

Université de Montréal

**La figure de l'auteur comme producteur : littérature et connaissance chez
Walter Benjamin, Georg Lukács et Theodor W. Adorno**

Par

Louis-Thomas Leguerrier

Département de littérature comparée

Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et sciences en
vue de l'obtention du grade de la maîtrise en
Littérature comparée

Août 2014

© Louis-Thomas Leguerrier, 2014

Résumé

Mots-clés : Littérature, épistémologie, avant-garde, production

La question posée dans ce mémoire concerne ce que des philosophes comme Georg Lukács, Walter Benjamin et Theodor. W. Adorno appellent le contenu de vérité des œuvres littéraires. Le but de ma réflexion est de montrer qu'un tel contenu de vérité ne doit pas être recherché dans la réalité extra-littéraire par rapport à laquelle la littérature apparaît comme une représentation, pas plus que dans les intentions introduites du dehors par l'auteur ou dans la réception de l'œuvre par ses lecteurs, mais plutôt directement dans la sphère de sa production. À partir d'une lecture comparative des différentes positions défendues dans le débat des années 1930 entre Georg Lukács, Walter Benjamin, Bertolt Brecht et Ernst Bloch, la production littéraire est définie comme un phénomène par lequel l'esprit, en s'objectivant, transcende la réalité dans laquelle il s'inscrit. Il en résulte une conception du littéraire comme processus au sein duquel la relation épistémologique entre le sujet et l'objet est appréhendée d'une manière irréductible aux autres formes de connaissance.

Abstract

Keywords : Litterature, Epistemology, Avant-garde, Production

This memoir examine the problem of what philosophers such as Georg Lukács and Walter Benjamin call the truth content of literary works. My purpose is to show how such a truth content be sought neither in the extra-literary reality of which literature seems to be a representation, in the authorial intention imposed from without, nor in the work's reception by its reading public, but directly in the sphere of its production. From a comparative reading of the different positions held in the 1930s debate between Georg Lukács, Walter Benjamin, Bertolt Brecht and Ernst Bloch, literary production is defined as a phenomenon by which the mind, through its objectivation, transcends the reality in which it inscribes itself. On this basis, literature appears as a process in which the epistemological relation between subject and object is apprehended in a way that is irreducible to other forms of knowledge.

Table des matières

Résumé	ii
Abstract.....	iii
Remerciements	1
Introduction.....	2
Chapitre 1 : Politiques de la mimésis.....	8
Littérature et production	8
Conflits dans la représentation.....	14
La forme comme sédimentation du contenu.....	24
Chapitre 2 : La production comme auteur	38
Fermer l'écriture	38
Les tâches nouvelles de l'auteur	42
La figure de l'auteur comme instrumentalisation du littéraire	54
Chapitre 3 : L'histoire dans le littéraire	62
Transcendance de l'art	62
Histoire et production	70
Réception et production.....	79
Conclusion	90
Bibliographie	96

Remerciements

Merci à mes parents, Céline et Paul, qui m'ont transmis l'amour de la lecture, et sans le support constant desquels je ne me serais pas rendu jusqu'ici.

Merci à Terry Cochran pour sa très grande générosité à mon égard, ainsi que pour avoir pensé ce mémoire avec moi dans un véritable dialogue intellectuel.

Merci à Iraïs Landry pour les nombreuses discussions et séances de travail en commun, pour les débats enflammés, pour les blagues douteuses et pour les rires irrépressibles.

Merci à Guillaume Beauvais pour les corrections de dernière minute et pour les débats instructifs et passionnants.

Merci à Julie Boulanger et à Amélie Paquet pour leur lecture rigoureuse et pertinente, ainsi que pour leur liberté d'esprit, pour leur courage et pour leur sensibilité, qui sont une source d'inspiration dans tout ce que j'entreprends.

Introduction

Parler d'épistémologie de la littérature peut sembler contradictoire. Tandis que la première consiste, par le biais d'expériences répétées, à épuiser le sens des phénomènes se présentant à l'être humain, la seconde réinvente, dans chacune de ses manifestations, l'expérience par laquelle il serait possible de la comprendre. Connaître un phénomène, selon les termes de l'épistémologie moderne, implique de formuler des lois à partir desquelles la totalité des possibilités qu'il contient pourraient être déterminées une fois pour toutes. Or une telle méthode serait absurde en littérature. On aura beau lire et analyser un million d'œuvres littéraires différentes, jamais on ne parviendra à formuler des lois générales à partir desquelles les œuvres à venir pourraient être expliquées d'avance. Les œuvres d'art ne se laissent pas subsumer, elles sont fondamentalement étrangères à la connaissance scientifique dont le principe moteur est la subsumption du particulier sous le général. Aussi il est tentant de conclure, après un premier examen, que littérature et connaissance s'excluent mutuellement.

Nous inscrivant en faux contre cette conception, nous proposons de montrer que les œuvres littéraires, pour reprendre l'expression fréquemment utilisée par des philosophes tels que Georg Lukács, Walter Benjamin et Theodor W. Adorno possèdent un « contenu de vérité ». Si les œuvres littéraires ont à voir avec la vérité, elles doivent forcément être liées, d'une manière ou d'une autre, au domaine de la connaissance.

Cette articulation du littéraire et de la connaissance, pour certains, se situe dans le contenu compris comme représentation des idées de l'auteur. Pour d'autres, elle se situe plutôt dans la loi formelle des œuvres, indépendamment de tout contenu thématique. L'hypothèse qui servira de fil conducteur à ce mémoire affirme que la vérité du littéraire ne se trouve pas dans un de ces deux moments considérés isolément, mais dans celui, problématique et conflictuel, de leur confrontation. Ce moment, nous le verrons, appartient à la sphère de la production, qui sera définie en tant que phénomène par lequel l'esprit est projeté hors de lui-même et confronté à la matière, et par lequel la matière travaillée, inversement, se répercute sur l'esprit. Il sera alors possible de comprendre la production littéraire comme détermination spécifique de la relation entre l'esprit et le monde. Dans son *Esthétique*, Hegel distingue la relation épistémologique qui s'exprime à travers la production esthétique des autres types de relation entre le sujet et l'objet :

En disant que les produits de la nature sont supérieurs à l'art, puisqu'ils possèdent une vie organique, on devrait ajouter que les œuvres d'art occupent un tout autre plan, puisqu'elles sont au service de l'esprit et ne sont là que pour le satisfaire. Certes, le désir estime davantage les produits de la nature, parce que les œuvres d'art ne se laissent pas consommer [...] L'intérêt de l'art diffère de l'intérêt pratique en ce qu'il sauvegarde la liberté de son objet, alors que le désir en fait un usage utilitaire et le détruit ; quant au point de vue théorique de l'intelligence scientifique, celui de l'art en diffère, au contraire, par le fait que l'art s'intéresse à l'existence individuelle de l'objet, sans chercher à le transformer en idée universelle et concept.¹

¹ Hegel, G.H.W., *Introduction à l'esthétique*, Paris : Flammarion, 1979, p.69.

Phénomène dialectique par excellence, l'œuvre d'art se distingue tout autant, en vertu de son caractère spirituel, de l'aspect pratique des objets en général qu'elle résiste, par son existence individuelle irréductible, à sa subsumption sous un principe général posé par l'esprit. L'œuvre d'art est un objet singulier qui dépasse l'individuel, une manifestation de l'universel qui revendique le particulier. Ce caractère double des objets esthétiques soulève plusieurs questions quant à la nature du processus par lequel ils sont produits. Si les œuvres d'art sont « au service de l'esprit », c'est dans la mesure où l'esprit se reconnaît et s'expérimente lui-même en elles. En se particularisant dans la matérialité des œuvres d'art, l'esprit acquiert une existence sensible qui lui permet de s'installer au cœur même du non-spirituel. Or une fois devenu objet sensible et individuel, il se retourne contre son propre principe, en résistant à ce qui voudrait le « transformer en idée universelle et concept ». Par conséquent, l'art n'implique pas seulement une extériorisation de l'esprit, mais aussi une dépossession de l'esprit par lui-même. C'est cela, précisément, qui fait de la production esthétique un phénomène irréductible aux autres formes de production.

Comme le montre Hegel, le rapport à l'objet fondé sur l'intérêt pratique implique toujours la suppression de celui-ci dans le processus de sa consommation. Un tel rapport à l'objet est caractéristique de la production en général, dont le mouvement s'épuise dans la consommation ou dans l'utilisation immédiate de l'objet produit. La relation épistémologique qui s'exprime dans l'art, au contraire, laisse

subsister l'objet dans son autonomie : le mouvement réciproque que la production esthétique déclenche entre le sujet et l'objet n'est pas aussitôt interrompu par la domination du premier terme sur le second. La production esthétique nous donne donc un accès privilégié, une vision plus complète de la production comprise comme mise en mouvement du rapport fondamental de l'esprit humain au monde. Il s'agira par conséquent de montrer que ce qui rattache le littéraire au domaine de la connaissance, ce qui lui confère sa spécificité épistémologique, est le fait qu'il puisse et doive être compris comme un processus de production.

Dans ce contexte, nous reviendrons aux débats sur la littérature au sein de la gauche allemande d'entre-deux-guerres afin de montrer que ceux-ci renferment les éléments d'une définition du littéraire comme processus de production. À la suite de Philippe Ivernel, nous appréhenderons le débat des années 1930 à partir de deux camps opposés : d'un côté, Georg Lukács, et, de l'autre, ceux qu'il nomme les « trois B » : Ernst Bloch, Walter Benjamin et Bertolt Brecht. De ce débat, nous retiendrons notamment l'allocution « L'auteur comme producteur » de Walter Benjamin qui devait être donnée devant l'Institut pour l'étude du fascisme à Paris le 27 avril 1934 et lors de laquelle Benjamin pose comme principe central de l'œuvre littéraire le développement de la technique et la transformation par l'auteur des moyens de production esthétique. En complément à l'argument de Benjamin, nous aborderons deux courts textes signés par Bertolt Brecht en 1938, « Les écrits de Georg Lukács » et « Sur le caractère formaliste de la théorie du réalisme ». Dans le camp adverse, nous verrons « Raconter ou décrire » et « Il y va du réalisme » de Georg Lukács, deux articles écrits entre 1936 et 1938 dans lesquels Lukács prend position pour la subordination de la technique

littéraire à la juste représentation de la réalité par l'auteur. Nous approfondirons les positions défendues de part et d'autre à l'aide de deux livres écrits directement dans la lignée de Benjamin et Lukács, quoique plus tardivement, à savoir *Notes sur la littérature* et *Théorie esthétique* de Theodor W. Adorno. Le débat des années 1930 sera aussi abordé à partir de la pensée d'auteurs plus récents, qui relèvent tous à leur manière l'importance de celui-ci pour la compréhension du littéraire comme forme de connaissance spécifique. Les principaux textes que nous traiterons à cette occasion sont *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger, *Pour une esthétique de la réception* de Hans Robert Jauss, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* de Fredric Jameson, « La mort de l'auteur » de Roland Barthes, « Qu'est-ce qu'un auteur » de Michel Foucault et *The Death and Return of the Author* de Sean Burke. Les questions soulevées par le débat opposant Georg Lukács aux « trois B » dépassent largement le contexte au sein duquel elles ont été formulées. En montrant comment les enjeux politiques qui mobilisaient leur époque se sont inscrits au sein même des œuvres littéraires, ils ont rendu visible le fait que la littérature, loin de se réduire à une expression purement subjective, est productrice d'un savoir concernant le monde, la société, l'histoire.

Le premier chapitre montrera que la fonction représentationnelle attribuée aux œuvres d'art a pour effet de réduire la production littéraire à une « vérité » située hors d'elle en posant un terme arbitraire au processus impliqué par cette production. Dans cette optique, la figure de l'auteur comme producteur sera comprise comme un renversement de la hiérarchie traditionnelle entre la représentation et ce qu'elle représente. Sera ensuite abordée, dans le deuxième chapitre, la question du rôle de

l'auteur. Ce dernier y sera défini comme une figure institutionnelle qui a pour fonction de maîtriser la production littéraire en venant stabiliser le mouvement réciproque qu'elle déclenche entre l'esprit et le monde. Enfin, le troisième chapitre traitera des liens entre production littéraire et histoire, faisant ainsi apparaître la dimension historique des procédés techniques à l'œuvre dans le littéraire.

Chapitre 1 : Politiques de la mimésis

Littérature et production

Comprendre, tel que nous le souhaitons, la littérature comme un processus de production implique de la penser en parallèle avec la réalité économique de l'être humain. Afin de montrer que l'art permet d'explorer la tension fondamentale entre le sujet et l'objet, il faut d'abord nous questionner sur l'articulation de la production esthétique au processus global par lequel l'esprit s'approprie le monde en s'y extériorisant, en le travaillant pour ainsi dire. Les écrits de Fredric Jameson sur l'art constituent un bon exemple de cet effort pour penser les liens entre littérature et économie. Dans *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, il affirme :

La production esthétique s'est aujourd'hui intégrée à la production de marchandises en général : la pression économique, qui pousse à produire frénétiquement des flots toujours renouvelés de biens toujours plus nouveaux en apparence (des vêtements aux avions) à un rythme de remplacement toujours plus rapide, assigne aujourd'hui à l'expérimentation et l'innovation esthétiques une position et une fonction structurelles toujours plus essentielles. Ces nécessités économiques trouvent dès lors une reconnaissance dans les différents types de soutien institutionnel mis à la disposition du renouvellement artistique, soutien qui va des fondations et des subventions jusqu'aux musées et autres formes de mécénat.²

² Jameson, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2011, pp. 37-38.

Les énergies créatrices déployées par l'art moderne contre l'institution artistique auraient elles-mêmes été institutionnalisées, se coupant par le fait même de la critique sociale à laquelle elles étaient rattachées. Ainsi, constate Jameson : « Non seulement Picasso et Joyce ne sont plus laids mais ils nous paraissent aujourd'hui, dans l'ensemble, plutôt réalistes, et c'est là le résultat d'une institutionnalisation académique et d'une canonisation du mouvement moderne ³ ». Ce diagnostic posé par Jameson en dit long sur sa conception des liens unissant l'art et la société. Si la production artistique dans le capitalisme tardif est intégrée à la production de marchandises en général, alors le domaine esthétique ne peut plus être compris comme domaine séparé du processus global de l'histoire et de la société.

Cette réalité sociale et historique du domaine esthétique, bien qu'elle apparaisse chez Jameson à titre d'évidence, n'a pas toujours été reconnue comme telle. Le caractère primordial que lui confère Jameson doit être attribué à l'héritage marxiste dont il se réclame. Toutefois, ceux qui se présentent comme continuateurs de la théorie marxiste ne sont pas seuls à souligner l'importance de cette théorie pour la connaissance de la littérature. La preuve en est que Hans Robert Jauss, dans *Pour une esthétique de la réception*, affirme que les écrits de Marx sur la culture représentent le point de départ d'une théorie de la littérature qui rendrait compte de l'imbrication de celle-ci dans la société :

L'histoire de la littérature et l'histoire de l'art ne peuvent plus conserver leur « apparence d'autonomie » quand on constate que les productions dans ce domaine présupposent la production économique et la praxis sociale, et que la production artistique elle-même participe au «

³ *Ibid.*, p. 37.

processus de la vie réelle » par lequel l'homme s'approprie la nature et qui détermine le travail de l'humanité ainsi que l'histoire de sa culture.⁴

Dans L'idéologie allemande, Marx et Engels développent une théorie de la culture au sein de laquelle cette dernière est arrachée au ciel des idées et réinscrite dans le processus réel de la vie humaine :

La production des idées, des représentations, de la conscience est, de prime abord, directement mêlée à l'activité et au commerce matériels des hommes : elle est le langage de la vie réelle. Ici, la manière d'imaginer et de penser, le commerce intellectuel des hommes apparaissent encore comme l'émanation directe de leur conduite matérielle. Il en va de même de la production intellectuelle telle qu'elle se manifeste dans le langage de la politique, des lois, de la morale, de la religion, de la métaphysique, etc. d'un peuple. Ce sont les hommes qui sont les producteurs de leurs représentations, de leurs idées, etc., mais ce sont les hommes réels, œuvrant, tels qu'ils sont conditionnés par un développement déterminé de leurs forces productives et du commerce qui leur correspond jusque dans ses formes les plus étendues.⁵

Dans une telle perspective, l'art et la littérature « ne conservent plus leur semblant d'indépendance ». Ils n'ont « ni histoire », « ni développement » : « ce sont au contraire les hommes qui, en même temps qu'ils développent leur production et leur communication matérielle, transforment, avec cette réalité qui leur est propre, et leur pensée et les produits de leur pensée ». En d'autres mots, l'art et la littérature n'ont pas d'histoire, pas de développement en dehors de l'histoire et du développement du processus réel de la production de la vie humaine. Tant qu'ils n'ont pas été saisis à l'intérieur du mouvement de cette production, ils demeurent privés de toute histoire vivante et se réduisent par conséquent à une accumulation de faits morts. C'est sur ce point précis qu'insiste la lecture de L'idéologie allemande proposée par Jauss :

Lorsque ce « processus de la vie active » est représenté, et seulement alors, « l'histoire cesse d'être une collection de faits morts. » La littérature

⁴ Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, pp. 34-35.

⁵ Marx, Karl, «Théorie matérialiste », in *Philosophie*, Paris : Gallimard, 1982, p. 307.

et l'art ne peuvent donc eux aussi apparaître comme devenir en cours que dans leur rapport avec la praxis de l'homme historique, dans leur fonction sociale; c'est seulement ainsi qu'ils peuvent être compris comme l'un des modes d'appropriation du monde par l'homme — mode aussi fondamental et naturel que les autres — et représentés comme partie du processus général de l'histoire, par lequel l'homme transcende l'état de nature pour s'élever jusqu'à son humanité.⁵

Ainsi, le geste philosophique par lequel Marx et Engels montent de la terre au ciel — « tout au contraire de la philosophie allemande, qui descend du ciel sur la Terre ⁶ » — ne constitue pas un traitement strictement négatif de la question esthétique. La démonstration de L'idéologie allemande n'implique pas seulement de nier l'autonomie de l'art et de la littérature, mais aussi de poser les bases d'une théorie qui serait en mesure de les saisir comme dynamique vivante, comme mouvement réel et historique, mouvement qui n'est rien de moins que le processus de production par l'être humain de son humanité. L'analyse, présentée par Marx dans les Manuscrits de 1844, du travail comme objectivation de l'être humain par lui-même, comme auto-production de l'humanité, se prête bien à l'interprétation de Jauss. En effet, le processus par lequel l'être humain, en s'objectivant dans son travail, s'auto-produit en tant que sujet est expliqué par Marx à partir de la production esthétique :

[C]'est d'abord la musique qui éveille le sens musical de l'homme; pour l'oreille qui n'est pas musicienne, la musique la plus belle n'a aucun sens, n'est pas un objet, car un objet ne peut être que la confirmation d'une de mes forces essentielles. Ce qu'il est pour moi dépend de ce que ma force essentielle est pour moi en tant que faculté subjective, car un objet n'a de signification que pour un sens qui lui correspond, et le sens d'un objet pour moi s'étend exactement aussi loin que s'étend mon sens. Voilà pourquoi les sens de l'homme social sont autres que ceux de l'homme non social. C'est seulement grâce à la richesse déployée objectivement de l'essence humaine que la richesse de la faculté subjective de sentir de l'homme est tout d'abord soit développée, soit produite, qu'une oreille devient musicienne, qu'un œil perçoit la beauté de la forme, bref que les

⁵ Jauss, Hans Robert, *op. cit.*, p. 35.

⁶ Marx, Karl, *loc. cit.*, p. 308.

sens deviennent capables de jouissance humaine, deviennent des sens qui s'affirment comme des forces essentielles de l'homme.⁷

Loin d'être une chose évoluant au-dessus ou à côté du processus de production de l'être humain par lui-même, la production artistique serait donc constitutive d'un tel processus, et ce, au même titre que toute production entendue comme objectivation des forces essentielles de l'être humain. Il est significatif à cet égard que Marx, dans un passage du Manifeste du parti communiste où il décrit le processus de mondialisation enclenché par la victoire historique de la bourgeoisie, n'ait pas manqué de mentionner les répercussions de ce processus sur la littérature :

L'ancien isolement et l'autarcie locale et nationale font place à un trafic universel, une interdépendance universelle des nations. Et ce qui est vrai de la production matérielle ne l'est pas moins des productions de l'esprit. Les œuvres spirituelles des diverses nations deviennent un bien commun. Les limitations et les particularismes nationaux deviennent de plus en plus impossibles, et les nombreuses littératures nationales et locales donnent naissance à une littérature universelle.⁸

Le concept de Weltliteratur mobilisé ici par Marx, que l'on peut traduire aussi bien par « Littérature universelle » que par « Littérature mondiale », a été formulé avant lui — dans un passage ayant servi de programme à la littérature comparée — par l'écrivain allemand Johann Wolfgang Von Goethe : « Le mot de littérature nationale ne signifie pas grand-chose aujourd'hui ; nous allons vers une époque de littérature mondiale, et chacun doit s'employer à hâter l'avènement de cette époque⁹ ». Histoire économique et histoire de la littérature se trouvent donc liées, dans ce passage du Manifeste trop peu souvent remarqué, en tant qu'éléments distincts d'un seul et même processus, celui de la révolution des rapports de production par le capitalisme. En éclairant le rôle de la littérature dans le

⁷ Marx, Karl, *Manuscrits de 1844*, Paris : Flammarion, 1996, p. 151.

⁸ Marx, Karl, « *Manifeste du parti communiste* » in *Philosophie*, Paris : Gallimard, 1982, pp. 403-404.

⁹ Goethe, Johann Wolfgang, *Conversations avec Eckermann*, Paris : Gallimard, 1988, p. 206.

bouleversement de l'histoire par la bourgeoisie, Marx souligne son rôle comme force de production de l'histoire.

Tout comme Marx dans le Manifeste, Jameson tente de saisir le mouvement historique de son époque en liant l'évolution du capitalisme à celle de l'art. Et cette liaison, chez lui, mène au constat de la neutralisation du « mouvement moderne » par son intégration au marché. En faisant un tel constat, Jameson se situe directement dans la lignée du débat entre Lukács et les « trois B », qu'il aborde à de nombreuses reprises dans son œuvre et qu'il interprète comme un affrontement entre réalisme et modernisme littéraires. Aussi, en posant l'échec du modernisme suite à son institutionnalisation, il prend sur lui d'achever ce débat. Si nous accordons nous aussi une grande importance aux questions soulevées par la polémique des années 1930, nous rejetons l'idée qu'elles puissent avoir été épuisées par l'institutionnalisation du modernisme constatée par Jameson. C'est pourquoi nous ne l'envisagerons pas, comme le fait ce dernier, sous la forme d'une lutte entre réalisme et modernisme littéraires. Peter A. Zusi écrit, à propos de cette division conceptuelle retenue par Jameson et bien d'autres :

[A]s tidy as this scheme may be, and as much as it seems to explain the hegemony of terms such as “formalism” and “reflection” in the realism debate, it is misleading even on the broad level on which it is obviously meant to apply. First, it codifies the debate into a series of conceptual dichotomies that appears to be infinitely expandable — Hegelian v. Kantian, content v. form, totality v. fragment, rationality v. irrationality, fact v. value, and so on — and offers no criterion for determining which conceptual opposition might represent the primary or essential issue (thus strengthening the impression that ultimately the debate was simply a feud over cultural-political power). And second, it disguises precisely what the two camps shared: the common vocabulary of a cognitive aesthetics.¹⁰

¹⁰ Zusi, Peter A. « Echoes of the Epochal: Historicism and the Realism Debate », *Comparative Literature*, vol. 56, no 3, 2004 (Summer), p. 210.

Laissant de côté la compréhension du débat entre Lukács et les « trois B » voulant qu'il s'agisse d'un affrontement entre réalisme et modernisme, nous tenterons de le faire apparaître comme un conflit concernant la manière dont la littérature se fait connaissance. Notre présentation du débat, si elle ne prétend pas en donner une interprétation définitive, aura au moins le mérite de ne pas voiler ce qui unit les deux camps dans l'adversité, et que Zusi appelle « the common vocabulary of a cognitive aesthetics », à savoir une préoccupation commune pour le contenu de vérité du littéraire.

Conflits dans la représentation

Le débat entre Lukács et les « trois B », lorsqu'on en connaît le contexte, apparaît en décalage par rapport à notre époque. Que des théoriciens marxistes pris entre la révolution russe, la montée du national-socialisme et le déclenchement imminent de la Seconde Guerre mondiale, bref interpellés au plus profond de leur être par l'urgence de la situation politique, aient pu consacrer autant de temps et d'énergie à s'entre-déchirer sur des questions littéraires, voilà qui, pour un monde ayant relégué la littérature à la sphère de la fantaisie et du divertissement, est presque inconcevable. Mais pour Lukács et les « trois B », la littérature est inséparable des conflits sociaux politiques qui mobilisent leur époque. Le débat qui les oppose, avant d'en être un sur une question littéraire précise, porte sur la fonction politique de la littérature en général.

Parler de fonction politique de la littérature, c'est poser l'existence d'une position politique appartenant au domaine de la représentation. Or qu'est-ce que prendre position, lorsque nous sommes dans celui-ci? C'est le fait de produire une représentation du monde venant donner raison à une tendance politique où à une autre. Mais ce n'est

pas que cela. Ce peut aussi être le fait de prendre position par rapport à la représentation elle-même, c'est-à-dire par rapport aux différentes manières de représenter, indépendamment de ce que l'on représente. Dans le premier cas, il s'agit de s'attaquer au monde à partir d'une représentation de celui-ci. Dans le second, de s'attaquer à la représentation elle-même en tant qu'elle fait partie du monde. Le problème de la relation entre ces deux possibilités traverse l'histoire des débats sur la place de la littérature dans la cité.

Afin de mettre ce problème en évidence, rappelons la position de celui qui fut l'un des premiers à l'envisager, à savoir Platon. Selon lui, ce qui représente est toujours inférieur à ce qui est représenté. L'art étant une simple imitation de la réalité, la représentation ne fait jamais que copier ce qu'elle représente et en est donc dépendante, tandis que ce qui est représenté possède une réalité indépendante de ce qui représente. C'est pourquoi le poète n'est pas, dans la république idéale de Platon, jugé selon ses prises de position par rapport à la poésie elle-même, mais uniquement selon la valeur de ce qui est représenté dans ses poèmes. La politique relève chez Platon du domaine de la vérité, c'est-à-dire de la sphère des Idées. La poésie, elle, s'efforce au mieux d'imiter sans trop le déformer ce qui a déjà été décidé au sein de cette sphère. Elle doit par conséquent lui être entièrement subordonnée. Ce que l'exemple de Platon montre, c'est que cette hiérarchie entre la représentation et ce qui est représenté constitue un critère pour déterminer la valeur des prises de position appartenant au domaine de la représentation. Ainsi, poser un jugement sur la fonction politique de la littérature implique de formuler une hypothèse concernant la validité d'une telle hiérarchie.

Dans « L'auteur comme producteur », un discours rédigé en 1934 et destiné à être prononcé devant l'Institut pour l'étude du fascisme, Walter Benjamin, abordant la

question du rôle de la littérature dans la lutte contre le fascisme et la promotion de la révolution communiste, défend une position qui déstabilise la hiérarchie entre la représentation et ce qu'elle représente. Le fait que son discours s'ouvre sur une référence à Platon est à cet égard significatif :

Vous vous rappelez comment Platon procède avec les poètes dans son projet d'État. Au nom de l'intérêt collectif, il leur refuse le droit de séjour. Il avait une haute idée du pouvoir de la poésie. Mais il l'estimait novice, superflue — dans une collectivité achevée, s'entend. La question du droit du poète à l'existence n'a pas été souvent posée depuis avec la même insistance; mais aujourd'hui, elle se pose.¹¹

Ce qui ressemble ici à une simple formule introductive nous apparaît comme une manière pour Benjamin d'ancrer sa démonstration sur le sol ferme de la séparation claire entre la représentation et ce qu'elle représente, invitant ainsi ses auditeurs à reconnaître dans ce sol ce qui leur a permis jusque-là d'éviter l'abîme, et ce, juste avant de le faire trembler sous leurs pieds. Lorsqu'il affirme que « la tendance d'une œuvre politique ne peut fonctionner politiquement que si elle fonctionne aussi littérairement¹³ », Benjamin nous amène sur un terrain où la représentation elle-même, indépendamment de ce qu'elle représente, peut elle aussi être appelée à comparaître devant le tribunal de la politique. Dire qu'une œuvre, pour fonctionner politiquement, doit fonctionner littérairement, c'est dire que la représentation, même lorsqu'elle est mise au service de la tendance politique la plus juste, n'est pas pour autant au-dessus de tout soupçon. Or s'il faut soupçonner la représentation, ce n'est pas ici, comme chez Platon, parce qu'elle ne serait qu'une imitation de la vérité, mais parce qu'elle est justement plus qu'une simple imitation, parce qu'elle est elle-même partie prenante du monde à représenter.

¹¹ Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur » in *Essais sur Brecht*, Paris : La fabrique, 2003, p. 122. *Idem*.

Si la représentation fait partie du monde, c'est dans la mesure où elle fait partie de l'« appareil de production et de publication bourgeois ¹²». En insistant sur le caractère bourgeois de cet appareil de production, Benjamin insiste sur le fait que la représentation, avant même que soit déterminé ce qu'elle doit représenter, se trouve déjà sur le terrain de la politique. Non seulement la représentation est-elle déjà politique en soi, mais les questions politiques qu'elle pose ne peuvent être résolues par une prise de position au niveau de ce qui est représenté. En effet, l'appareil de production et de publication bourgeois peut « assimiler d'étonnantes quantités de thèmes révolutionnaires, voire les propager sans mettre en question sérieusement par là sa propre existence ni celle de la classe qui le possède ¹³». C'est pourquoi Benjamin parle de « la différence décisive entre le simple approvisionnement d'un appareil de production et sa transformation ». Se trouve donc renversée la conception platonicienne selon laquelle ce qui est politiquement décisif ne relèverait jamais de la représentation elle-même, mais seulement de la valeur de vérité de ce qu'elle représente. Ce qui est décisif, ici, passe du côté de la représentation considérée indépendamment de ce qu'elle représente, c'est-à-dire là où se déroule le conflit entre la conservation et la transformation de l'appareil de production littéraire.

Un tel renversement conduit à revoir la conception de la représentation selon laquelle elle serait une simple imitation. Ce qui ne fait qu'imiter ne vient jamais qu'après coup, comme la chouette de Minerve ne prend son envol qu'une fois la nuit tombée. Si la représentation elle-même, dans la perspective platonicienne, peut subir des

¹² *Ibid.*, p. 132.

¹³ *Idem.*

transformations, il s'agit toujours de transformations calquées sur celles qui affectent le monde représenté, des transformations dont le sens a été décidé d'avance au sein d'une instance extérieure à la représentation. Sur ce point précis, les théoriciens marxistes de la littérature auxquels Benjamin s'adresse dans « L'auteur comme producteur » rejoignent Platon. C'est du moins ce que montre le cas de Georg Lukács, qui s'oppose dans ses écrits sur la littérature à la position de Benjamin, notamment en formulant une sévère critique à l'endroit du montage littéraire, technique célébrée par Benjamin comme un renouvellement nécessaire de la littérature :

Là où le montage sous sa forme originale, comme photo montage, peut produire un effet frappant et parfois considérable au niveau du travail d'agitation, cet effet vient précisément de ce qu'il juxtapose de façon surprenante des morceaux de réalité totalement différents dans les faits, isolés, arrachés à leur contexte [...] Mais dans le moment où cette liaison univoque émet la prétention de figurer la réalité, le rapport d'ensemble et la totalité, le résultat final ne peut être qu'une profonde monotonie [...] Cette monotonie est la conséquence nécessaire de l'abandon du

reflet objectif de la réalité.¹⁴

Le rôle de la littérature, pour Lukács, est de produire un « reflet objectif de la réalité ». Par reflet, il ne faut pas ici entendre la reproduction mécanique de la réalité, mais une « lutte artistique pour la figuration de la multiplicité et de l'unité richement enchevêtrées des médiations et de leur abolition dans la figuration¹⁵ ». Copier la surface de la réalité n'intéresse nullement Lukács. Son concept de reflet vise plutôt à représenter ce qui est masqué par la surface. Il vise à dévoiler, à travers la figuration de destins individuels et de personnages typiques, des rapports sociaux dont la véritable essence demeure habituellement cachée derrière la façade pétrifiée des faits empiriques. C'est sur ce

¹⁴ Lukács, Georg, « Il y va du réalisme » in *Problèmes du réalisme*, Paris : L'Arche, 1975, pp. 258-259.

¹⁵ *Idem*.

point précis, et non en vertu d'un réalisme étroit, que Lukács s'oppose aux techniques littéraires qui enthousiasment Benjamin :

Les tendances littéraires modernes de la période impérialiste, du naturalisme au surréalisme, prennent rapidement la relève les unes des autres et se ressemblent en ce qu'elles acceptent la réalité telle qu'elle apparaît immédiatement à l'écrivain et à ses figures [...] Mais toutes, intellectuellement et affectivement, en restent à cette immédiateté, ne creusent pas pour trouver l'essence, c'est-à-dire le rapport réel de leurs expériences avec la vie réelle de la société, les causes cachées qui produisent objectivement ces expériences et les médiations qui relient ces expériences à la réalité objective de la société.¹⁶

Les reproches adressés par Lukács à la littérature moderne visent d'abord ce qu'il considère comme l'incapacité de cette littérature à représenter l'essence véritable de la réalité. Or cette incapacité n'est pas selon lui le résultat d'un repli des œuvres littéraires sur elles-mêmes, mais d'un manque de distance par rapport à la réalité telle qu'elle nous apparaît immédiatement. Sa dénonciation de la forte présence dans ces œuvres de la technique du montage en est un bon exemple, puisque cette technique implique entre autres choses d'introduire dans le récit des fragments de réalité brute. Pensons au *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, ce roman où « on voit arriver à l'improviste des imprimés petits-bourgeois, des histoires scandaleuses, des faits divers d'accidents, des événements sensationnels de 1928, des chansons populaires, des petites annonces ¹⁷». La technique du montage, qui correspond pour Benjamin à une transformation au sein de la représentation, n'est jugée par Lukács qu'en regard de son rapport à ce qui est représenté. Il écrit ainsi : « Les moyens de représentation de la littérature s'affinent toujours davantage. Mais cet affinement croissant n'aboutit qu'à exprimer de la manière

¹⁶ *Ibid.*, pp. 251-252.

¹⁷ Benjamin, Walter, « La crise du roman : à propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin », in *Œuvres, II*, Paris : Gallimard, p. 192.

la plus adéquate possible l'individuel pur, l'impression du moment, l'atmosphère impalpable¹⁸». Tout bouleversement dans l'ordre de la représentation est ramené ici à quelque chose d'extérieur à la représentation elle-même. Si la représentation est convoquée par Lukács, à l'instar de Benjamin, devant le tribunal de la politique, ce n'est nullement parce qu'elle s'inscrit dans un appareil de production qui doit être transformé, mais parce qu'elle échoue à remplir la tâche qui lui incombe en vertu de la hiérarchie entre ce qui représente et ce qui est représenté. Le choix d'utiliser la technique du montage n'est pas pour Lukács une décision politique mais un facteur contingent qui doit être expliqué politiquement par l'abdication des écrivains devant la tâche de représenter l'essence véritable de la réalité. Si la réalité sociale dont la littérature doit exprimer l'essence se trouve à la source de la représentation, cette dernière, en retour, ne peut influencer cette réalité. Le rapport entre la représentation elle-même et ce qu'elle représente demeure unilatéral. Le processus complexe et riche de nuances par lequel la littérature doit selon Lukács aborder le monde se trouve réduit à une vérité ayant été déjà été formulée ailleurs. Chez Platon, cet ailleurs renvoie à la sphère des Idées. Chez Lukács, il renvoie à la connaissance de la réalité par le matérialisme dialectique. Mais lorsque Benjamin déclare que c'est au sein de la représentation elle-même, et non ailleurs, que doit se dérouler le conflit, qu'il ajoute que l'adéquation de ce qui est représenté à l'essence véritable de la réalité ne saurait nous être d'aucune utilité à cet égard, il renverse par le fait-même le problème. Peut-être est-ce pour cette raison que Benjamin et Lukács, dont les pensées se rejoignent à plusieurs niveaux, semblent irréconciliables sur cette question : parce qu'ils ne parlent pas de la même question. Lorsque Benjamin pose une technique — celle du montage ou une autre — comme

¹⁸ Lukács, Georg, « La physionomie intellectuelle dans la figuration artistique », in *Problèmes du réalisme*, Paris : L'Arche, 1975, pp. 258-259.

nécessité politique, lorsqu'il affirme qu'il faut « repenser les idées de formes ou de genres poétiques en s'appuyant sur les données techniques de notre situation actuelle, pour parvenir à ces modes d'expression qui représentent le point d'attaque des énergies littéraires du présent¹⁹ », il ne propose pas de mieux représenter le monde, mais de l'attaquer, en attaquant la représentation et en la dévoilant comme faisant partie du monde.

Dans sa Théorie de l'avant-garde, Peter Bürger écrit que « [le] mérite de Benjamin consiste à avoir défini, au moyen du concept d'aura, le type de relation qui existe entre l'œuvre et le public, propre à l'institution art dans la société bourgeoise²⁰ ». Ce qui nous intéresse ici n'est pas la signification que prend chez Benjamin le concept d'aura, mais bien ce qui selon Bürger en découle, à savoir « la reconnaissance que l'œuvre d'art n'agit pas simplement d'elle-même, et que son impact est bien davantage déterminé de manière décisive par l'institution au sein de laquelle l'œuvre fonctionne ». Marx, qui avait déjà compris cela de son temps, écrit à ce sujet :

L'objet d'art — comme tout autre produit — crée un public sensible à l'art, un public qui sait jouir de la beauté. La production ne crée donc pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet. Elle produit donc la consommation a) en lui fournissant la matière; b) en déterminant le mode de la consommation; c) en faisant naître chez le consommateur le besoin de produits qu'elle a d'abord posés sous forme d'objets. Elle crée par conséquent l'objet, le mode et l'instinct de la consommation. De même la consommation produit le talent du producteur en le sollicitant en tant que besoin mû par une finalité.²¹

¹⁹ Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur » *loc. cit.*, p. 126.

²⁰ Bürger, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, Mercuès : Questions théoriques, 2013, p. 52.

²¹ Marx, Karl, « Introduction à la critique de l'économie politique » in *Philosophie*, Paris : Gallimard, 1982, pp. 458-459.

De la même manière que l'activité des producteurs alimentaires n'engendre pas seulement des aliments à consommer mais aussi des rapports de production, c'est-à-dire des relations humaines et matérielles qui fourniront un cadre à la production, à la vente et à la consommation d'aliments, l'artiste ne fabrique pas seulement des œuvres d'art mais aussi les rapports de production au sein desquelles ces œuvres pourront acquérir leur caractère d'œuvre. C'est pourquoi Benjamin écrit dans « L'auteur comme producteur » : « avant de demander, comment une œuvre se pose-t-elle face aux rapports de production de l'époque, je voudrais demander : comment se pose-t-elle en eux?²² ». Si l'évolution des techniques littéraires dans l'histoire a eu lieu à l'intérieur de certains rapports sociaux déterminés par certains rapports de production, alors le fait de choisir entre une technique ou une autre implique une position à l'intérieur de ces rapports.

Lorsqu'un auteur cesse de se questionner sur cette position, il se coupe de la possibilité de « surmonter, au sein du procès de production spirituel, ces compétences formant son ordonnancement d'après la conception bourgeoise²³ ».

L'auteur qui, à l'inverse, fait de cette position une question politique, prend conscience de son statut de producteur, et ainsi, se solidarise avec le prolétariat que l'écrivain bourgeois se contente de représenter, ne voyant pas que « [la] tendance politique, aussi révolutionnaire qu'elle puisse paraître, fonctionne de manière contre-révolutionnaire tant que l'écrivain éprouve sa solidarité avec le prolétariat uniquement dans l'ordre de la conviction, mais non point en tant que producteur²⁶ ». Benjamin rapporte d'ailleurs, dans une de ses « Conversations avec Brecht », que ce dernier aurait affirmé, au sujet de Lukács et de ceux qui partagent ses vues sur la littérature : « [I]ls sont ennemis de la production. La production leur paraît suspecte. On ne peut se fier à elle. Elle est

²² Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur », *loc. cit.*, p. 125.

²³ *Ibid.*, p.134. ²⁶ *Ibid.*, p.129.

l'imprévisible. On ne sait jamais ce qui va en sortir²⁴». La production est à ce point « l'imprévisible » qu'elle peut aller jusqu'à faire voler en éclats la fidélité de la représentation à l'essence véritable de ce qui est représenté, déstabilisant ainsi la séparation hiérarchique entre la représentation et ce qu'elle représente. En effet, si ce qui se joue au sein de la représentation elle-même devient imprévisible, on ne saurait garantir son adéquation à une vérité ayant été décidée d'avance, et cette adéquation, comme nous l'avons vu, est essentielle au maintien de la hiérarchie entre ce qui représente et ce qui est représenté.

Ce surgissement de l'imprévisible dans la représentation correspond à ce que Benjamin Fondane, dans un discours destiné au Congrès International des écrivains à Paris en 1935, revendique en d'autres termes :

La catégorie du « reflet » veut que nous recevions les idées de l'économique et que nous leur prêtions seulement notre talent. [...] Il a été décidé en somme que les valeurs se font ailleurs, sinon, ce qui est pire, qu'elles ont déjà été fixées une fois pour toutes. Le bien et le mal, les questions éthiques, métaphysiques, religieuses, sexuelles, tout cela a été vu, vérifié, classé, rangé en dehors de nous. Les valeurs étant fixées, égales pour tout le monde et connues par tout le monde, notre rôle commence enfin; il nous est reconnu une sorte d'aptitude spéciale à polir, orner, travailler ces matières morales, sociales ou économiques; notre rôle consiste à leur donner toujours une forme nouvelle et accessible à tout le monde. Il semble que rien ne soit plus à découvrir, sinon des fioritures infinies à l'intérieur de la forme, et que si même des valeurs nouvelles étaient nécessaires, ce n'est pas à nous de nous en inquiéter : il est des hommes préposés pour cette tâche.²⁵

Fondane refuse de subordonner la représentation à une vérité dont elle ne serait que l'imitation. Il refuse de la considérer comme le reflet de valeurs déjà existantes, et

²⁴ Benjamin, Walter, « Conversations avec Brecht », in *Essais sur Brecht*, Paris : La fabrique, 2003, p. 201.

²⁵ Fondane, Benjamin, « L'écrivain devant la révolution », Paris : Méditerranée, 1997, pp. 71-72. *Ibid.*, p. 72.

revendique pour elle la possibilité de produire de nouvelles valeurs. C'est pourquoi il lui faut contester la hiérarchie au sein de laquelle la représentation, en tant que reflet, vient toujours après ce qu'elle représente : « le miroir n'est qu'un laquais de notre visage, il n'a pas la possibilité de refuser l'image qui s'y projette ». En revendiquant le droit pour l'écrivain de refuser la vérité établie hors de lui par les rapports sociaux, il réclame le droit pour la représentation de bouleverser le monde qu'elle représente, en s'ingérant dans les affaires dont on voudrait la tenir à l'écart. Fondane rejoint sur ce point la position de Benjamin, qui demande que l'auteur ne se contente pas d'approvisionner passivement l'appareil de production littéraire. L'auteur comme producteur ne se contente pas de découvrir des « fioritures infinies à l'intérieur de la forme », il attaque la forme, la bouleverse, lui trouve de nouvelles fonctions, fait d'elle une force susceptible de produire de nouvelles valeurs. En effet, si la transformation de l'appareil de production littéraire demande un recentrement sur la représentation considérée indépendamment de ce qu'elle représente, cela ne veut pas dire qu'on doive l'opposer au contenu. Il faudrait plutôt comprendre en quoi ce recentrement sur la représentation est lui-même production du contenu.

La forme comme sédimentation du contenu

Une telle insistance sur la représentation elle-même aux dépens de ce qui est représenté s'apparente, pourrait-on penser, à du formalisme, c'est-à-dire à une conception ne voyant dans l'art que des exercices formels indifférents à tout contenu d'idées. Or ce que Benjamin appelle la technique littéraire, loin d'être un formalisme, est selon lui « le point d'accroche dialectique à partir duquel peut être surmontée

l'opposition stérile de la forme et du contenu²⁶». Il semble par conséquent que le renversement de la hiérarchie entre la représentation et ce qu'elle représente implique une redéfinition du rapport entre forme et contenu. Dans sa théorie esthétique, Hegel développe une dialectique de la forme et du contenu au sein de laquelle le contenu est assimilé à l'Idée, à ce qui relève de l'esprit. Or l'esprit, afin de se manifester de manière sensible et particulière, doit s'incarner dans ce qui s'y oppose, à savoir le monde sensible :

[L'œuvre d'art] doit être activité spirituelle, mais comporter en même temps un côté sensible et direct. Pour l'art, le sensible représente, non pas la matérialité immédiate et indépendante, celle d'une plante, d'une pierre, de la vie organique, par exemple, mais l'idéalité qui ne se confond pas d'ailleurs avec l'idéalité absolue de la pensée. Il s'agit de l'apparence purement sensible ou, plus exactement, de la forme.²⁷

La forme, c'est-à-dire l'apparence purement sensible, est produite par l'élévation du sensible au-dessus de la matérialité immédiate, et cette élévation est rendue possible par la sortie de l'esprit hors de l'idéalité absolue et par sa descente vers le monde sensible. Ce double mouvement est le résultat, nous dit Hegel, de la fantaisie créatrice de l'artiste :

L'activité artistique porte donc sur des contenus spirituels, représentés d'une manière sensible. C'est la fantaisie qui imprime à ces contenus des formes sensibles [...] l'imagination créatrice d'art, ou fantaisie, est celle d'un grand esprit et d'une grande âme, celle qui appréhende et engendre des représentations et des formes, en donnant une expression figurée, sensible et précise aux intérêts humains. [...] C'est ainsi que procède la fantaisie créatrice. Tout peut faire partie de son contenu, mais la seule manière de rendre le contenu conscient est celle de la représentation sensible.²⁸

²⁶ Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur », *loc. cit.*, p. 125.

²⁷ Hegel, G.W.F, *op. cit.*, pp. 69-70.

²⁸ *Ibid.*, p. 71.

Le contenu d'une œuvre serait donc ce qui se trouve dans la tête de l'artiste, ce qui en lui a été engendré par l'esprit. La forme, elle, serait le résultat de la nécessité pour l'artiste, afin de rendre conscient l'esprit en lui, de recourir à la représentation sensible. En cohérence avec le système hégélien, la sortie de l'esprit hors de lui est présentée comme une manière pour celui-ci de prendre conscience de lui-même en tant qu'esprit. Le mouvement de l'esprit vers ce qui s'y oppose vise donc à réintégrer l'autre au sein du même. Loin d'y être opposée, la forme est ce qui permet au contenu, à ce qui se trouve dans la tête de l'artiste, de se contempler lui-même.

Dans ses premiers textes, *L'âme et les formes* et *La théorie du roman*, Lukács définit la forme — et en cela il s'inspire de la conception hégélienne — comme une essence atemporelle permettant la rencontre entre la vie individuelle et la vie en tant qu'essence, entre l'idéal et sa réalisation dans le monde. Si ses œuvres plus tardives ont ouvertement rejeté l'idéalisme de ces deux textes pour embrasser une pensée matérialiste, la conception hégélienne de la relation entre forme et contenu, elle, y est encore présente. En témoigne un passage de son livre sur le roman historique, dans lequel il explique que l'appréhension purement intellectuelle de la vie doit prendre dans l'art l'apparence d'une immédiateté concrète :

L'apparence absolue de l'image relative de la vie doit, bien entendu, trouver son fondement dans le contenu. Cela exige que soient réellement saisis les rapports normatifs essentiels et les plus importants de la vie dans la destinée de l'individu comme de la société. Mais il est tout aussi évident que la simple connaissance de ces rapports essentiels ne peut jamais suffire. Ces traits essentiels, ces normes les plus importantes doivent apparaître avec un nouveau caractère immédiat créé par l'art comme des traits et des rapports personnels uniques d'êtres humains concrets et de situations concrètes. Réaliser ce nouveau caractère immédiat de nature artistique, ré-individualiser ce qui est général dans

l'homme et son destin, telle est précisément la mission de la forme artistique.²⁹

En affirmant que l'écrivain doit non seulement formuler de manière conceptuelle les conditions socio-historiques de son époque, mais aussi recouvrir l'abstraction sous une « apparence absolue », sous un « caractère immédiat créé par l'art », Lukács reconduit l'idée hégélienne de l'œuvre d'art comme apparence sensible. Ainsi, il fait lui aussi de la forme un miroir dans lequel l'esprit, remplacé ici par les rapports sociaux agissant dans la tête de l'écrivain, peut se contempler lui-même tout en se faisant croire que ce qu'il contemple est son autre. La forme, selon cette vision des choses, n'est que le produit d'une ruse du contenu.

Or la conception hégélienne de la forme a été fortement ébranlée au XX^e siècle par diverses théories essayant de penser les implications philosophiques de l'art moderne. Les écrits de Theodor W. Adorno sur la littérature en sont un bon exemple. Lorsque Adorno écrit que « [l']art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde³⁰ », il ne parle pas seulement d'une résistance de la forme à la réalité sociale, mais aussi d'une résistance de la forme au contenu. Si l'art résiste à la réalité, c'est en tant qu'il se soustrait à la rationalité instrumentale qui détermine cette réalité dans tous ses aspects. Au sein de la logique interne de l'œuvre d'art se réalise, selon Adorno, une nouvelle configuration du sens qui s'oppose à la rationalité dominante et exprime la souffrance de ce qui est muselé par cette rationalité. Or le contenu, compris comme ce qui se trouve dans la tête de l'auteur, est nécessairement marqué par la rationalité instrumentale de la société. Par

²⁹ Lukács, Georg, *Le roman historique*, Paris : Payot, 2000, p.100.

³⁰ Adorno, Theodor, « Engagement » in *Notes sur la littérature*, Paris : Flammarion, 1984, p. 289.

conséquent, la forme ne peut résister à la configuration dominante du sens sans résister à ce qui veut faire d'elle un simple miroir du contenu :

Les rudiments des significations introduites du dehors dans les œuvres littéraires constituent nécessairement l'élément non artistique de l'art. Ce n'est pas lui, mais la dialectique de ces deux moments qui donne à lire sa loi formelle. C'est elle qui régit les métamorphoses de la signification.³¹

Les idées introduites du dehors par l'auteur en tant que sujet rationnel, une fois confrontées à la résistance de la forme, deviennent autre chose que ce qu'elles étaient dans la tête de celui-ci : leur signification est transformée, métamorphosée. L'écrivain qui pousse ce processus jusqu'au bout se transcende, en tant que sujet empirique dominé par la rationalité instrumentale, dans les exigences formelles de l'œuvre qu'il écrit. La forme, chez Adorno, n'a donc rien à voir avec un miroir du contenu. Ce miroir qui n'est « qu'un laquais de notre visage » et qui « n'a pas la possibilité de refuser l'image qui s'y projette », à quoi pourrait-il servir lorsqu'il s'agit de résister?

Si Adorno a pu en arriver à une telle conception, c'est en raison de la nature particulière des phénomènes artistiques auxquels il s'est intéressé, à savoir la littérature et la musique dites d'avant-garde. Selon Peter Bürger, l'œuvre d'avant-garde rompt avec l'apparence organique de l'œuvre d'art. Elle attaque, de l'intérieur, la tendance de l'art à se faire passer pour naturel : « L'œuvre d'art organique cherche à dissimuler le fait qu'elle a été produite. Pour l'œuvre d'avant-garde, c'est tout le contraire : elle se donne comme le produit de l'art, comme un artefact³² ». L'apparition d'œuvres dont la simple existence remet en question la tendance de l'art à se dissimuler, en tant que produit, sous l'apparence de nature organique, ébranle fortement la dialectique entre forme et contenu qui conçoit

³¹ *Ibid.*, p. 287.

³² Bürger, Peter, *op. cit.*, p. 119.

l'œuvre d'art comme une apparence sensible. En mettant en lumière, par sa constitution même, le fait qu'elle est un pur produit, l'œuvre d'avant-garde revendique la matérialité irréductible dont la prive, en la réduisant à un miroir de l'esprit, la conception hégélienne de la forme. Elle revendique le droit d'être véritablement cet autre qui s'oppose à l'esprit. L'œuvre d'avant-garde est une constante réaffirmation du fait que la représentation ne flotte pas au-dessus de la réalité, qu'elle est un produit et donc un résultat de la production, qu'elle fait partie de la réalité à produire, du monde à transformer. Alors que l'œuvre organique tend à dissimuler le moment de la production, l'œuvre d'avant-garde se donne dès le départ comme produit. C'est par la production que se manifeste la résistance de la forme au contenu compris comme « l'élément non artistique de l'art ». C'est donc aussi par elle que l'artiste, pour reprendre les termes d'Adorno, se transcende en tant que sujet dominé par la rationalité instrumentale du contenu. L'œuvre d'avant-garde fait apparaître la réalité irréductible de la représentation en tant que processus de production. Son existence même est une négation de la hiérarchie platonicienne entre la représentation et ce qu'elle représente, hiérarchie selon laquelle la représentation doit être subordonnée aux « significations introduites du dehors » en elle.

Dans un passage de sa *Théorie esthétique*, Adorno explique comment le montage de documents réels dans les œuvres d'avant-garde permet de démasquer la réconciliation accomplie par l'art entre l'esprit et son autre comme simple apparence :

L'apparence suggérée par l'art, selon laquelle le façonnement de l'empirique hétérogène le réconcilierait avec lui, doit se briser par le fait que l'œuvre admet en elle les ruines littérales et non fictives de l'empirique, reconnaît la rupture et la transforme en effet esthétique.³³

³³ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, Klincksieck, 2011, p. 201.

Alors que la dialectique hégélienne de la forme et du contenu transfigure la discontinuité entre l'idée et le sensible en continuité, l'œuvre d'avant-garde, elle, s'accroche au moment de la rupture, et ce, en insistant sur le caractère irréductible de « l'empirique hétérogène » par rapport à l'esprit qui voudrait l'élever de force au rang d'apparence sensible. Or, comme nous l'avons vu avec Lukács, la représentation en tant que reflet objectif ne peut atteindre l'essence sans d'abord transfigurer « l'empirique hétérogène » sous la forme duquel apparaît la vie dans son immédiateté. L'œuvre d'avant-garde provoque donc un changement de fonction de la représentation. Adorno est conscient de cela, lorsqu'il écrit que « la mimésis de l'art s'abandonne, jusqu'au montage, à son contraire³⁴ ». Si Lukács, comme nous l'avons vu, reproche à la technique du montage son manque de distance par rapport à la réalité telle qu'elle apparaît immédiatement, c'est qu'il s'agit selon lui d'une réalité réifiée. Dans *Histoire et conscience de classe*, il définit la réification comme le phénomène par lequel « un rapport, une relation entre personnes prend le caractère d'une chose et, de cette façon, d'une objectivité illusoire qui, par son système de lois propre, rigoureux, entièrement clos et rationnel en apparence, dissimule toute trace de son essence fondamentale : la relation entre hommes³⁵ ». Plutôt que de nous apparaître comme le résultat de l'activité humaine, la réalité nous apparaît dans la société capitaliste comme le résultat de rapports entre des choses. Cette réalité dont le principe consiste à voiler les relations humaines qui la constituent se dresse face à l'être humain comme une seconde nature, une nature morte. C'est la conscience de ce phénomène qui conduit Lukács à exiger des œuvres littéraires qu'elles refusent d'accueillir en elles — comme l'implique la technique du

³⁴ *Ibid.*, p. 190.

³⁵ Lukács, Georg, « Le phénomène de la réification » in *Histoire et conscience de classe*, Paris : Minit, 1960, p. 110.

montage — des fragments de réalité brute. Ainsi il reproche à cette technique de ne produire qu'une « série d'images statiques, de natures mortes qui n'ont de rapport entre elles qu'en tant qu'objets matériels³⁶». Cependant, Adorno et Benjamin pourraient fort bien rétorquer que l'œuvre d'art organique, en recouvrant sous une apparence sensible le moment de la production — moment que le montage, pour sa part, permet de dévoiler — est elle-même une réification. Tout comme la société capitaliste dissimule les relations humaines qui la constituent, l'œuvre d'art organique dissimule les rapports de production au sein desquels elle devient une œuvre. L'œuvre d'avant-garde est en quelque sorte une critique de la réification du domaine de la représentation. Les deux parties impliquées se renvoient donc ici la même accusation, sans qu'aucune ne se contredise le moins du monde, et ce, parce que la première aborde uniquement la représentation en fonction d'une réalité qui lui est extérieure, alors que la seconde s'y intéresse précisément en tant qu'elle fait partie de cette réalité.

Tout cela implique-t-il que la forme, afin de remplir la fonction de résistance que l'œuvre d'avant-garde lui assigne, doive s'absolutiser et rejeter tout contenu, rompant ainsi la dialectique qui la lie à ce dernier? Pas nécessairement. Du moins, pas si on considère que la résistance de la forme est cela même qui permet de produire le contenu. Dans *Le hasard en littérature, le possible et la nécessité*, Erich Köhler suggère que la résistance de la forme au contenu est une résistance productrice de hasard :

Se livrer tout entier avec enthousiasme au matériau et à sa résistance productrice de hasard est [...] non pas la cause mais la conséquence d'un état de la société ou seul ce que révèle le hasard reste à l'abri de la fausse

³⁶ Lukács, Georg, « Raconter ou décrire » in *Problèmes du réalisme*, L'Arche, Paris, 1975, p. 162.

conscience, libre de toute idéologie, épargné par les stigmates de la réification totale des conditions de la vie humaine.³⁷

Le fait de s'en remettre au hasard pourrait ici être compris comme un renoncement à la volonté de maîtriser le sens qui sortira de la rencontre, à l'intérieur du processus de production artistique, entre la forme et le contenu. Si l'auteur n'est ni à l'abri de la fausse conscience ni libre de toute idéologie et encore moins épargné par les stigmates de la réification, le seul moyen pour lui de lutter est de s'avouer vaincu dès le départ, c'est-à-dire de renoncer au caractère souverain de sa fantaisie créatrice en se livrant au hasard produit par la résistance de la forme. Or si le hasard est un produit, il n'est pas seulement négatif : on ne peut le comprendre comme une simple absence de contenu. Il faudrait plutôt le comprendre comme le résultat de la production au sens où l'entend Benjamin. La production, nous l'avons vu, est « l'imprévisible », elle est par essence réfractaire au renvoi des décisions la concernant à une sphère dont elle se trouve séparée. Elle implique la surprise, le bouleversement des règles établies. Il est donc normal que le hasard y joue un rôle important. Le renoncement de l'auteur à maîtriser le contenu produit quelque chose de positif. En résistant au contenu assimilé à l'Idée, la forme fait apparaître un contenu nouveau, un contenu révélé par la production, par la rencontre de la conscience de l'auteur avec un autre qui, refusant de s'en faire le miroir, lui résiste. Adorno insiste sur cette nécessité, face à la résistance de la forme, d'une redéfinition radicale du contenu :

Le contenu, en tant que négation de l'idée absolue, n'a plus à être identifié à la raison comme le postulait l'idéalisme. Critique de la toute puissance de la raison, le contenu cesse lui-même d'être raisonnable selon les normes de la pensée discursive.³⁸

³⁷ Köhler, Erich, *Le hasard en littérature, le possible et la nécessité* in Peter, Bürger, *op. cit.*, pp. 72-73.

³⁸ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 50.

La différence entre la conception hégélienne de l'art et celle de l'avant-garde ne repose donc pas sur l'opposition entre une littérature à contenu et une littérature formaliste, mais sur une divergence quant à la nature du contenu. Alors que l'idéalisme l'identifie à la raison, à ce qui doit trouver, par l'entremise de la fantaisie créatrice de l'artiste, une expression sensible, l'œuvre d'avant-garde l'associe à l'imprévisible, à ce qui résulte de la production, ou, pour le dire autrement, à ce qui résulte de la confrontation entre l'esprit et la matérialité irréductible qui lui oppose une résistance. En effet, cette confrontation n'est rien d'autre que le « procès de production spirituel » au sein duquel l'auteur comme producteur, selon Benjamin, doit surmonter les contradictions de la conception bourgeoise de l'écrivain.

La redéfinition du rapport entre forme et contenu ainsi obtenue pourrait être résumée par cette citation de « Parataxe » d'Adorno :

Il ne suffit plus désormais de proclamer l'unité inarticulée de la forme et du fond. Cette unité ne saurait être pensée que tendue entre leurs moments ; il faut les distinguer, si on veut qu'ils coïncident dans le contenu, ni simplement séparés, ni indifféremment identiques. [...] Au lieu de faire une vague allusion à la forme, il faut se demander quelle est sa fonction comme sédimentation du contenu.³⁹

La confrontation entre le « fond » — c'est-à-dire le contenu compris comme l'Idée — et la forme fait apparaître un nouveau contenu, dont l'unité se construit dans la tension entre les deux premiers moments. La résistance de la forme au fond est ce qui produit le contenu. Ainsi la distinction entre forme et contenu est maintenue mais transférée à l'intérieur de la forme comprise comme sédimentation du contenu : « Ce n'est que par le hiatus, par la forme, que le fond devient un contenu ». Dans un passage de sa Théorie

³⁹ Adorno, Theodor, « Parataxe », *loc. cit.*, p. 329.

esthétique abordant le théâtre de Bertolt Brecht, Adorno éclaire cette conception du rapport entre forme et contenu en des termes permettant de la rapprocher de la position défendue par Benjamin dans « L'auteur comme producteur » :

Brecht n'enseignait en fait rien qui ne puisse être reconnu indépendamment de ses pièces — et plus nettement encore dans la théorie [...] Mais la vigueur sentencieuse avec laquelle il transposa en gestes scéniques ces découvertes à vrai dire peu originales conféra aux œuvres leur tonalité ; le didactisme l'a conduit à ces innovations dramatiques qui sonnèrent le glas du théâtre psychologique et du théâtre d'intrigue devenus caduques. Les thèses acquièrent dans ses pièces une tout autre fonction que celle qui s'exprimait par leur contenu. Elles devinrent constitutives, donnèrent à la pièce un caractère d'anti-illusion, et contribuèrent à la décomposition de l'unité de la cohérence du sens. C'est là que réside leur qualité, non pas dans l'engagement, mais cette qualité est liée à l'engagement qui devient son élément mimétique.⁴⁰

Ce qui dans les pièces de Brecht peut être connu « indépendamment » de celles-ci, ce qui apparaît « plus nettement encore dans la théorie », est le contenu compris comme une vérité à laquelle la représentation, en tant que reflet, doit se rapporter. Or la représentation, chez Brecht, ne se contente pas de refléter le contenu, elle l'entraîne en elle et le confronte à la résistance de la forme. Cette résistance, par laquelle les thèses de Brecht acquièrent une « tout autre fonction que celle qui s'exprimait par leur contenu » correspond, comme nous l'avons vu, au moment de la production, à la « vigueur sentencieuse » avec laquelle Brecht transpose ses thèses, les confronte à la forme. Et à travers cette production, qui rend le théâtre psychologique et le théâtre d'intrigue « caduques », Brecht surmonte, au sein du « procès de production spirituelle », les contradictions de l'appareil de production théâtrale. Les thèses ne sont pas ici un élément négligeable ou superficiel, elles sont « constitutives ». Mais elles ne le sont pas dès le départ, elles « devinrent constitutives » une fois intégrées à la forme. C'est dans

⁴⁰ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 340.

ce sens que nous affirmons que la distinction entre forme et contenu doit être maintenue, bien qu'au sein de la forme comprise comme sédimentation du contenu.

En passant par une analyse de la forme comme résistance à l'esprit, une analyse insistant sur la nature produite de l'œuvre d'art, sur le fait qu'elle est non pas nature organique mais résultat de l'activité humaine, nous nous sommes rapproché d'une conception permettant de comprendre la représentation comme quelque chose qui fait partie du monde et qui est donc plus qu'un simple reflet de celui-ci. Une telle conception, si elle refuse le primat du contenu compris comme l'Idée ou comme l'essence véritable de la réalité sociale, n'implique pas pour autant un absolutisme de la forme puisqu'elle considère celle-ci comme production d'un contenu nouveau. Il s'agit plutôt de comprendre le contenu comme quelque chose qui apparaît dans et par la production littéraire elle-même. Se trouve donc renversée la dialectique hégélienne entre forme et contenu selon laquelle l'esprit, qui vient toujours en premier, serait la source originelle dont dépendrait tout le processus de mise en forme. Dans le cadre de sa critique de l'idéalisme, Marx a posé les éléments de base pour une critique de cette dialectique :

[E]n s'aliénant, la conscience de soi ne peut poser que la choséité, c'est-à-dire une chose abstraite, une chose de l'abstraction, et non pas une chose réelle. Il est en outre évident que vis-à-vis de la conscience de soi, cette choséité ne présente aucune autonomie, aucune essentialité, et qu'elle se présente comme une simple créature, comme quelque chose qui a été posée par la conscience. Au lieu de s'affirmer elle-même, la choséité ne fait que confirmer l'acte qui l'a posée et qui a servi, pour un instant, à cristalliser l'énergie de la conscience en un produit doté en apparence — pour un instant seulement — du rôle d'un être réel et autonome. Quand l'homme réel, en chair et en os, campé sur la terre solide et bien et ronde, l'homme en communion avec toutes les forces de la nature, pose en s'aliénant ses forces essentielles, objectives réelles comme des objets étrangers, ce n'est pas le fait de poser qui est sujet. Loin d'être le sujet, cet acte de poser n'est que le côté subjectif de forces essentielles objectives dont l'action doit être également objective. L'être objet agit d'une manière objective et il n'agirait pas objectivement si l'objectivité n'était pas déjà incluse dans la définition même de son

essence. Il ne crée et ne pose d'objets que parce qu'il est lui-même posé par les objets, parce que, par son origine, il est nature. L'acte de poser ne signifie pas une dégradation de son activité pure, une chute dans la création de l'objet, bien au contraire, son produit objectif ne fait que confirmer son activité objective, son activité en tant qu'être objectif naturel.⁴¹

La représentation, chez Platon comme chez Hegel, se présente « comme une simple créature, comme quelque chose qui a été posé par la conscience ». Or ce n'est pas la conscience, nous dit Marx, qui pose le monde réel, mais « l'activité objective » de l'être humain qui « pose ses forces essentielles, objectives réelles comme des objets étrangers ». Cette aliénation des forces vitales de l'être humain dans la production du monde n'est pas qu'une simple création, elle n'a rien à voir avec la ruse de l'esprit voulant prendre conscience de son rôle de créateur. De la même façon, la conception de la littérature que nous venons de présenter affirme que la forme n'est pas un reflet permettant à un contenu déjà fixé de prendre conscience de lui-même, mais le résultat de « l'activité objective » de l'auteur; que la représentation n'est pas cette création de la conscience qui « ne fait que confirmer l'acte qui l'a posée et qui a servi, pour un instant, à cristalliser l'énergie de la conscience en un produit doté de l'apparence d'un être réel et autonome », mais un procès de production réel; que c'est le produit du travail littéraire qui témoigne de « l'activité objective » de l'auteur et non une idée qui précéderait ce produit. Si Benjamin, dans « L'auteur comme producteur », insiste tant sur la production, cette activité objective par laquelle l'être humain fait son monde et son histoire, c'est parce qu'il savait déjà à l'époque ce que Jauss allait écrire plus tard, à savoir que : « si elle s'était fondée sur la notion de travail selon Marx et sur sa conception de l'histoire — dialectique de la nature et du travail, des déterminations naturelles et de la praxis

⁴¹ Marx, Karl, *Manuscripts de 1844, op. cit.*, p. 169.

concrète — l'esthétique marxiste n'en aurait pas été réduite à se fermer à l'évolution littéraire et artistique de notre modernité que sa critique dogmatique a condamnée jusque dans un passé très récent comme décadente et laissant échapper la vraie réalité⁴²», et qu'elle n'aurait pas tant retarder « la pleine reconnaissance du fait obstinément refusé que la fonction de l'œuvre d'art n'est pas seulement de représenter le réel, mais aussi de le créer ».

⁴² Jauss, Hans Robert, *op. cit.*, p. 36.

Chapitre 2 : La production comme auteur

Fermer l'écriture

Le dépassement de la théorie du reflet, comme nous l'avons vu, implique une remise en question de la dialectique assimilant le contenu à ce qui se trouve dans la tête de l'auteur, et la forme à une ruse par laquelle le contenu prend conscience de lui-même et parvient à se contempler lui-même en tant qu'esprit. Parce qu'elle est fondée sur cette conception de la forme comme miroir du contenu, la théorie du reflet, malgré sa prétention à atteindre l'essence véritable de la réalité, débouche sur un narcissisme de l'esprit. Or une fois cette conception révisée, et le contenu redéfini comme résultat de la confrontation entre l'esprit et la matière lui opposant une résistance, que reste-il de cet auteur auquel le privilège du contenu a été retiré? La distinction entre le contenu d'une œuvre et les idées de son auteur contraint-elle à nier l'importance de celui-ci dans la compréhension de la littérature? C'est cette question que nous examinerons maintenant, en commençant par revisiter la thématique, formulée originalement par Roland Barthes, de la mort de l'auteur. Dans son article intitulé « La mort de l'auteur », ce dernier écrit :

[D]ès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que celle du symbole [...] la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort.⁴³

⁴³ Barthes, Roland, « La mort de l'auteur » in *Le bruissement de la langue Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984, p. 63.

En d'autres mots, là où commence la littérature, l'auteur n'est plus. La littérature et l'auteur ne peuvent pas être conciliés. L'existence de celle-là se paye de la mort de celui-ci. C'est pour la littérature une question de survie : « [d]onner un auteur à un [[texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture⁴⁴». Par un brusque renversement des choses, celui que l'on croyait à la source de l'écriture devient celui qui la ferme, qui la bloque, qui l'empêche, en lui imposant un cran d'arrêt, de décharger toute sa puissance. Donner un auteur à un texte revient à réduire ce qui a été fait « hors de toute fonction autre que celle du symbole » à une fonction extérieure au symbole. L'auteur s'impose à l'écriture en tant que pure hétéronomie. Mais pour qu'il y ait écriture, quelqu'un doit écrire. Et si l'auteur est une force extérieure à l'écriture, une force qui s'impose à elle et tente de contenir sa puissance, il ne peut en même temps être celui qui produit cette puissance. Il ne peut ouvrir et fermer l'écriture tout à la fois. Il semblerait donc que, dans le texte de Barthes, l'auteur ne désigne pas la personne qui fait le geste d'écrire, mais une force qui s'ajoute à l'écriture et tend à la désamorcer. Cela sera confirmé par Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur? », une conférence donnée un an après la publication du texte de Barthes. Foucault n'y parle plus de l'auteur en tant que tel, mais de la fonction auteur :

Le nom d'auteur n'est pas situé dans l'état civil des hommes, il n'est pas non plus situé dans la fiction de l'œuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier. On pourrait dire, par conséquent, qu'il y a dans une civilisation comme la nôtre un certain nombre de discours qui sont pourvus de la fonction « auteur », tandis que d'autres en sont dépourvus. Une lettre privée peut bien avoir un signataire, elle n'a pas d'auteur; un contrat peut bien avoir un garant, il n'a pas d'auteur. Un texte anonyme que l'on lit dans la rue sur un mur aura un rédacteur, il n'aura pas un auteur. La fonction auteur est donc

⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société.⁴⁵

Selon Foucault, l'auteur est une fonction servant à départager les discours et à définir leur statut. Figure vers laquelle « le texte pointe » mais qui est « extérieure et antérieure » à celui-ci, la fonction auteur est ce qui permet de circonscrire le domaine de la parole bénéficiant d'une reconnaissance institutionnelle :

Le fait qu'on puisse dire « ceci a été écrit par un tel » ou, « un tel en est l'auteur » indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut.⁵⁰

L'auteur est donc plus qu'une personne qui écrit. Il est une figure de l'esprit, une figure qui est à la fois production de l'institution et produit de cette dernière. Pour Barthes, l'auteur est ce qui sert à contenir la puissance de l'écriture, en imposant au texte un signifié dernier. Or selon Barthes, ce contrôle de l'écriture par l'auteur sert les intérêts de l'institution, plus précisément de la critique, « qui veut alors se donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est expliqué, le critique a vaincu ⁴⁶». En assignant aux textes des auteurs, l'institution, par l'entremise de la critique, produit elle-même le sens qu'elle se targue de mettre à jour. Dans *Surveiller et punir*, alors qu'il explique comment la loi prohibitive s'inscrit dans le corps des prisonniers, Foucault propose un raisonnement qui s'applique bien à la relation entre la fonction auteur et les textes dans lesquels elle s'inscrit :

Il ne faudrait pas dire que l'âme est une illusion, ou un effet idéologique. Mais bien qu'elle existe, qu'elle a une réalité, qu'elle est produite en permanence, autour, à la surface, à l'intérieur du corps [...] Cette âme

⁴⁵ Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur? », in *Dits et écrits I*. Paris : Gallimard.p. 826. ⁵⁰ *Ibid.*, p. 820.

⁴⁶ Barthes, Roland, *loc. cit.*, p. 63.

réelle, et incorporelle, n'est point substance; elle est l'élément où s'articulent les effets d'un certain type de pouvoir et la référence d'un savoir, l'engrenage par lequel les relations de pouvoir donnent lieu à un savoir possible, et le savoir reconduit et renforce les effets de pouvoir. [...] L'âme, effet et instrument d'une anatomie politique ; l'âme, prison du corps.⁴⁷

L'âme dont parle Foucault s'impose au corps de l'extérieur. Par l'entremise des techniques punitives, elle agit « autour, à la surface, à l'intérieur du corps ». Elle fait du corps son enceinte, prenant ainsi l'apparence d'une pure intériorité, sur la base de laquelle repose l'idée moderne de subjectivité. En suivant ce raisonnement, on pourrait dire que la fonction auteur, en tant qu'« élément où s'articulent les effets d'un certain type de pouvoir et la référence d'un savoir », produit l'intériorité du texte comme unité du sens, unité sur laquelle repose le concept moderne d'auteur. C'est seulement dans la mesure où l'auteur s'impose au texte de l'extérieur qu'il se manifeste comme vérité intérieure de celui-ci. Ce n'est donc pas le texte qui est la prison, ou, comme dirait Barthes, le tombeau de l'auteur, mais l'auteur qui est la prison du texte. S'il est vrai, comme l'écrit Barthes, que la personne faisant le geste d'écrire « entre dans sa propre mort », la fonction auteur, elle, demeure bien vivante. Or, comme nous venons de le voir, l'offensive de Barthes est moins dirigée contre l'écrivain en tant que tel que contre cette prison qui détient l'écriture et l'empêche de déployer sa puissance, cette prison qui, en le pourvoyant d'un « signifié dernier », impose au texte un « cran d'arrêt ». Si l'écriture doit être contenue, contrôlée, emprisonnée, c'est parce qu'elle comporte une charge épistémologique irréductible à tout ce qui tente de la subsumer, comme le fait la figure de l'auteur, sous un principe extérieur à elle. Dans ce chapitre, nous défendrons l'idée selon laquelle cette charge épistémologique est liée à la relation spécifique établie entre l'esprit et le monde par le littéraire. Au terme de notre démonstration, la figure de

⁴⁷ Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975, p. 38.

l'auteur apparaîtra comme le résultat d'une structure conceptuelle ayant pour effet de stabiliser cette relation spécifique qui, comme nous le verrons, implique la mise en mouvement des forces de l'imprévisible.

Les tâches nouvelles de l'auteur

Dans le premier chapitre, nous avons proposé une lecture de « L'auteur comme producteur » de Benjamin visant à mettre en évidence l'aspect productif du domaine de la représentation. Mais quelle place occupe l' « auteur » dans la formule « l'auteur comme producteur »? Ou, pour poser la question autrement : que devient l'auteur une fois qu'on le comprend « comme producteur »? Relisons une seconde fois le passage d'ouverture du discours de Benjamin :

Vous vous rappelez comment Platon procède avec les poètes dans son projet d'État. Au nom de l'intérêt collectif, il leur refuse le droit de séjour. Il avait une haute idée du pouvoir de la poésie. Mais il l'estimait novice, superflue — dans une collectivité achevée, s'entend. La question du droit du poète à l'existence n'a pas été souvent posée depuis avec la même insistance; mais aujourd'hui, elle se pose.⁴⁸

La dernière phrase de cet extrait laisse croire que l'allocution de Benjamin, qui, rappelons-le, devait être prononcée devant l'Institut pour l'étude du fascisme, ne porte pas uniquement sur la question du rôle de l'auteur dans la lutte contre le fascisme. Si la question du droit du poète à l'existence est de nouveau posée à l'époque de Benjamin, elle ne l'est pas seulement par ceux qui voudraient que, face à la menace du fascisme, la littérature se justifie politiquement. Elle est aussi posée par la production littéraire elle-

⁴⁸ Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur », *loc. cit.*, p. 122.

même, dont une partie significative est hantée par la remise en question de l'existence de l'auteur. Prenons par exemple Marcel Proust, Bertolt Brecht et le courant surréaliste, qui occupent une place de choix au panthéon de Benjamin. Les trois se retrouvent dans « La mort de l'auteur » à titre d'exemplification : « Au lieu de mettre sa vie dans son roman ⁴⁹», écrit Barthes, Proust « fit de sa vie même une œuvre dont son propre livre fut comme le modèle ». De son côté, le courant surréaliste, « en recommandant sans cesse de décevoir les sens attendus, en confiant à la main le soin d'écrire aussi vite que possible ce que la tête même ignore, en acceptant le principe et l'expérience d'une écriture à plusieurs » aurait contribué à « désacraliser l'image de l'auteur ». Et avec Brecht, qui aurait fait subir à l'auteur un véritable distancement, celui-ci se trouverait diminué « comme une figurine tout au bout de la scène littéraire ». Il n'est donc pas abusif de supposer que Benjamin, lorsqu'il parle du droit de l'auteur à l'existence, ne pense pas seulement à la pression exercée sur ce dernier par le contexte socio-politique, mais aussi au constat face auquel le place la production littéraire de son époque : rien dans le concept d'auteur ne va plus de soi, pas même son droit à l'existence. Que Benjamin ait eu pleinement conscience d'une telle situation est attesté par ses réflexions sur le bouleversement de l'art par l'essor de la technique moderne. Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, il explique qu'avec le progrès de la presse et des nouveaux moyens de communication, « la distinction entre l'auteur et le public est [...] sur le point de perdre son caractère fondamental⁵⁰ ». Ici, la problématique de l'effacement de l'auteur est directement liée aux modifications apportées à l'activité littéraire par la technique. Un bon exemple de la manière dont les innovations techniques

⁴⁹ Barthes, Roland, *loc. cit.*, p. 65.

⁵⁰ Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Payot et Rivages, 2013, p. 55.

sont à même d'influencer l'activité littéraire est ce que Benjamin écrit, dans « L'auteur comme producteur », à propos du théâtre épique de Bertolt Brecht :

Ici, le théâtre épique reprend donc — avec le principe d'interruption en effet —, vous le remarquerez sans doute, un procédé qui vous est familier depuis ces dernières années, par le film et la radio, par le film et la photographie. Je parle du procédé du montage : l'élément monté interrompt l'enchaînement dans lequel il est monté [...] L'interruption de l'action, à partir de laquelle Brecht a qualifié son théâtre d'épique, fait constamment obstacle à une illusion dans le public. Une telle illusion est en effet inutilisable pour un théâtre qui se propose de traiter les éléments du réel dans le sens d'un arrangement expérimental. Mais c'est à la fin et non au début de cette expérience que se trouvent les états de choses. États de choses qui sous telle ou telle forme demeurent toujours les nôtres. Ils ne seront pas rapprochés du spectateur, mais éloignés de lui, le spectateur les reconnaît alors comme des états de choses réels non pas avec suffisance, comme sur la scène du naturalisme, mais avec étonnement. Le théâtre épique ne restitue donc pas ces états de choses, il les découvre. Leur découverte va se dérouler au moyen de l'interruption des déroulements, sauf que cette découverte n'a pas ici un caractère d'excitant, mais bien plutôt une fonction organisatrice. Elle immobilise l'action en cours et oblige ainsi l'auditeur à prendre position vis-à-vis du processus, l'acteur à prendre position vis-à-vis de son rôle.⁵¹

En effectuant la « reconversion des méthodes de montage déterminantes à la radio et au cinéma, la reconversion d'un procédé souvent de pure mode en évènement humain », Brecht soumet les éléments qu'il met en scène à un « arrangement expérimental ». Faire des expériences sur le réel qui, plutôt que de restituer celui-ci, le découvrent en le faisant apparaître comme éloigné, en le faisant baigner dans la lumière de l'étonnement, tel est le principe du théâtre épique. Cette conception correspond au principe de singularisation (*Verfremdung*) mis de l'avant par les formalistes russes, principe selon lequel la qualité esthétique d'une œuvre littéraire doit être recherchée dans sa capacité à attaquer les automatismes qu'engendre l'habitude dans la perception des choses. Dans « L'art comme procédé », Victor Chklovski écrit :

⁵¹ Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur », *loc. cit.*, pp. 139-140.

Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la durée et la difficulté de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé.⁵²

C'est dans cette optique que Brecht, en faisant apparaître les états de choses qu'il met en scène comme éloignés des spectateurs, leur permet de redécouvrir ces états de choses. Le théâtre, avec Brecht, devient un laboratoire où l'expérimentation sur la vie sociale par le montage et la redécouverte de celle-ci par la distanciation vont de pair. Au centre de ses essais se trouve « [l]'homme d'aujourd'hui : un homme réduit, donc, mis à l'écart dans un environnement froid [...] comme il est le seul à notre disposition, nous avons intérêt à le connaître ⁵³ ». Dans la pièce *Homme pour homme* de Brecht, un personnage déclare : « On peut faire tout ce que l'on veut d'un homme. Le démonter, le remonter comme une mécanique⁵⁴ ». C'est bien là ce que le théâtre épique permet de mettre en scène. En unissant le montage au procédé de la distanciation artistique, Brecht parvient à montrer ce qu'il advient de l'être humain dans le monde façonné par la technique. Dans *L'évolution politique de Bertolt Brecht de 1913 à 1933*, Fred Fischbach explique que cette dégradation de l'être humain énoncée dans *Homme pour homme* renvoie à un contexte socio-historique au sein duquel « [l]'homme est de plus en plus réduit à une fonction, à un appendice de la machine ⁵⁵ », un contexte dans lequel « [l]'homme devient de plus en plus objet ». À la dégradation infligée à l'être humain par une rationalisation du travail rendue possible par la technique, Brecht oppose des innovations techniques au

⁵² Chklovski, Victor, « L'art comme procédé », in *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil, 1965, p. 83.

⁵³ Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur », *loc. cit.*, p. 137.

⁵⁴ Fischbach, Fred, *L'évolution politique de Bertolt Brecht de 1913 à 1933*, Villeneuve-d'Ascq : Publications de l'Université de Lille III, 1976, p. 55.

⁵⁵ *Idem.*

sein de la production artistique, des innovations ayant comme fonction de contrer cette dégradation. Pour Brecht, comme pour Benjamin, l'humiliation de l'être humain par la technique ne doit donc pas être dénoncée à partir d'un point de vue extérieur à elle : « Il ne s'agit pas de renouer avec le bon vieux temps, mais de nouer des liens avec les sales temps modernes. Il ne s'agit pas de démanteler la technique, mais de la perfectionner⁵⁶ », écrit Brecht dans « Les essais de Georg Lukács ». C'est aussi dans cette optique qu'Adorno écrit dans sa *Théorie esthétique*, que « l'opposition immédiate, qui ne s'en remet pas soi-même à ce qui est combattu, serait réactionnaire en art⁵⁷ ». Et dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, cette tension entre le pouvoir déshumanisant de la technique et son potentiel émancipateur est exprimée de manière frappante par Benjamin, qui interprète la liquidation de l'aura de l'œuvre d'art par sa reproduction technique comme l'annonce de possibilités artistiques nouvelles et révolutionnaires.

Or cette prise de conscience des exigences nouvelles posées à la production artistique par les innovations techniques de l'époque n'appelle pas seulement une compréhension inédite des œuvres elles-mêmes, comme par exemple lorsque Benjamin nous enjoint à prendre acte de la disparition de l'aura dans les œuvres d'art modernes. Elle demande aussi une relecture de la notion d'auteur. L'essor de la technique ne fait pas que transformer l'œuvre, elle modifie aussi le positionnement de l'auteur vis-à-vis de celle-ci. L'expérience sur le réel que le théâtre épique a pour tâche de mettre en œuvre ne répond pas à la volonté souveraine et exclusive de l'auteur, elle est collective, elle

⁵⁶ Brecht, Bertolt, « Les essais de Georg Lukács » in *Sur le réalisme précédé de Art et politique et de Considérations sur les arts plastiques*, Paris : L'arche, 1970, p. 88.

⁵⁷ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 45.

« immobilise l'action en cours et oblige ainsi l'auditeur à prendre position vis-à-vis du processus, l'acteur à prendre position vis-à-vis de son rôle ». Ce qui est produit dans le laboratoire social que représente le théâtre épique est le fruit d'une activité demandant la participation consciente de tous les partis impliqués. Ce que l'auteur gagne, dans ce processus, sur le plan de ce que Benjamin appelle la « fonction organisatrice », il le perd sur le plan de la fantaisie créatrice placée par Hegel à la source de la production esthétique. Selon Benjamin, l'auteur comme producteur est un auteur qui, tel que le fait Brecht, s'assigne de lui-même des « tâches qui ne lui permettent pas d'exhiber en de nouvelles œuvres de maîtres la richesse depuis longtemps falsifiée de la personnalité créatrice⁵⁸ ». La tâche que Brecht s'est assignée consiste à associer le montage au procédé de distanciation se trouvant au cœur du programme des formalistes russes. Cela seul montre déjà que l'activité de l'auteur comme producteur ressemble moins à de la pure création qu'à des innovations à l'intérieur de procédés techniques existants. L'auteur auquel Barthes s'attaque dans « La mort de l'auteur », sur lequel reposerait le « signifié dernier » de l'œuvre, est donc congédié par le théâtre épique, pour lequel les directives de l'auteur ne sont jamais que le point de départ du processus qui mènera au surgissement du résultat escompté : « c'est à la fin et non au début de cette expérience que se trouvent les états de choses [...] Le théâtre épique ne restitue donc pas ces états de choses, il les découvre⁵⁹ ». Cette déstabilisation de la figure de l'auteur à la suite des changements opérés dans la structure de l'œuvre d'art par les innovations techniques apparaît de manière frappante dans le roman Berlin Alexanderplatz d'Alfred Döblin, dont nous avons brièvement parlé plus tôt et auquel Benjamin a consacré son texte intitulé « La crise du

⁵⁸ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique, op. cit.*, Klincksieck, 2011, p. 45.

⁵⁹ Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur » in *Essais sur Brecht*, Paris : La fabrique, 2003, pp. 139-140.

roman ». Ce texte comporte plusieurs éléments de la pratique du montage littéraire, pratique qui, rappelons-le, répond selon Benjamin à l'exigence d'innovation technique qu'il associe à l'idée de l'auteur comme producteur. Par exemple, on y remarque une utilisation répétée du collage, qui, « sous sa forme la plus simple, se réduit à une citation non référenciée, non signalée, ne serait-ce que par des guillemets, perceptible uniquement à celui-là qui sait et qui a reconnu⁶⁰ ». Comme l'a noté Benjamin dans « La crise du roman », Berlin Alexanderplatz contient en effet « des imprimés petits- bourgeois, des histoires scandaleuses, des faits divers d'accidents, des événements sensationnels de 1928, des chansons populaires, des petites annonces⁶¹ ». Bref, on y retrouve un travail rigoureux sur ce que Benjamin appelle le document : « Le montage véritable part du document. Dans sa lutte fanatique contre l'œuvre d'art, c'est par le montage que le dadaïsme s'est allié à la vie quotidienne. » Historien de la vie quotidienne, le romancier-monteur doit sélectionner des documents réels et les agencer de manière à produire une narration nouvelle. Dans « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », Jean-Pierre Morel écrit, toujours à propos de Berlin Alexanderplatz :

[L]e récit narré cède la place à la succession ou à l'arrangement concerté d'une série de documents identifiés ou de simples prélèvements [...] Le montage au sens strict l'emporte alors sur le narrateur, mais de façon à préserver les effets vocaux, cocasses ou polémiques que provoquaient auparavant l'insertion motivée ou bien l'alternance du narré (ou du décrit) et du cité.⁶²

Ainsi le montage finirait par l'emporter sur la narration elle-même. Et pourtant, si Benjamin écrit, dans « La crise du roman », que le montage « fait éclater le roman, aussi

⁶⁰ Decaudin, Michel, « Collage, montage et citation en poésie » in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*. Lausanne : La Cité - L'Âge d'Homme, 1978, p. 32.

⁶¹ Benjamin, Walter, « La crise du roman : à propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin » *loc. cit.*, p. 192.

⁶² Morel, Jean-Pierre, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente » in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*. Lausanne : La Cité - L'Âge d'Homme, 1978, p. 59.

bien du point de vue structurel que du point de vue stylistique », il ajoute qu'elle « [crée] ainsi de nouvelles possibilités très épiques ». C'est que selon lui, le montage littéraire tel qu'il apparaît dans Berlin Alexanderplatz est porteur d'une narration nouvelle, une narration qui aurait pris acte des changements qu'imposent les nouvelles possibilités artistiques à l'auteur comme producteur, dont le travail « ne sera jamais uniquement un travail sur des produits mais toujours en même temps sur des moyens de production ⁶³».

Au début du livre IV de Berlin Alexanderplatz, on retrouve un long passage entièrement consacré à la ville de Berlin, plus précisément à l'Alexanderplatz, dans lequel apparaît ce bouleversement de la narration traditionnelle par le montage de documents réels. Ce passage contient, parfois séparés par des tirets, parfois se mêlant les uns aux autres, des extraits de propagande nationaliste, des revendications pour la classe moyenne et les petits commerçants et des publicités invitant à acheter des marchandises de toutes sortes :

Bars à gnôle, restaurants, fruits et légumes, denrées coloniales et épicerie fine, société de transport, peintre-décorateur, tailleur et confection pour dames, farines et minoterie, garage automobile assurance et protection incendie : innombrables avantages de la petite motopompe, construction simple, utilisation facile, poids faible, peu encombrante. — Chers compatriotes allemands, jamais un peuple n'aura été aussi outrageusement floué, jamais une nation aussi outrageusement, injustement trompée que la nation allemande. Vous souvient-il encore de Scheidemann, comme le 9 novembre 1918, depuis la fenêtre du Reichstag, il nous promettait la paix, le pain et la liberté? Et comme cette promesse aura été tenue! — Articles et accessoires de plomberie sanitaire, nettoyage vitres et fenêtres, le sommeil est le meilleur des remèdes, Steiner, le paradis du lit. — Librairie, la bibliothèque de l'homme moderne, nos œuvres complètes des principaux poètes et penseurs de ce temps s'associent pour former la bibliothèque de l'homme moderne. Ce sont les représentants les plus remarquables de la vie spirituelle européenne. — La loi de protection des locataires n'est qu'un bout de papier. Les loyers ne cessent d'augmenter. La classe moyenne active est jetée à la rue et par là même étranglée, les huissiers

⁶³ Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur », *loc. cit.*, p. 137.

de justice font de juteuses récoltes. Nous exigeons des crédits jusqu'à 15000 marks pour le petit commerce, interdiction immédiate de toutes les saisies chez les petits commerçants. — Faire face sans crainte à l'heure délicate, tels sont le souhait et le devoir de chaque femme. Toutes les pensées toute la sensibilité de la future mère tournent autour de l'enfant à venir. Aussi le choix de la bonne boisson revêt une importance toute particulière pour la future mère. La véritable bière au malt caramel Engelhardt réunit plus que toute autre boisson les qualités nécessaires, goût agréable, valeur nutritive, vertus digestives, effet rafraîchissant. — Assure l'avenir de ton enfant et de ta famille en contractant une assurance vie au près d'une société suisse, Zurich Assurances. — Votre cœur rit! Votre cœur rit de joie si vous possédez un foyer équipé avec les célèbres meubles Höffner...⁶⁴

Plutôt que de nous offrir une description méticuleuse de chacun des aspects de l'Alexanderplatz — comme l'a fait par exemple Émile Zola avec les Halles de Paris, dans *Le ventre de Paris* — Döblin nous plonge ici dans l'état d'esprit d'une personne qui, s'étant aventurée en ces lieux, serait à ce point submergée par les messages publicitaires l'assaillant de toute part qu'elle ne pourrait plus se permettre d'adopter le point de vue de la froide observation. Et non seulement cette personne serait-elle privée du détachement nécessaire à la formulation d'une description objective, mais elle serait aussi sans voix propre. En fait, il ne faudrait pas parler ici d'une personne. La parole, dans cet extrait, n'appartient à personne en particulier. Ce n'est pas un individu qui y prend la parole, mais le concert assourdissant de la publicité et de la propagande devenues omniprésentes. Selon Benjamin, cela est dû à l'importance dans ce roman du montage littéraire. En effet, Benjamin en parle comme d'un roman où « le montage est si dense que l'auteur a du mal à y prendre la parole. » Jean Pierre Morel écrit d'ailleurs :

La marque de fabrique du montage proprement narratif tient dans l'association de deux traits spécifiques : - l'absence de deux des principaux rôles fictifs largement employés par les romanciers de toutes les époques : le narrateur personnage (témoin ou héros des événements qu'il relate à a première personne) et le chroniqueur omniscient ou

⁶⁴ Döblin, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, Paris : Gallimard, 2009, pp. 167-168.

auctorial qui règle et légitime comme il l'entend ses interventions aussi bien que ses silences ; - la présence d'un système narratif qui est au minimum un découpage prosodique détaillé et, au maximum, un dispositif agençant plusieurs régimes de narration.⁶⁵

Le passage de *Berlin Alexanderplatz* que nous avons cité ne contient aucune trace d'un « narrateur témoin » ni d'un « chroniqueur omniscient ». Il n'y est à aucun endroit question de Franz Biberkopf, le personnage principal du roman. Il n'y a rien dans ce passage qui puisse nous permettre de conclure que la « description » de Berlin qu'on y retrouve ait quoi que ce soit à voir avec lui. Et il n'y a pas non plus de point de vue extérieur à l'action, seulement un entremêlement de paroles non identifiées, parfois séparées entre elles par l'usage des tirets. Et pourtant, écrit Benjamin, l'auteur « finira bien par placer ce qu'il a à dire⁶⁶ ». En effet, le rôle de l'auteur ne saurait ici être sous-estimé. Lui seul prend la décision de coller un document plutôt qu'un autre, de le coller en entier ou seulement en partie, de le joindre à tel ou tel autre document. A beaucoup de travail devant lui l'auteur qui, prenant au sérieux l'impact des innovations techniques sur son activité, décide de pratiquer le montage littéraire. Loin de céder sa place à la multiplicité des paroles qu'il couche sur le papier, il est celui qui les organise et les fait tenir ensemble, parfois au prix d'efforts acharnés. En d'autres mots, la production a besoin de producteurs. Mais le producteur, ici, entretient avec sa production un rapport n'ayant rien à voir avec celui qu'entretient l'auteur au sens traditionnel avec son œuvre. L'auteur au sens traditionnel, celui auquel s'attaque Barthes, et que Foucault considère comme une fonction de l'institution, ne serait pas possible sans la structure conceptuelle que nous avons présentée dans le premier chapitre lorsqu'a été discutée l'esthétique d'Hegel. Cette structure conceptuelle repose sur la dialectique entre la forme et le

⁶⁵ Morel, Jean-Pierre, *loc. cit.*, p. 57.

⁶⁶ Benjamin, Walter. « La crise du roman : à propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin », *loc. cit.*, p. 193.

contenu au sein de laquelle le contenu est compris comme ce qui se trouve dans l'esprit de l'auteur, et la forme, comme ce qui permet à l'esprit de s'extérioriser dans le monde afin de prendre conscience de lui-même en tant qu'esprit. Dans le premier chapitre, nous avons montré que l'œuvre d'avant-garde telle que définie par Peter Bürger, en adoptant comme principe formel la rupture avec l'apparence sensible à laquelle l'esprit veut l'élever de force, rendait cette dialectique inopérante. Dans le cas qui nous occupe ici, celui du montage de documents réels dans un roman, cela est d'autant plus exact. C'est pourquoi Adorno écrit :

L'apparence suggérée par l'art, selon laquelle le façonnement de l'empirique hétérogène le réconcilierait avec lui, doit se briser par le fait que l'œuvre admet en elle les ruines littérales et non fictives de l'empirique, reconnaît la rupture et la transforme en effet esthétique.⁶⁷

Les ruines littérales et non fictives de l'empirique, voilà bien ce à quoi nous confronte, avec ses petites annonces et ses extraits de propagande politique, le passage de Berlin Alexanderplatz que nous avons cité. Et si la présence de ces ruines entraînent une rupture, c'est parce qu'elles viennent s'interposer entre l'esprit et le monde, entre la fantaisie créatrice de l'artiste et le matériau auquel elle s'applique. En effet, les documents réels collés dans un roman ne sont ni une création de l'auteur ni de la nature non produite : ils sont eux-mêmes des produits. Dans le cas qui nous intéresse, il s'agit des produits de l'industrie de la publicité, propulsée à l'époque où Döblin écrit son roman par l'essor des nouveaux moyens de communication. De tels produits précèdent la fantaisie créatrice de l'auteur : ils ne sont pas nés dans l'esprit de celui-ci. Et pourtant ils y sont bien présents, de la même manière qu'ils le sont dans l'esprit de quiconque vit à l'ère des nouveaux moyens de communication. En d'autres mots, l'esprit qui travaille

⁶⁷ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 201.

son autre, ici, est lui-même travaillé par cet autre. Nous n'avons donc pas à faire à un simple mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, mais à un va et vient entre les deux. Non seulement l'esprit est-il déjà affecté, de l'extérieur, par ce qu'il prétend créer de l'intérieur, mais il est presque entièrement façonné par cet extérieur. Dans « Expérience et pauvreté », Benjamin traite de cette prédominance de l'extérieur sur l'intérieur à l'époque des nouveaux moyens de communication : « Une toute nouvelle pauvreté s'est abattue sur les hommes avec ce déploiement monstrueux de la technique. Et l'envers de cette pauvreté, c'est la richesse oppressante d'idées qui filtrent chez les gens — ou plutôt qui s'empare d'eux⁶⁸ ». La pauvreté dont parle Benjamin est celle de l'expérience, qui aurait subi « une chute de valeur », chute correspondant selon lui à l'impossibilité croissante pour les gens de raconter ce qu'ils ont vécu :

On rencontre de plus en plus rarement une personne capable de raconter proprement quelque chose. L'embarras se répand de plus en plus fréquemment dans l'assemblée quand s'exprime le désir d'écouter une histoire. C'est comme si une capacité qui nous semblait inaliénable, comme si la plus assurée de nos certitudes, nous était enlevée. C'est-à-dire la capacité d'échanger nos expériences.⁶⁹

Sollicité de toutes parts par la panoplie de messages et d'informations auxquelles l'expose les nouveaux médias, l'individu moderne est d'autant moins capable de s'appropriier ces messages et ces informations pour les intégrer à sa propre expérience, pour en faire sa propre histoire à raconter, son propre contenu à extérioriser. Autrefois détenteur exclusif du contenu, l'esprit en proie aux nouveaux médias devient un contenant débordant de ce qui ne vient pas de lui. Or, au sein du montage littéraire tel que nous l'avons présenté, cette condition qui est celle de l'individu moderne se trouve

⁶⁸ Benjamin, Walter, « Expérience et pauvreté » in *Expérience et pauvreté suivi de Le conteur et La tâche du traducteur*, Paris : Payot et Rivages, 2011, p. 39.

⁶⁹ *Idem.*

renversée. L'auteur comme producteur est celui qui, tel que Döblin, fait de l'impuissance dont est frappé le narrateur moderne une force capable de propulser une nouvelle narration, une narration qui aurait intégré la crise de l'expérience au processus de composition plutôt que de se laisser réduire par elle au silence.

La figure de l'auteur comme instrumentalisation du littéraire

L'activité de l'auteur comme producteur cristallise la situation nouvelle de l'art à l'époque du développement effréné de la technique. Or cette activité déstabilise la relation entre l'esprit et le monde à la source de la notion d'auteur telle que nous l'avons examinée avec Barthes et Foucault. Par conséquent, l'auteur comme producteur serait un auteur qui travaille contre lui-même. Mais nous savons aussi que l'auteur et la personne qui écrit peuvent très bien être deux choses différentes. À condition, toutefois, de comprendre l'auteur comme une fonction, ou encore comme une figure produite par l'institution et servant à la reproduire. Le texte de Jorge Luis Borges intitulé *Borges et moi* prend pour objet cette séparation entre la personne qui écrit et l'auteur en tant que figure :

C'est à l'autre, à Borges, que les choses arrivent. Moi, je marche dans Buenos Aires, je m'attarde peut-être machinalement, pour regarder la voûte d'un vestibule et la grille d'un patio. J'ai des nouvelles de Borges par la poste et je vois son nom proposé pour une chaire ou dans un dictionnaire biographique. J'aime les sabliers, les planisphères, la typographie du XVIIIe siècle, le goût du café et la prose de Stevenson ; l'autre partage ces préférences, mais non sans complaisance, et d'une manière qui en fait des attributs d'acteur.⁷⁰

Dans ce passage, le « je » réfère à une personne qui, bien que n'étant pas Borges dont elle parle en disant « l'autre », est en train d'écrire le prochain texte de Borges. L'auteur

⁷⁰ Borges, Jorge Luis, « *Borges et moi* » in *L'auteur et autres textes*, Paris : Gallimard, p. 111.

et la personne qui fait le geste d'écrire se trouvent séparés. Cette personne reçoit « des nouvelles de Borges par la poste », elle voit « son nom proposé pour une chaire ou dans un dictionnaire biographique ». Si les nouvelles reçues concernent l'institution littéraire, c'est que Borges l'auteur n'existe qu'au sein de cette institution. Il est une figure de l'institution, une idée, une fonction dirait Foucault. Le Borges empirique, celui qui tient le crayon, est réduit à l'anonymat d'un « je » ne pouvant se définir que par la négative, en se distinguant de « l'autre ». Si l'auteur et la personne empirique aiment tous deux « les sabliers, les planisphères, la typographie du XVIIIe siècle, le goût du café et la prose de Stevenson », ces préférences, chez le premier, sont teintées de « complaisance » et transformées en « attributs d'acteur ». Attributs d'acteur, elles le sont dans la mesure où elles s'intègrent à une performance institutionnelle visant à actualiser la figure de l'auteur à partir de détails arrachés à la vie réelle de celui qui écrit. Borges, en tant qu'auteur, est une figure de l'esprit, mais cette figure possède plus de réalité effective que l'être fait de chair et de sang qui s'assoit à son bureau pour écrire. En effet, c'est « à Borges, à l'autre, que les choses arrivent » tandis que la personne qui écrit, elle, « vit et se laisse vivre pour que Borges puisse ourdir sa littérature ». Elle est « condamnée à disparaître, définitivement » et « seul quelque instant » d'elle « aura chance de survivre dans l'autre ». L'idée de Barthes selon laquelle celui qui écrit entre « dans sa propre mort » se trouve donc ici confirmée, si toutefois on y ajoute que celui qui écrit n'est pas l'auteur et que la mort du premier correspond à la naissance du second. Non seulement celui qui écrit doit-il renoncer à vivre pour lui-même, il doit encore renoncer à écrire pour lui-même. Il n'écrit que pour l'autre, que pour Borges. Il ne parle jamais de ses propres livres, seulement des livres de Borges, qui lui sont étrangers : « je me reconnais moins dans ses livres que dans beaucoup d'autres ». C'est que les livres qu'il écrit, aussitôt terminés, deviennent ceux de Borges :

Il y a des années, j'ai essayé de me libérer de lui et j'ai passé des mythologies de banlieue aux jeux avec le temps et l'infini, mais maintenant ces jeux appartiennent à Borges et il faudra que j'imagine autre chose. De cette façon, ma vie est une fuite où je perds tout et tout va à l'oubli et à l'autre.⁷¹

Son activité d'écrivain, même lorsqu'il tente de se la réapproprier, se détache de lui pour lui être ensuite renvoyée sous la forme d'une puissance étrangère, dont il a des nouvelles par la poste et dont lui parlent les dictionnaires biographiques. Son travail étant l'instrument d'une force extérieure, il est l'artisan de sa propre perte, de son propre oubli. Pour parler dans les termes utilisés par Benjamin dans « L'auteur comme producteur », il est un producteur dépossédé de sa production, ou encore, il est le prolétaire de Borges. Barthes n'affirme-il pas, lorsqu'il entreprend de tuer l'auteur, qu'il s'agit là d'un geste « proprement révolutionnaire⁷²»? En effet, cette instrumentalisation de l'écrivain ne travaillant que pour voir son travail lui devenir étranger nous renvoie à l'instrumentalisation de l'écriture dénoncée dans « La mort de l'auteur ». Ce que Barthes prend à partie n'est pas la personne qui fait le geste d'écrire, mais l'instrumentalisation de ce geste, c'est-à-dire la réduction de ce qui a été fait « hors de toute fonction autre que celle du symbole » à une fonction extérieure au symbole. Que la véritable cible de Barthes soit l'instrumentalisation du littéraire est attesté par Sean Burke dans *The Death and Return of the Author* :

In Criticism and truth, in The death of the author, in S/Z too, indeed whenever the removal, death or diminution of the author was called for, the disavowal of and instrumentalist conception of language was not far behind. Nor is this unique to Barthes. Anti-authorialism as always found itself in complicity with anti-representational poetics. The Russian Formalists and New Critics saw the removal of the author as part of the

⁷¹ *Idem.*

⁷² Barthes, Roland, *loc. cit.*, p.

process which disemburdened literature of any dependence on extratextuel contexts.⁷³

L'auteur comme figure se surajoutant à l'écriture et la soumettant à son contrôle rejoint ici l'idée plus générale d'une réduction de la littérature à une réalité extérieure vis-à-vis de laquelle elle serait tenue d'apparaître comme un simple reflet. La figure de l'auteur, telle que nous l'avons présentée à travers notre lecture de Barthes, de Foucault et de Borges, est donc un élément constitutif de cet arrière-fond extratextuel, de cette réalité première à laquelle la littérature, en tant que mimésis, doit se rapporter :

In this way, criticism is forced to be perpetually lagging behind the designs and dictates of the author whilst the work's language is seen as the simple means towards a referential end. Language is thereby devaluated to the status of an instrument, a passive, mediative phenomenon which has no part to play in the construction of this anterior realm of reality-as-given.⁷⁴

Que l'auteur soit compris comme une réalité antérieure au littéraire, une réalité contenant déjà en elle la totalité des possibilités de celui-ci, revient à affirmer la hiérarchie, que nous avons examinée dans le premier chapitre, entre ce qui représente et ce qui est représenté. Comme nous l'avons montré, une telle hiérarchie masque le fait que la littérature est elle-même constitutive de la réalité qu'elle est censée refléter. De même, la réduction de la littérature à la figure de l'auteur masque le fait que cette figure ne précède pas l'écriture, mais qu'elle s'y ajoute après coup. Sans la personne empirique qui fait le geste d'écrire, Borges l'auteur n'existerait pas. Si c'est l'inverse qui semble vrai, si, comme l'écrit Barthes, « l'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre », c'est parce que la figure de l'auteur est une réification. La réification, nous le savons, est ce phénomène qui fait apparaître le résultat de l'activité

⁷³ Burke, Sean, *The death and return of the author, Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, 1992, p. 42.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 43.

humaine comme une seconde nature, un système clos régulé par des lois indépendantes de l'être humain. Ainsi, nous avons interprété la tendance de l'œuvre d'art organique à se faire passer pour de la nature non produite, alors qu'elle est le résultat de l'activité humaine, comme une réification des rapports de production littéraire. Parce qu'elle affiche ouvertement le fait qu'elle est un produit, l'œuvre d'avant-garde est apparue, au contraire, comme une contre-réification. De la même manière, notre analyse des répercussions de la technique du montage sur la structure de l'œuvre littéraire nous a permis de montrer que, si elle passe pour l'origine non produite de la production littéraire, la figure de l'auteur est en fait le résultat de cette production, c'est-à-dire qu'elle est une force s'ajoutant à la production littéraire, une force visant à maîtriser celle-ci, en réduisant la relation réciproque qu'elle implique entre l'esprit et son autre à un modèle épistémologique pour lequel le point de départ est toujours l'esprit.

Nous avons vu que la production littéraire comporte toujours un élément d'imprévisibilité, étant donné qu'elle implique la rencontre de l'esprit avec un matériau lui opposant une résistance productrice de hasard. Et nous venons de voir, avec Barthes, que « [d]onner un auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture ». En d'autres mots, donner un auteur à un texte, c'est rendre l'écriture prévisible. Fermer la production, lui imposer un cran d'arrêt, en étouffant la charge épistémologique qu'elle déploie sous le poids d'une structure conceptuelle ayant pour effet de stabiliser le mouvement réciproque qu'elle déclenche entre l'esprit et le monde, telle est donc la véritable fonction de la figure de l'auteur. Rendre la production prévisible, c'est trouver une position qui serait extérieure à elle et à partir de laquelle on pourrait la contrôler. Tandis que l'auteur comme producteur ne connaît d'autre vérité que celle qui apparaît dans et par la production, la figure de l'auteur, elle, ramène toujours la production à ce qu'elle n'est pas.

Si la part d'imprévisible dans la production littéraire représente le moment à partir duquel peut être libérée la charge épistémologique que la figure de l'auteur a pour effet de neutraliser, elle ne coïncide pas pour autant avec la liberté absolue de l'écriture. Comme l'écrit Peter Bürger dans *Théorie de l'avant-garde* : « La production médiante du hasard [...] n'est pas le résultat d'une spontanéité aveugle dans le traitement du matériau, mais au contraire du calcul le plus rigoureux⁷⁵ ». Bürger rajoute qu' « [u]n tel calcul se rapporte cependant exclusivement aux moyens, tandis que le résultat demeure largement imprévisible ». Le fait de développer une conscience rigoureuse des exigences objectives posées par le problème des moyens, qui est indissociable des avancées de la technique et de leur impact sur les rapports de production littéraire, revient donc à produire de l'imprévisible. Arracher le résultat de la production littéraire à sa réification par la figure de l'auteur demande un travail rigoureux sur les moyens. Si la figure de l'auteur a pour fonction de rendre l'écriture prévisible, la production, en tant que travail sur les moyens, est source d'imprévisible. Ainsi, Adorno écrit :

L'imprévu n'est pas seulement un effet ; il possède également un aspect objectif traduisant une nouvelle modification qualitative. Le sujet a pris conscience de la perte de puissance émanant d'une technologie qu'il a libérée ; il a érigé cette technologie en programme et l'a intégrée au point de départ subjectif pour en faire un moment du processus de production.⁷⁶

La distinction que nous avons établie entre la personne qui écrit et l'auteur en tant que fonction institutionnelle nous permet d'interpréter la posture de l'auteur comme producteur en tant que révolte de l'écrivain vis-à-vis de cette fonction. L'auteur comme producteur est celui qui décide consciemment, en érigeant son impuissance en

⁷⁵ Bürger, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 110.

⁷⁶ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 46.

programme, de prendre sur lui la prolétarianisation à laquelle est réduit le narrateur de Borges et moi, mais de manière à saboter, à l'intérieur même de son travail, la domination exercée sur celui-ci par la figure de l'auteur :

Même la prolétarianisation de l'intellectuel ne crée presque jamais un prolétaire. Pourquoi? Parce que la classe bourgeoise lui a donné en partage, sous la forme de la culture, un moyen de production qui le rend solidaire de la première et qui plus encore la rend, elle, solidaire de lui. Il est donc parfaitement justifié que, dans un autre contexte, Aragon ait déclaré : « L'intellectuel révolutionnaire apparaît d'abord comme traître à sa classe d'origine. » Cette trahison, chez l'écrivain, réside dans un comportement qui transforme le fournisseur de l'appareil de production en ingénieur, un ingénieur concevant comme sa tâche d'adapter les dits buts à la révolution prolétarienne.⁷⁷

Au-delà du point de vue résolument communiste adopté ici par Benjamin, l'écrivain ingénieur est celui qui, plutôt que d'approvisionner la figure de l'auteur, approvisionne la production littéraire, celle-ci étant comprise comme le surgissement de l'imprévisible au sein de la relation entre l'esprit et le monde. Lorsque la production se déchaîne jusqu'au point où la figure de l'auteur se trouve menacée, ainsi que cela se produit avec le montage littéraire et le théâtre épique, on obtient alors les conditions de possibilité de ruptures tapageuses telle que « La mort de l'auteur ». Or, comme l'écrit Sean Burke dans *The Death and the Return of the Author*:

It is not meant to suggest here that the concept on the author does not endorse a representationalist view of the text. What is clear, however, is that the author is not the cause of a representational apprehension of literature — the cause is, at risk of sounding imbecilic, an instrumentalist conception of language. Rather the authorial role is mediative in this process, that of a bridge or portal between text and world. Quite apart from being the God who dwells in the signified, the author is merely the agent of verisimilitude. This should give some pause to those — Barthes is by no means alone here — who would justify the death of the author in terms of the closure of representation. Given the secondariness of the author in this referential process, might not the proposition be reversed? Might not it be claimed, a fortiori, that the abandonment of a

⁷⁷ Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur », *op. cit.*, p. 143.

representationalist aesthetic renders the death of the author needless? Or, to put it another way, that the concept of the author exceeds the functions given within a representational aesthetic?⁷⁸

Une fois que la hiérarchie entre la représentation et ce qu'elle représente a été ébranlée de manière irrémédiable par le déchaînement imprévisible de la production, l'auteur ne peut plus être compris comme « the God who dwells in the signified », c'est-à-dire comme le détenteur exclusif de l'esprit en tant qu'origine non produite de la production. Aussi, pour transposer l'idée de Burke dans le langage de Benjamin, le fait de persister à nier l'auteur après avoir rendu inopérante la structure conceptuelle sur laquelle reposait son ancienne autorité ne peut que voiler l'immensité des tâches qui lui incombent à partir du moment où, s'étant débarrassé de l'auteur en tant que figure institutionnelle, il prend conscience de sa condition de producteur. Parmi ces tâches, la plus considérable est de substituer à une figure reposant sur un ordre épistémologique déchu une figure nouvelle, à travers laquelle ce n'est plus l'institution, mais la production qui s'exprimerait : une figure au sein de laquelle « le travail lui-même [...] prend la parole⁷⁹ ».

⁷⁸ Burke, Sean, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁹ Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur », *loc. cit.*, p. 128.

Chapitre 3 : L'histoire dans le littéraire

Transcendance de l'art

« Il est devenu évident que tout ce qui concerne l'art, tant en lui-même que dans sa relation au tout, ne va plus de soi, pas même son droit à l'existence⁸⁰ ». Cette phrase sur laquelle s'ouvre la Théorie esthétique d'Adorno exprime bien le contexte d'incertitude au sein duquel se présente l'art au XX^e siècle. Si l'art de cette période est à ce point incertain, c'est parce qu'il a rompu avec les présupposés sur lesquels reposait jusque-là le concept d'art. Ce qui était présupposé par le concept d'art, c'est la transcendance. À la fois matérialisation de ce qui transcende la matière et spiritualisation de l'immanence matérielle, l'art n'est pas épuisé par sa propre présence, il présuppose toujours quelque chose qui le dépasse. Selon Hegel, cette relation entre l'art et la transcendance est d'abord apparue dans la fonction cultuelle de l'art, en vertu de laquelle celui-ci devait établir une médiation entre le terrestre et le divin. Mais l'art est conduit, par son mouvement propre et de manière irrésistible, à s'émanciper de sa subordination au sacré. Le rapport de l'art à la transcendance est alors transféré dans la conception humaniste de l'art, selon laquelle il serait l'expression sensible de l'esprit des peuples, de l'essence de l'humanité. Pour Adorno, les conditions historiques de cette réappropriation de l'art par l'être humain sont aussi celles de l'idéal d'un sujet

⁸⁰ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique op. cit.*, p. 15.

libre et autonome, qui porterait en lui les germes de cette transcendance laïque qu'est l'idée d'humanité. C'est dire que la conception selon laquelle l'artiste en tant qu'individu aurait le pouvoir d'exprimer l'universel humain à travers son œuvre se serait développée conjointement avec l'espoir d'un rapport harmonieux entre l'universel et le particulier. Mais une fois que « l'individu en tant qu'individu, en tant que spécimen de l'espèce humaine, a perdu l'autonomie grâce à laquelle il pourrait réaliser le genre humain⁸¹», l'art se retrouve seul avec lui-même, sans transcendance à exprimer, qu'elle soit laïque ou sacrée :

L'autonomie que l'art a acquise après s'être débarrassé de sa fonction cultuelle, ou de ce qui s'y substitue, et que nourrissait l'idée d'humanité, fut d'autant plus ébranlée que la société devenait moins humaine. Les constituants que l'art devait à l'idéal d'humanité s'étiolèrent en vertu des lois de son propre mouvement.⁸²

La catastrophe sociale sous le signe de laquelle se trouve le XX^e siècle se répercute sur les œuvres d'art, non pas dans leur contenu thématique, mais dans leur rapport à la transcendance, dans leur capacité à présupposer l'universel. Toutefois, il n'est pas certain que l'art n'ait plus qu'à renoncer définitivement à la transcendance et à être pleinement ce que l'industrie culturelle en a déjà fait en partie, à savoir un objet dont la signification est épuisée par le moment de sa consommation. Après avoir posé comme point de départ de sa réflexion le caractère hautement incertain de l'art au XX^e siècle, Adorno développe une théorie qui permet de débusquer, dans cette incertitude même, une forme de retour à la transcendance. Un tel retour est lié au

⁸¹ Adorno, Theodor, *Minima Moralia*, Paris : Payot, 2001, p. 37.

⁸² Adorno, Theodor, *Théorie esthétique, op. cit.*, 2011, p. 15.

concept de nouveau, qui fut un véritable mot d'ordre pour l'art d'avant-garde au XX^e siècle. En effet, la totale incertitude qui frappe l'art de cette période correspond à l'élévation de la nouveauté au rang d'absolu :

L'attitude de l'art contemporain vis-à-vis de la tradition, que l'on considère comme une perte de tradition, est conditionnée par le changement interne du concept de tradition. Dans une société essentiellement non traditionaliste, la tradition esthétique est a priori suspecte. L'autorité qu'exerce la nouveauté est celle de l'inéluctabilité historique [...] Elle ne nie pas cependant les pratiques artistiques antérieures — comme le font toujours les styles — mais la tradition en tant que telle.⁸³

L'art moderne ne se retourne pas seulement contre ses propres fondements mais contre la notion même de fondement. En faisant du nouveau, de la rupture avec le passé, son principe structurant, il renie la tradition dans laquelle il s'inscrit. « Catastrophe de l'instant qui brise la continuité temporelle », l'art moderne est une rupture continuelle : son affirmation passe par la négation d'un passé qu'il ne cesse d'abolir. Et pourtant, comme l'écrit Peter Bürger : « le point de départ d'Adorno réside dans l'idée que l'art du passé ne peut être compris qu'à la lumière de l'art moderne⁸⁴ ». Si le nouveau, en tant que négation de la tradition, est refus du passé, il permet en même temps d'éclairer ce passé : « L'Ancien ne peut se réfugier qu'à la pointe du Nouveau, dans les ruptures et non pas dans la continuité⁸⁵ ». L'obsession de l'art moderne pour la nouveauté, loin d'être négation de l'histoire, instaure donc une médiation entre l'art du passé et l'art nouveau, une médiation historique. Pour

⁸³ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁴ Bürger, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 98.

⁸⁵ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique* op. cit., p. 44.

Adorno, la rupture de l'art moderne avec la continuité historique de la tradition est paradoxalement ce qui fait apparaître l'essence historique de l'art. Affirmer que l'essence de l'art est historique, c'est aussi dire qu'il n'existe pas d'invariants sur la base desquels on pourrait le définir. L'art, selon Adorno, affirme l'autodépassement de toute définition. Est art ce qui se redéfinit toujours à partir de sa constellation historique et du possible :

La définition de ce qu'est l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir.⁸⁶

La vérité de l'art ne se trouve ni dans le moment figé qui correspond à une œuvre du passé considérée en elle-même ni dans celui qui correspond à une œuvre nouvelle considérée de la même manière, mais dans la dialectique entre les deux moments, entre les critères qui ont été dépassés et ceux qui naîtront de ce dépassement. Une telle conception de la relation historique entre les œuvres doit sa première formulation claire aux écrits des formalistes russes. Selon les théoriciens de ce courant, ce dépassement de l'ancien par le nouveau consiste en une modification qualitative de la manière dont l'art se distingue de l'empirie, ainsi qu'en un choix de matériaux et de procédés qui correspondent aux exigences posées par les avancées de la technique. Dans « De l'évolution littéraire », Iouri Tynianov écrit que « l'existence d'un fait comme fait littéraire dépend de sa qualité différentielle (c'est-à-dire de sa corrélation soit avec la série littéraire, soit avec une série extra-littéraire), en d'autres termes, de sa

⁸⁶ *Ibid.*, p.18.

fonction⁸⁷ ». Si une œuvre littéraire se définit en se différenciant, alors elle ne peut jamais être comprise uniquement à partir d'elle-même. Comme l'écrit Adorno : ce qui fait la spécificité artistique de l'art doit être « déduit concrètement de son autre⁸⁸ ». L'art n'existe que dans son rapport à ce qui n'est pas de l'art. Et ce que Tynianov appelle la « fonction » d'un fait littéraire désigne la détermination spécifique de ce rapport à une époque donnée. Victor Chklovski, dans « L'art comme procédé », propose une définition de l'art qui vient éclairer cette qualité différentielle attribuée par Tynianov au littéraire :

Les lois de notre discours prosaïque avec sa phrase inachevée et son mot prononcé à moitié s'expliquent par le procès d'automatisation. C'est un procès dont l'expression idéale est l'algèbre, où les objets sont remplacés par des symboles. [...] Dans cette méthode algébrique de penser, les objets sont considérés dans leur nombre et volume, ils ne sont pas vus, ils sont reconnus d'après les premiers traits. L'objet passe à côté de nous comme empaqueté, nous savons qu'il existe d'après la place qu'il occupe, mais nous ne voyons que sa surface. Sous l'influence d'une telle perception, l'objet dépérit, d'abord comme perception, ensuite dans sa reproduction [...] Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce qu'on appelle l'art. Le but de l'art c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la durée et la difficulté de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé.⁸⁹

Conformément à l'idée d'Adorno selon laquelle ce que l'art a de spécifiquement artistique doit être « déduit concrètement de son autre », le langage littéraire est défini par les formalistes russes en opposition au langage instrumental qui organise la

⁸⁷ Tynianov, J., « De l'évolution littéraire » in *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil, 1965, p. 124.

⁸⁸ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique op. cit.*, p. 18.

⁸⁹ Chklovski, Victor, *loc. cit.*, p. 83.

perception sur la base d'automatismes. Or, comme le note Tynianov, le rapport du langage littéraire au langage pratique est historiquement déterminé : « Ce qui est fait littéraire pour une époque, sera un phénomène linguistique relevant de la vie sociale pour une autre et inversement, selon le système littéraire par rapport auquel ce fait se situe⁹⁰ ». En effet, en déterminant ce qu'il y a de spécifiquement artistique dans l'art à la lumière de sa capacité à défaire les automatismes de la perception, on le place sur le terrain mouvant de l'histoire. Comme le montre Chklovski, le langage instrumental se fonde sur la reconnaissance, le déjà-vu, l'habitude. Or ce qui aujourd'hui représente un bouleversement de l'habitude sera peut-être devenu habituel demain :

Il n'est pas indifférent que tel élément soit rebattu, usé ou qu'il ne le soit pas. Qu'est-ce que le caractère rebattu, usé, d'un vers, d'un mètre, d'un sujet, etc. ? En d'autres termes, qu'est-ce que « l'automatisation » de tel ou tel élément ? J'emprunte un exemple à la linguistique : quand l'image significative s'use, le mot qui exprime l'image devient une expression de la relation, devient un mot outil, auxiliaire. En d'autres termes, sa fonction change. Il en va de même avec l'usure, avec l'automatisation, avec l'usure d'un élément littéraire quelconque : il ne disparaît pas, seule sa fonction change, devient auxiliaire.⁹¹

Le rapport entre le langage littéraire et le langage instrumental implique donc aussi un rapport entre l'art ancien et le nouveau, un rapport entre les différentes œuvres, entre les différents procédés de la série littéraire. C'est cela qui conduit Adorno à formuler l'idée selon laquelle « la définition de l'art est toujours donnée à l'avance par ce qu'il fut autrefois, mais n'est légitimée que par ce qu'il est devenu, ouvert à ce qu'il veut être et pourra peut-être devenir⁹² ». S'il faut se tourner, afin de définir l'art,

⁹⁰ Tynianov, J., *loc. cit.*, pp. 124-125.

⁹¹ *Ibid.*, p. 125.

⁹² Adorno, Theodor, *Théorie esthétique op. cit.*, p. 17.

vers les procédés artistiques du passé, ce qui se contente de reproduire ces procédés aujourd'hui n'est pas nécessairement de l'art. Si l'art s'édifie par rapport au passé, il le fait toujours en vue d'un avenir imprévisible, c'est-à-dire de manière critique. L'art nouveau ne contient pas le passé en tant que tel, il le contient sous une forme corrigée. C'est là que réside ce qui, au XX^e siècle, se présente comme la transcendance de l'art. Si l'art, en s'affirmant aujourd'hui, affirme du même coup ce qu'il a été autrefois, ainsi que ce qu'il pourrait devenir, alors il présuppose plus que sa propre présence : il réaffirme sans cesse, à travers son déploiement critique dans l'histoire, que ce qui pourrait être n'est pas épuisé par ce qui est. Cette nouvelle transcendance de l'art, à la différence de l'ancienne, est entièrement immanente au déploiement historique des œuvres. Ce déploiement n'est pas guidé par une quelconque téléologie ni subordonné à un quelconque principe supérieur : il s'auto-engendre dans l'histoire. Ainsi Jausss écrit, à propos des formalistes russes :

[L]'analyse de l'évolution littéraire découvre dans l'histoire littéraire une autocréation dialectique des formes nouvelles, elle décrit le cours prétendument paisible et continu de la tradition comme un processus rempli de mutations brusques, de révoltes déclenchés par des écoles nouvelles, de conflits entre genres concurrents. « L'esprit objectif » censé caractériser des époques considérées comme homogènes est rejeté comme relevant de la spéculation métaphysique.⁹³

Comme nous l'avons vu avec Adorno, « le cours prétendument paisible et continu de la tradition » est précisément ce que l'art du XX^e siècle a fait voler en éclat, nous contraignant ainsi à penser le caractère historique de l'art non plus sous le signe de la continuité mais sous le signe de la rupture. Cette contrainte, en revanche, est cela

⁹³ Jausss, Hans Robert, *op. cit.*, p. 46.

même qui confère à l'histoire littéraire la transcendance dont la privait « l'esprit objectif censé caractériser des époques considérées comme homogènes », en la réduisant à un processus linéaire et continu dont les différents moments ne communiquent entre eux que par une relation de cause à effet. Si l'art du XX^e siècle n'est plus illuminé par la transcendance d'un esprit intemporel, il est toutefois éclairé de l'intérieur, par la transcendance immanente et temporelle de son essence historique :

Les traces abandonnées dans le matériau et dans les procédures techniques auxquelles adhère toute œuvre qualitativement nouvelle sont des cicatrices, les points où les œuvres précédentes ont échoué. Tout en souffrant de ces cicatrices, l'œuvre nouvelle se retourne contre celles qui ont laissé des traces [...] Le contenu de vérité des œuvres fusionne avec leur contenu critique. C'est pourquoi elles se critiquent aussi mutuellement. C'est cela, et non pas la continuité historique de leur dépendance, qui lie les œuvres les unes aux autres.⁹⁴

Alors que l'histoire de la littérature au sens traditionnel rattache les œuvres les unes aux autres de l'extérieur, en posant la « continuité historique de leur dépendance », l'histoire de la littérature au sens d'Adorno permet aux œuvres de communiquer de l'intérieur dans la discontinuité. Les cicatrices dont il parle sont des prises de conscience de blessures qui ont été dépassées. C'est par la guérison que les blessures du passé apparaissent comme telles. Aussi il écrit : « La méditation sur la dimension historique devrait permettre de découvrir ce qui resta jadis insoluble. C'est uniquement dans cette perspective qu'il convient de rattacher le présent au passé⁹⁵ ». Parce qu'elles présupposent les blessures qui les ont précédées, les cicatrices sont de l'histoire

⁹⁴ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 61.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 40.

sédimentée dans les œuvres. L'histoire, par l'entremise des procédés techniques portant la mémoire critique de ce qui fut et la possibilité de ce qui n'est pas encore, s'inscrit donc dans le littéraire.

Histoire et production

Une telle articulation de l'histoire et du littéraire, en raison du rôle déterminant qu'elle attribue au renouvellement des procédés techniques, est intimement liée à la figure de l'auteur comme producteur. Lorsque Benjamin insiste sur « la différence décisive entre le simple approvisionnement d'un appareil de production et sa transformation⁹⁶ », il présuppose le rapport à l'histoire que nous venons de présenter. Un tel rapport à l'histoire, nous l'avons vu, implique à la fois la conscience du passé et celle de son insuffisance. Comme nous l'avons montré dans les deux premiers chapitres, le contenu de vérité du littéraire ne doit pas être recherché dans une quelconque extériorité dont il serait le reflet, que ce soit dans l'essence véritable de la réalité sociale ou bien chez l'auteur comme figure de l'institution. Or s'il en est ainsi, c'est que le critère en vertu duquel la production littéraire se définit comme telle ne se trouve pas dans une extériorité mais à l'intérieur de la production elle-même, à savoir dans la tension entre les procédés techniques du passé, ceux du présent et ceux qui sont encore à venir. Ainsi, selon Benjamin, n'est littéraire que ce qui entreprend de « repenser les idées de formes ou de genres poétiques en s'appuyant sur les données techniques de notre situation actuelle, pour parvenir à ces modes d'expression qui

⁹⁶ Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur », *loc. cit.*, p. 126.

représentent le point d'attaque des énergies littéraires du présent⁹⁷». Si la représentation, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, doit être jugée en tant que telle et non seulement en regard de ce qu'elle représente, c'est justement parce qu'elle n'est pas un matériau neutre, parce qu'elle est historique : elle porte en elle, cicatrisés, « les points où les œuvres précédentes ont échoué⁹⁸ ». Dans cette optique, Tynianov a raison d'affirmer qu'« il n'est pas indifférent que tel élément soit rebattu, usé ou qu'il ne le soit pas⁹⁹», puisque l'histoire, selon Benjamin, ne concerne pas seulement la réalité à représenter mais la représentation elle-même, c'est-à-dire les procédés techniques à l'œuvre dans cette représentation. Ce qui nous ramène encore une fois au débat des années 1930. En effet, cette essence historique de la représentation constitue un problème se trouvant au cœur de la polémique impliquant Lukács et les « trois B ».

Dans « Les essais de Georg Lukács » et « Sur le caractère formaliste de la théorie du réalisme », deux articles écrits en 1938, Brecht résume les reproches de décadence adressés par Lukács à la littérature d'avant-garde en les présentant comme des symptômes d'un manque de conscience historique :

[Lukács] examine le déclin du roman bourgeois depuis les hauteurs mêmes qu'il occupait lorsque la classe bourgeoise était encore progressiste. Il a beau traiter les romanciers contemporains avec la plus grande courtoisie, dans la mesure où ils sont les successeurs des classiques du roman bourgeois, pour autant qu'au moins sur le plan formel leur écriture est réaliste, il ne peut faire autrement que d'apercevoir sur ce plan aussi un déclin. Il lui est tout à fait impossible de trouver chez eux un réalisme comparable à celui des classiques pour ce qui est de la profondeur, de l'ampleur, de l'agressivité. Comment, au demeurant, auraient-ils pu s'élever au-dessus de leur classe? Il y a aussi,

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique, op. cit.*, 2011, p. 61.

⁹⁹ Tynianov, J., *loc. cit.*, p. 124.

il doit nécessairement y avoir une décadence de la technique romanesque [...] D'un revers de main, il balaie cette technique comme inhumaine. Il revient vers les ancêtres et conjure les héritiers dégénérés de suivre leur exemple.¹⁰⁰

L'erreur fondamentale de Lukács, selon Brecht, réside dans le fait qu'il oppose de manière rigide les œuvres littéraires du présent et celles du passé. Nous avons vu que la définition de l'art est toujours donnée à l'avance par les œuvres du passé. Si on s'en tenait à cette affirmation, Lukács, en examinant le roman bourgeois du XX^e siècle « depuis les hauteurs mêmes qu'il occupait lorsque la classe bourgeoise était encore progressiste », serait parfaitement dans son droit. Or nous avons aussi vu que la définition de l'art, si elle est toujours donnée à l'avance, n'est légitimée que par ce qu'il est devenu. C'est dire qu'il faut non seulement comprendre les œuvres du présent à partir des œuvres du passé, mais aussi, inversement, comprendre celles du passé à partir de celles du présent. Voilà précisément ce que Lukács néglige dans ses écrits sur la littérature d'avant-garde. La conséquence d'une telle négligence est l'impossibilité pour ce dernier de saisir l'essence historique des procédés utilisés par les auteurs qu'il cite sans cesse en exemple, tels que Balzac, Tolstoï et leurs nombreux émules. En érigeant ces procédés en critères auxquels les œuvres nouvelles devraient se conformer, il en fait des caractéristiques intemporelles, s'empêchant ainsi de voir ce qu'elles sont réellement, à savoir de l'histoire sédimentée dans les œuvres. Rappelons que si les procédés techniques sont porteurs d'histoire, c'est dans la mesure où ils sont toujours issus d'une confrontation avec le passé. Or cette essence historique de la technique littéraire n'apparaît nulle part aussi clairement que dans la

¹⁰⁰ Brecht, Bertolt, « Les essais de Georg Lukács » *loc. cit.*, p. 88.

littérature d'avant-garde, qui érige la nouveauté en absolu. En réaffirmant continuellement le dépassement de ce qui a déjà été, l'avant-garde dévoile la transcendance immanente du littéraire, c'est-à-dire le fait qu'on ne peut le comprendre qu'à partir de sa constellation historique, dans la tension entre ce qu'il a été, ce qu'il est et ce qu'il pourrait devenir.

Ainsi l'âge d'or du réalisme bourgeois, à partir duquel Lukács fonde sa conception de la littérature, ne peut être pleinement compris, c'est-à-dire compris dans sa dimension historique, qu'en regard de la nouvelle littérature. Définir la littérature du présent à partir de celle du passé implique de mettre en jeu le passé lui-même, en le relisant à l'aune de ce qui lui a succédé. Mettre le passé en jeu, ici, serait donc reconnaître que ce qui est apparu à l'âge d'or du réalisme bourgeois comme des procédés techniques éternellement valables a été dévoilé depuis comme devenir historique, et qu'en conséquence, ces procédés ne peuvent être compris que lorsque mis en relation avec leur être devenu, c'est-à-dire avec les nouveaux procédés. Le contenu de vérité de la production littéraire ne se trouve donc ni dans les œuvres anciennes ni dans les nouvelles, mais dans la dialectique entre les deux, entre les critères esthétiques qui ont été dépassés et ceux qui sont nés de ce dépassement. En littérature, la vérité est un devenir : elle se trouve dans le processus, et non dans les résultats considérés isolément. Ainsi, aucun critère particulier ne peut être érigé en invariant à partir duquel toute œuvre littéraire pourrait être évaluée, puisque cela reviendrait à arracher ce critère à son devenir historique pour en faire un élément purement formel. La tentative de Lukács pour définir le littéraire à partir de l'âge d'or du réalisme, plutôt que de dévoiler

le contenu de vérité du littéraire, débouche donc ironiquement sur ce que Lukács honnit par-dessus tout : le formalisme.

C'est en effet vers cette conclusion que tend l'argument de Brecht, selon lequel Lukács pactise malgré lui avec une « certaine critique formaliste qui ne semble s'intéresser qu'aux formes, ne jure que par certaines formes bien définies et situées dans le temps, et ne cherche à résoudre les problèmes de composition littéraire, quand bien même elle injecte à l'occasion des aperçus historiques, que dans le champ de la littérature pure¹⁰¹ ». Ne chercher à résoudre les problèmes de composition littéraire que dans le champ de la littérature pure, ici, signifie extraire ces problèmes du devenir historique sans lequel ils n'auraient jamais pu être formulés. La « littérature pure », au sens de Brecht, est une littérature débarrassée de toute dimension historique. Si Lukács sombre dans le formalisme, ce n'est pas parce qu'il attacherait une trop grande importance aux caractéristiques formelles des œuvres littéraires, mais parce qu'il coupe ces caractéristiques de leur contenu historique. Pour Brecht, qui conteste la monopolisation de la théorie du réalisme par Lukács, une œuvre qui se prétend réaliste en vertu de sa concordance avec un ensemble de critères intemporels ne l'est que « dans la forme », c'est-à-dire indépendamment des conditions historiques à l'intérieur desquelles il est possible de définir ce qui est ou non réaliste.

Le réalisme n'est pas une affaire de formes. On ne peut prendre la forme propre à un réaliste unique (ou à un nombre limité de réalistes) et l'appeler la forme du réalisme. C'est anti-réaliste. Si l'on procède ainsi, il en découle que les réalistes, c'étaient ou bien Swift et Aristophane, ou bien Balzac et Tolstoï ; et que, si l'on n'admet que les formes des morts,

¹⁰¹ Brecht, Bertolt, « Sur le caractère formaliste de la théorie du réalisme » in *Sur le réalisme précédé de Art et politique et de Considérations sur les arts plastiques*, Paris : L'arche, 1970, p. 93.

aucun vivant n'est un réaliste. Est-ce là abandonner la théorie? Non, c'est en assurer les fondements. C'est empêcher qu'on ait une théorie qui consiste uniquement en une description ou une interprétation d'œuvres d'art existantes, dont on extrait des directives purement formelles. Il faut une théorie des œuvres qui sont encore à créer.¹⁰²

Une théorie qui se contente de décrire et d'interpréter des œuvres déjà existantes afin de juger des œuvres du présent est une théorie affirmant implicitement que l'histoire est arrivée à son terme. C'est pourquoi une telle théorie ne peut être d'aucune utilité en ce qui concerne les œuvres encore à créer. Le mensonge consistant à poser un terme arbitraire à l'histoire est pourtant bien connu de Lukács, qui n'hésite pas à le nommer comme mensonge lorsqu'il est impliqué dans un contexte sociopolitique. Cela apparaît clairement dans son livre sur le roman historique.

Ce furent la révolution française, les guerres révolutionnaires, l'ascension et la chute de Napoléon qui firent pour la première fois de l'histoire une expérience vécue des masses, et même à l'échelle de l'Europe. Durant les décennies entre 1789 et 1814, tous les peuples d'Europe ont subi plus de bouleversements qu'ils n'en avaient éprouvés jadis en des siècles. Et la succession rapide de ces bouleversements leur donne un caractère qualitativement distinct, elle rend leur caractère historique beaucoup plus visible que d'ordinaire dans des cas isolés.¹⁰³

La période historique abordée ici par Lukács correspond à la phase progressiste de la bourgeoisie, lors de laquelle celle-ci, en renversant les structures sociales prétendument éternelles du féodalisme, a fait apparaître l'essence historique de toute organisation sociale. Mais face à la menace d'un soulèvement prolétarien, la bourgeoisie, afin de conserver l'ordre social sur lequel repose son existence, se voit forcée de nier la conception de l'histoire qu'elle a elle-même mise de l'avant. Ainsi

¹⁰² *Ibid.*, p. 86.

¹⁰³ Lukács, Georg, *Le roman historique*, *op. cit.*, p. 21.

les catégories sociales mobilisées par celle-ci pour contester la prétention des catégories féodales à l'éternité se présentent dorénavant elles aussi comme des catégories éternelles, des catégories arrachées au fleuve du devenir historique dans lequel elles se sont formées. L'histoire cesse donc d'être conçue comme le terrain de ruptures continues et devient le support immobile de la continuité du toujours semblable. Aussi Lukács écrit, à propos des conséquences du soulèvement prolétarien de juin 1848, que « dans la mesure où une idéologie du progrès continue à prévaloir, [...] tout élément de contradiction en est aboli; l'histoire est conçue comme une évolution sans heurt et directe¹⁰⁴ ». Le mensonge, ici, consiste donc à prendre un moment historique particulier et à le poser comme terme de l'histoire, c'est-à-dire comme point à partir duquel les événements à venir pourront être considérés d'avance comme de simples variations autour d'une réalité essentiellement identique. En associant la révolution à la prise de conscience de l'essence radicalement historique des événements humains, Lukács est très proche de la conception — mise en lumière par l'art d'avant-garde — voulant que la rupture avec les œuvres du passé soit ce qui fasse apparaître l'essence historique de l'art. Mais lorsqu'il s'agit de littérature, son parti pris pour le réalisme du XIX^e siècle l'empêche de voir que le fait d'ériger les critères des classiques du réalisme bourgeois en invariants à partir desquels pourraient être condamnés les excès de l'avant-garde revient à nier l'essence historique de ces critères; tout comme la bourgeoisie, en érigeant les catégories sociales nées de sa prise de pouvoir en invariants à partir desquels pourraient être condamnés les excès du

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 194.

prolétariat révolutionnaire, nie sa propre essence historique. Adorno fait remonter à Hegel cette contradiction, propre à plusieurs théories marxistes de la littérature, entre une conscience aigüe du caractère historique des événements humains et une tendance à faire d'un moment artistique particulier le terme à partir duquel l'histoire, en quelque sorte, s'épuise :

L'Esthétique de Hegel souffre surtout de ce que, oscillant — comme l'ensemble du système — entre la pensée en termes d'invariants et la pensée dialectique émancipée, elle a compris, comme aucune autre avant elle, l'élément historique de l'art en tant que moment du déploiement de la vérité, mais a cependant, malgré cela, conservé le canon de l'Antiquité. Au lieu de transplanter la dialectique dans le progrès artistique, Hegel l'a freinée. Pour lui, l'art était éphémère bien plus que ses formes prototypiques. Cent ans plus tard, dans les pays communistes, les conséquences de cela furent incommensurables. Leur théorie réactionnaire de l'art se nourrit, non sans quelque assistance de Marx, du classicisme hégélien.¹⁰⁵

Après avoir découvert que le contenu de vérité des œuvres d'art est un devenir historique, Hegel, en posant l'existence d'un âge d'or à partir duquel l'art ne pourrait que se diriger progressivement vers sa fin, aurait donc établi les bases conceptuelles de la négation de l'histoire qui permettra plus tard à Lukács de condamner la littérature d'avant-garde à partir de l'âge d'or du réalisme bourgeois. En proposant l'idée selon laquelle « l'art a dû être un jour le degré adéquat de l'esprit et ne l'est plus¹⁰⁶ », Hegel aurait donc pavé la voie à des conceptions fondées sur une opposition rigide entre l'art du passé et celui du présent, voilant ainsi le fait que la production littéraire, en vertu de son essence historique, transcende de telles oppositions.

¹⁰⁵ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique, op. cit.*, pp. 288-289.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 289.

Ce que la réplique de Brecht à Lukács fait apparaître, c'est l'impossibilité de saisir le contenu de vérité du littéraire sans regarder en face le problème de la nouveauté, bref l'impossibilité de se dérober aux exigences nouvelles posées par le surgissement de nouveaux procédés littéraires. Comme l'écrit Adorno: « Ce qui est resté en arrière ne dispose même pas des moyens plus anciens dont il se sert. L'histoire domine complètement les œuvres, même celles qui la nient¹⁰⁷ ». S'il est vrai, comme le pensent les formalistes russes, que l'usure d'un élément littéraire quelconque n'entraîne pas sa disparition mais le conduit à devenir un élément « auxiliaire », alors, un procédé qui permettait, comme l'exige Lukács, de produire une juste représentation de la réalité ne sera peut-être plus à une époque ultérieure qu'un élément purement décoratif. Or pour évaluer ainsi un procédé à la lumière de son être devenu, il faut pouvoir le comprendre dans sa relation dialectique avec les nouveaux procédés, et pas uniquement en rapport avec la réalité à représenter. Toutefois, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, la célébration ou la condamnation d'un procédé littéraire par Lukács est toujours formulée en fonction du rapport de ce procédé à la réalité extra-littéraire plutôt que dans sa corrélation avec les autres procédés. Ainsi, il ne peut pas voir que la découverte de nouveaux procédés ne laisse pas les anciens intouchés, et que le fait de reprendre ces derniers tels quels à notre époque ne peut conduire qu'à une pâle copie du passé. C'est pourquoi Brecht souligne que Lukács « a beau traiter les romanciers contemporains avec la plus grande courtoisie, dans la mesure où ils sont les successeurs des classiques du roman bourgeois, pour autant qu'au moins

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 49.

sur le plan formel leur écriture est réaliste, il ne peut faire autrement que d'apercevoir sur ce plan aussi un déclin¹⁰⁸ ». Quiconque se retranche, pris de vertige face aux abîmes ouverts par le surgissement du nouveau, dans un âge d'or révolu, passe non seulement à côté du contenu de vérité de la production littéraire nouvelle, mais trahit du même coup celle qu'il aimerait voir se répéter à jamais.

Réception et production

La conception historique de la littérature mise de l'avant au XX^e siècle est intimement liée à la figure de l'auteur comme producteur. Nous avons en effet retrouvé, au cours de notre excursus sur la transcendance de l'art, la même insistance sur le renouvellement de la technique et le développement des moyens de production littéraire, ainsi que la même valorisation de la nouveauté en tant que libération des forces de l'imprévisible à l'œuvre dans le littéraire. Or, ce qui fut dévoilé par la transcendance historique de l'art au XX^e siècle ne se réduit pas à cela. On ne peut comprendre pleinement cette transcendance sans aborder ce qui est une de ses manifestations les plus importantes, à savoir l'esthétique de la réception. Les formalistes russes définissent le langage littéraire en opposition aux automatismes du langage pratique. Un procédé littéraire, une fois usé par le temps, peut lui-même devenir automatique, perdant ainsi sa qualité proprement littéraire. En replaçant sans cesse le langage littéraire à l'intérieur de sa relation historiquement déterminée avec le langage pratique, on devrait donc être capable de saisir la production littéraire dans son

¹⁰⁸ Brecht, Bertolt, «Les essais de Georg Lukács », *loc. cit.*, p. 88.

auto-déploiement historique. Dans *Pour une esthétique de la réception*, Jauss résume ainsi cette conception :

Comment une œuvre donnée, que l'histoire littéraire positiviste localise de façon déterministe dans une série chronologique, la réduisant ainsi à la pure extériorité d'un fait littéraire, peut-elle être replacée dans la séquence historique dont elle fait partie, et donc recouvrer sa qualité d'évènement? La théorie formaliste prétend — comme on l'a déjà vu — résoudre ce problème en posant son principe de l'« évolution littéraire », selon lequel l'œuvre nouvelle apparaît en opposition à d'autres œuvres, précédentes ou simultanées et concurrentes, définit par le succès de sa forme la « ligne de crête » d'une époque littéraire, et donne bientôt naissance à des imitations de plus en plus stéréotypées, à un genre qui s'use et qui pour finir, lorsque la forme suivante s'est imposée, se survit seulement dans la banalité de la littérature de consommation.¹⁰⁹

Si Jauss revient aux formalistes russes, c'est parce qu'il voit dans le principe de l'évolution littéraire les éléments d'une théorie qui permettrait d'aborder d'un point de vue historique l'interaction de la littérature et de la société. Si les formalistes russes insistent sur la succession interne des procédés techniques permettant de bouleverser les automatismes de la perception, Jauss, pour sa part, voudrait approfondir la relation entre l'œuvre et les lecteurs que ce bouleversement présuppose :

Pour rénover l'histoire littéraire, il est nécessaire d'éliminer les préjugés de l'objectivisme historique et de fonder la traditionnelle esthétique de la production et de la représentation sur une esthétique de l'effet produit et de la réception. L'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi à posteriori entre des « faits littéraires » mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres. Cette relation dialectique est aussi pour l'histoire littéraire la donnée première. Car l'historien de la littérature doit toujours redevenir d'abord lui-même un lecteur avant de pouvoir comprendre et situer une œuvre, c'est-à-dire

¹⁰⁹ Jauss, Hans Robert, *op. cit.*, p.70.

fonder son propre jugement sur la conscience de sa situation dans la chaîne historique des lecteurs successifs.¹¹⁰

Selon Jauss, comprendre la production littéraire dans son devenir historique implique de la resituer dans sa relation initiale avec les lecteurs. La relation dialectique entre la réception initiale d'une œuvre et celles qui la suivront dans « la chaîne historique des lecteurs successifs » serait donc le contenu même de l'historicité du littéraire. L'idée de Jauss est qu'en resituant ainsi les œuvres dans la chaîne de leurs réceptions successives, on parvient non seulement à mettre en lumière l'historicité du littéraire, mais aussi à faire ce que les formalistes russes ont laissé de côté, à savoir poser les bases d'une théorie capable de saisir *l'expérience vivante* de cette historicité. C'est dans cette expérience, c'est-à-dire dans la sphère de la réception, que se trouve selon Jauss le contenu de vérité du littéraire.

Une telle conception n'aurait pas pu être formulée sans la conscience de l'historicité radicale de la littérature apparue au XX^e siècle. En effet, l'esthétique de la réception trouve son point de départ dans la conception voulant qu'il faille absolument, pour comprendre une œuvre littéraire, connaître l'histoire de celle-ci, non pas au sens d'une collection de faits morts concernant cette œuvre, mais en tant que ressaisissement d'une expérience vivante, celle des lecteurs se succédant à travers les époques. Or nous avons vu que la conscience de l'historicité du littéraire se trouve liée, de manière inextricable, à la figure de l'auteur comme producteur. Serait-ce à dire que ce dernier trouve son plus haut critère dans la réception? Pas forcément. Si l'esthétique de la

¹¹⁰ Jauss, Hans Robert, *op. cit.*, p.51.

réception est liée à la nouvelle conception de l'histoire qui est développée au XX^e siècle, c'est parce que cette conception implique l'action d'un principe moteur. Comme nous l'avons vu, l'apport des formalistes russes à l'histoire de la littérature permet de comprendre cette histoire comme un auto-déploiement, c'est-à-dire comme un processus mis en marche de l'intérieur et ne demandant l'intervention d'aucune téléologie. Ainsi, on ne peut postuler l'existence d'un tel processus sans postuler du même coup celle d'un moteur qui, de l'intérieur, lui permettrait de s'auto-engendrer. C'est sur ce point précis que la position de Benjamin diffère de celle de Jauss. Alors que, pour ce dernier, le moteur du devenir historique de la littérature est le choc résultant du décalage entre les attentes du public et l'effet produit par les œuvres, ce moteur, pour Benjamin, doit plutôt être recherché dans la production littéraire elle-même, là où s'effectue le dépassement des procédés techniques du passé. Dans « La tâche du traducteur », Benjamin écrit :

En aucun cas, devant une œuvre d'art ou une forme d'art, la référence au récepteur ne se révèle fructueuse pour la connaissance de cette œuvre ou de cette forme. Non seulement toute relation à un public déterminé ou à ses représentants induit en erreur, mais même le concept d'un récepteur « idéal » nuit à tous les exposés théoriques sur l'art, car ceux-ci ne sont tenus de présupposer que l'existence et l'essence de l'homme en général. De même, l'art présuppose l'essence corporelle et intellectuelle de l'homme, mais dans aucune de ses œuvres il ne présuppose son attention. Car aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditoire.¹¹¹

On ne saurait être plus catégorique. Afin de comprendre ce qui peut motiver Benjamin à défendre l'idée, somme toute surprenante, « qu'aucun poème ne s'adresse au

¹¹¹ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » in *Œuvres I*, Paris : Gallimard, 2000, p. 244. ¹¹⁷ Hegel, G.W.F, op. cit., p.69.

lecteur », il faut d'abord poser la question du rapport de l'œuvre littéraire à la communication : « Que dit une œuvre littéraire ? Que communique-elle? Très peu à qui la comprend. Ce qu'elle a d'essentiel n'est pas communication, n'est pas message ». Comprendre une œuvre littéraire implique donc d'accepter le fait qu'elle ne s'adresse pas à nous, qu'elle n'est pas là pour nous.

Dans sa théorie esthétique, Hegel distingue le rapport à l'art des différents rapports possibles entre le sujet et les objets du monde : « L'intérêt de l'art diffère de l'intérêt pratique du désir en ce qu'il sauvegarde la liberté de son objet, alors que le désir en fait un usage utilitaire et le détruit¹¹⁷ ». Le rapport à l'objet qui est fondé par le désir implique la destruction de l'objet par le processus de sa consommation, il ne saurait laisser subsister celui-ci dans son autonomie. Un tel rapport, appliqué aux œuvres d'art, réduit celles-ci, comme le dit Adorno, à des biens culturels : « Ce que l'on consomme dans les marchandises culturelles, c'est leur être pour autrui, alors qu'elles ne sont pas vraiment pour les autres¹¹² ». L'être pour autrui d'une œuvre d'art est le résultat de la marchandisation de celle-ci, qui lui est imposée de l'extérieur par l'organisation sociale. Ce qui au contraire est proprement artistique dans une œuvre correspond à ce qui en elle n'est pas pour autrui. C'est dans ce sens que l'œuvre littéraire ne communique que « très peu à qui la comprend ». L'expérience de l'art, lorsqu'elle régresse dans l'intérêt pratique du désir qui impose à l'œuvre, en lui demandant de livrer des messages, une fonction utilitaire, implique une relation dans laquelle elle est comprise de l'extérieur,

¹¹² Adorno, Theodor, *op. cit.*, p. 37.

c'est-à-dire mal comprise. Comprendre l'œuvre de l'extérieur signifie ici la comprendre à partir de soi.

Le consommateur peut projeter à son gré ses émotions, ses reliquats mimétiques sur ce qu'on lui présente. Avant l'époque de l'administration généralisée, le sujet qui regardait, écoutait ou lisait une œuvre d'art devait s'oublier lui-même, devenir indifférent à lui-même, disparaître en elle. L'idéal de l'identification ainsi réalisé ne consistait pas à rendre l'œuvre semblable à soi-même, mais, au contraire, à se faire semblable à elle.¹¹³

Celui qui attend d'une œuvre qu'elle lui donne quelque chose, en projetant sur elle son propre besoin, la rapporte à lui-même. Si le fait d'attendre de l'œuvre qu'elle nous communique quelque chose constitue une projection sur elle de nos désirs, alors ce qui dans les œuvres littéraires est communication fait partie de cette projection. Ainsi, à celui qui, plutôt que de se projeter sur elle, s'oublie lui-même en elle, à celui donc qui la comprend vraiment, il est normal que l'œuvre communique très peu. Or pour Jauss, l'essence même des œuvres littéraires implique la logique de la communication, puisque cette essence est d'être une réponse :

La reconstitution de l'horizon d'attente tel qu'il se présentait au moment où jadis une œuvre a été créée et reçue permet en outre de poser des questions auxquelles l'œuvre répondait, et de découvrir ainsi comment le lecteur du temps peut l'avoir vue et comprise.¹¹⁴

Ce rapport de communication entre l'œuvre et le lecteur, que Jauss appelle l'herméneutique de la question et de la réponse, est selon lui le fondement nécessaire d'une esthétique de la réception. Or, comme nous venons de le voir, la logique de la communication ne sollicite les œuvres littéraires qu'en tant qu'être pour autrui, et

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Jauss, Hans Robert, *op. cit.*, p.70.

passé donc à côté de ce qui en elles est spécifiquement artistique. Toutefois, cela ne signifie aucunement qu'il faille exclure l'art du domaine de la connaissance. En effet, ni Benjamin ni Adorno ne renoncent pour autant au contenu de vérité des œuvres littéraires. C'est que la spécificité épistémologique de la littérature ne concerne pas la connaissance plus ou moins grande que les lecteurs peuvent avoir des œuvres mais la production elle-même, et plus précisément la mise en mouvement de la relation entre l'esprit et le monde impliquée par toute extériorisation de l'être humain dans son travail :

L'objectivation de l'art qui, de l'extérieur, de la société, constitue son fétichisme, est elle-même sociale en tant que produit de la division du travail. C'est pourquoi on ne doit pas rechercher essentiellement le rapport de l'art à la société dans la sphère de la réception. Ce rapport est antérieur à celle-ci et se situe dans la production. L'intérêt que l'on porte au déchiffrement social de l'art doit se tourner vers cette production au lieu de se contenter d'enquêtes et de classifications d'impacts qui, le plus souvent pour des raisons sociales, divergent totalement des œuvres d'art et de leur contenu social objectif.¹¹⁵

Si Adorno exhorte à rechercher la relation entre l'art et la société dans la production, alors que Juss la situe dans la réception, c'est parce qu'il conçoit cette relation comme étant négative. C'est, paradoxalement, en se séparant de la réalité sociale et en se repliant sur elle-même que l'œuvre d'art affirme son caractère social : « la communication des œuvres avec l'extérieur, avec le monde devant lequel, heureusement ou malheureusement, elles se ferment, se produit par la non-communication¹¹⁶ ». La clé de cette phrase quelque peu énigmatique se trouve encore

¹¹⁵ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique, op. cit.*, p.316.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.20.

une fois dans la production, c'est-à-dire dans la nature produite des œuvres, qui précède toujours leur aspect communicationnel. Dans *Essai sur Adorno*, Gilles Moutot écrit, à propos de la conception adornienne du caractère social de la production, que « c'est en tant qu'elles sont des choses tirant leur structure interne de leur loi immanente qu'elles [les œuvres d'art] échappent au circuit des significations instrumentales, ou pragmatiques des choses¹¹⁷ ». Ce qui, en art, relève du moment de la production, est pour Adorno « un mode d'objectivation paradoxal ». Si l'objectivation des objets esthétiques est paradoxale, c'est « dans la mesure où, participant du monde, ils lui échappent de l'intérieur », bref, dans la mesure où c'est en vertu des procédés techniques découlant du développement — éminemment social — des moyens de production que le littéraire résiste à la logique sociale voulant en faire un objet de communication. Le repli de l'œuvre sur elle-même, par l'entremise de la configuration interne des procédés techniques, serait donc plus social que la relation établie entre elle et la société par l'esthétique de la réception, ou, du moins, il en dit plus sur ce que cette œuvre a de spécifiquement social. Encore une fois, c'est avec la littérature d'avant-garde qu'apparaît, plus clairement que jamais auparavant, ce caractère paradoxal du rapport de l'art à la société. Et cela, Jauss lui-même ne manque pas de le remarquer, sans toutefois en tirer les conclusions qui s'imposent selon Benjamin et Adorno :

Mais l'œuvre littéraire peut aussi — et cette possibilité caractérise, dans l'histoire de la littérature, la phase la plus récente de notre modernité — renverser le rapport entre la question et la réponse et confronter le lecteur, dans la sphère de l'art, avec une nouvelle réalité opaque, qui ne

¹¹⁷ Moutot, Gilles, *Essai sur Adorno*, Paris : Payot et Rivages, 2010, p. 277.

peut plus être comprise en fonction d'un horizon d'attente donné [...] Le lecteur n'est plus alors dans la situation de premier destinataire de l'œuvre, mais dans celle d'un tiers auquel la clé n'en est plus fournie et qui, placé devant une réalité dont le sens lui est encore étranger, doit trouver lui-même les questions qui lui révéleront quelle perception du monde et quel problème moral vise la réponse donnée par la littérature.¹¹⁸

L'œuvre littéraire d'avant-garde, en faisant du refus de se présenter au lecteur sous la forme d'une réponse le principe même de sa loi immanente, remet la dialectique de la question et de la réponse sur ses pieds. Loin de répondre aux questions posées par l'horizon d'attente des lecteurs, l'œuvre d'avant-garde est toujours elle-même une question. Il ne s'agit pas de dire que l'œuvre pose des questions au lecteur, puisque celle-ci n'attend aucune réponse de sa part. Elle est plutôt une énigme qui, plutôt que d'appeler à être résolue, demande à être interprétée comme telle. Comme le montre Gilles Moutot, cette divergence entre la position de Jauss et celle d'Adorno relève d'une opposition plus large entre ce dernier et le courant philosophique de l'herméneutique :

vis-à-vis de l'esthétique adornienne, l'herméneutique a des allures de redoutable sparring partner. Celle-ci reconnaît certes dans l'expérience de l'art l'altération des procédures de la compréhension automatique [...] Pourtant, à l'inverse de l'esthétique adornienne, l'herméneutique soutient que cette désautomatisation¹¹⁹ du sens ne conduit pas à un ajournement perpétuel, mais conditionne plutôt l'accès à une forme plus riche, voire plus fondamentale de la compréhension.¹²⁰

Si Jauss, loin de défendre une conception du littéraire centrée sur la « compréhension automatique du lecteur », reconnaît au contraire que la communication de certaines

¹¹⁸ Jauss, Hans Robert, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁹ Le mot « désautomatisation » est une traduction de *Verfremdung*, que nous avons vu avec les formalistes russes, et qui était traduit dans le texte de Chvolski par « singularisation ».

¹²⁰ Moutot, Gilles, *op. cit.*, p. 277.

œuvres avec les lecteurs se fait de manière détournée et progressive, bref, de manière à dépasser la signification de surface et à faire surgir de l'œuvre une réponse plus fondamentale, il demeure pris dans une logique communicationnelle qui l'empêche de voir que le contenu de vérité du littéraire se trouve en fait dans la neutralisation de cette logique par la configuration interne des procédés techniques. En plaçant le lecteur dans la position d'un tiers auquel la clé de l'énigme n'est plus fournie, l'art d'avant-garde insiste sur le fait que le contenu de vérité de la production littéraire n'a jamais eu de destinataire, qu'il n'est pas un message que l'œuvre aurait pour fonction de communiquer :

Le contenu de vérité des œuvres d'art, négation de leur existence, est médiatisé par elles bien qu'elles ne le communiquent pas, de quelque manière que soit. Ce par quoi le contenu de vérité est plus que posée par elle constitue leur participation à l'histoire ainsi que la critique déterminée qu'elles en font par leur forme [...] le contenu de vérité n'est pas en dehors de l'histoire mais il est la cristallisation de celle-ci dans les œuvres.¹²¹

Si le contenu de vérité du littéraire, n'ayant rien à voir avec ce que les œuvres communiquent, est plutôt la cristallisation de l'histoire dans celles-ci, c'est parce qu'il appartient au moment de la production. En effet, ce dernier correspond à l'agencement interne des procédés techniques qui permettent de relier les œuvres des différentes époques de l'intérieur, réaffirmant sans cesse qu'une œuvre littéraire, si elle ne nous communique rien, présuppose toujours plus que sa propre présence historiquement située. Si la transcendance historique du littéraire a fait apparaître plus manifestement que jamais auparavant le problème de la réception, elle ne se laisse

¹²¹ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 21.

aucunement définir par elle. Au contraire, de même qu'elle se définit en opposition à la théorie du reflet ainsi qu'à l'auteur comme figure de l'institution, c'est en opposition au critère de la réception qu'elle acquiert son contenu de vérité historique.

Conclusion

La figure de l'auteur comme producteur telle qu'elle a été présentée dans ce mémoire n'est rien de moins qu'une tentative pour repenser de manière radicale le rôle du littéraire dans l'évolution de l'esprit humain. Dans ce contexte, la production littéraire est apparue, en vertu de la relation spécifique qu'elle établit entre l'esprit et le monde, comme un processus au sein duquel l'esprit sort de lui-même et s'abandonne à son autre. Comprendre un tel processus, c'est être en mesure de définir le littéraire comme manifestation particulière de l'esprit, en tant que savoir spécifique et irréductible aux autres formes de connaissance. Le processus en question a donc été examiné à partir de thématiques récurrentes dans les discussions théoriques sur la littérature, en particulier au sein du débat des années 1930 entre Georg Lukács et les « trois B ».

De cet examen, il est ressorti que la production littéraire contribue d'abord et avant tout à déterminer l'esprit en tant qu'ouverture, en tant que surgissement de l'imprévisible, de la nouveauté radicale, en plein cœur de la continuité du toujours semblable. Cette continuité, nous l'avons d'abord retrouvée dans la théorie de l'imitation, aussi appelée mimésis, qui voudrait passer de la représentation à ce qui est représenté, bref, du littéraire au non littéraire, comme l'on passe du reflet que nous offre un miroir à ce qui s'y trouve reflété. Nous l'avons ensuite débusquée dans la figure de l'auteur comme fonction institutionnelle, laquelle pose une relation de causalité directe et sans embûches entre le contenu de vérité d'une œuvre littéraire et les idées de son auteur. Finalement, nous l'avons retrouvée dans la vision traditionnelle de l'histoire

littéraire, qui envisage celle-ci en tant que succession tranquille et prévisible d'œuvres apparaissant comme découlant les unes des autres de manière non problématique et à l'intérieur d'un processus naturel, ainsi que dans l'esthétique de la réception, qui, par son insistance sur l'effet produit, fait de l'œuvre littéraire un message adressé aux lecteurs. Or peu importe l'angle sous laquelle cette continuité s'est présentée à nous, le littéraire, une fois éclairé par le concept d'auteur comme producteur, est toujours apparu en rupture avec elle : rupture avec la réalité extralittéraire comprise comme vérité toute faite à représenter, rupture avec l'auteur compris comme origine absolue de l'œuvre, rupture avec la tradition comprise comme domination du passé sur l'avenir, rupture avec la logique communicationnelle de l'esthétique de la réception.

En attaquant ainsi les différentes manifestations de la continuité du toujours semblable, la figure de l'auteur comme producteur a fait apparaître ces manifestations comme faisant partie de la continuité plus générale, posée par la dialectique hégélienne en tant que couronnement de la philosophie occidentale, entre l'esprit et le monde, le sujet et l'objet, le contenu et la forme. Cette rupture de la continuité entre l'esprit et le monde se situe dans le moment de la production, c'est-à-dire dans la configuration interne des procédés techniques à l'œuvre dans le littéraire. En le conduisant à renoncer à la souveraineté que présuppose la hiérarchie traditionnelle entre la forme et le contenu, la résistance opposée par cette configuration interne ouvre l'esprit à l'imprévisible. C'est parce qu'il renonce à son primat, assimilé à celui du contenu thématique, que l'esprit parvient à transcender la continuité du toujours semblable, c'est-à-dire la reproduction pure et simple de l'étant. En s'abandonnant aux exigences objectives de la production, l'esprit transcende, en même temps qu'il s'y inscrit, la réalité que son absolutisation le conduit à simplement reproduire. Voilà pourquoi Gilles Moutot remarque que c'est « en tant qu'elles sont des choses tirant leur structure interne de leur

loi immanente » que les œuvres d'art « échappent au circuit des significations instrumentales, ou pragmatiques des choses¹²² ». Ce n'est pas en élevant le monde de la production jusqu'à l'Idée, en le soumettant au contenu thématique, que le littéraire transcende ce monde, mais en se faisant lui-même production.

Situer le contenu de vérité du littéraire dans la sphère de la production permet de poser un regard critique sur l'état actuel de la littérature. Selon Benjamin et Adorno, la vérité objective d'une œuvre littéraire ne correspond jamais à son être pour autrui, puisque ce qui dans une œuvre est pour autrui s'inscrit dans la transformation de cette œuvre en marchandise. Ainsi, la conception de la littérature des deux penseurs établit une distinction fondamentale et irréductible entre la production des œuvres et leur succès commercial. Loin d'eux l'idée de nier la marchandisation, depuis longtemps en cours, de la littérature et de l'art en général. Il s'agit plutôt de dire que, pour qui refuse de réduire entièrement la littérature à ce qu'elle est déjà en partie, à savoir un divertissement purement subjectif, il est absolument nécessaire de pouvoir distinguer son contenu de vérité de ce qui en fait une marchandise. Or aujourd'hui, le succès commercial occupe une place si importante dans la compréhension générale de la littérature que cette distinction tend à être complètement oubliée, et avec elle, le rôle du littéraire dans l'évolution de l'esprit humain. Le baratin publicitaire sur l'auteur comme « personnalité créatrice », le formatage des œuvres en fonction de l'idée que se font du littéraire les consommateurs de culture, l'inlassable répétition de procédés formels arrachés à leur histoire et transformés en clichés, sont autant de manières de réduire la littérature, en faisant mine de la défendre, à un objet pour autrui. En comprenant les œuvres littéraires sous tous les angles excepté celui de la production, ses représentants

¹²² Moutot, Gilles, *op. cit.*, p. 277.

officiels les soumettent, de l'intérieur, aux puissances économiques qui les assaillent de l'extérieur. C'est pourquoi il est essentiel de repenser le littéraire à l'aune de la figure de l'auteur comme producteur, en montrant de quelle manière cette figure s'oppose à la fois à l'idée de l'auteur comme « personnalité créatrice », à la répétition éternelle de procédés dépassés et aux spéculations sur l'effet produit. Dans sa conclusion à *Aesthetics and Politics*, un recueil regroupant les principales interventions du débat entre Lukács et les « trois B », Jameson aborde les répercussions de cet oubli de la distinction entre production artistique et succès commercial sur le contenu de vérité de l'art :

That Schoenberg's Hollywood pupils used their advanced techniques to write movie music, that the masterpieces of the most recent schools of American painting are now sought to embellish the splendid new structures of the great assurance companies and multinational banks [...] are but the external symptoms of a situation in which a once scandalous perceptual art has found a social and economic function in supplying the styling changes necessary to the société de consommation of the present.¹²³

En proposant l'idée selon laquelle l'art d'avant-garde, par l'entremise de sa commercialisation, aurait été intégré à la société contre laquelle il se révolte, Jameson montre ce qui advient de la production esthétique lorsqu'elle est réduite à un objet pour autrui. À plusieurs reprises dans ce mémoire, nous avons montré que la forte insistance de la littérature d'avant-garde sur le renouvellement des procédés techniques est ce qui permet de mettre en lumière le moment de la production en tant que contenu de vérité du littéraire. Ainsi, la récupération de l'art d'avant-garde par le principe de commercialisation implique de séparer de sa vérité objective la sphère de la production elle-même. En effet, comme le montre Adorno dans une conférence qu'il

¹²³ Jameson, Fredric, « Reflections in Conclusion » in *Aesthetics and Politics*, London; New York : Verso, 2007, p.209.

a écrite à la fin de sa vie, le renouvellement de la technique, dépendamment de si on l'envisage du point de vue de la production esthétique ou du point de vue commercial, peut prendre différents sens :

Le concept de technique qui règne dans l'industrie culturelle n'a de commun que le nom avec celui qui vaut dans les œuvres d'art. Celui-ci se rapporte à l'organisation immanente de la chose, à sa logique interne. Au contraire, la technique de distribution et de reproduction mécanique reste pour cela toujours en même temps extérieure à son objet. L'industrie culturelle a son support idéologique en ce qu'elle se garde minutieusement de tirer toutes les conséquences de ses techniques dans ses produits. Elle vit en quelque sorte en parasite sur la technique extra artistique de la production des biens matériels, sans se préoccuper de l'obligation que crée le caractère positif de ces biens pour la construction intra-artistique, mais aussi sans égard à la loi formelle de la technique¹²⁴

L'industrie culturelle, par un redoutable tour de force, tendrait donc à extraire la technique artistique de la configuration interne grâce à laquelle elle parvient, comme nous l'avons vu, à transcender la pure et simple reproduction de l'étant. La technique qui fut assimilée par l'industrie culturelle se présente comme une monstrueuse excroissance de la production économique, comme une sphère de cette production y vivant « en parasite » et n'existant que pour singer ce qui lui échappe, à savoir la production esthétique. Tandis que l'auteur comme producteur part du renouvellement de la technique entraîné par la production économique pour ensuite aboutir à la production esthétique, l'industrie culturelle part de la production esthétique et la transforme, en l'arrachant à sa loi formelle, en production économique. Ainsi l'art d'avant-garde, une fois récupéré par l'industrie, devient une pâle copie de ce qu'il est en vertu de sa configuration interne. La manière dont cette industrie envisage le concept du nouveau le montre suffisamment : « Ce qui dans l'industrie culturelle se présente comme un progrès, le sempiternel nouveau qu'elle offre, demeure, dans toutes

¹²⁴ Adorno, Theodor, « L'industrie culturelle » in *Communications*, 3, 1964. pp.14-15. ¹³¹ *Ibid.*, p.14.

ses branches, le changement vestimentaire d'un toujours pareil¹³¹ ». Si la production économique, sous le capitalisme tardif, érige la nouveauté en absolu, ce n'est que pour mieux imposer cela-même qui est contesté par l'exigence de nouveauté que l'on retrouve dans l'art d'avant-garde, à savoir la continuité du toujours semblable. Il est donc impératif de ne pas renoncer, sous prétexte qu'il est singé par l'industrie, au contenu de vérité impliqué par la production esthétique : « C'est parce qu'il n'existe aucun progrès dans le monde qu'il en existe un dans l'art ; il faut continuer¹²⁵ ». Constaté l'actuel effacement de la distinction entre la technique de l'avant-garde et celle de l'industrie ne doit pas nous conduire à céder à la tentation, toujours présente, de poser un terme à partir duquel la littérature ne pourrait plus progresser, et devrait donc ou bien revenir à un stade de son développement antérieur à l'avant-garde¹²⁶, ou bien se fondre totalement à la sphère du simple divertissement. Tout au contraire, il est urgent de repenser les éléments qui, dans les œuvres littéraires, résistent à la logique de leur marchandisation. Faute de quoi, c'est la capacité de l'esprit humain à transcender la continuité du toujours semblable qui pourrait être perdue à jamais. Si une telle entreprise, à laquelle ce mémoire voudrait contribuer, doit s'édifier à partir des découvertes faites au siècle dernier par l'avant-garde, elle ne doit pas s'arrêter à celles-ci, mais doit demeurer ouverte, telle que l'exige la figure de l'auteur comme producteur, aux déchaînements à venir de l'imprévisible.

¹²⁵ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p.289.

¹²⁶ C'est précisément ce que fait Jameson dans sa conclusion, lorsque, ayant procédé à une critique du modernisme insistant sur l'évidence de sa récupération par l'industrie, il propose un retour au réalisme qui serait fondé en grande partie sur la théorie littéraire de Lukács, et en cela, il se situe bel et bien dans la lignée de celui-ci.

Bibliographie

Adorno, Theodor W. (2010). *Prismes : Critique de la culture et société*. Paris : Payot.

Adorno, Theodor W. (2011). *Société : Intégration, Désintégration*. Paris : Payot.

Adorno, Theodor W. (2003). *Dialectique négative*. Paris: Payot.

Adorno, Theodor W. (2003). *Minima Moralia*. Paris: Payot.

Adorno, Theodor W. (1984). *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion.

Adorno, Theodor W. (1999). *Sur Walter Benjamin*. Paris: Gallimard.

Adorno, Theodor W. (2002). *L'art et les arts*. Paris : Desclée de Brouwer.

Adorno, Theodor W. (2003). *Modèles critiques*. Paris: Payot.

Adorno, Theodor W. (2011). *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck.

Barthes, Roland (1984). *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Paris : Seuil.

Benjamin, Walter (1991). *Écrits français*. Paris : Gallimard.

Benjamin, Walter (2000). *Œuvres I*. Paris : Gallimard.

Benjamin, Walter (2000). *Œuvres II*. Paris: Gallimard.

Benjamin, Walter (2000). *Œuvres III*. Paris: Gallimard.

Benjamin, Walter (2003). *Essais sur Brecht*. Paris : La fabrique.

Benjamin, Walter (2013). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.
Paris : Payot et Rivages.

Benjamin, Walter (1985). *Origine du drame baroque allemand*. Paris : Flammarion.

Benjamin, Walter (2013). *Expérience et pauvreté suivi de Le narrateur*. Paris : Payot et Rivages.

Bloch, Ernst (1978). *Héritage de ce temps*, Paris : Payot.

Borges, Jorge Luis (1982). *L'auteur et autres textes*. Paris : Gallimard.

Brecht, Bertolt (1970). *Sur le réalisme précédé de Arts et politique et considérations sur les arts plastiques*. Paris : L'Arche.

Brecht, Bertolt (1999). *Homme pour homme*. Paris : L'Arche.

Bürger, Peter (2013). *Théorie de l'avant-garde*. Mercuès : Questions théoriques.

Burke, Sean (1992). *The death and return of the author : Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh : Edinburgh University Press.

Döblin, Alfred (2009). Berlin Alexanderplatz. Paris: Gallimard.

Fischbach, Fred (1976). *L'évolution politique de Bertolt Brecht de 1913 à 1933*,
Villeuve-d'Ascq : Publications de l'Université de Lille III.

Foucault, Michel (2001). Dits et écrits I. Paris : Gallimard.

Foucault, Michel (1975). Surveiller punir. Paris : Gallimard.

Goethe, Johann Wolfgang (1988). Conversations avec Eckermann. Paris: Gallimard.

Hegel, G.W.F (1979). *Introduction à l'esthétique* suivi de *Le Beau*. Paris :
Flammarion.

Hegel, G.W.F (1997). Esthétique I. Paris : Le livre de poche.

Hegel, G.W.F (1997). Esthétique II Paris : Le livre de poche.

Hegel, G.W.F (1997). Esthétique III Paris : Le livre de poche.

Ivernel, Philippe (1978). « Gestaltung et montage dans la gauche littéraire allemande
». Lukács et les trois B » in Collage et montage au théâtre et dans les autres arts, Table
ronde internationale du Centre National de la Recherche Scientifique. Lausanne :
L'Âge d'homme.

Jameson, Fredric (2007). Aesthetics and politics. Brooklyn : Verso.

Jameson, Fredric (2011). *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

Jameson, Fredric (1974). *Marxism and forms : Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton : Princeton University Press.

Jameson, Fredric (1982). *The political Unconscious : Narratives as a socially symbolic act* Cornwell : Cornwell University Press.

Jauss, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

Lukács, Georg (1960) *Histoire et conscience de classe*. Paris : Éditions de Minuit.

Lukács, Georg (2000) *Le roman historique*. Paris : Payot et Rivages.

Lukács, Georg (1975) *Problèmes du réalisme*. Paris : L'Arche.

Lukács, Georg (1989) *Théorie du roman*. Paris : Gallimard.

Lukács, Georg (1974) *L'âme et les formes*. Paris : Gallimard.

Marx, Karl (1993). *Le Capital, Livre I*. Paris : Presses Universitaires de France.

Marx, Karl (1996). *Manuscrits de 1844*. Paris : GF-Flammarion.

Marx, Karl (2011). *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*. Paris : Éditions Sociales.

Marx, Karl (1994). Philosophie. Paris : Gallimard.

Morel, Jean-Pierre (1978). « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente ». In Collage et montage au théâtre et dans les autres arts, Table ronde internationale du Centre National de la Recherche Scientifique. Lausanne : L'Âge d'homme.

Moutot, Gilles (2010). Essai sur Adorno. Paris : Payot et Rivages.

Todorov, Tzvetan, (1965), Théorie de la littérature. Paris : Seuil.

Zusi, Peter A (2004) « Echoes of the Epochal: Historicism and the Realism Debate ».

Comparative Literature, (Summer), vol. 56, no 3

