

## D'UNE REDÉFINITION DE LA LITTÉRATURE MINEURE

Rony Klein

Armand Colin | « Littérature »

2018/1 N° 189 | pages 72 à 88

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200931650

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-1-page-72.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. 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.

## D'une redéfinition de la littérature mineure

Le concept de « littérature mineure », lancé par Deleuze et Guattari en 1975 dans leur ouvrage sur Kafka<sup>1</sup>, laisse entrevoir une nouvelle approche de la littérature contemporaine. Ce concept est issu du projet philosophique et politique révolutionnaire entrepris avec *L'Anti-Œdipe* trois ans plus tôt. Disons d'emblée que ce concept, dont la puissance tient à ce qu'il permet d'appréhender sous un angle nouveau des auteurs très divers, n'a de pertinence que s'il se révèle probant à l'examen des textes littéraires eux-mêmes. Or, c'est précisément ici que certaines difficultés insurmontables surgissent dans son usage. En effet, face aux textes, nous verrons qu'il se révèle particulièrement vulnérable, inapte à saisir les subtilités des tours et des détours de l'écriture. Toutefois, loin d'être invalidé pour autant, le concept de « littérature mineure » nous semble fécond dans un sens que les auteurs entrevoient, mais qui leur échappe en même temps. La « littérature mineure » relève en vérité d'une certaine manière d'envisager la littérature au XX<sup>e</sup> siècle, une manière absolument essentielle d'appréhender ses enjeux, entre écriture et théorie littéraire. Ainsi, nous voudrions proposer deux moments décisifs du « mineur » au XX<sup>e</sup> siècle. Le premier se situe dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres, avec Walter Benjamin écrivant sur Kafka, mais aussi sur Robert Walser ou Nicolas Leskov. Le deuxième est celui de Roland Barthes écrivant, dans la France des années 1950, avec *Le Degré zéro de l'écriture*, une sorte de manifeste, sinon d'une « littérature mineure », du moins d'une « écriture mineure ». À la suite de ces théoriciens, des écrivains aussi différents que Georges Perec en France ou W.G. Sebald en Allemagne, dans la seconde moitié du siècle, s'illustrent par une véritable écriture mineure dans leur prose. Si le fil de la « littérature mineure » traverse donc l'ensemble du XX<sup>e</sup> siècle, c'est, bien au-delà de Deleuze et Guattari, d'abord par une *théorie littéraire* qui *prête attention* au mineur dans le ton d'une écriture, dans ce qui reste relégué dans ses marges ou ses coulisses. Notre démarche sera donc double : d'une part, il s'agit de montrer en quoi la thèse de Deleuze et de Guattari concernant la « littérature mineure » suscite des apories quant à l'écriture des auteurs qu'elle examine ; d'autre part, montrer la pertinence du concept de « mineur » dans l'étude d'un fil décisif qui traverse la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Ce concept nous permettra ainsi,

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

au-delà de l'ouvrage de 1975, de mieux comprendre le modernisme de la littérature contemporaine.

Rappelons d'abord que l'entreprise de DG<sup>2</sup> reste tributaire d'un contexte bien précis, celui des années 1970 en France, années dites « contestataires ». Nous l'avons dit, ce concept est né directement du projet de *L'Anti-Œdipe*. S'il n'apparaît pas dans l'ouvrage de 1972, si Kafka n'y joue quasiment aucun rôle, le concept de « déterritorialisation » permet d'assurer la transition entre les deux livres, comme les deux autres traits de la littérature mineure : son caractère immédiatement « politique » et le fait qu'elle soit un « agencement collectif d'énonciation<sup>3</sup>. » Dans *Kafka*, la « déterritorialisation » est le premier trait permettant de définir une littérature mineure : « Mais le premier caractère (de la littérature mineure) est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation<sup>4</sup>. » Ce qu'ils appellent à plusieurs reprises « la territorialisation de la langue<sup>5</sup>. » L'écriture de Kafka est décrite ainsi : « Aller toujours plus loin dans la déterritorialisation... à force de sobriété<sup>6</sup>. » Il s'agit d'écrire dans sa propre langue comme un étranger, « comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe<sup>7</sup>. » Il s'agirait de « devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue<sup>8</sup> ». La déterritorialisation est le trait le plus essentiel de toute littérature mineure, posent les auteurs. Ce premier trait finit par dominer la définition de ce concept, de sorte qu'il convient de s'attarder sur lui.

Or, à examiner de plus près la notion de « déterritorialisation », on s'aperçoit qu'elle provient directement de la problématique de *L'Anti-Œdipe*. En effet, ce livre avait élaboré une thèse sur le désir formulé en termes de « machine désirante », de « production » ou comme mouvement pur qui épouse la vie, à rebours de tout « manque » et de tout « besoin ». C'est dans ce cadre qu'apparaît une théorie d'une « production sociale » qui découle de la « production désirante<sup>9</sup>. » En effet, « la production désirante est d'abord sociale, et ne tend à se libérer qu'à la fin<sup>10</sup> ». C'est ici qu'intervient la notion de « socius déterritorialisé », et de « machine territoriale<sup>11</sup> ». Le « socius » est la « machine sociale », et cette machine s'accomplit aujourd'hui comme « machine capitaliste », machine qui « en tant qu'elle s'établit sur les ruines

2. Nous nous permettons de noter désormais ainsi, en abréviation, les noms de Deleuze et de Guattari.

3. Deleuze/Guattari, *Kafka*, *op. cit.*, p. 33.

4. *Kafka*, *op. cit.*, p. 29.

5. *Kafka*, *op. cit.*, p. 33.

6. *Kafka*, *op. cit.*, p. 35.

7. *Kafka*, *op. cit.*, p. 33.

8. *Kafka*, *op. cit.*, p. 35.

9. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 40.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

plus ou moins lointaines d'un État despotique, se trouve dans une situation toute nouvelle : le décodage et la déterritorialisation des flux<sup>12</sup> ».

Le capitalisme est cette machine qui accélère la désintégration des anciens codes, des éléments stables de toute société, qui fonctionne d'abord comme une immense entreprise de « codage » : « coder les flux du désir, les inscrire, les enregistrer, faire qu'aucun flux ne coule qui ne soit tamponné, canalisé, réglé<sup>13</sup> ». C'est précisément la tâche de la « machine territoriale ». Mais cette machine finit par plier face à une machine plus puissante qu'elle, la « machine capitaliste », qui vise à introduire du mouvement dans la machine sociale : mouvement du capital-argent et mouvement du « travailleur libre<sup>14</sup>. » Bref, dans le capitalisme, tout circule : argent, marchandises et travailleurs. C'est le contexte d'où s'explique la notion de « déterritorialisation ». Il s'agit d'une mise en mouvement généralisée, d'une production qui conduit à la circulation des hommes et des objets dans la société. Cette mise en mouvement découle elle-même de la nature du désir comme production, comme mouvement perpétuel, dépassement de toute frontière et abolition de toute barrière. Le désir épouse ainsi le mouvement même de la vie, qui est un pur « flux ».

Nous voyons que la notion de « déterritorialisation » prend sa source dans un contexte bien précis. Il s'agit d'une théorie du social découlant elle-même d'une théorie du désir comme production. Elle s'inscrit dans une entreprise philosophique et politique visant à la destruction de tout cadre institutionnel, de toute loi qui impose son autorité sur l'homme, de tout Signifiant qui dicterait un sens quelconque. La visée de DG, fidèle à un certain esprit de Mai-68, est clairement anti-autoritaire, anarchiste. La théorie de la littérature mineure s'inscrit donc naturellement dans ce même mouvement. Il s'agit à présent d'arrimer la littérature à l'entreprise philosophique et politique amorcée par *L'Anti-Œdipe*. La littérature est envisagée comme le langage par excellence du désir. Ainsi, les exemples pris dans l'ouvrage de 1972, comme Henri Miller ou D.H. Lawrence, s'inscrivent parfaitement dans cette optique. À la fois dans leur écriture, exubérante et foisonnante, comme dans ce qu'elle véhicule, ce sont des écrivains du désir. Le cas de Kafka est, à suivre cette idée, beaucoup moins clair. Il est symptomatique qu'il n'apparaît quasiment pas dans *L'Anti-Œdipe*, et que dans les *Dialogues* de Deleuze avec Claire Parnet, il est question de « la supériorité de la littérature anglo-saxonne<sup>15</sup>. » Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Kafka apparaît donc comme une sorte de parenthèse dans l'intérêt porté par Deleuze à la littérature. Du point de vue philosophique, il servait un intérêt stratégique très précis : prouver que même là où l'on

12. *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 41.

13. *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 40.

14. *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 41.

15. Deleuze/Parnet, *Dialogues*, Paris, Minuit, 1977 (« Champs essais », 1996, p. 45).

croyait trouver la « loi », il fallait voir du « désir », un désir omniprésent et dévastateur de tout ordre<sup>16</sup>. Mais au-delà même de la thèse philosophique, il importe de comprendre le statut exceptionnel de Kafka dans l'ensemble des textes consacrés par les deux auteurs à la littérature. Ce faisant, nous serons mieux à même d'appréhender cette théorie, à la fois dans sa pertinence et dans ses limites.

Le troisième chapitre du *Kafka*, intitulé « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », présente une théorie et l'illustre par des exemples, parmi lesquels Kafka est certes privilégié mais n'est pas le seul. Parmi les autres exemples donnés, nommons les écrivains de l'école de Prague contemporains de Kafka, ainsi que Joyce et Beckett, Céline et Artaud. La thèse de DG ne se contente pas de parler en termes abstraits et généraux de « déterritorialisation » ou d'un « usage mineur » d'une langue majeure, mais cherche à circonscrire les traits d'une *écriture* mineure. Or, ceux-ci, à en croire les auteurs, peuvent être divisés en deux genres, parfaitement opposés, comme on le voit dans la Prague du temps de Kafka. La situation spécifique de l'allemand à Prague en 1900, « langage de papier<sup>17</sup> », fait qu'il y a « deux manières possibles<sup>18</sup> » pour la littérature mineure :

Ou bien enrichir artificiellement cet allemand, le gonfler de toutes les ressources d'un symbolisme, d'un onirisme, d'un sens ésotérique, d'un signifiant caché – c'est l'école de Prague, Gustav Meyrink et beaucoup d'autres, dont Max Brod. Mais cette tentative implique un effort désespéré de reterritorialisation symbolique, à base d'archétypes, de Kabbale et d'alchimie [...] Kafka prendra vite l'autre manière, ou plutôt l'inventera. Opter pour la langue allemande de Prague, telle qu'elle est, dans sa pauvreté même. Aller toujours plus loin dans la déterritorialisation... à force de sobriété. Puisque le vocabulaire est desséché, le faire vibrer en intensité<sup>19</sup>.

Voici donc les deux « manières » exposées. Immédiatement à la suite de ce passage, Beckett et Joyce seront invoqués comme deux autres exemples de ces deux « manières ». L'un va vers une déterritorialisation de plus en plus grande, usant d'un langage sobre et pauvre, tandis que l'autre procède par « exubérance<sup>20</sup> ». Or c'est en ce point que surgit, selon nous, la difficulté majeure de la thèse : puisque le livre prend Kafka comme paradigme de la littérature mineure, pourquoi alors avoir introduit l'autre « manière », la manière la plus opposée à la sienne, celle de l'école de Prague, qui procède par enrichissement artificiel de la langue, puis celle de Joyce, à l'écriture exubérante, enfin celle de Céline, qui sera le dernier exemple du chapitre ? Car les auteurs affirment explicitement que cette

16. Les cinquième et sixième chapitres du livre sont explicitement consacrés à cette démonstration.

17. *Kafka*, *op. cit.*, p. 34.

18. *Ibid.*

19. *Kafka*, *op. cit.*, p. 34-35.

20. *Kafka*, *op. cit.*, p. 35.

« manière » prend le contre-pied de la première, celle de Kafka, qui sera aussi la manière de Beckett. Toute la question est là : pourquoi avoir introduit ces « deux manières », pourquoi ne pas avoir réduit la littérature mineure à la manière sobre, celle de Kafka et de Beckett, comme l'aurait voulu la logique du livre ? Car si Kafka est l'exemple privilégié des auteurs mineurs, alors sa *manière* conduit bien à Beckett, mais certainement pas à Joyce et à Céline. L'écriture minimaliste de Kafka, d'une sobriété devenue proverbiale, est bien aux antipodes de celle de Joyce et de Céline, comme DG le reconnaissent eux-mêmes. Pourquoi alors les réunir sous une même dénomination, la littérature mineure ?

Cette question hante l'ensemble de ce chapitre, et la théorie dans sa totalité. Elle demande une réflexion sur ses présupposés et ses limites, réflexion visant non à invalider la théorie dans son ensemble, puisqu'elle possède bien un noyau de vérité, mais à percer ses contradictions flagrantes. À partir de là, nous serons à même de réélaborer la théorie et de redéfinir la littérature mineure, en parfaite fidélité à une intuition présente dans l'ouvrage de 1975.

Pour comprendre la source de la contradiction, il faut revenir au point de départ de la théorie, à savoir à la notion de « déterritorialisation ». Or, on a vu que cette notion s'applique à la littérature *de l'extérieur*. Issue d'une théorie du désir qui est également une théorie générale de la machine sociale, cette notion va s'appliquer, *après-coup*, à la littérature, la considérant essentiellement comme un discours émanant de la machine désirante. Celle-ci doit se faire « machine d'écriture ». La machine d'écriture est ainsi immanente à la machine désirante. La littérature mineure est donc une catégorie inséparable de la théorie du désir de *L'Anti-Œdipe*, comme un « appendice » de cette théorie. De là la perplexité qui saisit le lecteur qui ne connaît pas les présupposés de cette catégorie. De là surtout les difficultés des auteurs eux-mêmes à appliquer cette notion à l'écriture littéraire, et leur étonnante obstination à réunir des écritures absolument hétérogènes. La chose s'éclairera à l'examen d'un exemple, celui de Céline, mentionné à la fin du chapitre. Voici ce qu'en disent DG :

[...] ce que Céline a fait du français, suivant une autre ligne, l'exclamatif au plus haut point. L'évolution syntaxique de Céline : du *Voyage à Mort à crédit*, puis de *Mort à crédit* jusqu'à *Guignol's Band I* (ensuite, Céline n'avait plus rien à dire, sauf ses malheurs, c'est-à-dire n'avait plus envie d'écrire, il avait seulement besoin d'argent. Et ça se termine toujours comme ça, les lignes de fuite du langage : le silence, l'interrompu, l'interminable, ou pire encore. Mais quelle création folle entre-temps, quelle machine d'écriture ! On félicitait encore Céline pour le *Voyage* qu'il était tellement plus loin, dans *Mort à crédit*, puis dans le prodigieux *Guignol's Band*, où la langue n'avait plus que des intensités. Il parlait de la « petite musique ». Kafka aussi, c'est la

petite musique, une autre, mais toujours des sons déterritorialisés, un langage qui file la tête la première en basculant). Voilà de vrais auteurs mineurs<sup>21</sup>.

Céline, dont l'écriture « file la tête la première en basculant », usant de « sons déterritorialisés », est placé ici sur le même plan que Kafka. On se souvient que plus haut, DG avaient dit de Kafka qu'il « faisait vibrer » le vocabulaire « en intensité ». Et là aussi, dans le cas du Céline de *Guignol's Band*, ils parlent d'une « langue » qui « n'avait plus que des intensités ». D'où la comparaison de Céline avec Kafka, d'une « petite musique » qui se reconnaîtrait chez chacun d'eux. « Une autre » petite musique, reconnaissent certes les auteurs, presque à contrecœur, puisqu'ils ajoutent aussitôt : « mais toujours des sons déterritorialisés, un langage qui file la tête la première en basculant ». Cette phrase est symptomatique : on y discerne la volonté presque forcée de rapprocher Céline de Kafka, alors que DG savent pertinemment qu'il existe une différence irréductible entre les deux. Mais précisément : tout tient dans cette différence ! En effet, comment ne pas voir que la « petite musique » de Kafka ressemble si peu à celle de Céline ? La *musique* de Céline, tout en cris, en foisonnement exubérant, est stridente, elle monte dans les hauteurs, elle est toujours *forte*. Quant à la musique de Kafka, c'est une musique qui doit être jouée *pianissimo*, une musique sobre, faite de nuances et de subtilités infinies. Non que Céline manque de nuances. Mais tout lecteur attentif ne peut manquer de sentir immédiatement la différence de *ton*, d'intensité entre l'auteur du *Procès* et celui du *Voyage*<sup>22</sup>. L'écriture de Kafka se meut dans une tonalité très reconnaissable, celle de l'humilité du héros traqué ; son langage épouse scrupuleusement les contours de la réalité la plus brutale, celle d'une violence froide, qu'elle soit celle de l'accusation ou de l'exclusion. L'écriture de Céline, en revanche, est tout entière mue par un cri de colère contre cette réalité : elle vocifère, éructe de rage et n'a de cesse de se moquer de l'ordre social existant, elle en révèle à tout instant l'absurdité, l'hypocrisie et la bêtise. Ces deux écritures procèdent de deux attitudes parfaitement opposées, bien qu'elles soient toutes deux du même côté du champ social, du côté du peuple, des « serviteurs » et des « employés », pour parler comme DG<sup>23</sup>. Mais voilà la différence : être de ce côté ne suffit pas pour partager une même *écriture*. DG passent ici à côté de ce qui fait la singularité même d'une écriture littéraire : sa tonalité propre.

Plus encore, on sait que le premier critère de la littérature mineure, c'est la déterritorialisation, à savoir la faculté d'écrire dans sa propre langue

21. *Kafka*, p. 49.

22. On comprend pourquoi Barthes avait défini l'écriture par « le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut » (*Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1953 et 1964, p. 16). Et Blanchot dira, dans le même esprit, que le « ton » d'une œuvre est « ce qu'elle a de plus authentique », définissant par là un certain silence, qui reste le silence de l'écrivain lui-même. Cf. *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 18. Nous y reviendrons plus loin.

23. *Kafka*, p. 48.

## ■ DÉPLACEMENTS

comme un étranger, un nomade. Or, on se demandera si cette qualité s'applique réellement à Céline. Certes, il aura révolutionné la langue littéraire française, lui imposant une mutation radicale et introduisant dans cette littérature un rythme inédit. Mais au nom de quoi ? Par quel biais ? La réponse est connue : par le biais du langage parlé, à savoir précisément ce qu'il y a de plus « naturel » dans l'usage d'une langue. Céline est cet écrivain qui a voulu retrouver la saveur de l'oralité dans la littérature française, cette tradition issue du classicisme et de l'Académie qui a effectivement méconnu le goût de l'oral pendant des siècles. On ne saurait donc dire que Céline écrit en français *comme un étranger*. Tout au contraire, il écrit comme seul un Français peut l'écrire, à savoir quelqu'un possédant la pratique d'un usage oral et quotidien de la langue<sup>24</sup>.

Il semble donc que DG se méprennent en évoquant du même élan deux auteurs qui, par leur ton et leur écriture, sont aux antipodes l'un de l'autre. Or, cette difficulté nous oblige à remettre en question une dimension absolument essentielle de leur théorie, qui bute sur cela même dont elle prétend parler, à savoir l'écriture littéraire. Or, il nous semble que si cette théorie est prise en défaut ici, c'est parce qu'elle manque de rigueur dans sa définition même, comme deux phrases de DG le laissent entrevoir :

Il n'y a de grand, et de révolutionnaire, que le mineur. Haïr toute littérature de maîtres<sup>25</sup>.

---

24. C'est ce qu'a bien vu Roland Barthes, qui écrit : « Dans l'œuvre de Céline, par exemple, l'écriture n'est pas au service d'une pensée, comme un décor réaliste réussi, qui serait juxtaposé à la peinture d'une sous-classe sociale ; elle représente vraiment la plongée de l'écrivain dans l'opacité poisseuse de la condition qu'il décrit. Sans doute s'agit-il toujours d'une *expression*, et la Littérature n'est pas dépassée. Mais il fait convenir que de tous les moyens de *description* (puisque jusqu'à présent la Littérature s'est surtout voulue cela), l'appréhension d'un langage réel est pour l'écrivain l'acte littéraire le plus humain. Et toute une partie de la Littérature moderne est traversée par les lambeaux plus ou moins précis de ce rêve : un langage littéraire qui aurait rejoint la naturalité des langages sociaux » (Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 71). Si réellement Barthes dit vrai, alors la proposition de DG sur Céline comme « écrivain mineur » doit être révisée. En effet, si, par son écriture, il « rejoint la naturalité des langages sociaux », alors son écriture n'exprime plus cette déterritorialisation par laquelle ils caractérisent la littérature mineure, mais précisément le retour à la « naturalité » du langage, celle de la langue parlée et populaire. Céline ne se rend étranger au naturel du langage *littéraire* que pour retrouver une autre « nature » du langage, celle du français *oral populaire*. Il n'écrirait plus alors comme un étranger dans sa langue. Tout au contraire, Céline est le plus français des écrivains, celui que seul un Français maniant la langue orale et populaire peut apprécier à sa juste valeur. Ce que confirme le spécialiste de Céline, Henri Godard. Citant le début de *D'un château l'autre*, il écrit : « Quel lecteur français contemporain, s'il est sincère, se sentira étranger à la langue écrite ici ? Il aura bien plutôt l'impression, quittant la norme, de retrouver la pratique, celle en tout cas qu'il entend partout autour de lui, et pour une part la sienne. Tout texte qui s'en tient à la langue écrite traditionnelle exige de nous, si minime soit-il pour les lecteurs professionnels, un effort d'accommodation. Cette prose célinienne de la maturité, par l'usage qu'elle fait du français populaire, met d'emblée le lecteur à l'aise, quitte à ensuite exiger de lui une autre sorte d'attention ou d'effort. » (Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1985, p. 67).

25. *Kafka*, p. 48.



C'est la gloire d'une telle littérature d'être mineure, c'est-à-dire révolutionnaire pour toute littérature<sup>26</sup>.

Voilà qui ne manquera pas de surprendre le lecteur tant soit peu scrupuleux. En effet, à bien lire ces propositions, il apparaît au fond que « mineur » reçoit le même sens que « révolutionnaire ». Pourquoi alors avoir pris tant de soin à esquisser des définitions et des traits distinctifs à la littérature mineure si pour finir, on assimile *mineur* à *révolutionnaire* ? N'est-ce pas une façon de brouiller l'ensemble de l'entreprise ? En effet, *révolutionnaire* possède un sens beaucoup plus étendu que *mineur*, il recouvre des phénomènes littéraires très divers. Si *révolutionnaire* est celui qui bouscule les conventions existantes, toute la littérature moderne digne de ce nom est révolutionnaire, puisque le modernisme consiste précisément à fracturer les normes en vigueur. Ainsi, le romantisme, au XIX<sup>e</sup> siècle, a-t-il été tenu au départ pour révolutionnaire par les classiques, ce qu'illustre parfaitement l'épisode de la bataille d'Hernani. Plus encore, Shakespeare lui-même sera considéré comme révolutionnaire si on le mesure aux normes classiques de la *Poétique* d'Aristote. Relève-t-il pour autant de la littérature mineure au sens de DG ? On voit que l'assimilation entre *révolutionnaire* et *mineur* révèle un autre symptôme dans la théorie, qui semble trahir les visées vérifiables des auteurs. Il se peut que derrière le mineur, ce qu'ils cherchent, au fond, est le révolutionnaire<sup>27</sup>. Ce qui fait dévier leur théorie vers une direction totalement différente de leur intuition originelle. Par le biais de ces deux propositions, la difficulté de la juxtaposition de Céline et de Kafka s'explique mieux. En effet, l'écriture de l'un comme de l'autre de ces écrivains est révolutionnaire, tout le monde le reconnaîtra. Sont-elles pour autant parentes ? Nous avons montré le contraire. Mais ces phrases dévoilent également le présupposé *politique* de l'ensemble de l'entreprise, qui transcende de loin la littérature elle-même. Il s'agit de mettre la littérature au service de la « révolution », une révolution qui n'est plus la révolution au sens étroitement marxiste, mais une révolution du désir, telle qu'elle hante les esprits aux lendemains de Mai 68<sup>28</sup>. Ce présupposé éclaire les apories qui étaient apparues au cours de notre analyse. Il semblait en effet que DG s'efforçait de faire entrer de force des écritures totalement opposées sous une même

26. *Kafka*, p. 35.

27. On notera que dans *L'Anti-Œdipe*, le désir avait également une valeur « révolutionnaire » : « Quoi qu'en pensent certains révolutionnaires, le désir est dans son essence révolutionnaire – le désir, pas la fête ! – et aucune société ne peut supporter une position de désir vrai sans que ses structures d'exploitation, d'asservissement et de hiérarchie ne soient compromises. [...] Le désir ne "veut" pas la révolution, il est révolutionnaire par lui-même [...] » (*L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 138). Ainsi, dans les deux ouvrages, *révolutionnaire* vient surdéterminer les notions centrales : le désir est révolutionnaire, le mineur est révolutionnaire...

28. Comme on le voit à travers les lignes suivantes, par exemple : « C'est cela, le style, ou plutôt l'absence de style, l'asyntaxie, l'agrammaticalité : moment où le langage ne se définit plus par ce qu'il dit, encore moins par ce qui le rend signifiant, mais par ce qui le fait couler, fluer et éclater – le désir. Car la littérature est tout à fait comme la schizophrénie : un processus et non pas un but, une production et non pas une expression » (*L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 158-159).

catégorie, la littérature mineure. Or, voici que derrière cette catégorie se présente une autre dénomination, qui floue les définitions précédentes : la littérature « révolutionnaire » ou le « révolutionnaire » en littérature. Cette théorie trahit donc sa faiblesse intrinsèque : le fait qu'elle soit surdéterminée par une catégorie extra-littéraire en quelque sorte, une catégorie issue de l'entreprise philosophique et politique de DG dans les années 1970. D'où les contradictions qui ne sauraient manquer de survenir au niveau de leurs analyses proprement littéraires.

Pourtant, malgré ce qui apparaît comme une impasse dans la théorie de DG, il ne s'agit pas de rejeter purement et simplement la notion de littérature mineure. Nous soutenons au contraire qu'elle reste pertinente si on la développe de manière conséquente, sans la surdéterminer par un projet politique et théorique qui lui reste extérieur. En effet, nous posons que la « littérature mineure » est un concept fécond qui nous aide à mieux cerner la modernité, ou le modernisme de la littérature au XX<sup>e</sup> siècle, au-delà du carcan trop étroit dans lequel DG entendent le confiner. Il nous faut nous tourner désormais vers la recherche de cette fécondité.

On aura noté également un étrange silence de leur part sur la théorie littéraire dans son ensemble. Écrivant sur la littérature, dans la France de 1975, pouvaient-ils ignorer l'immense discours sur la littérature qui a traversé le paysage intellectuel français depuis Sartre de *Qu'est-ce que la littérature ?* en 1948, à travers Blanchot et Barthes dans les années 1950, et jusqu'aux théories des années 1960, celles de Derrida et du groupe *Tel Quel ?* Pourtant, DG, dans une posture sans doute « révolutionnaire », font mine d'ignorer ce discours. Toutefois, sa prise en compte leur aurait permis d'élaborer de manière plus rigoureuse le concept de littérature mineure. En effet, nous voudrions montrer à présent qu'une approche de la littérature mineure s'est déjà produite bien avant les années 1970, chez deux des plus grands théoriciens de la littérature du siècle : Walter Benjamin et Roland Barthes. Le fil du mineur traverse par ailleurs l'ensemble des écritures littéraires du siècle, lui accordant sa tonalité propre chez des écrivains comme Georges Perec ou W.G. Sebald. Nous y reviendrons.

Nous voudrions poser que c'est d'abord par une certaine *approche* de la littérature que l'on peut parler d'une littérature mineure. Dans ce cas, contrairement à la thèse de DG, ce n'est pas tant tel ou tel écrivain qui serait *mineur*, mais la *lecture* qu'on en fait. Prenons encore l'exemple de Kafka, puisqu'il est à la source du concept de littérature mineure, mais lu à présent par le critique et philosophe juif allemand Walter Benjamin<sup>29</sup>. Dans son mouvement global, l'approche de Benjamin vis-à-vis de Kafka peut être appréhendée comme le combat pour une lecture mineure face aux premières

29. On se reportera essentiellement à deux textes : « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine » (1931), et « Franz Kafka – pour le dixième anniversaire de sa mort » (1934), in Walter Benjamin, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 2000.

interprétations de Kafka, qui le tirent du côté du *majeur*. On évoquera ici une *approche mineure* face à l'*approche majeure*, qui serait celle de Max Brod. Ce dernier, dans une interprétation devenue vite canonique, lit en effet Kafka comme un écrivain occupé de théologie, qui donne à ses récits d'allure symboliques le sens d'une certaine théologie traditionnelle.<sup>30</sup> Derrière le Tribunal ou le Château se cacheraient les traits du Dieu de la théologie juive, telle qu'elle est formulée par la tradition kabbalistique : le Juge suprême ou la Miséricorde. Cette interprétation pêche doublement. Tout d'abord, elle fait l'économie d'une vraie lecture de l'œuvre, puisqu'elle l'envisage comme texte renvoyant à autre chose que lui-même. Mais en outre, elle la soumet à un discours convenu, celui d'une certaine théologie traditionnelle. Au fond, à lire Max Brod, Kafka serait un représentant de plus d'une théologie séculaire, qui n'aurait fait que la travestir d'habits neufs, ceux d'une écriture littéraire allégorique. Or, Benjamin remarque très vite que cette approche dénature la tonalité fondamentale de l'œuvre de Kafka, qui n'a rien d'un enseignement positif. En faire un théologien revient d'une part à manquer totalement son attitude face au monde, et face à la littérature, une attitude faite d'humilité et de doutes, d'autre part, elle procède d'une ignorance totale de l'écriture même de Kafka. En effet, le minimalisme, la sobriété de l'écriture kafkaïenne, son caractère desséché, pour reprendre le terme de DG, tout cela est passé sous silence par Brod. Pourtant, c'est par cette écriture, et uniquement par elle, que Kafka exprime son monde intérieur.

Benjamin affirme en effet vouloir reconstituer le « monde d'images » de Kafka<sup>31</sup>. Il avance patiemment dans cette tâche, passant des fonctionnaires aux pères, et des pères aux fils qui leur livrent bataille, une bataille perdue d'avance. Mais à côté de ces figures, derrière lesquelles on aura reconnu facilement le monde de Kafka, Benjamin aperçoit encore d'autres personnages. Dans les marges du monde kafkaïen circulent un certain nombre de figures dont on ne comprend pas bien le rôle à première vue : étudiants, aides ou messagers, qui semblent être cantonnés à une place totalement marginale dans l'œuvre. Pourtant, Benjamin y voit précisément l'un des aspects les plus symptomatiques de cette œuvre. Celle-ci vise à dégager des figures se détachant de la sphère paternelle, sphère où prend place le conflit récurrent des personnages kafkaïens. Kafka, note Benjamin, ménage une place pour des figures *mineures*, restées dans le giron maternel de la nature, qui ne parlent pas le langage de la société, langage des fonctionnaires ou des pères :

Ces mots jettent un pont vers ces très étranges figures kafkaïennes, les seules qui aient échappé au giron familial et pour lesquelles il y ait peut-être de l'espoir. Ce ne sont pas les animaux, pas mêmes ces hybrides ou composites que sont l'agneau-chat ou Odradek : tout cela vit encore sous la juridiction

30. On lira surtout la postface de Brod à la première édition du *Château*, publiée en 1926.  
31. Cf. W. Benjamin, *Œuvres II, op. cit.*, p. 287.

de la famille. Ce n'est pas sans raison que Gregor Samsa se réveille sous la forme d'une vermine, justement, dans la maison de ses parents ; que l'animal singulier, mi-chaton mi-agneau, fait partie de l'héritage paternel ; qu'Odradek est le souci du père de famille ; mais les « aides », de fait, échappent à ce cercle. Ces aides appartiennent à une série de personnages qui traversent toute l'œuvre de Kafka. Dans la même lignée s'inscrivent le filou démasqué dans *Considération*, l'étudiant que Karl Rossmann se découvre une nuit comme voisin de balcon et les fous qui habitent dans cette ville du Sud, et qui ne sont jamais fatigués. Le demi-jour qui baigne leur existence rappelle l'éclairage vacillant dans lequel apparaissent les personnages des petites pièces de Robert Walser – qui est également l'auteur du *Commis*, un roman que Kafka aimait beaucoup. Les légendes indiennes parlent des Gandharvés, qui sont des créatures inachevées, des êtres au stade nébuleux. De la même espèce sont les aides de Kafka. Ils n'appartiennent à aucun autre cercle de personnages, et ne sont étrangers à aucun : ce sont les messagers qui s'affairent entre ces cercles, ils ressemblent, dit Kafka, à Barnabé, et Barnabé est un messager. Ils ne sont pas encore détachés du giron maternel de la nature [...] Pour eux et leurs pareils, pour les inachevés et les malhabiles, il y a encore de l'espoir<sup>32</sup>.

Nous soutenons que ce passage est doublement placé sous le signe du *mineur*. Non seulement il s'agit de personnages *mineurs* chez Kafka, personnages situés à la marge de son « monde », comme dit Benjamin, mais c'est surtout le regard du critique lui-même qui se fait *mineur* ici, au sens où il va à la recherche du détail considéré comme insignifiant pour montrer que ce détail est au contraire révélateur d'un aspect essentiel de l'œuvre. Face aux interprétations *majeures* de Kafka, qui voient en lui le romancier du Dieu caché, Dieu de la justice ou de la grâce, Benjamin retourne totalement l'interprétation en braquant sa lecture sur les coins sombres du monde kafkaïen et en dévoilant le contenu de vérité. Ces personnages, certes mineurs au sens traditionnel, sont parfaitement nécessaires à l'économie de l'œuvre, puisqu'ils permettent la percée hors du monde du père, ou des pères, ce monde dans lequel Kafka ne voit que domination et humiliation, à la fois des pères et des fils. La critique mineure sait dénicher ces lieux à la périphérie de l'œuvre, pour les replacer à leur véritable place, celle d'une féconde marginalité. En effet, si le héros de Kafka, ce K. que l'on retrouve au cœur des deux grands romans, est en lutte contre la force des pères, il est aussi sûr de perdre face à leur puissance inébranlable. Mais celui qui s'est placé d'emblée en dehors de cette lutte, qui ne l'engage même pas, celui-là possède encore l'espoir, car il vit dans une bienheureuse naturalité, hors de la violence du combat. Seul le petit, le mineur, celui qui est resté enfant ou étudiant, fou comme un enfant ou un éternel étudiant, est porteur d'espoir dans ce monde en proie au désespoir. La critique de Benjamin, véritablement mineure, a ainsi su rendre justice à Kafka écrivain mineur. Dans un sens que DG ne soupçonnaient même pas.

Voilà donc un exemple de ce que l'on pourrait appeler une approche *mineure* de la littérature. Elle tend à tourner son regard vers les marges d'une œuvre, ses interstices, là où le lecteur ne dirige pas nécessairement son attention au premier abord. Ce que Benjamin nous enseigne, c'est précisément qu'une œuvre se juge aussi, et peut-être surtout, à ses marges, à ce qu'elle laisse vivre dans les coins les plus reculés de son monde. La critique littéraire *mineure* dirige son regard vers ces personnages d'apparence mineure, mais qui n'en sont pas moins essentiels à la saisie d'ensemble de l'œuvre. Car ce qui pourrait passer pour un simple *détail* insignifiant, est en fait porteur d'une vérité profonde. Ces supposés « détails » tracent les contours d'une œuvre et lui accordent une signification nouvelle, invisible à qui ne regarde que les couleurs les plus vives, les traits les plus saillants. Car le monde d'un écrivain, loin d'être fait de quelques grandes idées comme le voulait Brod, est constitué d'un nombre infini de petits détails qui, comme les pièces d'un puzzle, finissent par constituer, lorsqu'on les assemble l'une près de l'autre, un tout cohérent.

L'approche théorique de Benjamin envers la littérature a littéralement inventé ce regard vers le mineur, le petit, l'apparemment insignifiant, le détail soi-disant marginal. Cette approche caractérise l'ensemble de ses écrits sur la littérature, qui laissent transparaître également une nouvelle appréhension de la « forme » littéraire, entre « grande littérature » et « petite forme ». Les lignes suivantes, par lesquelles il introduit son article sur l'écrivain suisse Robert Walser donnent une véritable définition, avant la lettre, de la littérature mineure :

De la plume de Robert Walser, on peut lire bien des textes, mais à propos de lui, rien. Que savons-nous, de toute façon, de ceux, si rares, qui savent faire si bon usage du feuilleté, non pas à la manière du folliculaire qui prétend l'ennoblir en l'« élevant » à son niveau, mais en utilisant sa facilité méprisante et modeste pour en tirer un effet vivifiant et purifiant. Rares sont ceux qui savent ce qu'il en est de cette « petite forme », comme l'a appelé Alfred Polgar, et combien sont nombreux les papillons prometteurs qui quittent la falaise insolente de ce qu'on appelle la grande littérature pour se réfugier au sein de ses modestes calices<sup>33</sup>.

Ici, ce n'est pas le détail qui est mineur, c'est la *forme* elle-même – « petite forme » (*kleinen Form*), expression qu'il reprend à Alfred Polgar. Ce dernier prend ses distances d'emblée vis-à-vis de la « grande littérature » (*grossen Literatur*) qui, selon Benjamin, se complaît dans la forme « soignée » et « noble » afin de compenser la futilité du contenu<sup>34</sup>. L'opposition entre une forme qui se donne pour « noble » et « soignée » et celle qui ne prend pas soin d'elle-même rappelle la distinction, opérée par DG, entre la littérature majeure, celle des maîtres, et la littérature mineure. Benjamin

33. W. Benjamin, *Œuvres II*, op. cit., p. 156.

34. W. Benjamin, *Œuvres II*, op. cit., p. 156-157.

écrit sur des écrivains qui ne prétendent pas à la « grande littérature » : Hebel, Leskov, et Kafka lui-même. Ces écrivains se caractérisent tous par leur humilité. Cette distinction entre « grande littérature » et « petite forme » recoupe celle que Benjamin opère entre « roman » et « conte » dans son article « Le conteur », consacré à l'écrivain russe Nicolas Leskov<sup>35</sup>. Le conteur ne cherche pas à imposer un « sens de la vie » à travers ses personnages, mais se contente de transmettre une histoire<sup>36</sup>. C'est au lecteur d'en tirer les conclusions. Ainsi, Kafka lui-même, qui écrit des « contes pour dialecticiens<sup>37</sup> », et qui se garde bien de proposer une interprétation à ses récits, appartient à la tradition du conteur. En ce sens, c'est d'abord dans la forme même de ses récits qu'il est « mineur ». Tandis que le roman est écrit par des individus isolés – « le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude<sup>38</sup> » – le conteur est rattaché au peuple : « le grand conteur s'enracinera toujours dans le peuple, et principalement dans les couches artisanales<sup>39</sup>. » Ce qui est une façon de dire, bien avant DG, que la littérature mineure, ici nommée « conte », est toujours une émanation du peuple, et non l'œuvre de « grands maîtres ». Les grands maîtres sont les romanciers qui cherchent à transcrire le « sens de la vie » à travers leurs personnages, tandis que les conteurs se contentent, plus humblement, de raconter des histoires. Mais ces histoires, racontées toujours sur le mode le plus sobre, le plus neutre, laissent à chaque lecteur comprendre ce que lui, dans sa singularité, entend derrière ces contes, quel est le « sens de la vie » qui s'en dégage à ses yeux. Ainsi, cette humilité vise elle aussi à véhiculer du sens, mais d'une manière très différente, bien plus ouverte à l'interprétation du lecteur. Kafka reste, là encore, le meilleur exemple de cette manière.

Benjamin a inauguré l'approche mineure de la théorie littéraire au xx<sup>e</sup> siècle. Nous voudrions montrer que cette approche a connu un second moment décisif : en France, dans les années 1950-1960, dans un contexte certes très différent. On sait que la nouvelle appréhension de la littérature inaugurée par Roland Barthes, inspiré lui-même en partie par les travaux de Maurice Blanchot, entend se rendre sensible à l'écriture, à ce qui en elle porte la vérité de l'œuvre. La notion d'écriture apparaît dès *Le degré zéro de l'écriture*, en 1953, le premier ouvrage de Barthes. Prenant le contre-pied de la perspective du Sartre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Barthes affirme d'emblée que le propre de la littérature ne réside pas dans les « idées », le *signifié* proprement dit des œuvres, mais dans leur *signifiant*, qu'il appelle, en 1953, « écriture ». Celle-ci désigne selon lui le « choix général » que fait un écrivain d'un « ton, d'un éthos », choix qui traduit l'attitude qu'il

35. Voir : W. Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 2000, p. 114.

36. W. Benjamin, *Œuvres III*, op. cit., p.137 : « Le "sens de la vie", voilà bien, en effet, ce qui est au centre de tout vrai roman. »

37. W. Benjamin, *Œuvres II*, op. cit., p. 420.

38. *Œuvres III*, op. cit., p. 121.

39. *Œuvres III*, op. cit., p. 140.

adopte face à la société<sup>40</sup>. Au-delà de la « langue » - « corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque<sup>41</sup> » - et du « style » - qui est l'ensemble des « images », le « débit », le « lexique » qui « naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art<sup>42</sup> » - l'enjeu propre de la littérature se situe dans l'« écriture » comme ce qui définit le positionnement spécifique de l'écrivain face au champ social.

Cette réflexion s'inscrit chez Barthes dans une analyse de l'Histoire contemporaine. En effet, Barthes, qui suit ici l'enseignement de Sartre, observe que le tournant de la littérature moderne se situe après 1848, c'est-à-dire après l'échec de la Révolution et la fin du règne de la bourgeoisie comme classe universelle, puisqu'une autre classe, le prolétariat, menace de la détrôner. Depuis ce moment, la littérature moderne, disons avec Flaubert, est entrée dans une nouvelle ère, qui voit un divorce entre l'écrivain et son public, qui est la classe bourgeoise. La fin de la bourgeoisie comme classe universelle marque ainsi le commencement de la *crise* de l'écriture, dans la mesure où l'écriture classique, qui était aussi l'écriture bourgeoise et qui avait dominé la Littérature française pendant deux siècles, ne va plus de soi. La césure dans les rapports entre l'écrivain et la société est à la source d'une quête de l'écrivain à la recherche de son écriture. L'écrivain est désormais mal à l'aise dans son écriture comme il est mal à l'aise dans sa classe, la classe bourgeoise. C'est ainsi que les révolutions littéraires se révèlent à travers un bouleversement de l'écriture, dans l'invention chaque fois renouvelée d'un rapport inédit au social à travers le choix d'une écriture. D'où la multiplication des écritures depuis Flaubert, entre Camus et Céline, Queneau ou Blanchot, et d'autres encore<sup>43</sup>.

Or, en parcourant l'histoire moderne de l'écriture depuis Flaubert, Barthes observe que la recherche d'une écriture dégagée du langage littéraire, du mythe de la Littérature complice de l'idéologie bourgeoise devenue mensongère, conduit certains écrivains à adopter ce qu'il nomme, inspiré par la linguistique, le « degré zéro de l'écriture ». Ce « degré zéro » se remarque à une écriture refusant tout style, tout art, tout artifice littéraire. L'écriture au degré zéro, dont il suit les traces chez le Camus de *L'Étranger*, Jean Cayrol ou Blanchot, se tient dans le minimalisme le plus absolu, une sobriété recherchée et sans cesse radicalisée. C'est qu'il s'agit ainsi, pour ces écrivains, de manifester leur distance envers « une Histoire qui ne leur appartient pas<sup>44</sup> ». En effet, ces écrivains, issus de la bourgeoisie, ne peuvent

40. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 16.

41. *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 13.

42. *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 14.

43. Voir surtout, pour ce paragraphe : « Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise », in *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 49-54.

44. *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 67.

que condamner sans appel une écriture qu'ils savent « compromise dans les impostures de leur propre idéologie<sup>45</sup> ».

On notera que les traits décrits par Barthes comme propres à l'écriture au degré zéro ressemblent à s'y méprendre à ceux que DG attribuent à la littérature mineure à la manière de Kafka : refus de toute métaphore, de tout style, de tout artifice littéraire, écriture délibérément desséchée, sobre, minimaliste, intensive. À lire l'ouvrage de 1953, on ne peut qu'être troublé par cette ressemblance. Barthes aurait déjà exposé les traits de la manière sobre de la littérature mineure plus de vingt ans avant DG<sup>46</sup> ! Toutefois, il est une différence, et elle touche précisément à ce que nous avons nommé la difficulté théorique de l'ouvrage de 1975 : contrairement à DG, Barthes ne propose pas *deux* manières de la littérature mineure, mais *une seule* : le degré zéro. C'est que Barthes, issu de la théorie littéraire et s'en tenant à elle, circonscrit son analyse à *l'écriture* des auteurs qu'il étudie, se proposant d'établir une typologie et une histoire des écritures contemporaines. C'est par le biais de cette typologie qu'il est conduit à noter que la littérature de son temps s'achemine vers le refus même de toute Littérature, refus qui se traduit par une « écriture blanche<sup>47</sup> », « un état neutre et inerte de la forme<sup>48</sup> ». Cette écriture de degré zéro exprime l'épuisement d'une Histoire où la Littérature se désignait par un certain art, l'emploi de signes la désignant aux yeux du lecteur. Or, pour Barthes, encore dans le sillage de Sartre et du marxisme, ce refus, cette prise de distance, relève du refus de prendre part à une idéologie, celle de la classe bourgeoise, qui s'est accaparé le mythe et surtout le langage de la *Littérature*.

Ainsi, de Barthes à DG, nous voyons se construire un certain rapport entre littérature et société, entre littérature et idéologie<sup>49</sup>. Toutefois, derrière une communauté de vue quant à la dimension subversive de l'écriture, l'opposition est flagrante. Si le refus des conventions littéraires bourgeoises se retrouve à la fois chez Barthes et chez DG, ce refus sert deux façons très différentes de concevoir la subversion opérée par la littérature. La visée de Barthes reste entièrement littéraire : la révolution véritable est celle de l'écriture elle-même. C'est par le choix d'une écriture, et uniquement par

45. *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 64.

46. Notons un signe supplémentaire de cette proximité : la référence à Kafka. Si, dans l'ouvrage de 1953, centré sur la littérature française, Kafka est à peine évoqué, Barthes consacra un texte important à l'auteur du Procès quelques années plus tard. Voir : « La réponse de Kafka », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 143-147. Preuve de plus que Kafka est bien la source de la littérature mineure du XX<sup>e</sup> siècle, puisqu'il apparaît à trois moments cruciaux de la théorie littéraire de notre temps : W. Benjamin, R. Barthes et Deleuze et Guattari. Nous nous permettons de renvoyer à notre article : « Une rencontre autour de Kafka – Walter Benjamin et Roland Barthes », in : *Études Germaniques*, juillet-septembre 2016, n.3, p. 405-425.

47. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 12.

48. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 67.

49. Il faut reconnaître à Sartre d'avoir été le premier, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, dès 1948 par conséquent, à esquisser les contours de ces rapports. Toutefois, la théorie littéraire française des années qui ont suivi s'est déployée à l'encontre de ses postulats de départ.



elle, qu'un écrivain exprime son rejet de la société bourgeoise. Chez DG, la littérature mineure, on l'a vu, est au service d'un mouvement qui l'excède : le mouvement du désir, toujours révolutionnaire dans son essence même. Entre Barthes et DG, le changement ne tient pas tant à l'époque, ou à Mai-68, qui est venu ouvrir une nouvelle ère. Ce qui les sépare est bien plutôt l'enjeu de leurs préoccupations. Or, il nous semble que Barthes, en 1953, formule les principes d'une littérature mineure avec autrement plus de rigueur que DG en 1975.

Cette sobriété dans l'écriture, déjà observée par Benjamin à propos de Kafka, formulée par Barthes en termes de « degré zéro de l'écriture », aura certainement été la singularité la plus frappante de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Issue de Flaubert, elle se sera radicalisée avec la lignée des écrivains qui va de Kafka à Beckett ou de Perec à Sebald. En effet, nous considérons ces deux derniers écrivains comme exemplaires de la littérature mineure dans la seconde moitié du siècle. Il n'est pas sans intérêt de noter que les deux se rattachent aux théoriciens étudiés ici : Perec se réclame de Barthes, dont il a suivi le séminaire à l'École Pratique des Hautes Études, et Sebald s'inscrit ouvertement dans la filiation de Kafka et de Benjamin. On soulignera également leur commune appartenance à l'espace historique ouvert avec l'extermination des Juifs d'Europe. Perec fut directement touché par cette tragédie, comme on le sait, tandis que Sebald écrit dans l'ombre qu'elle continue à porter sur l'humanité, et surtout sur le peuple allemand, dont il est issu. C'est que la littérature mineure est d'abord une écriture qui s'est voulue à la mesure d'un siècle de destruction. Les anciennes valeurs humanistes ont été balayées face aux tragédies qui ont ensanglanté le monde et l'ont rendu proprement inhumain. Perec a témoigné de cette inhumanité dans son autobiographie, *W ou le Souvenir d'enfance*<sup>50</sup>, où l'écriture suit à la trace les signes de la déshumanisation qui frappe une île s'étant entièrement placée sous le signe de la compétition sportive. Son écriture, minimaliste, froide et sèche, refuse délibérément tout art, tout pathos, pour mieux pointer l'inhumanité qui guette toutes les sociétés contemporaines. Quant à Sebald, bien que sa phrase, par ses multiples tours et détours, soit à l'opposé de la limpidité du phrasé, souvent court et coupant, de Perec, la tonalité de sa prose n'est pas sans rappeler celle de l'auteur de *W*<sup>51</sup>. La sobriété du ton, la neutralité de la description, qui accumule, sur le modèle du travail d'un archiviste scrupuleux, les détails prétendument sans importance, est au service d'une critique sans concession de la civilisation européenne qui a permis la catastrophe.

50. Paru en 1975 aux éditions Denoël.

51. Parmi les œuvres majeures de W.G. Sebald : *Les Émigrants (Die Ausgewanderten)*, 1992), Paris, Actes Sud, 1999 ; *Les Anneaux de Saturne (Die Ringe des Saturn)*, 1995), Paris : Actes Sud, 1999 ; *Vertiges (Schwindel, Gefühle)*, 1990), Paris, Actes Sud, 2001 ; *Austerlitz (Austerlitz)*, 2001), Paris, Actes Sud, 2002.

## ■ DÉPLACEMENTS

Ce n'est pas le lieu ici d'analyser l'écriture de ces deux écrivains<sup>52</sup>. Il nous importait plutôt de conclure en montrant que le mineur en littérature prend des trajectoires inattendues, qui ne sont pas nécessairement celles proposées par Deleuze et Guattari. Nous en percevons à présent les raisons. Tout d'abord, les auteurs de l'ouvrage de 1975 avaient trahi l'écriture proprement dite pour des préoccupations extra-littéraires. Mais il est encore une seconde dimension qu'ils ont entièrement passée sous silence : la dimension historique. Faute de voir que la littérature mineure s'inscrit irréductiblement dans un siècle ravagé par la violence la plus inhumaine, ils se sont privés d'une véritable compréhension de ses enjeux. Aveuglés par le contexte social immédiat des années de la contestation, ils n'ont pas su voir en quoi la littérature mineure n'était pas tant une littérature révolutionnaire qu'une littérature de résistance contre l'inhumanité du siècle. Ils n'ont pas su voir en quoi la littérature mineure s'accordait à son siècle, au sens où son minimalisme est une façon de répondre au dénuement de l'homme privé de tout, chassé de chez lui et soumis à des malheurs proprement inhumains<sup>53</sup>. Or, pour mieux résister au siècle de l'inhumanité, elle s'est armée d'une écriture elle-même inhumaine, délibérément froide et neutre, et ce afin de mieux dénoncer les crimes de son temps<sup>54</sup>. Nul doute que les littératures mineures de l'avenir devront emprunter elles aussi ce chemin. Car si la littérature adopte nécessairement une posture critique face à l'Histoire, elle ne saura faire l'économie de cette même sobriété dans l'écriture. Elle y gagnera ainsi sa puissance souveraine.

---

52. Nous réservons cette étude pour un prochain article.

53. Il s'agit de s'entendre : il ne s'agit pas de dire que la sobriété de l'écriture est née au XX<sup>e</sup> siècle. Ce serait absurde. On en connaît de grands exemples au XIX<sup>e</sup> siècle : Kleist, Flaubert, les derniers hymnes de Hölderlin, les petits poèmes en prose de Baudelaire. Mais nous affirmons que cette sobriété a été la marque la plus profonde de l'écriture du XX<sup>e</sup> siècle, au sens où elle s'est accordée à son Histoire destructrice, et où elle fut en quelque sorte comme la réponse littéraire au siècle d'Auschwitz et d'Hiroshima.

54. Nous pensons ici à la pensée de Jean-François Lyotard, qui s'inscrit, elle aussi, dans ce mouvement. Voir son ouvrage : *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988.