'aube du XXI^e siècle, l'adieu se conjuguerait au déclin de la littérature : sa place déjà réduite « à l'école, où les textes non littéraires rivalisent avec elle » le serait également « dans la presse, où les pages littéraires rétrécissent comme peau de chagrin ; durant les loisirs, où le numérique monopolise l'attention » (p. 800). Ce constat dramatique s'aggrave, suggérant une fin possible de l'art, imputable aux créateurs eux-mêmes. Les écrivains contemporains donneraient l'impression d'avoir « peu lu de littérature », de ne pas assez évoquer « la littérature passée et présente, comme s'ils ne la vivaient plus de l'intérieur et ne l'aimaient plus, ou comme s'ils l'ignoraient » (p. 801). Mais l'*actualité* des œuvres ne se confond pas avec l'*actualisation* du passé, des héritages, des sources, des modèles. Le point de vue intertextuel assimile sur le mode passéiste la littérature à la culture, sans voir l'éthique qui porte les écritures du passé comme celles du présent vers leur devenir : qu'il se réfère ou non, en les parodiant ou en les récrivant, aux référents canoniques du patrimoine littéraire, un auteur ne saurait prétendre faire œuvre originale qu'à la condition de réinventer des modes nouveaux de voir, d'entendre, d'imaginer, déjouant chaque fois l'écueil du déjà-dit. Il n'y a jamais de littérature que de l'inconnu.

Ainsi, par delà l'effet de citation, le motif de l'*adieu* concentre avant tout un lieu commun : l'essai qui en établit la synthèse, l'explication et les implications, est la voix de son époque, et occupe à ce titre une fonction essentiellement idéologique, qui donne raison peut-être à son succès. Cela posé, s'il ne relève pas *stricto sensu* de la discipline appelée « histoire littéraire » mais peut en retour l'inspirer, ainsi qu'on vient de le voir, le livre de William Marx se présente bien, en revanche, comme une *histoire de la littérature*. Cette histoire obéit à une périodisation explicite, du XVIII^e au XX^e siècle ; elle s'efforce de rendre compte de la genèse et de l'essor de la modernité en littérature. Autrement dit, la question même de la *modernité* dépend immédiatement, et sans débat préalable, d'une appréciation chronologique. La distinction entre histoire littéraire et histoire de la littérature est essentielle au propos. L'objectif de Marx n'est pas de porter à la connaissance des lecteurs des faits, et de les décrire, mais d'articuler une vision globale de l'objet littéraire à une thèse unique et constante : la modernité se résout pour lui dans un *processus de dévalorisation*. En fait de *dévalorisation*, il s'agit d'une « perte de prestige » et d'une « baisse d'influence », qui présupposent donc un « crédit » ou une *aura*⁷. Cet état des lieux tiendrait profondément à une rupture entre la littérature et la société. En somme, l'enjeu n'est pas directement la valeur au sens de la qualité artistique intrinsèque d'une œuvre mais la « valeur sociale » perçue dans sa « diminution » (*ibid.*, p. 12).

Ce glissement autorise même des analogies avec la sphère économique et fiduciaire : il est alors possible de parler d'« inflation » (p. 39) et de déflation. Puisque « ce qui est vrai pour une marchandise ordinaire l'est aussi, *mutatis mutandis*, pour l'ordre symbolique » (p. 61), étant réifiée sinon virtuellement réifiable, la littérature peut être ou non cotée. Cela signifie qu'elle peut donc intervenir sur un marché. La locution latine fait ici l'économie d'une conceptualisation. L'enjeu qui s'y dissimule tient à ce que la collectivité se voit elle-même implicitement assimilée au marché et à ses lois. Énoncée en marge, cette perception libérale ne peut masquer cependant le fait

⁶ *La Littérature française*, Paris, Folio/Gallimard, 2007, p. 600-620.

⁷ *L'Adieu à la littérature*, *op. cit.*, p. 12-13. L'ouvrage fait évidemment écho ici à l'article fameux de Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935-1939), en lui donnant une orientation très différente.

que, tout en invoquant ses rapports à la société, l'ouvrage n'envisage pas la littérature à travers une histoire de la réception, par exemple. Il s'interroge rarement sur le statut du public dont devrait dépendre logiquement cette idée de *valeur sociale*. Une corrélation s'en dégage toutefois, mais elle ne fait l'objet d'aucune démonstration effective : « La littérature attire moins de lecteurs, et peut-être aussi moins de talents créatifs, qui se déploient alors dans d'autres domaines, de sorte que la diminution de la valeur sociale de la littérature risque d'entraîner à terme une baisse générale de qualité » (p. 12). Aucune preuve à l'appui, évidemment. Ces talents dont le nombre diminuerait ne sont pas nommés. Le constat qui se voudrait sinon objectif du moins rigoureusement nuancé relève plus de la rhétorique des médias que la scientificité du discours : il y a une baisse générale de la qualité comme on parle de la baisse générale de niveau des élèves dans l'appareil scolaire. Non seulement la création est conçue à titre socioprofessionnel (la carrière d'homme de lettres) et non comme activité, mais c'est du principe quantitatif (*moins de*) que découle à terme le régime qualitatif de l'œuvre.

Ce cadre général explique que la distinction primitive histoire littéraire/histoire de la littérature chez W. Marx se dédouble finalement : l'histoire de la littérature ne met jamais en œuvre qu'une « certaine idée de la littérature » (p. 167). Elle s'avoue donc comme *représentation*. Cette représentation serait d'abord imputable aux pratiques des écrivains et au fonctionnement des œuvres, c'est-à-dire à « l'idée de soi » que la littérature n'a eu de cesse de transmettre au point que cela a pu déterminer son « évolution » (p. 14). Ainsi, cette histoire retrace d'une part les « relations entre la littérature et la société », on l'a vu, et d'autre part « la façon dont la littérature réfléchit son propre rapport au monde » (*id.*). À ce titre, la démarche n'est pas sociologique ; elle est comparée plutôt à une « histoire philosophique de la littérature » (*id.*). Mais au nom de quelle conceptualité s'écrit-elle ? Au moyen de quelles catégories ? À quel système s'en réfère-t-elle ? Attentive aux théories esthétiques des écrivains et des artistes, cette histoire *philosophique* de la littérature relève en réalité et de manière assez traditionnelle de l'histoire des idées. La dénomination employée s'établit par défaut : si elle n'est pas sociologique, cette histoire se démarque aussi bien de l'approche formaliste que de la méthode déconstructionniste. Elle aboutit à une histoire *idéologique* de la littérature. C'est même l'idéologie qui y tient lieu d'épistémologie.

Le geste historiographique

En apparence, *L'Adieu à la littérature* s'inscrit dans le présent. L'ouvrage semble admettre un diagnostic, puisqu'il fait allusion à « un mal contemporain dont nul de doute » (p. 12). Le déclin actuel de la littérature constitue d'emblée un objet consensuel : la voix qui s'énonce ici a pour seule source un indéfini, elle laisse entendre l'*opinion*. Il n'y a plus lieu (c'est-à-dire : il n'est plus temps) d'en discuter ; il faut seulement en reconstituer la généalogie. Ainsi justifié, le geste historiographique qui organise le livre a une double visée : d'un côté, comprendre le phénomène alarmant qui ruine la création littéraire, de l'autre, mais avec moins de certitudes, chercher à y remédier. À l'évidence, l'attitude de connaissance se traduit sous l'espèce d'une *posture*. À première vue, elle mêle la distance de l'objectivation, « prendre quelque recul », à des considérations étiologiques : « retrouver les causes profondes de cette baisse générale » (*id.*). Cette déclaration de principe se donne comme un *signe* et un *gage* de scientificité en faisant du même coup l'économie de la scientificité elle-même, puisqu'elle a aussitôt écarté toute « description » (*id.*) de la situation incriminée et, comptant sur le lecteur pour apporter des preuves, elle n'a pas pris non plus la peine de vérifier ses affirmations. Plus radicalement, elle confisque le débat, désamorçant par avance objections et critiques.

L'opération historiographique se règle donc moins sur une méthode que sur une stratégie. Elle représente d'abord un substitut de rationalité. De fait, le livre se donne de lui-même le statut de « récit » (p. 13) avec sa « logique » (p. 16) propre. S'il y a un essai, ce n'est pas pour expérimenter des idées nouvelles mais, loin de la « terreur théoricienne » (p. 162), pour tenter de mettre en ordre « une succession narrative » (p. 17) apte à signifier directement l'objet littérature et son néant actuel. Un des traits caractéristiques, sinon pleinement stéréotypé, de cette revendication est l'usage massif et extensif du passé simple : « Ce qui eut lieu ce jour-là, ce fut la réalisation aussi concrète que possible... » (p. 48), « Il fallut un peu de temps, néanmoins, avant que la littérature ne redescendît complètement du piédestal où on l'avait élevée » (p. 60), « Mais il n'allait pas toujours en être ainsi : du jour où le monde et le langage se séparèrent... » (p. 120). Etc. En alternance avec l'imparfait, cet emploi est indéniablement dominant dans l'ensemble du livre. À de multiples reprises, le jeu de la concordance des temps en souligne l'insistance.

L'utilisation de ce tiroir verbal appelle trois remarques. À un premier niveau, il s'agit d'un *marqueur énonciatif*, qui correspond au clivage linguistique histoire/discours, et qui peut lui-même s'interpréter de deux façons. D'une part, il manifeste le recours à une facture très classique du récit. Or la relation des faits disposait du passé composé ou du présent dit narratif, dont l'emploi attesté dans le texte reste malgré tout très en retrait par rapport au passé simple. L'*histoire* résolument *événementielle* supplante une histoire structurale, analytique ou problématique. D'autre part, le passé simple étant normalement décroché de la situation d'énonciation, c'est cette propriété linguistique que le livre sans cesse exhibe et exploite : l'instance narrative s'inscrit ainsi à l'extérieur du désastre dont elle déroule la chronologie. Elle espère par ce biais y échapper sans se bercer toutefois de trop d'illusions s'il est vrai que « le paradigme de l'adieu » (p. 180) continue « aujourd'hui » (p.

181). À un deuxième niveau, il s'agit d'un *marqueur rhétorique*, motivé par le souci de la « belle langue ». Le passé simple chez W. Marx est une manie qui dévoile un maniérisme, et ce maniérisme se définit comme un classicisme. Dans le système des concordances, en particulier, le couple passé simple/subjonctif imparfait trahit un fantasme : le référent identitaire, l'unité esthétique de la langue et de la littérature, attachés à une période exactement antérieure au processus de dévalorisation de la modernité qui fait précisément l'objet du récit. À un troisième niveau, il s'agit d'un *marqueur éthique*. Le passé simple est le temps de la clôture : l'événement y figure pleinement accompli et révolu. Il est réminiscence de repères et de normes irrémédiablement perdus. Il conjugue la nostalgie et le passéisme à une écriture *réactionnaire* de l'histoire.

Dans cette optique, il va sans dire que les œuvres littéraires trouvent leur logique dans le temps chronologique⁸ : il n'y a d'historicité qu'externe. Ce modèle qui admet une « progressivité des transformations » voire une « continuité » (p. 14) exclut une pensée du devenir. S'il s'appuie sur Héraclite, en définitive, il ne relie pas historicité et devenir ; il envisage plutôt des « flux » (*id.*) susceptibles de mettre en cause l'idée d'une *essence* de la littérature. Au fond, le changement serait le seul régime possible de la littérature de l'âge moderne, ce qui permet d'associer implicitement le classicisme à une forme de fixisme. De façon latente, Marx valide un mythe qui a servi à certains écrivains du XVII^e et du XVIII^e siècles. Mais il donne par ce moyen un fondement radicalement dualiste à l'histoire de la littérature : un temps homogène et stable, où la permanence devient synonyme de transcendance ; un temps hétérogène et instable, où la vitesse traduit au contraire le règne de l'immanence. Ainsi conçue, cette « histoire héraclitéenne » (p. 13) de la littérature sera nécessairement sensible à l'inconstance de l'être ; les crises, les ruptures, les mutations y figurent paradoxalement la permanence même. Cette inversion dialectique a néanmoins un coût théorique : les variations ontologiques de la littérature manifestent chaque fois une dégradation. Entre le point t et le point $t + n$ (ce qui est une représentation fortement vectorisée et linéaire du temps), on ne considère jamais « la même substance » sauf à postuler une « métaphysique » (p. 14) de la littérature. Aussi l'être se caractérise-t-il non par l'identité mais par l'altérité ; et l'altérité à son tour n'est conçue qu'en termes d'altération.

L'historicisme de W. Marx décrit une ontologie du temps ; il la destine à un relativisme absolu. Il n'y a pas la littérature, impossible à définir et à cerner *sub specie æternitatis*, mais des littératures successives et multiples. Ce relativisme prend de surcroît la forme d'un nihilisme. Car du point t au point $t + n$, l'objet littérature en ressort chaque fois doté d'une « moindre valeur » (p. 45). De manière implicite, le schéma historiographique restaure le principe identitaire et métaphysique qu'il avait préalablement récusé, puisque l'altérité associée au point $t + n$ représente toujours la forme négative de la substance au point t : il la répète en la minorant. Le mouvement de dégradation se conjugue à un mouvement de rétrogradation dans la chaîne du temps. Les deux facteurs qui en rendent compte sont eux-mêmes constants : entre les deux points t et $t + n$, « la société a changé » (*id.*), évidence ou banalité qui ne disent ni en quoi ni comment cela concerne les textes ; entre les deux points t et $t + n$, « il ne s'agit plus du même objet » (*id.*) mais cette transformation de la littérature n'est à aucun moment conçue sur le mode d'une (ré)invention de la littérature. Cette historiographie de la « déchéance » (p. 60) repose sur un vice logique ; la technique relève de la pétition de principe, puisque ce qu'il fallait démontrer c'était très précisément l'adéquation entre l'idée de changement et l'idée de perte.

Chronologies, cycles, contextes

Le récit de la dévalorisation se déduit donc d'un modèle binaire et réducteur de la temporalité. L'auteur raisonne en termes de « phases », de « cycles », d'« étapes » ou d'« évolutions ». Autant de catégories au faible coefficient d'historicité, qui appartiennent aussi bien au domaine de la mécanique que de la nature, et qui peuvent être réinvesties comme telles. L'hypothèse ou la possibilité d'une issue en dehors de l'état de déréliction qui affecterait tragiquement les productions contemporaines ne sont pas différemment envisagées : « L'évolution de la littérature prendrait ainsi la forme d'une révolution, au sens propre, c'est-à-dire d'un retour au point zéro, susceptible d'enclencher un nouveau cycle de transformation » (p. 180-181). Si le progrès en art semble d'avance révoqué, l'idée de devenir ne se réalise jamais que sous la forme d'un retour. Non seulement elle se confond avec la référence à l'origine qui l'annule aussitôt mais la perspective même de ce qui se place au-delà du présent dérive elle-même de ce qui n'est plus irrémédiablement. Le futur pourtant inconnissable répète sinon même simule le passé déjà connu tandis que le moindre processus de transformation se laisse décrire sur le mode de la totalité et de la circularité (*cycle, révolution*). D'un état à l'autre, la dynamique qui conduit la littérature à s'altérer et à se détériorer n'accomplit pas une essence, qui coïnciderait avec la fin de l'art. Elle alterne épuisements et reprises, s'il est vrai que la résistance et la subsistance du fait et de l'acte littéraires se soldent toujours par la régression : dans les faits, $t + 1$ égale toujours à $t - 1$.

À côté des phases, des cycles et des évolutions, le livre prend bien entendu en compte des dates. Il envisage alors des discontinuités (la bataille de 1833) et au-delà des durées (l'après-guerre). Mais la chronologie s'arrête aussi fréquemment à l'idée de « contexte ». Cette notion statique, assez faible pour penser l'historicité des

⁸ Au sens où Benveniste le distinguait du temps physique et du temps linguistique dans « Le langage et l'expérience humaine », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », t. II, 1974, p. 67-78.

œuvres, relève d'un emploi spontané : le contexte est une donnée positive que le récit a en charge ensuite de reconstituer et d'élucider. C'est là un vieil héritage de l'histoire littéraire, suivant le modèle stéréotypé texte/contexte, fréquemment utilisé dans certains manuels, plus rationnellement théorisé dans le domaine de la sociocritique et de l'analyse du discours, qui suivent plutôt la dualité *cotexte/contexte*. La résistance notionnelle du contexte connaît de multiples illustrations. Entre autres exemples, la série « Textes & Contextes » chez Magnard, dont voici pour partie l'argumentaire, rédigé par les directeurs éditoriaux, Christian Biet, Jean-Paul Brighelli et Jean-Luc Rispaïl :

Face à la continuité d'un texte soigneusement annoté, des contextes toujours encadrés dans la mise en page, véritables ouvertures, conduisent dans les replis du texte pour faire apparaître ce qui s'y trouve voilé, implicite ou allusif.

Ce n'est là bien sûr qu'un exemple mais il est significatif par l'ensemble des présupposés qui s'y concentrent et s'étagent à trois niveaux. D'une part, l'opposition entre la singularité/unicité de l'œuvre littéraire et la multiplicité des contextes qui devront l'éclairer : le *contexte* est l'auxiliaire fondamental de la lecture. D'autre part, l'antinomie entre l'intérieur et l'extérieur. Le texte représente un système clos et autonome, agencé selon des lois qui lui sont propres, auxquelles le contexte permet cependant et utilement d'accéder. Enfin, l'interaction entre l'explicite et l'implicite : le contexte a trait en dernier lieu à la signification, et postule que le texte a un sens qu'il a finalement le pouvoir de rendre visible et sensible (les *replis* impliquent inévitablement les *déplis*). Il participe donc d'une visée herméneutique : l'*explication de texte*, exercice scolaire hérité du XIX^e siècle.

Sans doute l'histoire de la littérature que propose W. Marx a-t-elle peu à voir avec les finalités didactiques d'un manuel ou d'une édition. Mais la référence récurrente (et inconsciente) à la notion de contexte recouvre chez lui de manière identique cet ensemble d'informations périphériques qui peuvent être d'ordre biographique, social, culturel, politique voire intertextuel. Il est ainsi localement question du « contexte idéologique » (p. 38). Avant d'amorcer l'analyse d'une pièce de théâtre, comme *Nicomède*, par une démarche assez semblable, un Classique Larousse donnera sous une forme synoptique, « Corneille et son temps », les principaux faits intellectuels, artistiques et historiques, au lieu que l'œuvre soit elle-même conçue comme *événement*. L'ouvrage consacrera ensuite une notice : « Ce qui se passait en 1651 : en politique, en littérature, dans les sciences, dans les arts », avant d'enchaîner « Le théâtre vers 1650 : la crise de la tragédie » puis « représentations de *Nicomède* ». En vérité, cette masse informationnelle efface littéralement l'œuvre. C'est que le contexte devient le prétexte à ne pas questionner les différentes conditions qui le construisent. Il se place rigoureusement à l'opposé de l'historicité qui implique une tension et un conflit dont le texte est à la fois la source et l'objet. Comme l'a montré Michèle Riot-Sarcey, une telle notion empêche de mettre en relation ce qui est advenu et ce qui est en devenir : la valeur au présent comme actualité indéfinie⁹. Le contexte peut éventuellement servir un essai d'historicisation des textes, comme on parle plus dynamiquement de contextualisation. Mais il s'agit dans chaque cas d'une procédure analytique, relative à la méthode de lecture, qui n'engage pas en soi le régime discursif des œuvres fondé en historicité. D'usage conventionnel, le contexte opère comme impensé chez W. Marx, qui le dispose à l'articulation du fait social et du fait littéraire. Sa conception de la collectivité en découle ; elle résulte d'une notion au potentiel heuristique intrinsèquement restreint.

Théologie de la littérature

Les catégories historiographiques employées par W. Marx sont les instruments d'une théologie de la littérature. Le récit déploie trois phases successives : l'expansion au XVIII^e siècle, l'autonomisation au XIX^e siècle, la dévalorisation commencée au XX^e siècle et peut-être inaboutie ou résurgente : « Si, contre toute attente, le cycle historique qui vient de s'achever n'était pas totalement terminé ? »¹⁰. Ce schéma ternaire, para-hégélien, constitue en soi une simplification grossière des différentes périodes de la littérature. Sa structure est circonflexe, puisqu'elle suppose une apogée ou un âge d'or, et un mouvement vers la décadence, dont l'auteur propose en définitive qu'elle puisse aujourd'hui se réamorcer en un nouveau cycle. C'est dire combien l'histoire de la littérature n'est en vérité que l'évolution d'une structure elle-même perçue comme un invariant. À terme, celui qui refusait d'« essentialiser l'histoire » (p.14) essentialise la structure temporelle qui en donne l'orientation et la signification. Le symptôme est sensible à travers un glissement terminologique. L'adieu à la littérature, qui manifeste le temps de la dévalorisation, quand l'écrivain à la manière de Rimbaud ou de Valéry, met en cause la littérature et ses pouvoirs, cet adieu devient ensuite « la littérature de l'adieu, soumise à une crise existentielle permanente » (p. 12) : elle s'institue et, par conséquent, se fige en un genre à part entière, elle présente des régularités formelles et des propriétés éthiques reconnaissables.

Pour cette raison, l'auteur est contraint de nuancer son modèle historiographique : « Le réel ne correspondra jamais à aucune de ses représentations, si complexe et si détaillée soit-elle, et il sera toujours difficile de faire

⁹ « Les Femmes de Platon à Derrida ou l'impossible sujet de l'histoire », *Les Temps modernes*, n° 619, 2002, p. 97-100.

¹⁰ *L'Adieu à la littérature*, *op. cit.*, p. 169.

entrer en un seul récit à la fois Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute et Barbara Cartland » (p. 17) pourtant contemporaines les unes des autres. Les romans de chacune d'entre elles participeraient pour la première de l'autonomisation, pour la deuxième de la dévalorisation et pour la troisième de l'expansion. À visée pourtant englobante, cette histoire de la littérature ne s'accorde qu'une force d'élucidation très partielle. Elle admet qu'elle est obligée de rejeter des objets qui ne répondent pas à ses critères. *Le réel* : le mot ne vient pas par hasard. Le motif de la dévalorisation en régime littéraire tient pour W. Marx au divorce entre l'art et la vie, le texte et le monde, l'auteur et la société. L'acte critique en serait donc le mime ultime, il redoublerait cette situation originelle de la littérature. *Le réel* : le mot ne désigne rien d'autre que la diversité de l'empirique, quand il s'agit de rendre compte des variables entre les « pays », les « cultures », les « genres » et les « auteurs » (p. 16). La solution à cette impasse est double. D'une part, poser une « multiplicité des chronologies » (*id.*), à ceci près qu'entre Sarraute, Yourcenar et Cartland il s'agit plutôt d'une multiplicité des temporalités propres aux œuvres et à elles seules. D'autre part, passer d'une histoire chronologique à une histoire « typologique » (p. 17) : l'objet n'est plus alors la littérature en sa pluralité intrinsèque, encore moins la littérarité, mais les œuvres canoniques qui en seraient les plus représentatives. Il n'est plus question que des « œuvres majeures du XX^e siècle » (p. 16), déjà classées et hiérarchisées, ce qui implique une argumentation *a priori* : la thèse de la dévalorisation présuppose la valeur déjà instituée, et très exactement une définition culturelle et institutionnelle de la valeur.

En fait, s'il est principalement question de ce genre d'œuvres, le livre multiplie à leur sujet des erreurs et des contresens. Évoquant la « littérature hyperconsciente » (p. 167), expérimentale et autotélique, parce qu'elle s'auto-dévalue dans le mouvement même où elle se réduit et s'épuise à ne parler que d'elle-même (selon le schème structuraliste de la spéculativité), W. Marx en donne comme preuve Beckett et à sa suite le Nouveau Roman : Robbe-Grillet, Pinget, Simon et Butor (p. 179). Mais s'il y a bien une mise en soupçon de la culture humaniste dans *La Route des Flandres*, le moins que l'on puisse dire est que l'œuvre de Claude Simon en son entier est non pas hantée par sa déconnexion avec le réel mais bien par l'Histoire. On ne peut donc prendre la lecture d'une œuvre, nécessairement située, et avec elle les représentations qu'elle induit (celles par exemple de Jean Ricardou ou de Lucien Dällenbach), pour la vérité de cette œuvre. C'est que cette histoire de la littérature procède d'une stratégie presque unique : elle tend moins vers une observation renouvelée et critique des textes que vers une doxographie, adossée à la chaîne des commentaires. Son principe – particulièrement éprouvé – est l'entreglose continuelle. À l'effort concret, empirique, de lecture, qui rendrait compte du régime de spécificité des œuvres, elle substitue une vulgate. Comme pour les segments chronologiques qu'elle envisage, elle raisonne « *grosso modo* » (p. 38 ; p. 50). Avec ses impasses, ses dénis et ses oublis inévitables : dans cette histoire, qu'en est-il des romans de Proust, de Malraux, de Camus, de Giono ? Des poèmes de Guillevic, de Char ou de Jaccottet, par exemple ?, etc.

Faute de pouvoir être réellement totalisant, le récit se construit par « morcellement » (p. 16), il combine des séries. Mais il est animé par la même téléologie, celle du « désastre de la poésie » (p. 123) et, de manière plus générale, le désastre de la littérature. Il instaure une conception chrétienne du temps, liée à l'expérience de la chute. En ce sens, la « religion de la littérature » (p. 45) n'est pas un phénomène limité à la période classique. Cette image de la prêtrise n'est certes pas nouvelle, elle est empruntée aux travaux de Paul Bénichou, le *Sacre de l'écrivain*, réflexion et généalogie sur « l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque » que le critique plaçait plutôt autour de 1750-1830. D'un point de vue chronologique, ce rappel a une conséquence manifeste, il valide l'idée reçue d'une mort définitive aujourd'hui de l'intellectuel. La littérature contemporaine a précisément perdu l'influence, tous ses « pouvoirs immémoriaux » (p. 19) inscrits dans l'éternel qu'elle exerçait jadis auprès du pouvoir politique et de la collectivité dans son ensemble, cédant la place à d'autres disciplines, les sciences par exemple, à d'autres sphères d'activité : le journalisme. Ainsi, la religion aura été un temps le parangon de la littérature ; non qu'elle lui ressemble ou l'imite forcément, mais elle y a trouvé « un moyen parmi d'autres » pour s'accomplir, si bien qu'il est possible ensuite de parler d'une « fonction religieuse de la littérature » (p. 44). De la religion au religieux, le transfert est essentiel : le culte de l'art implique à terme que ce qui relève de l'ordre du « sacré » (p. 43) devient l'*interprétant de la valeur* à travers la dévalorisation de la littérature. Son registre est le sublime (p. 39-50).

Quelle qu'en soit l'orientation axiologique, l'histoire de la littérature a pour figure privilégiée l'hyperbole. Sans en énumérer exhaustivement les occurrences, cette phraséologie de l'excès est proliférante dans le livre. En face de « l'apothéose » il est aussitôt question d'« anéantissement », de « l'amplitude du déclin de la littérature » ou encore d'un « art qui fut réduit à rien » (p. 60). Cette emphase accorde à l'échec, à la disparition, au manque plus de sens que l'expression positive de l'invention et du nouveau. Cette rhétorique aboutit à une histoire spéculative ; mieux encore, elle dépend plus de la croyance que des faits. Elle postule ainsi l'existence d'un paradis dont l'homme de lettres a été dramatiquement chassé : « Il fut un temps, un heureux temps, où l'on pouvait faire poésie de tout » (p. 105). Le sens de la modernité n'est pas séparable de l'épreuve de la faute et de la conscience morale qui en découle : « La littérature commit le péché d'*hybris* en croyant pouvoir conquérir son autonomie » (p. 80). Singulier doublet qui associe une notion grecque (*hybris*) et une notion chrétienne (*péché*). Dans cette perspective, l'idéal ressemblerait presque à Roberto Balzen, cet écrivain italien qui n'a jamais publié,

presque absolument silencieux, véritable héros puisqu'il est encore garant de la sacralité d'une littérature qui, « partout ailleurs », s'est « compromise et souillée » (p. 156). En plus d'une résonance morale, assumée plutôt par *compromise*, l'occurrence de *souillée* évoque le lien physiologique qui unirait l'encre et le sperme (un cliché à la mode des années *Tel Quel*). Cette association soumettrait de la sorte la parole humaine, expression charnelle et déchue par essence, sinon à l'interdit du moins au contrôle divin. Au final, le livre retrouve un *topos* assurément traditionnel, celui qui mesure l'acte de création artistique à la Création que nul ne saurait égaler. Mais l'"originalité" du propos, c'est l'interprétation radicale et *fondamentaliste* qu'il en donne.

On l'aura compris, comme histoire, *L'Adieu à la littérature* met en œuvre une eschatologie : la *fin de la littérature* dont les écrivains seraient les premiers responsables et coupables, et non la société ou le pouvoir, est une inquiétude sur l'après et l'au-delà. Cette théologie se double néanmoins d'une nosographie. La littérature n'est plus seulement décadence, elle s'apparente à un corps souffrant voire dégénéré : « l'hyperconscience morbide » (p. 173) qui va de Valéry à Borges, de Kafka à Del Giudice, se conjugue au « processus de décomposition » (p. 144) inhérent à la laïcisation et à l'autonomisation absolues de la littérature au XIX^e siècle. Au comparant biologique s'ajoute enfin chez W. Marx l'analogie naturaliste. Dans chaque cas, on voit bien que le récit vide les œuvres de toute forme d'historicité. Cette fois, ce sont les accidents de l'univers qui servent de référents. Ils tiennent lieu alors de la notion d'événement elle-même. Expression irrationnelle, chaos ou hasard ? châtement ?, souvent réductible à une hypothèse positive et scientifique, l'accident dans la nature n'en est pas moins le symptôme d'une crise de l'intellection. Il est remarquable sur ce point que la rhétorique de l'hyperbole organise le récit de l'adieu autour des mêmes images, celles du naufrage et du séisme : « Quand les murs se lézardent et menacent de s'écrouler » (p. 81), « la critique étant elle-même vouée à sombrer » (p. 165), etc. D'où la place centrale qu'occupent, dans l'économie de l'ouvrage, le tremblement de terre de Lisbonne de 1755 et la « tempête monstrueuse » (p. 117) de 1703. La thèse en son intégralité se joue à la jonction de la « poésie du désastre » et du « désastre de la poésie ». Mais quelle valeur possède ce renversement ? S'il n'y a pas de récit sans l'événement qui y introduit des transformations, sa réalisation prototypique en est pour W. Marx « le naufrage – ou le désastre, en général » (p. 133). La fonction d'ouverture du livre revenait logiquement au *Bateau ivre* de Rimbaud, derrière laquelle résonnent à la fois l'ontologie négative de Maurice Blanchot et la monographie de Pierre Brunel, qui fit date dans les études rimbaldiennes¹¹.

Est-il besoin d'ajouter que le désastre dérive son acception anthropologique d'une valeur astrologique ? Attesté comme emprunt à l'italien *distrato* en 1537, il désigne l'événement funeste de celui qui est *disastrato*, né sous une mauvaise étoile. Ainsi le récit attribue-t-il à la littérature une dimension radicalement mythologique. Posé comme « événement pur », c'est-à-dire comme « la réalité telle qu'elle s'impose à l'être humain sous son espèce la plus brutale » (p. 133), le désastre sert alors à penser Auschwitz, et par conséquent à concevoir l'articulation fondamentale entre littérature, histoire et valeur(s).

Esthétique de l'événement

Auschwitz ne se conçoit pas sans Lisbonne. Ces deux noms, s'ils sont très clairement différenciés dans la démonstration, ont cependant en commun de révéler l'*esthétique de l'événement* qui sous-tend le récit. D'une part, ils s'inversent, puisque avec le séisme la poésie prend pour objet le désastre, elle a encore le pouvoir de l'interpréter, et qu'avec les camps de la mort le désastre devient le mode de signification exclusif de la poésie elle-même. D'autre part, ils se font écho, puisque le matin où avait lieu la catastrophe de Lisbonne « on était venu en masse assister à l'autodafé de Juifs condamnés par le tribunal de l'Inquisition » (p. 105). L'ironie avec laquelle W. Marx conclut son récit, en donnant à l'autodafé le statut d'événement apparemment secondaire, redoublant ou mimant les stratégies révisionnistes ("le détail de l'histoire") porte sur cette prophétie involontaire : « Superbe journée, en vérité... » (*id.*). Une tragédie en annonce une autre. Mais ce procédé programmatique qui suggère une comparaison est dans le même temps une absence de théorie de l'histoire : il soustrait aux événements leur singularité et leur signification, comme il advient de manière exemplaire « par hypothèse » si la Shoah « avait eu lieu au XVIII^e siècle » (p. 127). Ce jeu de l'esprit a un coût éthique élevé.

De fait, les chapitres V et VI, « Poésie du désastre » et « Désastre de la poésie », qui balancent entre Lisbonne et Auschwitz, s'ordonnent manifestement en diptyque. Ce double récit appelle toutefois plusieurs remarques. La première, c'est que la littérature ne fait pas ici événement ; elle *parle de* l'événement qui a lieu indépendamment d'elle, ce qui est bien différent. S'il lui revient ensuite de l'interpréter, elle ne se place jamais que dans une situation d'extériorité. L'étude du *Poème sur le désastre de Lisbonne* de Voltaire s'en trouve logiquement différée après la liste précise des faits, telle que la dresserait classiquement un historien : dates, heures, faits, bilans humains et matériels. Dans tous les cas, l'événement ressortit au *dit*, comme le rien lui-même dans les textes beckettien et post-beckettien : « Plutôt que de ne rien écrire, ils préféreraient écrire sur le rien. C'est déjà quelque chose » (p. 181), postulat qui trahit une métaphysique du langage.

Or l'événement est raconté aux moyens des mêmes tours rhétoriques qui caractérisent le désastre de la littérature à l'ère moderne et post-moderne : « Un raz-de-marée monstrueux », « Les vagues, qui ne mesuraient

¹¹ Pierre Brunel, *Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, 1983.

pas moins de six mètres de haut à Lisbonne », « Un gigantesque incendie fit le reste », « Ce régime d'apocalypse » (p. 107). Au spectacle de la littérature, le théâtre de son anéantissement, s'ajoute donc le spectacle de la nature comme dramaturgie de l'Histoire. La narration en est annoncée par le mot qui ouvre le livre : « Scène » (p. 11). S'il s'agit alors d'une allusion à un opéra de Strauss, placé dans le registre « futile » de « l'anecdote » (*id.*), le récit du séisme lui oppose une version catastrophique et grandiloquente. Les raz-de-marée, vagues et incendie y constituent d'abord une sémiotique. Le déchaînement des éléments apparaît comme un enchaînement stéréotypé de signaux, qui trahissent une fascination pour l'extrême. Ce goût du chaos, en sa forme scripturaire, classique, active volontairement ou non une autre référence collective, très proche mais passée sous silence, celle du 11 septembre 2001 : événement inséparable du récit techno-médiatique, et non plus littéraire, mais révélateur des rapports que la société contemporaine entretient avec le regard et la vérité comme signe elle-même¹².

De fait, ce récit des métamorphoses négatives de la littérature est logiquement comparé à une « vaste fresque européenne » (4^e de couverture), comme si l'événement ne pouvait jamais relever de l'infime, doté d'un pouvoir au moins égal de signification aux faits majeurs qui retiennent l'attention. Situé à cette échelle de l'histoire, il pose inévitablement le problème de l'indicible, et met à l'épreuve les capacités des discours. Le tremblement de terre est qualifié d'« événement impensable » (p. 110), il désigne tout ce qui échappe à « la pure raison » (p. 111) et n'a « pas de sens » (p. 113). Cette conception assimile à l'évidence le langage et la pensée. Selon une dualité reconnaissable, propre à l'épistémologie du signe, la littérature se situe du côté du sublime ; à ce titre, elle peut prendre en charge l'incompréhensible et l'indicible, elle en ferait même « son matériau de prédilection » (p. 111). Selon cette dualité aussi, l'acte littéraire s'apparente (et se voit soudain réduit) à « l'art de la mise en forme » (p. 113). Il agence grâce au signifiant un signifié inaccessible ou une absence de signifié. D'où le pastiche du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein : « Ce dont on ne pouvait parler, il fallait le versifier » (p. 111). Mais s'il s'agit de « versifier l'impensable » (p. 110), la métrique est effectivement indispensable. Elle ne répond pas à une formalisation conventionnelle, banale, du discours, mais bien à un *retour à l'ordre* après le « cataclysme » (p. 112). Elle est un révélateur politique inhérent à l'esthétique de l'événement.

Pour W. Marx, après Auschwitz, cette mise en forme comme mise en ordre ne semble plus possible, s'il est vrai que la littérature n'est plus justifiée par ailleurs par le sublime. Le point de départ est une discussion avec Adorno : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare ». Sans entrer dans les détails de cette polémique, qui consiste à monter qu'au-delà d'une critique de la culture la position du philosophe s'expliquerait par un ressentiment vis-à-vis de la poésie, on s'en tiendra ici au statut de l'événement s'il est vrai en outre qu'Auschwitz pose spécialement le problème de la responsabilité de l'art et met à découvert l'éthique du poème. Dans le cas d'Adorno, la comparaison apparaît déjà entre Lisbonne et Auschwitz. L'auteur de l'essai la reprend en opposant « la catastrophe naturelle de 1755 » au « désastre purement social du XX^e siècle » (p. 126). Alors qu'il est fait ensuite mention dans la même phrase d'un « massacre méticuleusement planifié par l'administration » (*id.*) nazie, le caractérisant « social » renforcé par l'adverbe restrictif « purement » semble étonnamment inadéquat et suscite l'interrogation. Quoique l'événement ait une cause directement humaine et non plus cette fois une source naturelle inattendue, pour autant il n'est pas « social » puisqu'il engage des explications d'ordre au moins racio-logique et idéologique. Là où devaient périr des « millions de Juifs et de Tziganes » (*id.*), il s'opère donc une curieuse atténuation. Le génocide a peut-être permis de révoquer en doute « le progrès technique et moral » (p. 127) et la Raison des Lumières comme le séisme de Lisbonne avait rendu suspect le recours à la foi. L'exercice du soupçon, sous le double aspect technique et moral, n'est pas sans rappeler d'ailleurs l'attitude heideggerienne. En fait, le cas d'Auschwitz autorise moins véritablement une critique de la culture qu'une critique de la conception humaniste de la littérature par l'humanisme lui-même.

Le revolver et la culture

À ce titre, la *Shoah* et la *question juive* s'expliquent à travers une psychologie et une théorie des passions ; elles s'inscrivent sur un plan résolument universel : « La cruauté de l'homme envers son semblable, et envers les Juifs notamment » y relaie la vision chrétienne d'une « certaine méchanceté de l'homme » (p. 127). En fait de destruction massive et industrielle des Juifs, il apparaît que la composante proprement raciste et antisémite se trouve graduellement évacuée, ce que laisse apparaître l'analyse de la politique culturelle du régime nazi. À deux reprises, une substitution s'opère. Sous le III^e Reich, la littérature aurait été reléguée au second rang, selon l'auteur, au profit de la musique, du cinéma et des arts du spectacle. Ou si l'on veut : « Le fascisme exploita en priorité les arts qui avaient eux-mêmes détrôné la littérature » (p. 130). Adorno a peut-être fait le jeu du programme esthétique du totalitarisme en s'attaquant à la poésie. William Marx, quant à lui, dilue la spécificité du *nazisme* dans le *fascisme* lorsqu'il aborde les liens entre politique, culture et art. De même, et bien plus gravement : « Entre les fascistes et leurs adversaires, la méfiance envers la poésie fut un point de rencontre inattendu, qu'on doit moins à une improbable ironie de l'histoire qu'au *Zeitgeist*, c'est-à-dire à la prégnance

¹² Sur ce point, voir Jean Baudrillard, *Power Inferno*, Paris, Galilée, 2002 et Paul Virilio, *L'Accident originel*, Paris, Galilée, 2005.

d'une certaine conception de la littérature » (p. 130-131). Du rapport conflictuel entre la poésie, la puissance militaro-politique et la doctrine exposée dans *Mein Kampf*, le livre fait totalement abstraction puisqu'il y voit le produit du *Zeitgeist*, notion romantique et idéaliste. L'auteur ne s'interroge pas plus sur les raisons qui auraient pu conduire les forces nazies à se méfier de la poésie. Enfin, en minorant le rôle de la propagande en littérature, il oublie par exemple le sort des artistes aliénés à côté des Juifs, des Tziganes, des Homosexuels, ainsi que le sens des expositions sur l'art dégénéré.

Il est vrai que W. Marx a au moins ceci de commun avec la cible nazie qu'il partage une même métaphysique de la décadence, dont les racines sont déjà sensibles au XIX^e siècle, à travers Max Nordau entre autres et le regard qu'il porte sur les productions symbolistes de son temps. Pour s'en défendre, il n'y a plus, en effet, que la composante esthétique de l'événement : Birkenau, Sobibór, Treblinka suscitent un « frisson d'horreur » ; la litanie des noms « fait vibrer à juste titre toutes les cordes de la sensibilité contemporaine » (p. 126). Pour toute éthique le sensible, entre répulsion et adhésion, réaction et intention : le bien et le mal comme émotions. L'esthétique de l'événement consacre une dépolitisation radicale de la littérature et de l'histoire de la littérature. Pour toute lucidité critique, une réécriture, qui se veut humoristique, de la phrase fréquemment attribuée à Joseph Goebbels, chef du ministère de l'Information et de la Propagande du régime hitlérien : « Quand j'entends le mot culture, je sors mon revolver ». La citation, point de référence résurgent et circulant (sinon circulaire)¹³, est trop chargée d'histoire pour être neutre. Y répond ce qui se donne alors pour un réflexe méthodologique :

De façon plus triviale, quand quelqu'un déclare : « la poésie, c'est... », « le roman, c'est... », « la littérature, c'est... », j'aurais envie de sortir un revolver (que je n'ai pas, je m'empresse de le préciser), ne fût-ce que pour forcer mon interlocuteur à ajouter un complément de temps et de lieu. Une théorie est acceptable quand elle se limite à témoigner des attentes et des conceptions d'une époque et d'une culture données ; elle devient contestable lorsqu'elle prétend donner le fin mot de la littérature *sub specie aeternitatis*. (p. 15)

À défaut de pouvoir parodiiquement exercer une violence et une autorité nécessaires pour le bien du lecteur, sa compréhension et sa connaissance des faits, le critique aura au moins substitué aux illusions du dogmatisme les rigueurs supposées du scepticisme. Tel est le sens de la théorie de qui s'y dérobe aussitôt. Car celui qui doute de la littérature, et de la culture, commençait son récit de la dévalorisation par une profession de foi anti-intellectualiste.

¹³ On se souvient par exemple de la manière dont Alain Finkielkraut en récrivait le motif au chapitre « A l'ombre d'un grand mot » dans son essai *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1987 : « Malaise dans la culture. Certes, nul désormais ne sort son revolver quand il entend ce mot. Mais ils sont de plus en plus nombreux ceux qui, lorsqu'ils entendent le mot "pensée", sortent leur culture. » (p. 11-12).