

HISTOIRE LITTÉRAIRE ET MODERNITÉ LITTÉRAIRE

Paul de Man, traduit de l'anglais par Julien Zanetta

Belin | « Po&sie »

2013/1 N° 143 | pages 125 à 141

ISSN 0152-0032

ISBN 9782701162782

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-poesie-2013-1-page-125.htm>

Pour citer cet article :

Paul de Man, Traduit de l'anglais par Julien Zanetta, « Histoire littéraire et modernité littéraire », *Po&sie* 2013/1 (N° 143), p. 125-141.
DOI 10.3917/poesi.143.0125

Distribution électronique Cairn.info pour Belin.

© Belin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Paul de Man

Histoire littéraire et modernité littéraire

Traduit de l'anglais par Julien Zanetta

Il y a bien des raisons pour que l'accès aux textes de Paul de Man apparaisse aujourd'hui comme difficile. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il écrivit cent soixante-dix articles dans des journaux collaborationnistes belges, *Le Soir* et *Het Vlaamsche Land*, et il garda le silence jusqu'à sa mort sur ce pan entier de son existence.

On sait l'émotion que suscita la découverte de ces articles par Ortwin de Graef, un étudiant belge dont les recherches portaient sur la vie et l'œuvre de De Man.¹ La stupeur fut à la mesure de l'engouement qu'avaient suscité la personnalité et l'œuvre de De Man, un des principaux responsables de l'adoption et de la diffusion des thèses de la déconstruction de la phénoménologie par la critique littéraire américaine. La découverte de ce lien biographique entre De Man et la collaboration fit beaucoup pour le déclin de l'œuvre de De Man et a jeté un soupçon sur l'entreprise générale de la déconstruction. Jacques Derrida entreprit de le défendre dans des conférences qui suivirent de près la mort de De Man. Elles sont rassemblées dans *Mémoires : pour Paul de Man* (Paris, Galilée, 1988).²

À cette raison majeure s'ajoute la difficulté de l'écriture de De Man à laquelle s'ajoutent souvent des difficultés de traduction.

Il reste que le travail critique de De Man n'est pas tout d'une pièce et que plusieurs des articles rassemblés dans *Allegories of Reading : Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, 1979 (le seul ouvrage de De Man traduit en français sous le titre *Allégories de la lecture*, Paris, Galilée 1989), dans *Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (2^e éd.), 1983, ou dans *The Rhetoric of Romanticism* (Columbia University Press, 1984) offrent des points de vue critiques saisissants comme l'a montré Rodolphe Gasché dans un livre important : *The Wild Card of Reading : On Paul de Man* (Harvard University Press, 1988).

Le lecteur de *Po&sie* pourra le mesurer à la lecture de cet article, « Histoire littéraire et modernité littéraire », paru pour la première fois dans la revue *Dædalus* en 1970 (vol. 99, n° 2, p. 384-404), repris l'année suivante dans *Blindness and Insight – Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Oxford University Press, 1971, University of Minnesota Press, 1983). De Man y étudie l'usage du terme moderne dans la critique littéraire. Il montre combien ce terme est tout à la fois descriptif et prescriptif et déclenche un certain nombre de paradoxes et de difficultés. De fait, dans son usage courant, la notion de modernité ne comporte pas seulement un jugement implicite sur ce qui est conforme à l'actualité et sur ce qui lui échappe – elle implique tout autant une conception du temps historique.

À partir d'une lecture de la seconde *intempestive* de Nietzsche sur l'usage de l'histoire, De Man revient à l'histoire littéraire et consacre à Baudelaire un long développement. Ce texte, qui a plus de quarante ans désormais, appartient certainement à un moment de l'histoire de la critique littéraire qu'on pourrait qualifier de « nietzschéen ». ³ Il reste qu'il ouvre, par ses profondeurs, une méditation précieuse pour la compréhension d'un terme auquel même ses détracteurs ne peuvent échapper : *modernité*.

Martin Rueff & Julien Zanetta

1. Le dossier est désormais accessible grâce à la publication, en 1988 de Werner Hamacher, Neil Hertz, et Thomas Keenan, *Wartime Journalism, 1939-1943* Lincoln, University of Nebraska Press, 1988 (et on lira aussi, à la suite des polémiques suscitées par ces parutions Werner Hamacher, Neil Hertz, et Thomas Keenan, *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989).

2. Cf. l'article de Jon Wiener, « The Responsibilities of Friendship: Jacques Derrida on Paul de Man's collaboration », *Critical Inquiry*, 15, 1989, p. 797-803. De manière plus générale on peut se référer à l'enquête journalistique de David Lehman : *Signs of the Times: Deconstruction and the Fall of Paul de Man*, Poseidon Press, 1991.

3. Il est contemporain du fameux texte de Foucault. « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, P.U.F., coll. « Épiphanée », 1971, p. 145-172.

Lorsqu'on écrit au sujet de la modernité de manière réflexive, on est conduit à des problèmes qui mettent en question l'utilité même du terme, particulièrement quand celui-ci s'applique, ou manque de s'appliquer, à la littérature. Il se pourrait bien qu'il y ait une contradiction sous-jacente entre la modernité, qui est une façon d'agir et de se comporter, et des termes tels que «réflexion» ou «idées» qui jouent un rôle important dans la littérature et l'histoire. La spontanéité d'être moderne entre en conflit avec la revendication de penser et d'écrire au sujet de la modernité ; il n'est pas du tout certain que la littérature et la modernité soient, d'une manière ou d'une autre, des concepts compatibles. Nous parlons cependant volontiers de la littérature moderne et même utilisons ce terme comme procédé de périodisation historique, ne nous rendant pas compte que l'histoire et la modernité sont peut-être plus incompatibles encore que la littérature et la modernité. Le titre de cet article, apparemment inoffensif, pourrait donc contenir pas moins de deux aberrations logiques – début de mauvais augure.

Le terme «modernité» est revenu avec une fréquence accrue et semble une fois de plus faire difficulté non seulement comme arme idéologique, mais aussi comme problème théorique. Il se pourrait même qu'il constitue une des voies par laquelle le lien entre la théorie littéraire et la praxis littéraire soit partiellement restauré. À d'autres moments de l'histoire, le sujet «modernité» a pu être utilisé comme un essai d'autodéfinition, comme un moyen de diagnostiquer son propre présent. Cela a pu se produire pendant des périodes de considérable inventivité, des périodes qui paraissent avoir été, rétrospectivement, inhabituellement productives. À ces époques imaginaires ou véritables, la modernité n'était pas une valeur en elle-même, mais désignait un ensemble de valeurs qui existe indépendamment de leur modernité : l'art de la Renaissance n'est pas admiré parce qu'il a été, à un certain moment, une forme d'art manifestement «moderne». Nous ne pensons pas de la même manière à propos de notre présent, peut-être parce qu'un tel aplomb ne peut qu'exister rétrospectivement. Essayer de définir de façon descriptive les motifs élusifs de notre propre modernité littéraire serait une tâche sans espoir ; nous nous approchons cependant du problème en nous demandant comment la modernité peut, en elle-même, devenir une difficulté et pourquoi cette difficulté semble se manifester avec une insistance particulière en ce qui concerne la littérature, plus spécifiquement, en ce qui concerne les spéculations théoriques sur la littérature.

Il est aisé de vérifier que tel est bien le cas en Europe aussi bien qu'aux États-Unis. Cela est particulièrement notable en Allemagne où, après avoir été banni pour des raisons politiques, l'accent qui marque le terme modernité est aujourd'hui fortement positif et a beaucoup été en vue dernièrement aussi bien comme cri de bataille que comme sérieux sujet d'enquête. La même chose se vérifie en France et aux États-Unis, plus clairement peut-être depuis l'intérêt renouvelé que l'on porte au transfert de méthodes dérivées des sciences sociales aux études littéraires.

Il n'y a pas si longtemps, porter intérêt à la modernité aurait correspondu à un engagement dans les mouvements d'avant-garde tels que dada, le surréalisme ou l'expressionnisme. Le terme serait apparu dans les manifestes et les déclarations, et non dans les journaux savants ou les colloques internationaux. Mais cela ne veut pas dire que nous pouvons diviser le *xx^e* siècle en deux parties : une partie «créative» qui fut effectivement moderne, et une partie «réflexive» ou «critique» se nourrissant de cette modernité à la manière d'un parasite, avec la modernité active remplacée par de la théorisation au sujet du moderne. Certaines forces qui pouvaient être légitimement nommées modernes et qui étaient à l'œuvre dans la poésie lyrique, le roman et

le théâtre, sont maintenant devenues opératoires dans le champ de la théorie et de la critique littéraires. L'intervalle entre les manifestes et les articles savants s'est réduit au point que certains manifestes sont assez érudits et certains articles – pas tous, loin de là – sont passablement provocateurs. Ce développement s'est compliqué de lui-même, a considérablement changé la texture de notre modernité littéraire et a mené au premier plan des difficultés inhérentes au terme lui-même aussitôt que celui-ci fût utilisé historiquement ou réflexivement. Peut-être est-il quelque peu déconcertant d'apprendre que notre usage de ce mot remonte à la fin du v^e siècle de notre ère et qu'il n'y a rien de moderne au concept de modernité. Il est même plus dérangeant encore de découvrir la nuée de complications qui nous assaille aussitôt qu'une définition conceptuelle du terme est entreprise, particulièrement en ce qui concerne la littérature. On est bientôt amené à recourir à des formulations paradoxales, et définir la modernité d'une période littéraire comme la manière avec laquelle elle découvre l'impossibilité d'être moderne.

C'est cette complication que j'aimerais explorer à l'aide de quelques exemples qui ne sont pas nécessairement extraits de notre présent immédiat. Ils devraient éclairer la structure problématique d'un concept qui acquiert, comme tous les concepts qui sont essentiellement temporels, une complexité particulièrement riche lorsqu'il est conçu pour se reporter à des événements qui sont essentiellement linguistiques. Je serai moins concerné par une description de notre modernité que par le défi aux méthodes ou la possibilité d'une histoire littéraire que ce concept implique.

Parmi les différents antonymes qui viennent à l'esprit comme possiblement opposés à « modernité » – variété qui est en elle-même symptomatique de la complexité du terme – nul n'est plus fécond que « histoire ». « Moderne » peut être employé en opposition à « traditionnel » ou même à « classique ». Pour certains contemporains français ou américains, « moderne » peut même signifier le contraire de « romantique », usage qui serait plus difficilement concevable pour certains spécialistes de littérature allemande. Des antimodernes comme Emil Staiger n'hésitent pas à voir les sources d'un modernisme qu'ils déplorent dans le *Frühromantik* de Friedrich Schlegel et Novalis, et la vive dispute se déroulant en ce moment en Allemagne se focalise encore sur les tensions qu'il y eut au début du xix^e siècle entre Weimar et Iéna. Mais chacun de ces antonymes – ancien, traditionnel, classique et romantique – nous engagerait dans des qualifications et des discernements qui sont, en fait, des sujets superficiels de contingence géographique et historique. Nous parviendrons plus loin si nous essayons de penser par-delà l'opposition latente entre « moderne » et « historique », et ceci nous rapprochera davantage de la version contemporaine du problème.

L'intérêt personnel que les universitaires portent à la valeur de l'histoire rend difficile une mise en cause sérieuse du terme. Seul un membre de la profession exceptionnellement talentueux et peut-être excentrique pourrait assumer cette tâche avec une énergie suffisante de telle manière à la rendre efficace, et même dans ce cas, il est vraisemblable qu'elle soit accompagnée de la violence qui entoure la passion et la révolte. Un des exemples les plus frappants de ce genre de révolte se produisit quand Nietzsche, alors jeune philologue qui avait été traité assez généreusement par l'établissement académique, se retourna violemment contre les fondations traditionnelles de sa propre discipline dans un essai polémique intitulé « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie » (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*). Le texte est un bon exemple des complications qui surviennent lorsqu'une véritable impulsion vers la modernité se heurte aux demandes d'une conscience historique ou d'une culture fondée

sur les disciplines historiques. Il peut servir d'introduction aux problèmes plus délicats qui apparaissent lorsque la modernité est appliquée plus spécifiquement à la littérature.

Il n'est pas tout de suite clair que Nietzsche, dans sa seconde *Considération inactuelle*, soit préoccupé par la modernité et l'histoire. Il est évident que l'histoire est défiée d'une manière décisive dès le commencement, mais il n'est pas évident que cela soit mené au nom de la modernité. Le terme « moderne » apparaît le plus fréquemment dans le texte avec des connotations négatives caractéristiques de la manière avec laquelle Nietzsche considère ses contemporains comme corrompus et affaiblis par un intérêt excessif pour le passé. Opposés aux Grecs, les « modernes » de Nietzsche fuient les questions du présent, trop faibles et stériles qu'ils sont pour les affronter, pour se réfugier dans l'abri que l'histoire peut offrir, mais qui n'entretient aucune relation avec l'existence réelle. L'histoire et la modernité semblent cheminer main dans la main et être conjointement la proie de la critique culturelle de Nietzsche. Employée dans ce sens, la modernité est simplement un terme descriptif qui qualifie un certain état d'esprit que Nietzsche considère dominant parmi les Allemands de son époque. Un concept bien plus dynamique de la modernité, directement opposé à l'histoire et d'une portée assez grande pour servir de première définition, fait ici son apparition : ce que Nietzsche appelle « la vie ».

« La vie », conçue non seulement en termes biologiques mais en termes temporels, est envisagée comme la capacité d'oublier quoi que ce soit qui précède une situation présente. Comme la plupart des adversaires de Rousseau au XIX^e siècle, la pensée de Nietzsche suit strictement des schèmes rousseauistes ; le texte commence avec un parallèle contrastant nature et culture qui provient directement du *Second discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*. L'impatience de la société des hommes, en opposition au placide état de nature du troupeau des animaux, est diagnostiquée comme l'incapacité de l'homme à oublier le passé :

Mais [l'homme] s'étonne aussi de lui-même, de ne pouvoir apprendre l'oubli et de toujours rester prisonnier du passé : aussi loin et aussi vite qu'il coure, sa chaîne court avec lui. [...] [II] dit alors : « Je me souviens », et il envie l'animal qui oublie immédiatement et voit réellement mourir chaque instant, retombé dans la nuit et le brouillard, à jamais évanoui. L'animal, en effet, vit de manière *non historique* : il se résout entièrement dans le présent comme un chiffre qui se divise sans laisser de reste singulier, il ne sait simuler, ne cache rien et, apparaissant à chaque seconde tel qu'il est, ne peut donc être que sincère.¹

Cette habileté à oublier et à vivre sans conscience historique n'existe pas seulement au niveau de l'animal. Comme la « vie » possède une signification ontologique aussi bien que biologique, la condition de l'animalité se maintient en tant que part constitutive de l'homme. Non seulement il existe des moments où elle gouverne ses actions, mais ce sont aussi des moments où il rétablit le contact avec sa spontanéité et permet à sa véritable nature humaine de s'affirmer.

Nous avons vu en revanche que l'animal qui est totalement dépourvu de sens historique et dont l'horizon est presque réduit à un seul point, connaît néanmoins un certain bonheur ou du moins échappe au dégoût et à la dissimulation ; il nous faudra donc

1. Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie », *Considérations inactuelles I et II, Œuvres philosophiques complètes*, trad. de Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 1990, t. II, p. 95.

tenir la faculté d'ignorer, jusqu'à un certain point, la dimension historique des choses pour la plus importante et la plus profonde des facultés, car en elle réside le seul fondement sur lequel peut croître quelque chose de bon, de sain, de grand, quelque chose de vraiment humain.¹

Les moments de véritable humanité sont donc des moments où toute antériorité disparaît, anéantie par la puissance d'un oubli absolu. Bien qu'un rejet si radical de l'histoire puisse paraître illusoire ou injuste pour les réalisations du passé, reste qu'il se justifie comme nécessité à l'accomplissement de notre destin d'homme et comme condition pour l'action.

De même que l'homme d'action est toujours, selon l'expression de Goethe, dénué de scrupules, de même il est aussi privé de conscience, il oublie tout sauf la chose qu'il veut faire, il est injuste envers ce qui le précède et ne connaît qu'un droit, le droit de ce qui doit maintenant naître.²

Nous touchons ici à l'impulsion radicale qui se tient derrière toute modernité véritable quand elle n'est pas un simple synonyme décrivant le contemporain ou une mode éphémère. La mode peut n'être parfois que ce qui reste de la modernité après que l'impulsion se soit retirée, aussitôt que – et cela peut arriver immédiatement – d'un point de temps incandescent, elle se transforme en cliché reproductible, tout ce qui reste d'une invention qui a perdu le désir qui l'a engendrée. La mode est comme un tas de cendres laissé par un feu aux flammes de formes uniques, la trace seule révélant qu'il y eut un feu. Mais l'impitoyable oubli de Nietzsche, l'aveuglement avec lequel il se jette dans une action allégée de toute expérience la précédant, saisit l'esprit authentique de la modernité. C'est le ton de Rimbaud lorsqu'il déclare qu'il n'a pas d'antécédents dans l'histoire de France, que tout ce que l'on doit attendre du poète c'est « du nouveau »^{*3} et que l'on doit être « absolument moderne » ; c'est le ton d'Antonin Artaud lorsqu'il affirme que « la poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruit. Que les poètes morts laissent la place aux autres [...] On doit en finir avec cette idée des chefs-d'œuvre. »⁴ La modernité existe sous la forme d'un désir d'anéantir tout ce qui vint précédemment dans l'espoir d'atteindre enfin un point pouvant être appelé un vrai présent, un point d'origine qui marque un nouveau départ. Cette interaction constituée d'un oubli délibéré et d'une action qui est aussi une nouvelle origine atteint la pleine puissance de l'idée de modernité. Ainsi définies, la modernité et l'histoire sont diamétralement opposées l'une à l'autre dans le texte de Nietzsche. Il n'y a pas plus de doutes quant à son engagement pour la modernité, le seul moyen d'atteindre le règne de la méta-histoire dans laquelle le rythme d'une existence coïncide avec celui de l'éternel retour. Cependant, l'âpre grandiloquence du ton peut faire soupçonner que cette question n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît de prime abord.

Bien sûr, compte tenu des circonstances polémiques dans lesquelles il fut écrit, cet essai doit exagérer l'argumentaire contre l'histoire et viser plus loin que la cible qu'il espère atteindre. Cette stratégie est toutefois moins intéressante que la question de savoir

1. *Ibid.*, p. 98-99.

2. *Ibid.*, p. 99-100.

3. On signale d'un astérisque les mots, les expressions ou les citations en français dans le texte. [Note du traducteur]

4. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double, Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 551 et 549.

si Nietzsche peut libérer sa propre pensée des prérogatives historiques, si son propre texte peut approcher les conditions de la modernité qu'il préconise. Dès le début, l'ivresse suscitée par un processus de vie transcendant l'histoire est contrebalancée par un savoir profondément pessimiste qui demeure enraciné dans un sens d'une causalité historique, bien qu'il renverse le mouvement de développement de l'histoire en mouvement de régression. «Être», nous dit-il peu après le début de cet essai, «n'est qu'un continuuel «avoir été», une chose qui vit de se nier et de se consumer, de se contredire elle-même.»¹ (“Das Dasein ist nur ein ununterbrochenes Gewesensein, ein Ding, das davon lebt, sich selbst zu verneinen und zu verzehren, sich selbst zu widersprechen.”²) Cette description de la vie comme régression constante n'a rien à voir avec les erreurs culturelles, telles que l'excès des disciplines historiques dans l'instruction contemporaine contre laquelle polémique cet essai, mais repose bien plus profondément dans la nature des choses, hors d'atteinte de la culture. C'est une expérience temporelle de la mutabilité humaine, historique dans le sens le plus profond du terme en ce qu'elle implique l'expérience nécessaire de n'importe quel présent comme une expérience *transitoire* qui rend le passé irrévocable et inoubliable parce qu'il est inséparable de n'importe quel présent ou futur. Keats eut accès à cette même connaissance, dans *La chute d'Hypérion*, lorsque, contemplant Saturne déchu, il vit le passé comme une prémonition de son propre futur de mortel :

Without stay or prop
But my own weak mortality, I bore
The load of this eternal quietude,
The unchanging gloom...³

La modernité investit sa confiance dans le pouvoir du moment présent comme origine mais découvre qu'en se coupant du passé, elle se coupe en même temps du présent. Nietzsche est irrévocablement conduit à cette découverte, de manière la plus frappante (parce que tout à fait implicitement), lorsqu'il est sur le point de décrire sa propre fonction comme celle d'un historien *critique* et découvre que le rejet du passé n'est pas tant un acte d'oubli qu'un acte de jugement critique dirigé contre lui-même.

[L'étudiant critique du passé] ne peut vivre, s'il n'a pas la force de briser et de dissoudre une partie de son passé, et s'il ne fait pas de temps à autre usage de cette force : il lui faut pour cela traîner ce passé en justice, lui faire subir un sévère interrogatoire et enfin le condamner ; or, tout passé vaut d'être condamné – car tout ce qui relève de l'homme a toujours été soumis à la puissance et à la faiblesse humaines. [...] Il faut beaucoup de force pour pouvoir vivre et oublier que vivre et être injuste ne font qu'un. [...] Il arrive pourtant que cette même vie, qui requiert l'oubli, veuille momentanément aussi en déchirer le voile : c'est alors que l'on aperçoit combien injuste est l'existence d'un objet, d'un privilège, d'une caste, d'une dynastie quelconque, combien tout cela mérite de disparaître. C'est alors qu'on examine son passé d'un point de vue critique, qu'on porte le fer à ses racines, qu'on passe cruellement outre à toutes les piétés. Ce processus est toujours dangereux, dangereux pour la vie elle-même : et les hommes et

1. F. Nietzsche, *op.cit.*, p. 96.
2. F. Nietzsche, “Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben”, *Unzeitgemässe Betrachtungen II*, in *Werke I*, Munich, Hanser, 1954, p. 212.
3. «Sans autre état ou accessoire / Que ma propre faible mortalité, je portai / Le poids de cette quiétude éternelle, / La fixité morose.»

les époques qui servent la vie en jugeant et en détruisant un passé sont toujours des hommes ou des époques dangereux et menacés. Puisqu'en effet nous sommes le fruit de générations antérieures, nous sommes aussi le fruit de leurs égarements, de leurs passions, de leurs erreurs, voire de leurs crimes : il n'est pas possible de se couper tout à fait de cette chaîne. [...] C'est pour ainsi dire une tentative pour se donner *a posteriori* le passé dont on voudrait être issu, par opposition à celui dont on est réellement issu – tentative toujours dangereuse, parce qu'il est extrêmement difficile de trouver une limite dans la négation du passé, et parce que les secondes natures sont généralement plus faibles que les premières.¹

L'image du parricide, dans ce passage, le faible fils condamnant et tuant son puissant père, atteint le paradoxe inhérent au déni de l'histoire impliqué dans la modernité.

Aussitôt que le modernisme devient conscient de ses propres stratégies – et cela ne peut pas manquer s'il est justifié, comme c'est le cas dans ce texte, au nom d'un intérêt pour le futur – il se découvre être une force génératrice qui non seulement engendre l'histoire, mais fait aussi partie d'un projet génératif qui remonte loin dans le passé. L'image de la chaîne à laquelle Nietzsche a immédiatement recours lorsqu'il parle d'histoire révèle cela très clairement. Considérée comme un principe de vie, la modernité devient un principe de création et se transforme d'un coup en une puissance génératrice qui est elle-même historique. Il devient impossible de venir à bout de l'histoire au nom de la vie ou d'oublier le passé au nom de la modernité, car toutes deux sont liées par une chaîne temporelle qui leur accorde une destinée commune. Il est impossible, pour Nietzsche, d'échapper à l'histoire, et il doit se résoudre à assembler les deux incompatibles, l'histoire et la modernité (utilisant maintenant le terme au sens plein de renouvellement radical), en un paradoxe qui ne peut être résolu, une aporie qui est proche de représenter la délicate situation de notre propre modernité actuelle :

Car l'origine de la culture historique – et de sa radicale contradiction interne avec l'esprit d'un « temps nouveau », d'une « conscience moderne » –, cette origine *doit* être à son tour soumise à une étude historique, l'histoire *doit* elle-même résoudre le problème de l'histoire, le savoir *doit* retourner son dard contre lui-même : cette triple obligation constitue l'impératif de l'esprit des « temps nouveaux », si toutefois ils sont vraiment porteurs d'une vie nouvelle, forte et originale.²

Ce n'est que par l'histoire que l'histoire se conquiert ; la modernité apparaît maintenant comme l'horizon d'un processus historique qui doit demeurer un pari. Nietzsche n'a pas l'assurance que sa propre tentative réflexive et historique réalise un véritable changement ; il se rend compte que son texte lui-même ne peut être rien d'autre qu'un document historique de plus³, et doit finalement déléguer la puissance de changement et de modernité à une entité mythique appelée « jeunesse » à qui il ne peut que recommander l'effort d'une connaissance de soi qui l'a mené à sa propre abdication.

La mauvaise foi qu'il y a à prôner la connaissance de soi à la jeune génération, tout en demandant à cette génération d'agir aveuglément, grâce à un oubli de soi que l'on est réticent ou incapable de réaliser soi-même, forme un schéma trop familier à notre expé-

1. F. Nietzsche, « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie », *op.cit.*, p. 113-114.

2. *Ibid.*, p. 145.

3. *Ibid.*, p. 149.

rience pour qu'il soit besoin de le commenter. De cette façon, Nietzsche, à ce point de sa jeune carrière, fait face à un paradoxe que sa pensée a révélé avec une clarté impressionnante : la modernité et l'histoire ont trait l'une à l'autre d'une manière curieuse et contradictoire qui dépasse l'antithèse ou l'opposition. Si l'histoire ne doit pas devenir une pure régression ou une paralysie, sa durée et son renouveau dépend de la modernité ; mais la modernité ne peut pas s'affirmer sans qu'elle soit absorbée et réintégrée en un processus historique régressif. Nietzsche n'offre pas de véritables échappatoires à une situation délicate dans laquelle nous reconnaissons volontiers l'humeur de notre propre modernité. La modernité et l'histoire semblent condamnées à être liées en une union autodestructrice qui menace la survie de l'une et de l'autre.

Si nous voyons dans cette condition paradoxale un diagnostic de notre modernité, alors la littérature a toujours été essentiellement moderne. Nietzsche parlait de la vie et de la culture en général, de la modernité et de l'histoire comme elles apparaissent dans toutes les entreprises de l'homme au sens le plus général possible. Le problème devient plus compliqué quand il se restreint à la littérature. Nous avons ici affaire à une activité qui contient nécessairement, dans les limites de sa propre spécificité, la véritable contradiction que Nietzsche découvrit au terme de sa révolte contre la culture à esprit historique. Insoucieuse des conditions historique ou culturelle, hors d'atteinte des impératifs d'éducation ou de morale, la modernité de la littérature nous confronte en tout temps à d'insolubles paradoxes. D'un côté, la littérature a des affinités constitutives avec l'action, avec le spontané, l'acte libre qui ne connaît pas de passé ; un peu de l'impatience de Rimbaud et d'Artaud résonne dans tout texte littéraire, aussi serein et détaché qu'il puisse sembler. L'historien, dans sa fonction d'historien peut demeurer assez éloigné des actes collectifs qu'il consigne ; sa langue et les événements que sa langue dénote sont clairement des entités distinctes. Mais la langue de l'écrivain est dans une certaine mesure le produit de sa propre action ; il est tout à la fois l'historien et l'agent de sa propre langue. L'ambivalence de l'écriture est telle qu'elle peut être considérée tout à la fois comme un acte et comme un processus interprétatif qui suit un acte avec lequel elle ne peut pas coïncider. À ce titre, elle affirme et elle nie tout à la fois sa propre nature et sa spécificité. Contrairement à l'historien, l'écrivain demeure si impliqué dans l'action qu'il ne peut jamais se libérer de la tentation de détruire tout ce qui se tient entre lui et son acte, particulièrement la distance temporelle qui le rend dépendant d'un passé qui le précède. L'appel de la modernité hante toute la littérature. Il se manifeste en d'innombrables images et emblèmes qui apparaissent à toutes les périodes – avec l'obsession de la *tabula rasa*, avec les nouveaux commencements – qui trouvent une tournure récurrente dans toute forme d'écrits. Il n'existe pas de vraie explication de la langue littéraire qui puisse contourner cette tentation tenace de la littérature de se réaliser en un seul moment. La tentation de l'immédiateté est constitutive d'une conscience littéraire et doit être incluse dans une définition de la spécificité de la littérature.

Cependant, la manière avec laquelle cette spécificité s'affirme, la forme de sa manifestation effective, est curieusement indirecte et déroutante. Il arrive souvent, au cours de l'histoire littéraire, que des écrivains revendiquent ouvertement leur engagement en faveur de la modernité ainsi entendue. Toutefois, quand cela arrive, une étrange logique qui semble presque hors de contrôle, une nécessité davantage inhérente à la nature du problème qu'à la volonté de l'écrivain, oriente ces déclarations loin de leur objectif avoué. Les revendications de la modernité littéraire aboutissent souvent à remettre

sérieusement en question la possibilité d'être moderne. Mais c'est précisément parce que cette découverte va contre une implication authentique qui ne peut simplement être rejetée comme étant fautive, qu'elle n'est jamais affirmée sans ambages ; mais, au lieu de cela, elle se cache derrière les procédés rhétoriques de la langue qui déguisent et déforment ce que l'écrivain dit effectivement, en contraste peut-être avec ce qu'il voulait dire. D'où la nécessité pour l'interprète de tels textes de répondre à des niveaux de signification qui ne sont pas immédiatement évidents. La simple présence de telles complexités indique l'existence d'un problème particulier : comment se fait-il qu'une caractéristique spécifique et importante de la conscience littéraire, son désir de modernité, semble mener en dehors de la littérature vers quelque chose qui ne partage plus cette spécificité, forçant ainsi l'écrivain à saper ses propres revendications afin de rester fidèle à sa vocation ?

Il est temps pour nous de clarifier ce que nous essayons de montrer avec des exemples tirés de textes qui plaident ouvertement la cause de la modernité. Nombre de ces textes, pas tous – loin de là – sont écrits par des gens qui se tiennent dès le départ hors de la littérature, soit parce qu'ils tendent instinctivement vers la distance interprétative de l'historien, soit parce qu'ils inclinent vers une forme d'action qui n'est plus en lien avec le langage. Pendant la querelle entre les Anciens et les Modernes, le débat qui prit place en France, à la fin du XVII^e siècle, entre une conception traditionnelle de la littérature et la modernité, et qui est encore considéré par certains¹ comme l'origine d'un sens « moderne » de l'histoire, il est frappant de constater que le camp moderne non seulement regroupait des hommes de talent littéraire moindre, mais que souvent leurs arguments contre la littérature classique étaient dirigés contre la littérature elle-même. La nature du débat contraignait les participants à pratiquer une évaluation des écrits anciens contre les écrits modernes ; cela les obligeait à offrir quelque chose ressemblant à des lectures de passages d'Homère, de Pindare ou de Théocrite. Bien que personne, durant l'accomplissement de cette tâche, ne se soit couvert de la gloire critique – principalement parce que le puissant impératif du décorum (la *bienséance**) devenait un écran particulièrement opaque se tenant entre le texte antique et sa lecture classique² – les partisans des Anciens s'exécutèrent bien mieux que les pro-modernes. Si l'on compare les remarques sur Homère d'un « moderne » tel que Charles Perrault, ou son adaptation en 1688 de la *bienséance** du XVII^e siècle à des textes helléniques dans le *Parallèle des anciens et des modernes** avec la réponse de Boileau dans ses *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin** de 1694³, il est devenu évident que les « anciens » avaient une notion du décorum qui était restée bien plus rapprochée de la littérature, en incluant son impulsion constitutive vers une modernité littéraire, que celle des « modernes ». Ce fait renforce indubitablement, à long terme, la cause des modernes, en dépit de leurs propres défauts critiques, mais il importe qu'une prise de position partisane et délibérément pro-moderne soit bien plus facile à adopter

1. Voir, par exemple, Werner Kraus, « Cartaud de la Vilate und die Entstehung des geschichtlichen Weltbildes in der Frühaufklärung », *Studien zur Deutschen und Französischen Aufklärung*, Berlin, Rütten & Loening, 1963, et l'introduction substantielle de H. R. Jauss à son édition facsimilée de Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, Munich, Eidos, 1964, p. 12-13.

2. Les déclarations critiques à propos de questions homériques sont particulièrement révélatrices à cet égard, tant chez un partisan des Modernes comme Charles Perrault que chez un partisan des Anciens comme Boileau.

3. H. R. Jauss, *op. cit.*, mentionne comme autre exemple convainquant de perspicacité critique parmi les défenseurs des Anciens le *Discours sur Théophraste* (1699) de La Bruyère et *Sur les poèmes anciens* (1685) de Saint-Evremond.

par quelqu'un dépourvu de sensibilité littéraire que par un authentique écrivain. La littérature, qui est inconcevable sans une passion pour la modernité, semble également opposer de l'intérieur une subtile résistance à cette passion.

Nous trouvons donc dans la même période un esprit détaché et ironique tel que celui du jeune Fontenelle prenant ouvertement parti pour les modernes affirmant que «rien n'arrête tant le progrès des choses, rien ne borne tant les esprits, que l'admiration excessive des anciens.»¹ Ayant à démystifier les qualités d'origine et d'invention sur lesquelles se fonde la supériorité des Anciens – qualités qui sont, en fait, ancrées dans leur authentique modernité – Fontenelle lui-même devient plaisamment inventif lorsqu'il affirme que le prestige des prétendues origines n'est qu'une illusion produite par la distance qui nous sépare d'un passé lointain. En même temps, il témoigne d'une peur faussement anxieuse relativement au fait que les progrès de notre propre rationalité nous empêcheront de profiter, aux yeux des générations futures, des préjugés favorables que nous fûmes suffisamment sots d'accorder aux Grecs et aux Romains :

En vertu de ces compensations, nous pouvons espérer qu'on nous admirera avec excès dans les siècles à venir, pour nous payer du peu de cas que l'on fait aujourd'hui de nous dans le nôtre. On s'étudiera à trouver dans nos ouvrages des beautés que nous n'avons point prétendu y mettre ; telle faute insoutenable et dont l'Auteur conviendrait lui-même aujourd'hui, trouvera des défenseurs d'un courage invincible, et Dieu sait avec quel mépris on traitera en comparaison de nous, les beaux Esprits de ces temps-là, qui pourront bien être des Américains. C'est ainsi que le même préjugé nous abaisse dans un temps, pour nous élever dans un autre, c'est ainsi qu'on en est la victime, et puis la divinité ; jeu assez plaisant à considérer avec des yeux indifférents.²

La même indifférence badine incite Fontenelle à ajouter cette remarque :

Mais il y a toutes les apparences du monde que la raison se perfectionnera et que l'on se désabusera généralement du préjugé grossier de l'Antiquité. Peut-être ne durera-t-il pas encore longtemps ! peut-être à l'heure qu'il est admirons-nous les Anciens en pure perte, et sans devoir jamais être admiré en cette qualité-là. Ce serait un peu fâcheux.³

L'ironie historique de Fontenelle est loin d'être non littéraire, mais si elle est à prendre pour argent comptant, elle se tient au pôle absolument opposé de l'élan vers l'action sans lequel la littérature ne serait pas ce qu'elle est. Nietzsche admirait Fontenelle, mais cela devait être en tant qu'un anti-moi apollinien, car rien n'est plus éloigné de l'esprit de la modernité que la *perfectibilité** de Fontenelle, espèce d'équilibre statistique et qualitatif entre le juste et le faux, un processus d'évaluation hasardeuse qui peut possiblement conduire à certaines règles au moyen desquelles certaines aberrations pourraient être empêchées à l'avenir. Au nom de la *perfectibilité**, Fontenelle peut réduire les normes critiques à un ensemble de règles mécaniques et affirmer, avec encore un soupçon d'ironie, que la littérature a progressé plus rapidement que la science parce que l'imagination obéit à un nombre réduit de règles plus faciles que la raison. Il peut aisément qualifier la poésie et les arts de «mineurs», puisqu'il prétend s'être

1. Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Digression sur les Anciens sur les Anciens et les Modernes, Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1991, t. II, p. 430.

2. *Ibid.*, p. 428.

3. *Ibid.*, p. 430.

éloigné de leurs préoccupations. Sa prise de position est celle de l'historien objectif et scientifique. Même si elle est prise au sérieux, cette position l'engagerait dans une tâche d'interprétation plus proche de la littérature que celle de Charles Perrault, par exemple, qui doit avoir recours aux réussites militaires et impériales de son époque pour trouver des illustrations de la supériorité des modernes. Qu'un tel type de modernisme conduise hors de la littérature est suffisamment évident. Le topos de l'homme antilittéraire et technologique comme incarnation de la modernité est récurrent parmi les *idées reçues** du XIX^e siècle et symptomatique de l'empressement avec lequel la modernité accueille l'occasion d'abandonner tout à fait la littérature. La tentation opposée, qui mène à une interprétation purement désintéressée et dont on trouve une version ironique chez Fontenelle, révèle également une tendance sous-jacente à s'éloigner du littéraire. Le modernisme appliqué de Perrault, aussi bien que le modernisme désintéressé de Fontenelle, conduisent tous deux hors de la compréhension littéraire.

Nos exemples ont cependant pu sembler partiels, puisque nous avons affaire à des figures non-littéraires. Plus révélateurs sont ces cas d'écrivains dont la proximité à la littérature est hors de cause et qui se retrouvent, en véritable accord avec leur vocation littéraire, défenseurs de la modernité – pas seulement par le choix de leurs thèmes ou de leurs postures, mais comme représentants d'un état d'esprit radical. La poésie de Baudelaire, aussi bien que son plaidoyer pour la modernité dans plusieurs textes critiques, en seraient les parfaites illustrations.

La conception de la modernité de Baudelaire, telle qu'on la trouve dans le fameux essai sur Constantin Guys, *Le Peintre de la vie moderne*, est proche de celle de Nietzsche dans sa deuxième *Considération inactuelle*. Elle dérive d'un sens aigu du présent comme élément constitutif de toute expérience esthétique :

Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent.¹

Le paradoxe du problème est potentiellement contenu dans la formule «représentation du présent»*, qui associe une forme répétitive à une forme instantanée, sans conscience apparente d'incompatibilité. Cependant cette tension latente régit le développement de l'essai. D'un bout à l'autre, Baudelaire demeure fidèle à la séduction du présent ; pour lui, la moindre conscience temporelle est si liée au moment présent que la mémoire semble s'appliquer plus naturellement au présent qu'au passé :

Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale ! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent ; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance ; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations.²

La même ambivalence temporelle incite Baudelaire à associer chaque évocation du présent avec des termes tels que «représentation»*, «mémoire»*, ou même «temps»*, qui ouvrent des perspectives de distance et de différence au sein de l'apparente unicité de l'instant. Cependant, sa modernité, tout comme celle de Nietzsche, est également

1. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1976, vol. II, p. 684.

2. *Ibid.*, p. 696.

un oubli ou une suppression de l'antériorité: les figures de l'homme qui incarnent la modernité sont définies par des expériences telles que l'enfance ou la convalescence – perceptions fraîches qui procèdent d'une ardoise complètement effacée, de l'absence d'un passé qui n'a pas encore eu le temps de ternir l'immédiateté de la perception (bien que ce qui est fraîchement découvert préfigure la fin de cette même fraîcheur), d'un passé qui, dans le cas de la convalescence, est si menaçant qu'il doit être oublié.

Toutes ces expériences de l'immédiateté accouplées à leur négation implicite, luttent pour associer l'ouverture et la liberté d'un présent coupé de toutes autres dimensions temporelles, le poids d'un passé aussi bien que la crainte d'un futur, avec un sens de totalité et de complétude qui ne saurait être atteint si une conscience du temps plus étendue n'était pas également impliquée. Nous découvrons donc que Constantin Guys, dont l'usage est celui d'une sorte d'emblème de l'esprit poétique, est une curieuse synthèse entre un homme d'action (c'est-à-dire un homme de l'instant, coupé du passé et du futur) un observateur et un enregistreur de moments qui sont nécessairement mélangés à une plus grande totalité. Tout comme le photographe ou le journaliste d'aujourd'hui, il doit être présent aux batailles et aux meurtres du monde, non pas pour informer, mais pour saisir ce qu'il y a de plus transitoire et de plus éphémère en une image enregistrée. Avant d'être un artiste, Constantin Guys doit être un «homme du monde»*, mené par la curiosité et «toujours, spirituellement, à l'état du convalescent.»¹ La description de sa technique offre peut-être la meilleure formulation de cette combinaison idéale de l'instantané et du tout complété, de la pure fluidité du mouvement et de la forme – une combinaison qui réaliserait la réconciliation entre l'élan vers la modernité et l'exigence de l'œuvre d'art de réaliser la durée. La peinture demeure constamment en mouvement et existe dans la manière ouverte et improvisée de l'esquisse qui est comme un nouveau commencement perpétuel. La clôture finale de la forme, constamment retardée, se produit si rapidement et soudainement qu'elle cache sa dépendance aux instants précédents dans la hâte de sa propre instantanéité: l'ensemble du processus tente d'aller plus vite que le temps, d'atteindre une vélocité qui transcenderait l'opposition latente entre l'action et la forme.

Ainsi, dans l'exécution de M. G. se montrent deux choses: l'une, une contention de mémoire résurrectionniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose: «Lazare, lève-toi!»; l'autre, un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur. C'est la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie [...] M. G. commence par de légères indications au crayon, qui ne marquent guère que la place que les objets doivent tenir dans l'espace. Les plans principaux sont indiqués ensuite [...] Au dernier moment, le contour des objets est définitivement cerné par de l'encre. [...] Cette méthode si simple et presque élémentaire [...] a cet incomparable avantage, qu'à n'importe quel point de son progrès, chaque dessin a l'air suffisamment fini; vous nommerez cela une ébauche si vous voulez, mais ébauche parfaite.²

Que Baudelaire doive se référer à cette synthèse comme à un «*fantôme*» est un autre exemple de la rigueur qui le force à doubler chaque affirmation par un usage atténuant de la langue qui la remet aussitôt en question. Le Constantin Guys de l'essai

1. *Ibid.*, p. 690.

2. *Ibid.*, p. 699-700.

est lui-même un fantôme, possédant quelque ressemblance avec le véritable peintre, mais se distinguant de lui en étant la réalisation fictive de ce qui a existé potentiellement dans l'homme «réel». Même si l'on considère que le personnage de l'essai est un médiateur servant à formuler une vision potentielle de l'œuvre de Baudelaire, nous pouvons encore percevoir dans cette vision une désincarnation et une réduction du sens similaire. Nous retrouvons, de prime abord, dans l'énumération des thèmes que le peintre (ou l'écrivain) sélectionnera, la tentation qu'a la modernité de sortir de l'art, sa nostalgie de l'immédiateté, la facticité des entités qui sont en contact avec le présent et qui illustrent l'habileté héroïque d'ignorer ou d'oublier que ce présent tient en lui la connaissance de sa propre fin. La figure choisie peut être plus ou moins proche d'en être consciente : cela peut être la simple surface, l'habit d'extérieur du présent, la défiance involontaire de la mort dans le manteau coloré du soldat, ou cela peut être la lucidité philosophique du dandy dans sa perception du temps. Néanmoins, dans chacun de ces cas, la préférence de Baudelaire quant au «sujet» qu'il choisit comme thème, tient à son existence dans la facticité, dans la modernité, d'un présent qui est gouverné par des expériences qui existent à l'extérieur du langage et échappent au caractère successif de la temporalité, à la durée qu'implique l'écriture. Baudelaire déclare explicitement que l'attraction d'un écrivain pour son thème – qui est aussi une attraction pour une action, une modernité, et une *signification* autonome qui existerait en dehors de la sphère du langage – est principalement une attraction pour ce qui n'est pas de l'art. Cette déclaration est faite en référence au «thème» le plus anonyme et informe de tous, celui de la foule : «C'est un *moi* insatiable du *non-moi*...»¹ Si l'on se rappelle que ce «moi»* désigne, par la métaphore d'un sujet, la spécificité de la littérature, cette spécificité est alors définie par son inhabileté à demeurer fidèle à sa propre spécificité.

Ceci correspond, tout du moins, au premier temps d'un certain mode d'existence appelé littérature. Il apparaît bientôt que la littérature est une entité qui n'existe pas seulement comme un moment singulier de négation d'elle-même, mais comme une pluralité de moments qui peuvent être représentés, si on le désire – mais cela n'est qu'une représentation –, comme une succession de moments ou une durée. En d'autres termes, la littérature peut être représentée comme un mouvement et est, essentiellement, la narration fictive de ce mouvement. Au premier temps de la fuite de sa propre spécificité succède un temps de retour qui ramène la littérature à ce qu'elle est – mais nous devons garder à l'esprit que des termes tels que «après» ou «succède» n'indiquent pas de véritables moments dans la diachronie, mais sont seulement employés comme des *métaphores* de la durée. Le texte de Baudelaire illustre ce retour, cette *reprise**, avec une précision saisissante. Le «moi insatiable du non-moi...»* s'est déplacé vers une série de «thèmes» qui dénotent l'impatience avec laquelle il essaie de s'éloigner de son propre centre. Ces thèmes deviennent cependant de moins en moins concrets et consistants, bien qu'ils soient évoqués avec un réalisme croissant et une rigueur mimétique dans la description de leurs surfaces. Plus ils deviennent réalistes et imagés, plus ils sont abstraits, plus mince devient le résidu de signification qui existerait en dehors de leur spécificité comme simple langage et simple *signifiant*. Le dernier thème que Baudelaire évoque, celui des voitures, n'a absolument rien à voir avec la facticité de ces dernières – bien que Baudelaire souligne que dans les peintures de Constantin Guys

1. *Ibid.*, p. 692.

« toute [la] carrosserie est parfaitement orthodoxe ; chaque partie est à sa place et rien n'est à reprendre. »¹ La *signification* thématique et importante de la voiture en tant que telle a cependant disparu :

Dans quelque attitude qu'elle soit jetée, avec quelque allure qu'elle soit lancée, une voiture, comme un vaisseau, emprunte au mouvement une grâce mystérieuse et complexe très difficile à sténographier. Le plaisir que l'œil de l'artiste en reçoit est tiré, ce semble, de la série de figures géométriques que cet objet, déjà si compliqué, navire ou carrosse, engendre successivement et rapidement dans l'espace.²

Ce qui est ici sténographié est le mouvement par lequel, dans une succession manifeste et métaphorique, la littérature s'éloigne d'abord d'elle-même puis fait retour. Tout ce qui reste du thème est un vague contour, moins qu'une esquisse, une arabesque temporelle plutôt qu'une figure. La voiture a été allégorisée en néant et existe comme la vibration purement temporelle d'un mouvement successif qui ne possède qu'une existence linguistique – car rien n'est plus radicalement métaphorique que l'expression « figures géométriques »* que Baudelaire est contraint d'employer pour se faire comprendre. Mais il est clair qu'il veut se faire comprendre, car même si la géométrie a recours à n'importe quel objet qui n'est pas du langage, elle reste malgré tout identifiée à un moyen d'écriture. Le *stenos* du mot « sténographie », qui veut dire « étroit », pourrait être employé pour qualifier la réclusion de la littérature à l'intérieur de ses propres limites, sa dépendance à l'égard de la durée, et la répétition que Baudelaire subit comme une malédiction. Mais le fait que le mot qualifie une forme d'écriture indique la contrainte de revenir à un mode d'existence littéraire, à une forme de langage qui sait elle-même qu'elle n'est que simple répétition, simple fiction et allégorie, à jamais incapable de participer à la spontanéité de l'action ou de la modernité.

Le mouvement de ce texte – que l'on pourrait mettre en parallèle du développement de la poésie de Baudelaire dans son déplacement de la richesse sensorielle des premiers poèmes à leur progressive allégorisation dans les versions en prose du *Spleen de Paris** – se répète chez tous les écrivains à différents degrés d'explicitation et mesure la légitimité de leur revendication à être appelés écrivains. La modernité se révèle être, en effet, un des concepts au moyen desquels la nature caractéristique de la littérature peut être révélée dans toute sa complexité. Il n'y a pas à s'étonner qu'elle devienne une question centrale des débats critiques et une source de tourments pour les écrivains ayant à s'y confronter, comme pour défier leur vocation. Ils ne peuvent ni l'accepter ni la rejeter en toute bonne conscience. Lorsqu'ils affirment leur propre modernité, ils sont obligés de découvrir leur dépendance selon des déclarations similaires à celles de leurs prédécesseurs ; lorsqu'ils disent constituer un nouveau départ, ils ne font que répéter une revendication qui a toujours déjà été faite. Aussitôt que Baudelaire a remplacé l'instant singulier de l'invention, conçu comme un acte, par un mouvement successif impliquant deux mouvements distincts, il est entré dans un monde qui suppose les complications et les profondeurs d'une temporalité articulée, une interdépendance entre le passé et le futur qui empêche à jamais n'importe quel présent d'exister.

1. *Ibid.*, p. 724.

2. *Ibid.*

Plus le rejet de toute chose qui précède est radical, plus la dépendance à l'égard du passé est grande. Antonin Artaud peut bien aller à l'extrême du rejet de toute forme d'art théâtral le précédant; il peut demander, dans son propre travail, la destruction de n'importe quelle forme de texte écrit – il doit néanmoins baser sa vision personnelle sur des exemples tels que le théâtre balinais, le type de théâtre le moins moderne, le plus textuellement figé que l'on puisse imaginer. Et il doit le faire avec la pleine conscience qu'il détruit ainsi son propre projet, avec la haine du traître pour le camp qu'il choisit de rejoindre. Citant les lignes dans lesquelles Artaud attaque le concept même du théâtre sur lequel il a fondé la totalité de son entreprise («Rien de plus impie que le système des Balinais...»¹), Jacques Derrida peut commenter avec raison: «c'est au théâtre comme répétition qu'[Artaud] ne peut pas se résigner, au théâtre comme non-répétition qu'il ne peut pas renoncer»¹. Une interaction identique régit l'attitude de l'écrivain à l'égard de la modernité: il ne peut pas renoncer au droit à être moderne mais ne peut pas se résigner à être dépendant de ses prédécesseurs – qui, pour la même raison, étaient pris dans la même situation. Baudelaire n'est jamais si proche de son prédécesseur Rousseau que dans l'extrême modernité de ses derniers poèmes en prose, et Rousseau n'est jamais si lié à ses ancêtres littéraires que lorsqu'il fait semblant de n'avoir plus rien à voir avec la littérature.

La caractéristique spécifique de la littérature se manifeste alors comme une incapacité à échapper à une condition qui est éprouvée comme insupportable. Tout se passe comme s'il ne pouvait pas y avoir de fin, pas de répit dans l'incessante pression de cette contradiction, du moins aussi longtemps que nous la considérons du point de vue de l'écrivain comme sujet. La découverte de son incapacité à être moderne le ramène au bercail, au sein du domaine autonome de la littérature, mais sans un apaisement véritable. Dès qu'il peut se sentir apaisé par cette situation, il cesse d'être un écrivain. Sa langue peut être capable d'un certain degré de tranquillité; elle est, après tout, le produit d'une renonciation qui a permis la thématization métaphorique de cette délicate situation. Mais cette renonciation n'implique pas le sujet. L'attrait constant de la modernité, le désir de s'échapper de la littérature vers la réalité du moment l'emporte, et à son tour, se repliant sur lui-même, engendre la répétition et la continuation de la littérature. Ainsi la modernité, qui est fondamentalement un éloignement de la littérature et un rejet de l'histoire, agit également comme le principe qui offre à la littérature sa durée et son existence historique.

La manière dont ce conflit sous-jacent détermine la structure de la langue littéraire ne peut être envisagée dans les limites de cet article. Nous sommes davantage concernés, à ce stade, par la question de savoir si l'histoire d'une entité si auto-contradictoire que la littérature est possible. Dans l'état actuel des études littéraires, cette possibilité est loin d'être clairement établie. Il est généralement admis qu'une histoire positiviste de la littérature, qui la traite comme si elle n'était qu'une collection de données empiriques, ne peut être qu'une histoire de ce que la littérature n'est pas. Au mieux, elle ne serait qu'une classification préliminaire ouvrant la voie aux études littéraires actuelles, et, au pire, un obstacle sur le chemin de la compréhension littéraire. D'un autre côté, l'interprétation intrinsèque de la littérature se revendique être anti- ou anhistorique, mais présuppose souvent une idée de l'histoire dont le critique lui-même n'est pas conscient.

1. Jacques Derrida, «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation», *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 366-367.

En décrivant la littérature, du point de vue du concept de modernité, comme la fluctuation régulière d'une entité éloignée de et s'acheminant vers son propre mode d'existence, nous avons constamment insisté sur le fait que ce mouvement ne prend pas sa place dans le temps comme une véritable séquence ; le représenter de cette manière est seulement une métaphore construisant une séquence avec ce qui n'est en fait qu'une juxtaposition synchronique. La structure séquentielle et diachronique de ce processus dérive de la nature de la langue littéraire en tant qu'entité, non pas en tant qu'événement. Les choses ne se produisent pas comme si un texte littéraire (ou une vocation littéraire) s'éloignait pendant un certain temps de son centre, puis se retournait, se repliant sur lui-même à un certain moment, pour revenir à son point d'origine. Ces mouvements imaginaires entre des points fictifs ne peuvent être localisés, datés et représentés comme s'ils étaient des lieux géographiques ou des événements d'une histoire génétique. Même dans les textes discursifs que nous avons abordés – chez Baudelaire, chez Nietzsche, ou même chez Fontenelle – les trois moments de la fuite, du retour et du tournant où la fuite se change en retour ou vice-versa, existent simultanément sur des niveaux de sens qui sont si intimement entremêlés qu'ils ne peuvent être séparés. Quand Baudelaire, par exemple, parle de « représentation du présent », de « mémoire du présent », de « synthèse du fantôme » ou d'« ébauche finie », son langage nomme, tout à la fois, la fuite, le tournant et le retour. L'ensemble de notre argument se trouve concentré dans ces formules. Cela serait encore plus évident si nous avions choisi, au lieu de textes discursifs, des textes poétiques. Il s'ensuit que ce serait une erreur de penser l'histoire littéraire comme une narration diachronique du mouvement fluctuant que nous avons tenté de décrire. Une telle narration ne peut qu'être métaphorique, et l'histoire n'est pas de la fiction.

Eu égard à sa spécificité (c'est-à-dire, en tant qu'entité existante susceptible d'être décrite historiquement), la littérature existe sur le mode simultané de l'erreur et de la vérité ; toutes deux obéissent à son mode d'existence propre et le trahissent tout ensemble. Une histoire positiviste ne voyant que la littérature comme ce qu'elle n'est pas (comme un fait objectif, une psyché empirique ou une communication qui transcende le texte littéraire en tant que texte) est, par conséquent, nécessairement inadéquate. Il en va de même pour les approches de la littérature qui tiennent pour acquise la spécificité de la littérature – ce que les structuralistes français appellent, en écho aux formalistes russes, la *littérarité* de la littérature. Si la littérature se tenait tranquille dans les bornes de sa propre définition, elle pourrait être étudiée selon des méthodes qui seraient plus scientifiques qu'historiques. Nous sommes obligés de nous en tenir à l'histoire puisque cela n'est plus le cas, puisque l'entité remet incessamment en question son propre statut ontologique. L'objectif structuraliste d'une science des formes littéraires suppose cette stabilité et traite la littérature comme si le mouvement fluctuant d'une autodéfinition avortée n'était pas une partie constitutive de son langage. Le formalisme structuraliste, par conséquent, contourne systématiquement la composante nécessaire de la littérature pour laquelle le terme « modernité » n'est pas, après tout, un si mauvais nom, en dépit de ses connotations idéologiques et polémiques. C'est un paradoxe révélateur, confirmant encore que tout ce qui évoque la littérature se transforme aussitôt en boîte de Pandore, que la méthode critique qui s'oppose à la modernité littéraire paraîtrait – et même, dans une certaine mesure, serait – le plus moderne des mouvements critiques.

Pourrait-on concevoir une histoire littéraire qui ne tronquerait pas la littérature en nous positionnant trompeusement *en* ou *hors* d'elle, qui serait capable de maintenir l'aporie littéraire de bout en bout, qui rendrait compte en même temps de la vérité et du mensonge du savoir que la littérature véhicule à son propos, qui ferait rigoureusement la distinction entre langage métaphorique et langage historique, et répondrait en même temps de la modernité littéraire et de son historicité? À l'évidence, une telle idée entraînerait une révision de la notion d'histoire et, plus encore, de la notion de temps sur laquelle notre idée de l'histoire se fonde. Cela impliquerait d'abandonner, par exemple, le concept présupposé d'histoire comme processus génératif que nous avons vu à l'œuvre dans le texte de Nietzsche – bien que ce texte commençât à se révolter contre lui –, d'une histoire comme hiérarchie temporelle qui ressemble à une structure de la parenté dans laquelle le passé est comme un ancêtre qui engendre, dans un instant de présence spontanée, un futur capable de répéter à son tour le même processus génératif. La relation entre la vérité et l'erreur, prédominante en littérature, ne peut pas être représentée génétiquement puisque la vérité et l'erreur existent simultanément, prévenant ainsi de donner l'avantage à l'une ou à l'autre. Le besoin de revoir les fondations de l'histoire littéraire peut sembler être une entreprise désespérément vaste; la tâche paraît encore plus inquiétante si l'on soutient que l'histoire littéraire pourrait effectivement être paradigmatique pour l'histoire en général, puisque l'homme lui-même, tout comme la littérature, peut être défini comme un être capable de remettre en question son propre mode d'existence. Cette tâche pourrait être, toutefois, moins importante que ce qu'elle paraît de prime abord. Toutes les directives que nous avons formulées comme recommandations pour une histoire littéraire sont plus ou moins tenues pour acquises lorsque nous sommes engagés dans la plus humble tâche de lire et de comprendre un texte littéraire. Afin de devenir de bons historiens de la littérature, nous devons nous souvenir que ce que nous appelons habituellement histoire littéraire n'a que peu ou rien à voir avec la littérature, et que ce que nous nommons l'interprétation littéraire – à la seule condition qu'elle soit une bonne interprétation – est en fait de l'histoire littéraire. Si nous étendons cette notion au-delà de la littérature, elle confirme simplement que les bases d'un savoir historique ne sont pas des faits empiriques mais des textes écrits, même si ceux-ci se parent du masque des guerres ou des révolutions.