

## LA LITTÉRATURE SANS MAJUSCULE, OU LA PUISSANCE DE L'INASSIMILABLE

DUPLAY MATHIEU

Université Paris Cité (LARCA)

1. Contre toute attente, la théorie n'en a pas fini avec la question « Qu'est-ce que la littérature ? ». Contre toute attente, car pour toutes sortes de bonnes raisons – bonnes ou mauvaises – notre époque croit savoir qu'elle n'est rien.
2. La littérature, son enseignement, les recherches qui la prennent pour objet n'ont guère de place dans le débat public, quand elles n'y sont pas montrées du doigt en raison de leur complicité supposée avec les ennemis du moment. Il n'en va pas de même de l'institution de la Littérature, de ses Grands Écrivains, du patrimoine qu'ils nous ont légué : ceux-là, en revanche, trouvent aisément des défenseurs. Si l'on hésite à s'en réjouir, c'est que leurs interventions n'ont généralement pas pour but de rendre compte d'une lecture ou d'inciter à lire, mais d'entretenir un conflit idéologique où les textes eux-mêmes importent moins que les valeurs qu'ils sont censés véhiculer. Ainsi instrumentalisés, ils ne sont pas appréhendés comme le lieu où s'élaborent et se défont des significations instables à la faveur d'un travail d'interprétation sans cesse à reprendre, mais comme des entités monolithiques et intouchables, signifiants univoques d'un signifié idéologique sans rapport direct avec eux ; or c'est l'écriture qui est ainsi mise hors-jeu, renvoyée au néant de ce qui compte pour rien.
3. De plus en plus visible, ce phénomène attire l'attention d'un nombre croissant d'auteurs, frappés par la fréquence de controverses qui se donnent pour enjeu ostensible la préservation d'un patrimoine présumé menacé, mais où la réalité de cet héritage est le plus souvent occultée au nom du symbole qu'il représente. Formulé dès 1991 par James Davidson Hunter, et repris depuis tant par la recherche en sciences sociales que par de nombreux commentateurs de toutes tendances politiques, le concept de *culture war* est souvent invoqué afin d'expliquer la récurrence actuelle des « paniques morales », prétextes à des mobilisations fébriles contre des ennemis dont l'identité demeure incertaine mais que l'on rend responsables des pires errements : l'« islamo-gauchisme », le « wokisme », la « *cancel culture* », etc. De littérature, il est en général fort peu question dans ces débats qui peuvent tout aussi bien prendre pour objet la mise en scène des *Suppliantes* d'Eschyle

que l'emballage des yaourts à la grecque, ainsi que le rappelle Alex Mahoudeau<sup>1</sup>. Or, pour le critique, c'est précisément ce désintérêt pour la singularité du fait littéraire qui pose question, alors que la Littérature compte, aux yeux de ses défenseurs autoproclamés, parmi les manifestations sacralisées d'une Culture irréductible à sa seule fonction anthropologique. Pourquoi le littéraire vient-il à manquer alors qu'il est censé se trouver au cœur de la réflexion ? Pourquoi les partisans de la Littérature sous ses formes les plus institutionnelles se trouvent-ils par conséquent contraints à singer jusqu'à la caricature un *cultural turn* qui, en toute logique, devrait être pour eux un objet de détestation ? Et qu'est-ce que cela dit de la littérature (débarrassée de son L majuscule) — en quoi cela pose-t-il la question de son être ou, à tout le moins, de son rapport à l'être ?

### **Questions de traduction : la « maturation posthume de la parole étrangère »**

---

4. On partira d'un exemple : la polémique suscitée en août 2020 par la nouvelle traduction française d'un célèbre roman d'Agatha Christie, rebaptisé pour l'occasion *Ils étaient dix* mais jusque-là plus connu dans le monde francophone sous le titre *Dix Petits Nègres*. Romancière populaire, celle que l'on surnomme parfois la « reine du crime » suscite un intérêt croissant dans les milieux académiques depuis que les travaux de Frédéric Regard<sup>2</sup> ont remis à l'honneur le roman policier, genre en voie de « récréation » à l'ère du postmodernisme, pour reprendre l'expression de Camille Fort<sup>3</sup> ; cela dit, peu de lecteurs se sont encore avisés de ces évolutions en dehors de l'université, et c'est sans doute la présence régulière de Christie au programme des lycées et des collèges qui lui a valu d'apparaître à cette occasion comme la représentante d'une Culture littéraire que l'École a pour mission de défendre. Vraisemblablement suggéré par le titre de l'édition américaine de 1940, *And Then There Were None*, le choix d'un nouvel intitulé avait pour but manifeste d'éviter l'emploi d'un terme raciste ; avec l'accord des descendants de l'écrivaine, une décision analogue avait déjà été prise en Grande-Bretagne où le titre d'origine (*Ten Little Niggers*) n'est plus en usage depuis 1985. De vives protestations s'élevèrent aussitôt. L'historien Jean-Yves Mollier dénonçait ainsi une « censure » opérée au nom du « politiquement correct » : « à quoi cela rime-t-il de modifier des œuvres du passé, écrites dans un contexte précis ? », s'interrogeait-il<sup>4</sup>. À son tour, le critique Marc Hersant prit fait et cause contre toute tentative de « récrire » les livres

1 A. Mahoudeau, *La Panique woke*, 16.

2 F. Regard, *Le Détective était une femme*, Paris : PUF, 2018.

3 C. Fort, « Introduction », *L'Héritage du policier : continuités et ruptures dans la fiction contemporaine anglophone*, *Études Anglaises* 64.4 (2011), 388.

4 H. Prolongeau.

« pour en supprimer les mots embarrassants » : « c'est déjà une réalité en France avec la récente et ridicule republication des *Dix petits nègres* sous le titre de *Ils étaient dix* »<sup>5</sup>. Plus révélatrice encore, la formulation choisie par le psychologue Maurice Villard dans un article de février 2022 : « En France [...] *Les Dix Petits Nègres* d'Agatha Christie a été remplacé en 2020 par *Ils étaient dix* », s'insurgeait-il avant d'accuser pêle-mêle la vogue des discours complotistes, la crise sanitaire et la renaissance des nationalismes<sup>6</sup>.

5. Si ces réactions ont de quoi surprendre, c'est notamment parce qu'elles ne tiennent nul compte de ce qui semble pourtant évident : ce n'est pas le récit original d'Agatha Christie qui venait d'être remis à la disposition du public francophone, mais une (re)traduction, fruit d'un travail qui, par définition, « modifie » du tout au tout le texte initial puisqu'il aboutit à le récrire intégralement dans une autre langue que celle de son auteure. Qui plus est, le roman de Christie ne se présente pas dans sa version anglaise comme une totalité unifiée, parfaitement achevée et de ce fait protégée contre toute ingérence éditoriale. C'est même tout le contraire : objet textuel instable, il est parcouru de tensions et de contradictions que signale l'existence de variantes ; la romancière ayant autorisé plusieurs titres différents, éditeurs et traducteurs sont amenés à faire des choix qui les engagent au vu d'un « contexte » qui ne se confond pas avec celui de la genèse ou de la première publication. C'est ce genre de considération qui incite à réaliser des éditions critiques des textes canoniques, sur la base de recherches génétiques parfois d'une grande complexité dont tiennent compte les traductions « de référence » – celles, par exemple, que publient les Éditions Gallimard dans la bibliothèque de la Pléiade. Qui est à l'origine du « remplacement » dénoncé par Maurice Villard, et dans quelles circonstances s'est-il produit ? L'emploi d'une forme passive sans complément d'agent a pour effet de rendre invisible l'intervention du traducteur Gérard de Chergé tout comme celle de l'éditeur (les Éditions du Masque), partie prenante de ce genre de décision. Dans ces trois cas, c'est la réalité de l'écriture qui est purement et simplement niée, l'axiome en vertu duquel la littérature s'écrit toujours dans une langue donnée et entretient avec la matérialité des mots — ceux d'un idiome précis, qu'il n'est pas donné à tous de connaître — le même rapport ambigu que la peinture avec les pigments déposés sur la toile, ou que la danse avec les mouvements du corps. Le tableau est *cosa mentale*, disait Léonard de Vinci : ce qui compte en définitive, c'est la pensée qui guide le pinceau ; mais sans pinceau, sans couleurs singulières, sans le choix de tel ou tel support, il n'y a tout simplement rien à voir.

5 M. Hersant, « Faut-il déboulonner les statues littéraires ? », 101.

6 M. Villard, « Réflexions sur les effets paranoïaques de la Covid-19 dans leur contexte historique », 76.

6. Empreint de nostalgie, l'article de Marc Hersant salue l'âge d'or où « un ensemble de textes canoniques [...] quasi sacralisés » témoignait de la « richesse du passé culturel du monde occidental »<sup>7</sup>. Ce qui manque à cette argumentation, c'est en somme le texte lui-même, auquel on ne rend pas service en le cantonnant dans un passé présumé révolu alors qu'il ne demande qu'à lui survivre. L'entremise de la traduction aide à saisir son historicité foncière, clef du « constant renouveau » qui lui permet de connaître « son développement le plus tardif et le plus étendu » au moment même où il est arraché à sa langue d'origine, comme l'écrit Walter Benjamin<sup>8</sup>.

La traduction est si loin d'être la stérile équation de deux langues mortes que précisément, parmi toutes les formes, celle qui lui revient le plus proprement consiste à prêter attention à la maturation posthume de la parole étrangère et aux douleurs d'enfantement de sa propre parole.<sup>9</sup>

Si « censure » il y a, c'est celle qui entend s'opposer à cette maturation au nom d'une littéralité introuvable car toujours « temporelle et provisoire »<sup>10</sup>, ce que se refusent à entendre les partisans d'une patrimonialisation des textes. Qui dit censure dit abus de pouvoir ; c'est pourquoi l'on pense aussi au vocabulaire employé par Roland Barthes dans *Mythologies* lorsqu'il décrit la manière dont le « mythe » arraisonne le texte pour en faire un signifiant au service d'un sens « plein » et « indéformable »<sup>11</sup> : il s'agit selon lui d'un « vol de langage »<sup>12</sup>.

### **L'écriture et le choix de l'invisible**

---

7. Ce raidissement dogmatique n'est pas sans précédent, puisque Barthes en constate les effets dès les années 1950. Qu'y a-t-il à lui opposer ? Non pas une simple contradiction, une réplique qui, à des fins polémiques, réaffirmerait l'importance de ce qui est ainsi balayé d'un revers de la main ; mais une réaction paradoxale qui s'empare de ce « rien » et qui, d'une insignifiance imposée, promulguée par des forces hostiles, fait un néant voulu, choisi et assumé. Cette réponse est d'abord celle de l'écriture elle-même. Barthes souligne déjà qu'elle peut être tentée d'aller jusqu'au « sabotage pur et simple du discours », « seule arme possible contre le pouvoir majeur du mythe »<sup>13</sup> : la dernière puissance dont elle parvienne encore à se prévaloir est celle du vide auquel

7 M. Hersant, « Faut-il déboulonner les statues littéraires ? », 96.

8 W. Benjamin, « La Tâche du traducteur », 247-248.

9 *Ibid.*, 250.

10 *Ibid.*, 252.

11 R. Barthes, *Mythologies*, 240.

12 *Ibid.*, 239.

13 *Ibid.*, 243.

on la renvoie, et si elle choisit de se dérober ainsi, c'est pour déstabiliser un système autoritaire qui a besoin de la dénoncer pour s'auto-légitimer. Ainsi prennent naissance des écritures de l'aphasie, du bégaiement, du renoncement au prestige suranné des Grandes Œuvres, au terme d'une opération de soustraction qui cherche à provoquer l'effondrement du mythe en le privant de ses soubassements.

8. En d'autres termes, c'est bien la question de l'être (et de ses modalités propres au littéraire) que pose, avec une urgence nouvelle, la récurrence des mobilisations pour la « sauvegarde » du patrimoine littéraire — non parce qu'elle se trouve ainsi mise sur la sellette, mais au contraire parce que l'écriture échappe une fois pour toutes au discours essentialisant qui se fait généralement entendre en pareil cas. Le rien selon Barthes ne se confond pas avec le néant pur et simple, et il n'est nullement question chez lui de cesser d'écrire ou de lire. Ce qu'il a en tête, ce sont des pratiques de la rupture qui postulent « la réduction du discours littéraire à un système sémiologique simple, ou même, dans le cas de la poésie, à un système présémiologique »<sup>14</sup> : c'est ce qu'il appelle aussi le « neutre ». Ainsi, il tient encore, à la limite, un discours affirmatif qui, à partir du non-marqué, fabrique quelque chose de tangible et d'identifiable : ce qu'on appelle « un rien », c'est-à-dire une « chose » (*res*) indéterminée, un reste inéliminable qui perdure une fois mis de côté tout ce dont le mythe s'est emparé. Il en va chez Barthes d'une catégorie de pensée, d'une certaine idée de la modernité qu'illustre une « littérature » sans majuscule, perpétuellement en lutte contre la fétichisation qui la menace. Cet art de l'effacement se caractérise par son insistance, par l'opiniâtreté du refus qu'il exprime ; il doit à cela de persister à travers le temps, ce qui permet d'en faire la matière d'un récit : « J'ai suggéré que l'histoire, modifiant la conscience de l'écrivain, avait provoqué, il y a une centaine d'années environ, une crise morale du langage littéraire », écrit-il en 1956<sup>15</sup>. On note au passage que l'histoire dont il s'agit est aussi celle d'un sujet, d'une « conscience » dotée d'une sensibilité éthique ; tout sauf désincarnée, elle est au nombre des forces qui agissent au plus profond d'une réalité sociale qu'elle contribue silencieusement à façonner.

9. On peut aller plus loin : c'est le « désastre » de Maurice Blanchot, qui « ruine tout en laissant tout en l'état »<sup>16</sup> et dont l'opération invisible ne donne même plus lieu à une narration de la crise puisqu'il échappe à la diachronie. De prime abord, les discours contextualisants, historicistes, culturalistes, etc., ne se réclament pas de cette filiation théorique puisqu'ils questionnent

14 *Ibid.*, 243.

15 *Ibid.*, 243.

16 M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, 7.

ouvertement les hiérarchies qui singularisent l'écriture littéraire (en quoi ils s'opposent au discours de la « panique morale », d'autant moins capable de différencier un roman d'un pot de yaourt qu'il s'arc-boute sur une définition faussée et inopérante de la littérature) ; à ce titre, ils ne sont pas tentés d'y voir l'agent privilégié d'une résistance qui s'exerce tout aussi efficacement en d'autres lieux. Ce n'est pourtant pas la trahir que de procéder à de tels remaniements épistémologiques et de la renvoyer ainsi à une forme de marginalité, voire d'invisibilité (à ne pas confondre avec l'inexistence). Au contraire, peut-être est-ce encore satisfaire son besoin de discrétion : c'est là, dans cette position ancillaire, dans ce renoncement à la solitude et à l'exemplarité qu'elle se trouve finalement le mieux. Homi Bhabha disait ainsi :

I remember Toni Morrison saying to me once, "Writing is all." If you can't do it in the writing and through the writing, if you can't do this whole kind of revisionary history of slavery and sexuality that she's involved in in some of her work, if you can't do it in and through the actual writing, you can't do it by giving people ideas or thoughts. The two things really have to work together. This is what I try to do. In a way, writing to me is the staging of an idea, and I use that term with its full theatrical and operatic and dramatic possibilities.<sup>17</sup>

« L'écriture est tout », mais ce tout ne se distingue pas du rien : son rôle est analogue à celui du metteur en scène qui, pour mieux montrer, se réfugie dans l'envers obscur du décor. Comme à l'opéra où le livret s'allie à la musique, l'écriture selon Bhabha prend le parti de renoncer à la solitude et fait le choix de la multiplicité, de l'hybridité et de l'impur. Ici, la distinction entre l'idée et sa théâtralisation ne reconduit pas la dichotomie classique entre la « forme » et le « fond », qui elle aussi postule la réduction du texte à une essence abstraite, finalement indifférente à son expression verbale. C'est même tout le contraire puisque, pour Bhabha, l'écriture est déjà idée : elle n'est pas l'habillage élégant de significations à transmettre, mais la part de la pensée qui fait le choix du retrait, libérant ainsi l'espace nécessaire à la vision et à l'audition.

10. Chez Barthes, le suicide de l'écriture qui s'abolit elle-même reste, dans sa modestie, l'expression d'une radicalité héroïque, seule réponse digne à la « crise morale » qui affecte le langage dans ses profondeurs ; il a la grandeur paradoxale du sacrifice qui s'accomplit enfin quand il abolit jusqu'à ses propres traces, et l'on songe à son propos au testament d'un grand révolté, Sade :

La fosse une fois recouverte il sera semé dessus des glands, afin que par la suite le terrain de la dite fosse se trouvant regarni, et le taillis se retrouvant fourré comme il était auparavant, les traces de ma

17 G. Olson, « Staging the Politics of Difference », 364.

tombe disparaissent de dessus la surface de la terre comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes [...]<sup>18</sup>

On peut demeurer admiratif devant tant de panache tout en admettant qu'il n'est peut-être pas indispensable de se porter à de telles extrémités : il n'y a pas lieu de réclamer la disparition de ce qui n'a jamais été très visible, ni d'attribuer à l'écriture la responsabilité exclusive d'une rupture avec le discours normatif du mythe au nom de privilèges qu'elle ne revendique pas. La critique actuelle s'intéresse volontiers aux frontières du littéraire : littérature et musique, littérature et cinéma, littérature et séries télévisées, littérature et jeux vidéo, tels sont quelques-uns des nouveaux enjeux d'une réflexion à laquelle l'adage *sola scriptura* s'avère de plus en plus étranger. C'est en quelque sorte prendre acte de l'idée derridienne qu'« il n'y a pas de hors-texte » ; et l'on pourrait y voir un élargissement du champ littéraire, puisqu'il en ressort qu'une écriture est toujours-déjà à l'œuvre en des lieux où l'on ne s'attendait pas à la trouver. Or avancer que le jeu vidéo est écriture, n'est-ce pas suggérer aussi que l'écriture est dépourvue de lieu propre, voire qu'il n'y a rien qui lui soit plus propre que cette dépropriation même ? La littérature sans majuscule dont parle Barthes est d'emblée ouverte au tumulte de ce qui n'est pas elle parce qu'en réalité elle n'est déjà plus rien, ou mieux, parce qu'elle cherche délibérément à se soustraire à toute pensée de l'être et que par conséquent elle se méfie plus que tout du discours de l'essence. La « crise » qui lui donne naissance est sans doute bien antérieure à 1850 ; c'est le romantisme qui, le premier, en prend acte. Parce qu'il rêve d'un « absolu littéraire », il est à même de constater que cet idéal demeure inaccessible, écrivent Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe. La « manifestation de la littérature à elle-même » n'advient pas. « Le Même, ici, n'arrive pas à sa mêmeté »<sup>19</sup> : il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais d'Œuvre, car le glissement opéré par l'écriture l'empêche une fois pour toutes d'accéder à la pleine coïncidence de soi à soi.

## Pouvoir de l'indiscernable

---

11. Dans ces conditions, où est le « trouble dans la théorie » ? — s'il est exact que les partisans d'une Littérature mythifiée s'accordent avec la critique pour dire que la littérature, *in fine*, ne compte pas. Accord trompeur, bien sûr, entre deux visions incompatibles du rien et de l'insignifiance, l'une associée à une pratique de l'exclusion et à la volonté de préserver l'intégrité

18 D.A.F. Sade, « Testament de Donatien Alphonse François Sade homme de lettres », 159.

19 J.-L. Nancy et P. Lacoue-Labarthe, *L'Absolu littéraire*, 421.

d'un Tout présumé homogène, l'autre à une soustraction délibérée qui met en échec toute surveillance aux frontières. Certes, mais accord tout de même : les gardiens du mythe cessent de lire pour se mettre à son service, et l'écriture ne se soucie pas des interdits qu'ils édictent puisqu'elle n'a rien à leur opposer. Alors pourquoi tant d'acharnement à dénoncer un ennemi dont la stratégie de résistance consiste à ne pas en avoir ?

12. Dans son réquisitoire contre le « déboulonnage des statues », Marc Hersant met en cause quelques-unes des « idées qui se sont imposées dans les études littéraires » depuis 1950<sup>20</sup> : « l'idée que la littérature est un “discours” comme un autre » ; « l'idée qu'il est possible d'envisager l'art et la littérature comme des faits sociaux *comme les autres* » ; « l'approche génétique des textes qui a contribué à fragiliser de l'intérieur le principe même du “chef-d'œuvre” » ; « l'idée [...] que la distinction entre “œuvre majeure” et “œuvre mineure” est factice et dangereusement conservatrice »<sup>21</sup>... Le premier signe de trouble (et même de vertige), c'est l'expression « comme les autres », assortie d'italiques qui signalent son extrême importance. Hersant entend par là dénoncer un arasement des différences, un oubli délibéré (et, à son avis, dommageable) des singularités du littéraire, qu'il entend réaffirmer ; mais l'expression qu'il emploie sous-entend aussi, à son corps défendant, un « comme si » ou un « faire semblant » dont découle l'hypothèse inverse : que l'écriture se laisse assimiler à tous les autres discours ou à tous les autres faits sociaux parce qu'elle sait se glisser avec art dans des habits d'emprunt tout en continuant à les porter à la manière d'un déguisement, d'un costume de théâtre qui parvient à convaincre sans cesser de se réclamer d'un ailleurs indéfini. En quoi consiste cette similitude, et où se situe cette altérité sans laquelle nulle comparaison n'est possible ?

13. Hersant prend le parti de l'essence : lui croit savoir ce qu'« est » la littérature, quelle est sa différence spécifique — ce « comme les autres » en est la négation dangereuse. À cela, on est tenté d'objecter avec Derrida que le « comme si » renvoie précisément à ce qui fait qu'il y a œuvre, c'est-à-dire quelque chose qui ne relève plus de la nature (du donné empirique), mais qui n'est pas non plus l'expression pure et simple d'une liberté affranchie de toute contrainte extérieure et donc propice à une forme d'arbitraire. Devant l'œuvre (littéraire, par exemple), explique Derrida, tout se passe « comme si » j'étais face à quelque chose qui s'impose à moi sur le mode de l'« irréductible nécessité » – c'est cela que défend Hersant – tout en opérant à la manière d'un « heureux hasard »<sup>22</sup>

20 M. Hersant, « Faut-il déboulonner les statues littéraires ? », 96.

21 *Ibid.*, 97.

22 J. Derrida, *L'Université sans condition*, 27-28.



(ce qui incite à dénaturiser l'œuvre, à percevoir ce qu'il y a en elle de contingent et de malléable : il s'y refuse absolument).

[À] suivre le sens commun, ne peut-on dire que la modalité du « comme si » paraît appropriée à ce qu'on appelle les *œuvres*, singulièrement les œuvres d'art, des beaux-arts (peinture, sculpture, cinéma, musique, poésie, littérature, etc.), mais aussi, à des degrés et selon des stratifications complexes, à toutes les idéalités discursives, à toutes les productions symboliques ou culturelles qui définissent, dans le champ général de l'Université, les disciplines dites des Humanités – et même les disciplines juridiques et la production des lois, et même une certaine structure des objets scientifiques en général ?<sup>23</sup>

Proscrire le « comme si », c'est affirmer la nécessité sans l'inconditionné ; c'est renoncer à l'opposition qui « organise tous nos concepts fondamentaux et toutes les oppositions dans lesquelles ils se déterminent et déterminent justement le propre de l'homme, l'humanité de l'homme [...] qui est aussi celle des Humanités »<sup>24</sup>. Dichotomie problématique car le « comme si » brouille les cartes en même temps qu'il les distribue, ce qui autorise à voir en lui un « ferment déconstructif » ou, à tout le moins, le point de départ d'une critique : *physis* et *tekhne*, *physis* et *nomos* sont questionnés en même temps qu'affirmés<sup>25</sup>. Refuser ce trouble comme le fait Hersant, c'est en somme contester la possibilité même de l'œuvre et lui dénier toute souveraineté (ainsi qu'aux discours qui la prennent pour objet) sous couvert de prendre sa défense. Jeu dangereux jusque pour l'institution qui ne saurait procéder ainsi sans tourner le dos à cela seul qui assoit sa légitimité.

Je parlerai donc d'un événement qui, sans nécessairement arriver demain, resterait peut-être, je dis bien *peut-être*, à venir : à venir *par* l'université, à passer et à se passer *par* elle, *grâce* à elle, *dans* ce qu'on appelle l'université, à supposer qu'on puisse encore définir, à supposer qu'on ait jamais su identifier un *dedans* de l'université, c'est-à-dire une *essence propre de l'université souveraine*, et en elle, quelque chose qu'on puisse encore identifier, proprement, sous le nom de « Humanités ».<sup>26</sup>

14. Le plus révélateur, cela dit, c'est le dernier item de la liste dressée par Hersant : « l'idée que la littérature est un *dispositif de pouvoir*, voire un auxiliaire du pouvoir »<sup>27</sup>. La Littérature avec un grand L, oui, c'est indubitable ; mais c'est précisément à cela que l'écriture cherche à se dérober, non par excès, mais par défaut : le rôle qui lui sied ici est celui de l'*ieron*, le personnage de la comédie attique qui, à force de surjouer l'humilité, parvient à ridiculiser les fanfaronnades de son

23 *Ibid.*, 31.

24 *Ibid.*, 28.

25 *Ibid.*, 28.

26 *Ibid.*, 33.

27 M. Hersant, « Faut-il déboulonner les statues littéraires ? », 97.

adversaire. Sa soumission consentie oblige à reconnaître que le pouvoir est tout et que, depuis le début, il n'a jamais été question d'autre chose ; mais elle en révèle aussi la vanité, puisqu'il ne trouve rien sur quoi s'exercer : il ne lui est opposé aucune résistance, il ne rencontre que lui-même. À cet affront, l'Institution et ses gardiens ne sauraient réagir que par le déni et la colère.

15. Le mythe se prête volontiers à une narration polémique ; il fait de la Littérature une affaire d'*agon*, et enjoint de prendre son parti contre des assaillants à qui il prête l'intention de renverser en leur faveur un rapport de forces dont ils ont jusqu'à présent pâti. Hersant désigne clairement ses ennemis : ce sont, sinon les « groupes sociaux "opprimés" »<sup>28</sup>, du moins leurs défenseurs autoproclamés. « Une [...] conséquence [...] consiste à supprimer les œuvres produites par le dominant des listes de lecture du dominé : un Noir ne lira que des auteurs noirs, un homosexuel deviendra prisonnier volontaire de la littérature LGBTQIA »<sup>29</sup>. Le lexique de l'incarcération suggère que ce projet n'est pas véritablement libérateur : pour les « dominés » en mal de revanche, il s'agirait encore de surveiller et de punir ; seule différence, le consentement des victimes, toutes prêtes à prendre place au point focal d'un dispositif panoptique qui fait de leur visibilité revendiquée le plus sûr instrument de leur assujettissement. Ce discours sous-entend une critique du *coming out* : point de salut hors du « placard » ou, pour reprendre la métaphore proposée par Eve Kosofsky Sedgwick, du « secret de Polichinelle » (« open secret ») que nul n'est censé ignorer, mais qui n'est jamais révélé à voix haute : « a disclosure at once compulsory and forbidden »<sup>30</sup>. James Baldwin, Gertrude Stein, Audre Lorde ont-ils besoin qu'on les affuble de l'étiquette « LGBTQIA », demande Hersant à demi-mots, et ne suffit-il pas de les lire pour savoir à quoi s'en tenir à leur sujet ? C'est se méprendre sur des textes qui certes font le choix de l'explicite, mais dont le dessein véritable consiste à s'aventurer aussi loin que possible à la lisière de l'invisible, là où nulle surveillance n'est possible. Pour Sedgwick, la parole *queer* ne s'oppose pas au silence ; elle ne choisit pas entre dire et taire, et c'est précisément la logique du « secret de Polichinelle » qui fait surgir, dans ses intermittences mêmes, une voix infime, minuscule, que rien ne fera jamais taire<sup>31</sup>. Comme elle le dit avec Foucault : « Il n'y a pas à faire de partage binaire entre ce qu'on dit et ce qu'on ne dit pas ; il faudrait essayer de déterminer les différentes manières de ne pas les dire, comment se distribuent ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas en parler [...]. Il n'y a pas un, mais des silences [...] »<sup>32</sup> — tous fort diserts, chacun à sa manière.

28 *Ibid.*, 98.

29 *Ibid.*, 98.

30 E.K. Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, 70.

31 *Ibid.*, 3.

32 *Ibid.*, 3 ; M. Foucault, *La Volonté de savoir*, 38-39.

**Allen Barnett : « ne reste que ce qui reste à voir »**

---

16. « Succor », l'avant-dernière nouvelle de *The Body And Its Dangers* (1990) — l'unique recueil d'Allen Barnett — offre une excellente illustration, voire un modèle théorique de cette entreprise paradoxale. Ce texte se maintient aujourd'hui, pour des raisons circonstanciées, dans une demi-obscurité qui le prive de la notoriété à laquelle il pourrait prétendre : parce que son auteur est décédé prématurément à l'âge de trente-six ans, alors que sa carrière littéraire venait à peine de débiter ; et parce que cet écrivain gay, mort du sida en 1991, apparaît comme le représentant d'une génération perdue dont la mémoire est désormais occultée, victime de la « gentrification des esprits » que dénonce Sarah Schulman. À l'heure des trithérapies qui, dans bien des cas, font du sida une maladie chronique, compatible avec une espérance de vie proche de la normale, et alors que l'embourgeoisement des quartiers « alternatifs » de villes telles que New York a effacé les traces de la catastrophe, il est devenu plus facile d'oublier que de se souvenir — de préférer un déni rassurant, propice à une illusoire normalité, au témoignage parfois brutal d'écrivains tels que Barnett, acteurs d'un drame que l'on préférerait croire achevé. À bien y regarder, on note cependant que les textes eux-mêmes sont en partie responsables de l'oubli relatif dans lequel ils sont tombés : l'itinéraire qui les conduit jusqu'aux marges de l'imperceptible résulte de choix parfaitement concertés, et ce n'est pas le pouvoir de retourner à son profit la logique de la « domination » qu'ils revendiquent, mais l'autorité paradoxale de l'obscur, conférée par une reddition sans condition.
17. Le protagoniste, Kerch Slattery, est un New-Yorkais séropositif à qui un ami jésuite récemment décédé, le Père Casey, a légué un peu d'argent pour lui permettre de revoir Rome tant que sa santé l'y autorise. Les souvenirs de l'Empire sont partout : Kerch s'attarde sur le Ponte Sant'Angelo, à l'ombre du mausolée d'Hadrien<sup>33</sup>, entouré de symboles d'un pouvoir spirituel autant que temporel puisqu'il est aussi celui de l'Église catholique — on le sait, le Château Saint-Ange doit sa dénomination moderne à un miracle survenu en 590 sous le pontificat de Grégoire le Grand : « Just as Gregory was about to enter St. Peter's, he saw a vision of the Archangel Michael, on the summit of what was left of Hadrian's tomb »<sup>34</sup>. « Ce qui restait du tombeau d'Hadrien » : de ce décor grandiose, la vie s'est retirée. Ravagée par une épidémie de peste<sup>35</sup> (qui, dans l'esprit de Kerch, n'est pas sans préfigurer la pandémie de sida), la Rome du pape Grégoire n'était plus la capitale d'un Empire déchu depuis cent ans<sup>36</sup> ; la tradition politique qui, aujourd'hui encore, s'en

33 A. Barnett, « Succor », 127.

34 *Ibid.*, 127.

35 La peste de Justinien (541-767).

36 Le dernier empereur d'Occident, Romulus Augustule, fut renversé le 4 septembre 476. Rome n'était plus capitale de

réclame est celle d'un autoritarisme dictatorial que Kerch et son ami italien Niccolo associent à la persistance d'un antisémitisme invaincu à travers les âges, depuis le règne de Titus jusqu'à l'époque contemporaine<sup>37</sup>. Quant à l'Église, elle a fait preuve envers Casey d'une dureté qui scandalise Kerch : « The Jesuits had tossed him out for his homosexuality, but the Vatican wouldn't defrock him »<sup>38</sup>. Tout justifierait la révolte, l'emportement militant contre un pouvoir indigne des principes dont il se réclame ; mais Casey lui-même ne l'entendait pas ainsi : cette position ambiguë de marginalité extime semblait lui convenir et il y goûtait, pour des raisons mystérieuses, une paix intérieure qui lui a permis d'affronter la mort sans crainte<sup>39</sup>. L'Empire et son héritage nocif appartiennent au passé, estime Niccolo qui, lui non plus, ne parvient pas à s'emporter contre eux : « It offends me, yes, but you know, the hate is so ancient, so irrational, it seems to exist only in the past, like the atrocities that happened in the Colosseum, or the sacking of Jerusalem by Titus »<sup>40</sup>. À cela, Niccolo oppose une expérience de la durée, associée non à l'épuisement, mais à la survie : celle des invisibles, des gens « sans histoire » qui assistent aux vicissitudes des puissants. « I ran out to see what I could do », raconte-t-il quand Kerch l'interroge sur l'attentat meurtrier contre la Grande Synagogue de Rome (9 octobre 1982) ; « a man came stumbling down the steps of the synagogue clutching the body of a child. He stood there and cried out, “*Siamo anche italiani. We have been here since Caesar*” »<sup>41</sup>.

18. Tyrannique, souvent criminel, le pouvoir prend pour cible des individus qui recherchent leur salut dans l'obscurité : il n'y a pas de place dans l'Église pour l'homosexualité de Casey ; mais c'est justement dans cet impossible non-lieu de la négativité et de l'exclusion que réside la seule réalité qui vaille. Les derniers temps, Kerch croyait Casey trop proche de sa fin pour être encore capable de colère ; mais son ami l'avait vite détrompé : c'est de la reconnaissance qu'il ressentait envers les Jésuites qui, en s'enfermant dans leurs propres contradictions, l'avaient réconcilié avec lui-même. « They helped me find an inner ground, the place of my being. I think that's where I'll go when I die »<sup>42</sup>. Séropositif asymptomatique, Kerch est renvoyé à l'invisible menace d'une maladie encore abstraite puisqu'il n'en ressent pas les atteintes. Les Italiens ont coutume de déposer dans les églises des ex-voto représentant les parties du corps dont ils commémorent ou espèrent la guérison

l'Empire depuis 286.

37 A. Barnett, « Succor », 140.

38 *Ibid.*, 123.

39 *Ibid.*, 123.

40 *Ibid.*, 140.

41 *Ibid.*, 139.

42 *Ibid.*, 123.

miraculeuse, observe-t-il ; mais comment donner à voir le mal subtil dont il souffre ? « What, he wondered, could represent and heal his own immune system? A bottle of wine, a bucket of blood, his confirmation watch, the numbers and hands of which had long stopped glowing in the dark? »<sup>43</sup>. À plus d'un titre, la montre est ici une figure de l'effacement : parce qu'elle ne brille plus dans le noir ; parce que Kerch a perdu la foi et que donc sa confirmation ne signifie plus rien ; parce qu'il a déjà voulu se défaire de cet objet en le faisant passer pour la propriété d'un autre<sup>44</sup>. Surtout, la montre interroge les limites de la représentation, puisque l'on ne peut suggérer le système immunitaire aussi facilement qu'un bras ou une jambe : elle est ici la non-image manifestement absurde de ce dont il n'y a pas d'équivalent pictural ou sculptural, à moins d'en passer par des modes de visualisation que les procédés traditionnels de la dévotion populaire ne connaissent pas. En définitive, ce ne sont pas les symptômes de la maladie que la montre donne à voir, mais son effet le plus terrifiant et — paradoxalement — le plus intangible, le compte à rebours accéléré qui, de l'existence apparemment normale de Kerch, fait une angoissante course vers la mort. Pourtant, cette conscience aiguë des limites n'est pas sans effets libérateurs. Désormais illisible dans l'obscurité, le cadran donne accès à un temps suspendu, non mesurable, à l'expérience qualitative d'une durée savourée pour elle-même plutôt qu'au décompte brutal des moments qui restent à vivre. Cette temporalité est celle, non téléologique, où évolue le touriste lorsqu'il se promène à l'aventure dans des rues qu'il connaît déjà par cœur ; elle est aussi anhistorique : toutes les époques se superposent et se confondent dans l'immense palimpseste qu'est la Ville Éternelle.

Across town was a portrait of the Madonna, supposedly hand-delivered by two angels to Pope John in the year 523. In two other epidemics, 590 and 1656, the image was carried through the streets in a penitential procession, and wherever the Madonna passed, the pestilence or plague was said to cease.<sup>45</sup>

19. Rapportées au discours indirect libre, les pensées de Kerch révèlent qu'il ne croit pas au miracle : tout se passe « comme si » l'image de la Madone se confondait avec la Madone elle-même, et « comme si » cela lui conférerait, en pleine épidémie, des propriétés thaumaturgiques. La magie que lui prêtent les croyants est analogue à celle du mythe barthésien, puisqu'elle résulte de l'identité postulée entre le signifiant visible et le signifié transcendant, entre la beauté de l'œuvre d'art et l'inaltérable grandeur du divin. Kerch n'est pas dupe : son expérience à lui de la maladie est d'abord celle de l'arbitraire du signe, et il sait que si les apparences peuvent parfois être trompeuses — jusqu'à susciter le trouble — il n'y a en définitive pas d'icônes, pas d'images dont les linéaments

43 *Ibid.*, 136.

44 *Ibid.*, 126.

45 *Ibid.*, 128.

visibles entretiennent des liens organiques et nécessaires avec les idéalités représentées. Il sait aussi qu'il n'y a pas lieu de le regretter, au contraire : ce renoncement à l'idolâtrie affranchit le visible, ainsi autorisé à exister pour lui-même sans plus se soumettre à l'autorité du dogme, du déjà connu et du déjà pensé. Ce n'est pas devant la Madone miraculeuse qu'il s'en avise, mais grâce à l'étrange chef-d'œuvre d'un artiste entre tous sulfureux, la *Conversion de Saint Paul* du Caravage<sup>46</sup>. Au centre de la toile, au-dessus de Saul tout juste tombé de cheval sur le chemin de Damas, une vaste zone d'ombre dont on ne sait, songe Kerch, si elle renvoie à l'évidence aveuglante de la révélation ou à la criminelle arrogance du prophète, incapable de lui donner suite autrement qu'en se comportant en bourreau<sup>47</sup>. Plus qu'une vérité interdite aux yeux de la chair, l'obscurité désigne ici l'indécidable entre-deux où le vrai se mêle à l'erreur et où la justice de Dieu sert d'alibi à l'injustice des hommes : « Isn't it possible that love, all love, even the love of Jesus, can be misconstrued? »<sup>48</sup>.

46 L'histoire de ce tableau est complexe, et le texte de Barnett frappe par son ambiguïté. En septembre 1600, le Caravage reçut commande de deux tableaux destinés à orner une chapelle latérale de l'église Santa Maria del Popolo (H. Langdon, *Caravaggio: A Life*, 179-180) : le *Martyre de Saint Pierre* et la *Conversion de Saint Paul*. Il exécuta deux œuvres que le commanditaire rejeta, et qui furent acquises par le cardinal Giacomo Sannesio ; la *Conversion de Saint Paul* appartient aujourd'hui à la collection Odescalchi-Balbi (182). Par la suite, l'artiste peignit une seconde version de ce tableau. C'est elle qui se trouve aujourd'hui à Santa Maria del Popolo, où Barnett situe la conclusion de sa nouvelle. Plusieurs détails du texte semblent y faire référence : « Saul's arms were raised in a wide gesture, almost like one whose arms are being spread for a crucifixion. Yet his shoulders were beginning to relax, his knees were up and parted, his hips raised slightly, his mouth just open, like a man who is ready for his lover » (A. Barnett, « Succor », 150). « The young Paul seems touchingly vulnerable, his body open, unprotected on the bare earth. It stresses his humility, and in this is deeply at one with the spirit of Paul's writings », commente Langdon pour sa part (187). Pourtant, c'est la première version que Kerch semble avoir sous les yeux lorsqu'il souligne la laideur du personnage et lorsqu'il décrit son corps dénudé (A. Barnett, « Succor », 150) : dans la seconde version, Paul a les traits d'un beau jeune homme revêtu d'une armure, comme il sied à un soldat romain. Langdon souligne la conformité de cette image avec la lettre et l'esprit du texte biblique : « Paul, eyes closed, is no longer old and bearded, but, as the story demanded, a young and common soldier, in antique armour » (187). Dans son commentaire, Kerch attire au contraire l'attention sur la charge érotique d'un tableau qui, comme la *Sainte Thérèse* du Bernin, semble faire de l'expérience sexuelle la figure de la révélation mystique – à cette différence près que le tableau du Caravage se prête selon lui à une lecture homosexuelle, déviante et hétérodoxe, ce qui ne l'empêche pas d'être empreint d'une spiritualité intense. « "If this is divine love, then I know it," someone had said of Bernini's *Ecstasy of St. Teresa*, her mystical union with Christ. The same could be said of this painting, Kerch thought. Not only know it, but to have been responsible for it as well, that moment of penetration when your lover looks at you, helpless with the knowledge that you have brought him to the edge of something, counting on you to maintain the moment, his security, his safety » (150). Barnett prend ainsi le relais de Thom Gunn qui, dans un poème intitulé « In Santa Maria del Popolo » (1958), avait déjà esquissé cette interprétation. Description d'une œuvre imaginaire – qui serait en quelque sorte l'impossible synthèse des deux tableaux successivement peints par le Caravage – le texte de Barnett se plie en apparence aux conventions génériques du récit de voyage, mais pour défaire les liens qui le relient à son référent supposé : ce n'est plus dans une célèbre église romaine que nous nous trouvons, mais dans un espace d'écriture que ne régissent plus les usages réalistes et où c'est une intertextualité secrète, trace d'une filiation inavouée et transgressive, qui prend discrètement le dessus. Barnett mobilise ainsi le Caravage contre lui-même, et aide à voir en quoi son tableau – qui, selon Langdon, n'avait rien pour choquer les ecclésiastiques auxquels il était destiné : « Doctrinally the surviving work is beyond reproach » (186) – parvient, tout en s'y conformant, à se soustraire à l'emprise du dogme.

47 A. Barnett, « Succor », 150.

48 *Ibid.*, 150.

Dans cet espace du doute et de l'ambivalence morale, toutes les significations sont frappées d'instabilité — d'où le vertige du voyant dans un monde en perdition. Premier propagateur du christianisme, Paul est un bâtisseur d'empire ; il partage la tare originelle des empereurs romains : « Paul would be among the first to blame the Jews for killing Christ »<sup>49</sup>. S'il n'est pas question pour autant de décrocher le tableau que le Caravage lui consacre, c'est que le pinceau de l'artiste se montre capable de déceler jusque dans l'expérience cruciale de la conversion les prémices de la crise qui interroge toutes les croyances, y compris celles dont l'empire proclame l'intangibilité. Plutôt que de condamner le tableau pour ce qu'il montre, il s'agit en somme de l'admirer pour ce qu'il ne montre pas, et de guetter aux marges de ce qui est vu la présence impalpable d'un possible dont nul, *a priori*, ne saurait prévoir la teneur. « The empty arms convinced [Kerch] : Nothing remained but what remained to be seen »<sup>50</sup>.

## Œuvres citées

---

BARNETT, ALLEN. *The Body And Its Dangers*. New York: St. Martin's Press, 1990.

BARTHES, ROLAND. *Mythologies*. 1957. Paris : Seuil, 2014.

BENJAMIN, WALTER. « La Tâche du traducteur ». 1923. Trad. Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz. *Œuvres 1*. Paris : Gallimard, 2000, 244-262.

BLANCHOT, MAURICE. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.

CHRISTIE, AGATHA. *Ils étaient dix*. 1939. Trad. Gérard de Chergé. Paris : Masque, 2020.

DERRIDA, JACQUES. *L'Université sans condition*. Paris : Galilée, 2001.

FORT, CAMILLE. « Introduction ». *L'Héritage du policier : continuités et ruptures dans la fiction contemporaine anglophone*. *Études Anglaises* 64.4 (2011) : 387-389.

FOUCAULT, MICHEL. *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.

GUNN, THOM. "In Santa Maria del Popolo". 1958. *Collected Poems*. London: Faber & Faber, 1993, 93-94.

49 *Ibid.*, 150.

50 *Ibid.*, 151.

- HERSANT, MARC. « Faut-il déboulonner les statues littéraires ? ». *Commentaire* 173 (2021) : 95-102.
- HUNTER, JAMES DAVIDSON. *Culture Wars: The Struggle to Define America*. New York: Basic Books, 1991.
- LANGDON, HELEN. *Caravaggio: A Life*. London: Chatto & Windus, 1998.
- MAHOUDEAU, ALEX. *La Panique woke : anatomie d'une offensive réactionnaire*. Paris : Textuel, 2022.
- NANCY, JEAN-LUC ET PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE. *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil, 1978.
- OLSON, GARY A. AND LYNN WORSHAM. "Staging the Politics of Difference: Homi Bhabha's Critical Literacy". *JAC* 18.3 (1998): 361-391.
- PROLONGEAU, HUBERT. « Les *Dix Petits Nègres* ont changé de titre : "À quoi cela sert-il de modifier des œuvres du passé ?" ». *Télérama*. 24 septembre 2020. <https://www.telerama.fr/livre/les-dix-petits-negres-ont-change-de-titre-a-quoi-cela-rime-t-il-de-modifier-des-oeuvres-du-passe-6699676.php> Consulté le 22 mai 2022.
- SADE, DONATIEN ALPHONSE FRANÇOIS. « Testament de Donatien Alphonse François Sade homme de lettres ». 1806. *Œuvres complètes du Marquis de Sade*. Tome 11. Éd. Annie Lebrun et Jean-Jacques Pauvert. Paris : Pauvert, 1991, 157-159.
- SCHULMAN, SARAH. *The Gentrification of the Mind: Witness to a Lost Imagination*. Berkeley, CA: University of California Press, 2013.
- SEDGWICK, EVE KOSOFSKY. *Epistemology of the Closet*. Berkeley, CA: University of California Press, 1990.
- VILLARD, MAURICE. « Réflexions sur les effets paranoïaques de la Covid-19 dans leur contexte historique ». *Le Journal des psychologues* 394 (2022) : 72-77.