

Éric Gans

Agonie de la culture rituelle

Les questions que nous nous posons inlassablement au sujet de la culture moderne n'en disent-elles pas plus long sur elle que toutes les réponses concevables?

Nous voici devant une « table ronde » de sociologues déplorant la « culture de masse » qui sévit dans la « société de consommation. » La première chose que nous remarquons, c'est l'extraordinaire modestie de ces personnages qui ne serait certainement pas concevable à une autre époque que la nôtre. On parle de la culture sans y participer, sans y contribuer. Sachant tout ce qui va mal on n'oserait pas songer à faire soi-même le bien. On déplore l'absence de Racine, de Balzac, de Mallarmé... mais sans se sentir obligé soi-même de les remplacer. Mais quelle est cette culture qui permet à des « savants » de parler de la création artistique? Et ces masses qui ne font que regarder la télévision (et nous-mêmes à l'occasion, car il y a du bon, à force de trier) ... mais l'homme qui regarde la télévision est-il l'homme-qui-regarde-la-télévision? L'activité culturelle est-elle un attribut? surtout la *culturelle*? Tant de questions auxquelles on répond si mal, mais avec tant d'assurance.

Dépêchons-nous d'affirmer que, pour notre part, écrire sur la culture n'est rien sinon un acte culturel. La plume nous tomberait des doigts si notre acte d'écrire ne répondait pas à une ambition sans doute folle mais d'une folie bien partagée de révolutionner la « culture », de la faire repartir de cet acte même, non pas figurativement, mais réellement. Que l'on n'entre pas dans mon monde sans être prêt à oublier les autres! Que les Racine et les Mallarmé attendent au moins leur tour! L'échec des contemporains ne saurait nous intéresser qu'en tant que garantie de notre réussite. Le sociologue ne pense-t-il pas secrètement de même? Dans le désert culturel les cactus sociologiques sont du moins désaltérants. Mais la science nous protège contre ces mouvements secrets de l'âme — tout y est objectif, ou presque...

Tout le monde croit vouloir être Dieu. Cependant personne n'a la force de soutenir un tel désir, y compris ceux qui ont eu à la fois le pouvoir et la folie de se faire traiter de divinité par leurs semblables. Dans le monde de l'esprit la plus grande ambition ne dépasse jamais réellement celle d'apporter sa pierre à l'édifice —

compte tenu du fait que certaines pierres sont plus lourdes ou plus précieuses que d'autres. Entre celui qui tient à l'originalité de ses idées — ne serait-ce qu'en tant que démonstration de l'inexistence de la « culture » — et celui qui est parfaitement content de répéter celles des autres, ou « d'agir » sans réflexion en acceptant d'être amusé (« entertained », disons-nous en anglais, c'est-à-dire, ou peu s'en faut, *entretenu*) par les produits de la fameuse « culture de masse », il existe certes une distance objective. Mais, chose étrange, cette distance s'amenuise à mesure que nous tentons d'en faire l'axe générateur de notre carte du terrain « culturel ». Partir de l'objectivité de la séparation entre l'intellectuel et l'homme du commun, ce n'est que la plus sûre garantie de la rechute dudit intellectuel, en la personne de l'auteur, dans les idées toutes faites dont il voulait à tout prix s'éloigner. Objectiver la différence entre « notre » culture et celle des « autres », c'est réduire cette différence à n'être elle-même qu'un objet culturel d'une médiocrité exemplaire. Et la preuve la plus retentissante du peu de solidité de cet objet, de sa fragile relativité historique, c'est l'évolution de l'esthétique moderne. Car la modernité dans tous les arts se définit par une volonté d'abolir cette distance, non seulement au moyen de la confusion délibérée du « classique » et du « populaire », mais surtout par un acharnement à détruire toute qualité artistique « objective », acte de foi désespéré dans la *Forme* à laquelle est sacrifiée jusqu'à la dernière trace de la *formalisation* de ce qu'on pouvait appeler autrefois un « contenu » esthétique. A la culture en tant qu'ensemble plus ou moins cohérent de rites culturels se substitue l'acte culturel devenu rituel « pur ». Le phénomène ne se voit nulle part mieux que dans les arts plastiques, où l'objet d'art *se présente* avec le maximum de netteté à son public. Or le milieu de l'art moderne n'est certes pas ouvert aux « masses ». La simplification, pour ne pas dire l'élimination de ses formes, va de pair avec un élitisme d'autant plus scandaleux qu'il lui manque la stabilité « sérieuse » qui garantissait la légitimité des élites traditionnelles. Ce que cet art s'acharne à nous dire, c'est précisément l'absence de tout critère qui permettrait à un sociologue quelconque de distinguer « objectivement » entre l'ambition artistique la plus démesurée et la plus nulle, et à plus forte raison entre le « plaisir esthétique » le plus cultivé et le plus fruste. La nouvelle définition que nous permet l'art moderne de la différence entre l'élite et la masse, entre l'artiste unique et les « bourgeois » infiniment reproductibles, se réduit à ceci : l'élite se rend compte de la nullité purement formelle, ou en d'autres termes, purement rituelle de la culture, en partant de l'absolue égalité culturelle des hommes, alors que l'homme de la masse croit encore à la différence des œuvres et des « sensibilités ». A ce titre la distinction secondaire entre le « prolétaire » qui rejette la sensibilité raffinée attribuée à l'élite et le « bourgeois » philistin qui croit la défendre contre les « farceurs » de l'avant-garde perd sa dernière parcelle de signification. En somme, on entre dans l'élite dès qu'on se rend compte que l'élite n'a aucune raison d'exister. Mais, en même temps, la connaissance qui constitue l'élite n'est plus de la même nature que celle qui distinguait les élites culturelles d'autrefois. Elle n'est même pas tout à fait une connaissance, ni tout à fait une intuition, mais plutôt une *attitude* qui ne peut s'actualiser que dans des circonstances sociales bien définies. Aux époques pré-révolutionnaires, les seules élites véritables étaient des groupes sociopolitiques dont la constitution était fortement garantie par des normes rituelles. Noblesse d'épée, noblesse de robe, corps ecclésiastique se distinguaient par leur habillement

et plus généralement par un rôle social qui n'était pas encore tout à fait une « fonction ». Les premières élites proprement *culturelles* se réunissaient dans des salons aristocratiques dont le critère d'admission, outre le statut social, n'était pas le savoir mais le « goût ». Même l'Académie n'était guère un groupement d'érudits ni même de « connaisseurs ». Et même si elle l'avait été, même si la marquise de Rambouillet n'avait admis chez elle que des docteurs ès lettres, l'élite ainsi définie n'en constituerait pas moins un corps fermé à accès contrôlé. Or ces évidences sont la première chose que met de côté la critique socio-artistique de la « culture de masse » qui émane de nos doctes défenseurs de la « haute culture ». « L'« élite » intellectuelle qui ne fournit comme preuve de son existence que ses dénonciations « scientifiques » de la masse en est trop peu éloignée elle-même pour oser invoquer en des termes plus directs une supériorité toute relative. Il n'y a qu'Ortega qui ait eu l'honnêteté de dénoncer non pas « la culture de masse » mais les « masses » elles-mêmes, son appartenance à la haute bourgeoisie traditionnelle le protégeant du soupçon d'en être lui-même contaminé. L'Amérique, source féconde entre toutes de ce genre de sociocritique, est le pays où précisément la distance entre la personne « cultivée » (le plus souvent fils ou petit-fils d'immigrants) et l'homme de la masse (qui déjà envoie ses enfants à l'université) est la plus précaire. D'une élite bien définie on est passé à une « haute culture » accessible en principe à tous mais appréciée seulement par une « minorité cultivée » dont le seul plaisir élitaire est de se lamenter hypocritement sur le peu de raffinement de leurs semblables. La familiarité mi-sociale mi-intellectuelle avec les phénomènes de la culture traditionnelle qui définit la personne « cultivée » étant extrêmement facile à acquérir, surtout depuis l'énorme expansion des universités de l'après-guerre, cette minorité ne possède aucune cohérence, et le choix d'y appartenir ou non — c'est-à-dire de *s'afficher* ou non comme y appartenant — apporte une quantité toujours plus réduite de prestige différentiel, quantité qui semble même être passée au négatif parmi la classe des étudiants d'où sortiront, comme on aime à le dire, les « leaders » de la nouvelle génération. Mais les élites artistiques sont bien autre chose. Il ne s'agit pas tant de sociétés fermées que de milieux à accès difficile, où celui qui aspire à y entrer doit payer de son temps et de son argent. Tout l'art contemporain ne se résume pas dans le « happening, » mais il n'en reste pas moins que pour se tenir au courant il faut assister aux expositions (ce qui implique qu'on doive habiter près d'un grand centre artistique, alors que les « personnes cultivées » sont parsemées à travers mille campus américains et autres). Puisque l'œuvre d'art n'est pas reproductible — et même lorsqu'elle se présente comme telle (comme dans le Pop-Art) c'est la *présentation* et non le produit qui détermine la participation au milieu artistique — elle engendre autour d'elle une topographie centrée qui retrouve — mais pour son propre milieu seulement — celle du rite. Le musée où Malraux voyait l'essence de la culture moderne réduit au minimum cet élément de présentation qui atteint sa plus grande force dans des expositions privées ou « priées ». Mais c'est alors qu'au centre de ce monde si fortement sélectionné par ses propres sacrifices de temps et d'argent, le vide apparaît. Les œuvres « minimales », et encore davantage celles qui ne sont présentes qu'en photographie ou qu'en projet, ne sont rendues possibles que par cette centralisation qu'elles bafouent en lui donnant pour foyer un objet banal ou même en déplaçant le « vrai » centre — l'œuvre — hors du lieu rituel où se

réunit son public. Même les courants apparemment plus « sérieux » de l'art moderne désignent, sans doute avec plus de discrétion ou de diplomatie, ce vide. L'« expressionnisme abstrait » ou « peinture de l'action » (*Action-painting*) n'est pas une mode ludique ; mais en faisant du tableau fini moins un objet que le tracé d'une *praxis* de création, le peintre ne peut que dévaloriser la présence de son œuvre au spectateur. Quand Frenhofer, le maître de la si prophétique nouvelle de Balzac *Le Chef-d'œuvre inconnu*, présente à ses amis le fruit d'un travail assidu de dix ans, la première réaction de ces artistes « classiques » devant ce qui a dû être le chef-d'œuvre avant la lettre de toute la peinture post-impressionniste fut de s'exclamer qu'« il n'y a rien sur la toile. » Aujourd'hui, habitués à moins, nous sommes prêts à y voir plus, mais le scandale de l'absence ne cesse de nous hanter devant ce que le critique américain H. Rosenberg appelle « l'objet inquiet » (*anxious object*). La plénitude exigée par les « bourgeois » n'est pas tant celle du référent mimétique que celle d'une présence dans l'œuvre qui réponde à la présence rituelle du spectateur devant l'œuvre contemplée. C'est à ce titre que l'abstraction plus mécanique et plus « finie » caractéristique de l'école des années soixante peut être conçue comme une régression : l'objet se présente de nouveau comme un objet plein, bien que sa plénitude soit celle des processus industriels plutôt que d'une création spécifiquement personnelle.

Mais si devant ces apparitions du vide l'élite artistique maintient son regard fasciné, c'est que le rituel artistique est malgré tout efficace. Mieux que l'expérience de la « beauté » d'un tableau traditionnel, celle de son néant constitue et consacre le groupe des participants. Le fait que la technique même, sans parler du « génie », ne garantit plus guère le statut de l'artiste, ne fait qu'accentuer l'importance culturelle de son acte en tant qu'œuvre d'art, et, partant, celle du milieu qui permet à cet acte de se définir ainsi sans ambiguïté. Les prix gonflés du marché de l'art sont un élément entre tous indispensables à la survie de ce milieu ; non pas parce que les artistes eux-mêmes en ont matériellement besoin (à supposer qu'ils en profitent), mais parce que le système d'échange doit à l'acte de création une récompense immédiate proportionnée à sa signification « historique », escomptée dans une perspective non plus de perfectionnement ni même de « déconstruction », mais simplement de mode. Le prix, en consacrant la valeur de l'objet comme *placement*, consacre en même temps le groupe de connaisseurs dont l'appréciation de l'œuvre se répand *objectivement* sur le territoire quasi-illimité du système d'échange. La vitesse avec laquelle les modes se remplacent n'enlève rien en principe à la solidité de tels placements ; au contraire, ils n'en acquièrent que plus vite une patine historique. Ces changements de mode sont indispensables au maintien de l'activité artistique en marge du marché, à la préservation de l'opposition romantique (ou simplement moderne) entre le beau et l'utile, l'objet de création et l'objet d'échange. Puisque l'œuvre n'est plus que l'ombre d'un acte irréversible et arbitraire, elle ne peut s'installer dans un *style* qui prétendrait à une durée même relative. La *mode* est bien autre chose. Le Pop-Art en particulier s'est défini au départ comme une mode par son mimétisme pasticheur qui purgeait l'Idée — le geste créateur purement invisible, interne au cerveau de l'artiste — de toute *expression* possible. La seule différence entre la technique de l'art commercial et sa reproduction par l'artiste « pop », c'est que ce dernier a eu l'idée scandaleuse de se présenter comme un « artiste ». Puisque l'artiste Pop ne crée en principe

aucune image nouvelle, mais suggère seulement un nouveau rôle « artistique » pour une imagerie commerciale déjà banale, il ne laisse sur son passage que l'idée que désormais nous pourrions voir toutes ces images comme étant « de l'art », ou plutôt, que nous comprendrions désormais qu'il n'y a aucune différence concrète entre image et art, tout le poids de la distinction portant non sur les œuvres mais sur leur fonctionnement *institutionnel*. Il suffit donc de détourner l'image commerciale de sa fonction originelle (en l'agrandissant, l'encadrant, la rendant plus permanente et partant plus coûteuse) pour la faire entrer dans l'institution artistique où elle devient une œuvre « comme une autre. »

II

A première vue il n'y a rien de plus facile à définir et à transgresser que le rituel. Le rite se produit à des moments marqués, dans des lieux consacrés; les participants sont conscients de leur participation et leur groupe est solidaire, d'accès plus ou moins limité. Ainsi les études sociologiques récentes sur l'élément rituel du comportement social moderne donnent l'impression de ne se servir du concept que sous une forme métaphorique. Derrière le masque de l'objectivité scientifique point toujours l'ironie du regard qui fige l'autre dans l'exercice inconscient ou inavoué d'un réflexe rituel là où il croit exercer son libre arbitre ou tout au plus suivre une habitude. La découverte de normes « rituelles » dans la vie quotidienne va de pair avec une appréciation de la nature approximative et « débrouillardarde » des jugements normatifs exercés dans le courant de nos sociétés bureaucratiques, jugements dont l'exemple type est constitué par l'acte de remplir les blancs d'un formulaire. Ainsi, dans la société moderne, les jugements « officiels » où l'on penserait retrouver des traces d'une « pensée rituelle » comportent inévitablement une séparation consciente entre la réalité « officielle » des formulaires et une perception personnelle de la rationalité de l'entreprise, alors que des actes « invisibles » sont dictés par des tabous « rituels » qui affleurent à peine à la conscience. Mais la subtilité de ces observations sociologiques ne contribue pas à l'éclaircissement du phénomène rituel, dans l'absence d'une anthropologie historique qui aurait préalablement tracé la filiation du rite dans notre comportement « déritualisé ». En somme, nous découvrons la superficialité de mythes rationalistes avec lesquels, sans trop y penser, nous expliquons, lorsqu'il le faut absolument, notre comportement quotidien. mais les analyses qui naissent de ces découvertes, faute de se situer dans une anthropologie cohérente, ne font que se retourner « en abyme » sur elles-mêmes. La nécessité *intellectuelle* d'une telle anthropologie, dont l'élément premier serait une hypothèse du sens originaire des rites, est chaque jour plus urgente, sinon plus évidente pour ceux qui, désabusés des mythes rationalistes, maintiennent néanmoins une foi au fond cynique dans la validité des « recherches » qui constituent les « sciences humaines. » Mais pour ceux qui cherchent le sens moderne de la culture, un tel cynisme — qui cache bien sûr une crédulité encore à peine entamée — n'est pas soutenable.

Lorsque nous participons à un rite social (p. ex. un mariage) notre attitude est surtout soucieuse de correction extérieure; surtout si le rite ne nous est pas très familier et si nous avons l'impression qu'il nous fait jouer un rôle qui n'est pas

tout à fait le nôtre, nous restons extrêmement conscients des normes de comportement qui définissent ce rôle afin de nous y conformer de façon au moins minimale. Un aspect fréquent de notre attitude est une sorte de « désaveu poli » par lequel nous exprimons à nous-mêmes comme aux autres que nous ne prenons pas la chose trop au sérieux; ceux qui paraissent prendre les rites au mot, qui semblent se confondre avec leur rôle rituel ne serait-ce que la durée d'une cérémonie quelconque, ce sont les « hommes sérieux » de Sartre, qu'il traite aussi de « salauds ». C'est parce que l'intellectuel moderne éprouve un tel éloignement du rituel qu'il ne parvient pas à le situer par rapport au comportement humain en général. Cependant nous sommes mieux placés que jamais pour le faire, du fait même de nous en être éloignés — l'entreprise ethnologique serait inconcevable autrement. Comprendre le rituel, ce serait comprendre notre passé, nous comprendre nous-mêmes. Si nous ne sommes pas encore parvenus à le faire, ne serait-ce pas parce que la réduction du rituel au rite proprement dit rend impossible la compréhension du lien entre le rituel et le quotidien, lien qui est pour nous surtout *diachronique*?

La première qualité du rite, c'est qu'il occupe du temps. Il peut et doit représenter un acte originaire, mais cette représentation, à l'encontre de celle effectuée par le langage, occupe une durée sinon analogue, du moins comparable à celle de l'événement-modèle. Ainsi le rite perpétue une expérience pleine, alors que le langage fournit un modèle qui remplace l'expérience elle-même par l'acte de la désigner. Le champ des activités intentionnelles ou significatives qui définissent une culture est polarisé par les deux tendances du rite et du langage, de la participation et de la représentation, la première qui remplit le temps, la seconde qui l'économise. Lorsque nous nous estimons libérés aujourd'hui du rituel nous donnons pour preuve principale que la participation régulière à des rites prolongés n'est plus requise. Le langage est aussi arbitraire, aussi contraint par des tabous inanalysables qu'une cérémonie sacrificielle; la qualité principale qui le distingue du rite, c'est son économie temporelle. Si la prononciation d'une phrase durait une heure, le fait de dire « n'importe quoi » ne serait plus considéré comme un acte « libre » et « rationnel ». On peut accepter « librement » les contraintes linguistiques étant donné l'efficacité avec laquelle elles nous permettent de communiquer nos représentations. C'est pourtant la présence inévitable de ces contraintes qui rend les arts du langage moins aptes que les autres, et surtout que les arts plastiques, à atteindre à l'acte « pur » de présentation. Présenter des mots, c'est toujours faire appel explicitement à des conventions antérieures, alors que la présentation de sons ou d'expériences visuelles peut se donner comme l'acte fondateur d'une culture entièrement neuve.

À la lumière de l'opposition entre participation et représentation, la « déritualisation » moderne paraît être avant tout le produit de l'accroissement de la puissance économique du langage. Non seulement les symbolismes mathématiques ont permis de nouvelles intuitions concernant les données mêmes, mais l'esprit scientifique a démontré que les phénomènes naturels peuvent être « exprimés » dans des équations de plus en plus générales. Le but ultime du langage scientifique, c'est la lecture du monde en un temps minimum, le plus proche possible de zéro. Les formules les plus élégantes sont celles qui « rendent compte » de la plus grande variété de phénomènes dans l'espace (de lecture) le plus court : $e = mc^2$,

$g = \frac{m_1 m_2}{d^2}$. « Rendre compte », c'est-à-dire, réduire la diversité de l'expérience

à un modèle de préférence quantifiable, mais en tout cas *déculturnisant*; les observations qui constituent le modèle doivent pouvoir se faire en dehors de tout sens culturel préalablement donné, voire de tout usage du jugement humain. C'est avec des instruments (règle, chronomètre...) qu'on aborde les phénomènes de la physique. Le culturel se présente dans un champ de valeurs, de sens positifs et irréversibles, alors que le champ de l'objectif est réversible, spatialement et temporellement, tout déplacement pouvant être annulé, tout effet réduit à l'ensemble de ses causes. Le temps de la présentation — lecture ou compréhension — des modèles scientifiques est minimisable, taillé au rasoir d'Occam. L'intuition du progrès dans les sciences dépend de cette minimisation, mais ce progrès se passe entre les états successifs de la science, et n'est pas lui-même sujet à la mesure scientifique (ce qui ne l'empêche pas d'être mesuré par des techniques méta-scientifiques — mais il ne s'agit plus alors de science naturelle). Les régularités se présentent avec une économie croissante, mais la matière même de cette économie — le temps humain — n'est pas un facteur de l'équation.

Cependant si le langage se distingue — et *nous* distingue — par son économie, le *discours* littéraire emploie le langage pour remplir le temps. Car il ne suffit pas de définir le discours par une durée purement linguistique; le discours dure en premier lieu parce qu'il a pour fonction de durer, alors que les éléments linguistiques dont il se compose tendent toujours vers l'efficacité maxima de la communication. Le rite est une expérience temporelle, et le discours dans son origine un rite en langage, tiré sans doute directement de la liturgie rituelle. Le discours littéraire occupe le temps humain de façon non seulement réelle mais *constitutive*. Son contenu, comme on est en train de le découvrir depuis un siècle, peut être aussi arbitraire que celui des arts plastiques, mais la forme discursive n'en est pas moins constituée par la présentation (ou présentification) de ce contenu dans le temps humain.

A l'époque où les œuvres littéraires, composées obligatoirement en vers, étaient chantées plus ou moins publiquement, il n'y avait nulle solution de continuité entre le temps littéraire et le temps rituel. Les deux sont des durées rythmées par le geste ou la parole d'un ou de plusieurs participants actifs, mais exigeant en même temps un décorum assez rigoureux (avec parfois des signes d'accompagnement) chez les participants passifs, terme que nous préférons à « spectateurs » ou « auditoire ». Le rythme littéraire est un rythme de parole, et partant de signifiants « économiques », mais qui souligne la durée sinon l'effort que comporte leur production. Car le rythme littéraire et artistique en général (danse, musique...) se définit par une opposition entre la durée et l'effort. Non que dans la danse ou même dans la récitation l'effort mental et physique soit absent; mais pour que l'artiste inspire confiance à son public, pour qu'il garantisse sa prise en charge de la fonction de Sujet de l'événement esthétique, il ne faut pas que cet effort paraisse, mais qu'il puisse créer une durée où les gestes et paroles significatives retiennent le rythme, hérité du rite, de la participation extatique. Cependant, si la littérature peut se détacher de la danse d'abord, ensuite de l'accompagnement musical, pour aboutir enfin à une prose (ou à une poésie) destinée à la lecture solitaire, c'est que la durée des signifiants « arbitraires » qui la composent peut se

maintenir même dans l'absence de tout support rythmique. L'*institution* littéraire se définirait désormais par l'incitation à une lecture qui préserverait malgré tout quelque chose de la durée originellement participatoire et rituelle des œuvres anciennes.

Quelque chose, oui, mais quoi?

Au début de notre discussion nous avons fait remarquer que le cadre initiatique de l'institution artistique (expositions privées, vernissages, etc.) permet une véritable néantisation de l'œuvre elle-même, devenue simple moyen d'éprouver la cohérence réelle du milieu artistique face au « scandale » qu'elle provoque. Qu'en est-il alors de l'œuvre littéraire? Nous devons constater que quelles que soient les subventions institutionnelles (bourses de fondation, chaires d'« écrivain résident » dans les universités américaines, etc.) au moyen desquelles l'écrivain peut s'approcher de l'indépendance financière de l'artiste, la temporalité de la lecture n'en reste pas moins un obstacle à la réduction de l'œuvre littéraire à une absence encadrée. Certes la perception et à plus forte raison l'appréciation de l'œuvre d'art même la plus « absente » ne peut que se dérouler dans le temps. Mais dans le spectacle quasi-rituel à l'intérieur duquel s'insère l'acte de perception, le temps du spectateur est orienté par bien autre chose que le tableau ou la sculpture individuelle. L'œuvre littéraire ne peut s'approcher de ce degré d'encadrement temporel que dans un recueil de poèmes ou d'autres textes brefs¹; mais la différence capitale entre un recueil de « non-poèmes » et une exposition de « non-art », c'est que cette dernière est un *événement* collectif alors que le premier est l'objet d'une expérience individuelle. L'exposition est une forme sociale agissante, créatrice de signification de par sa nature même; aucune œuvre écrite ne peut fournir l'ombre d'une telle garantie. Mais cette différence peut être exprimée d'une façon plus positive et plus radicale — ce dernier mot qualifiant l'enracinement des institutions sociales dans leur origine. Il suffit de remarquer que le tableau, « mimétique » ou non, occupe dans le « rite » de l'exposition la place centrale de l'être sacré, alors que le texte littéraire dérive, non pas de cet être lui-même, mais d'une représentation du *processus* rituel. Ainsi la réduction de l'œuvre d'art à un simple signe (photographie, description, même « projet ») ne fait que souligner sa nature de signifiant « arbitraire », d'objet quelconque d'une désignation collective, alors que l'œuvre littéraire, qui dépend de l'existence d'un langage déjà évolué au-delà du moment de la désignation pure et simple, doit fournir un modèle temporel qui incorpore et par la force des choses « explique » ce moment. Ce n'est pas que l'œuvre littéraire soit en quelque sorte moins « primitive » que l'œuvre d'art, mais elle est toujours un *modèle* et non un objet. La représentation est née avec la culture même; dans le premier acte donateur de signification, elle est « toujours déjà » présente. L'œuvre d'art elle-même ne

1. Notre exclusion du *théâtre* n'est arbitraire qu'à première vue — même s'il est composé de courts fragments (sketches), le spectacle théâtral est situé pendant toute sa durée sur la scène, et non dans l'acte de s'en approcher ou de s'en éloigner. L'anti-spectacle, même s'il nie sa réalité de spectacle (par l'interpellation des spectateurs, etc.), ne peut le faire que dans une durée scénique. L'insuccès de toutes les tentatives pour abolir la distinction scène/salle ne fait que témoigner des conditions essentielles du genre dramatique : dans une exposition de tableaux on « scandalise » les spectateurs sans pourtant les *offenser*.

saurait précéder la désignation de l'objet significatif. Mais par le fait qu'elle *reproduit* cet objet, elle participe de la nature de l'objet, c'est-à-dire qu'elle est l'objet elle-même. Elle occupe donc un *lieu*, et il suffit que quelque chose *en tienne lieu* pour qu'elle puisse remplir sa fonction. L'œuvre littéraire, en revanche, n'occupe pas de lieu, mais désigne un lieu-autre, inviolable, à partir de la présence de la communauté de ses interlocuteurs. Mais cet acte de désignation doit *avoir lieu* dans ce que nous pourrions appeler le « lieu commun » du langage. L'événement n'est pas ici la désignation de l'œuvre, mais l'œuvre elle-même, qui ne peut donc pas être remplacée par un simple indice de son existence. Ou plutôt un tel indice, lui-même langage, serait non pas une œuvre « seconde » mais simplement une œuvre différente, le méta-langage n'ayant rien qui le distingue fondamentalement du langage ordinaire. Ainsi l'institution littéraire, fondée sur l'arbitraire du signe, se porterait mieux, supporterait mieux la modernité que celle des arts plastiques, incapables d'assimiler en eux-mêmes la conscience de leur arbitraire, et par conséquent obligés de la projeter au dehors dans des déclarations verbales. La polarisation déclaration/œuvre imaginaire — en projet — sur le terrain tend à détruire, il faut le noter, la valeur d'échange de l'œuvre, qui doit alors être financée par d'autres moyens (salaire d'enseignant, allocation « culturelle »). L'œuvre littéraire, en revanche, aussi peu profitable qu'elle puisse être, aussi subventionnée que doit être sa production, n'est pas entravée par les relations d'échange traditionnelles. Qu'elle recherche la popularité ou l'hermétisme, le chiffre de vente ou l'immortalité, ce n'est jamais par rapport à sa forme qu'un choix *secondaire*.

Au sujet des arts à notre époque, il faut donc distinguer entre les *institutions* et les *œuvres*. En ce qui concerne les arts plastiques, la survie de l'institution semble obliger les œuvres à se soumettre d'une manière ou d'autre à la rationalité du système d'échange, soit en se commercialisant en objets décoratifs, soit en se dédoublant par des représentations du type linguistique où l'arbitraire de la signification est, comme on le dit tant aujourd'hui, « récupéré » par la signification. L'institution littéraire a moins à craindre de la « déritualisation » moderne. Le langage doit de toute manière retrouver la rationalité par un détour par l'arbitraire; seules les utopies les plus délirantes peuvent comporter une langue pleinement « motivée ». L'institution littéraire, qui n'est certes pas plus « noble » en elle-même que celle des arts plastiques, ne saurait donc être entièrement corrompue par la modernité; sa survie ne dépendra pas d'une violence faite aux œuvres dont elle dépend.

C'étaient jusqu'à une époque très récente les peintres surtout qui se plaignaient de l'incompréhension de la foule; le rôle de l'artiste maudit a survécu jusqu'à la première génération de l'avant-garde dorée (suicide de Rothko), sinon plus loin. Les écrivains, les poètes surtout, paraissent en revanche s'installer dans la malédiction de façon définitive. Leur pari sur la nécessité historique des lettres devient tous les jours plus solitaire.

Dans la perspective radicale, « originaire » que nous avons fait nôtre, la littérature représente par des détours variés à souhait l'événement proto-rituel, fondateur de la signification arbitraire dont dépend le langage et, partant, la littérature elle-même. La grande littérature traditionnelle est le produit d'une volonté désacralisante qui se libère péniblement du mythe en revendiquant d'une manière

de moins en moins oblique son statut de fiction, d'univers *créé* de significations où le sens de la vie humaine peut se révéler. Mais ce « sens » qui résiste si bien à toute définition théorique, est-il bien autre chose que l'*arbitraire* toujours « différé » de la signification elle-même? Un système de signes, le langage en premier lieu, ne saurait fonctionner « rationnellement » comme instrument de nos désirs sans être *arbitrairement* constitué comme l'équivalent imaginaire du monde réel. L'*arbitraire* du tenir-lieu du signe ne peut être motivé *a priori*; il ne peut qu'être garanti *a posteriori* par sa fonctionnalité, et la première fonction du signe n'est pas de permettre l'appropriation du désirable mais d'empêcher la destruction de la communauté humaine par l'anarchie du désir. Dans l'œuvre littéraire, c'est cette anarchie elle-même qui s'organise en ordre au moyen du langage, qui est à la fois son produit et l'instrument de son écartement. Mais puisque nous sommes parvenus aujourd'hui à une connaissance théorique des origines de cet arbitraire et des différences ou « inégalités » humaines qu'il a été appelé à justifier au cours de l'histoire des sociétés, nous n'acceptons plus les fictions dont le créateur élude ne serait-ce que partiellement la responsabilité. Il ne suffit donc plus de coller l'étiquette « roman » ou « poésie » sur un monde fictif qui se donne pour *une autre* réalité. Mais dans la mesure où les mots « arbitraires » demeurent, bien autrement que les images, les instruments indispensables de notre existence au sein de la société même la plus « rationalisée », l'institution littéraire n'est pas atteinte dans son essence même. La poésie surtout — mais y a-t-il autre chose aujourd'hui qu'une « poésie narrative », qu'une « poésie dramatique »? — semble pouvoir résister durablement à toute « récupération » platement utilitaire. L'*arbitraire* du langage — non seulement celui des mots, mais de tout ce que nous faisons avec eux — ne pourra jamais être pleinement « récupéré. » Et si cela est vrai, la solitude parfois désespérante du poète contemporain ne serait que le signe de son éloignement salutaire d'une culture à l'agonie qui nourrit au moyen d'une rançon démesurée l'illusion qu'il peut encore exister des rites et des objets sacrés.