

WHAT'S THE ISSUE ?

REMARQUES PARTISANES SUR LES ÉTUDES LITTÉRAIRES DANS LEUR RAPPORT AUX ÉTUDES CULTURELLES

FRANC SCHUEREWEGEN

Antwerp University & Radboud University Nijmegen
schuerewegen@let.ru.nl

Abstract: Cultural studies and literary studies are sometimes in conflict with each other, but why? They can be in good understanding with each other if we give it a try. Why can they not be brothers and sisters, and work in team? I try to explain here why good understanding is feasible, as far as methodology is concerned. But I admit, I am a bit sceptical, too. I argue that good friends can also be good enemies, but can work together nonetheless.

Keywords: cultural studies, literature, immanence, transcendence

Un collègue français, un homme fort sympathique d'ailleurs, et qui enseignait, à l'époque où je l'ai connu, la littérature française dans une grande université de la côte est—je crois qu'il y est toujours—, s'est un jour plaint devant moi des difficultés qu'il éprouvait à expliquer Baudelaire à des étudiants américains. Il voulait leur faire goûter la beauté des poèmes, et les sensibiliser aux charmes du «texte». Or les étudiants, me disait-il, ne voulaient entendre parler du «texte» qu'ils ne parvenaient d'ailleurs pas très bien à identifier comme objet. Leur question était autre ; quand il essayait de leur parler du poème comme *forme*, ils restaient sourds devant sa démonstration en lui opposant invariablement un inquisiteur : «*What's the issue?*», phrase que l'on peut traduire par : «Quel est l'enjeu?» ou mieux encore peut-être : «A quelle problématique avons-nous affaire?» *Problématique*, je le précise, doit ici être pris dans un sens sociétal, qui est donc plus large que social. Peuvent être définies comme problématique et, partant, comme *issue*—au sens anglais et américain—, par exemple : les rapports homme-femme, la question de la race—Baudelaire a écrit de très beaux poèmes en hommage à une femme de couleur—, ou encore, la sexualité, le sadomasochisme, le fait de vivre en

espace urbain, le deuil etc. Tout se passait, me disait donc mon collègue expatrié, comme si les textes de Baudelaire ne devenaient lisibles pour le public auquel il avait affaire qu'à travers l'une ou l'autre de ces problématiques. Il fallait que «ça parle de quelque chose» (*it is about what?*), ce qui autorisait du coup à l'étudiant-glossateur de parler à son tour de ce dont «parlait» le poème, donc, d'une certaine manière—ici apparaissait l'écueil—, de *ne pas parler du poème en tant que tel*; le «texte» avait été absorbé par les «enjeux» ou *issues* avec lesquels on pouvait le mettre en rapport.

Je prie mes lecteurs de croire que je suis un américanophile de longue date et que j'aime ce pays et son peuple; je rappelle par ailleurs que la grande tradition de la *close reading*, qui a donné lieu au textualisme et à l'immanentisme tels que l'ont enseignés d'importantes écoles européennes, est née là-bas. Je connais des collègues américains, et aussi des étudiants, qui sont d'excellents *microlecteurs*, de Baudelaire notamment. Néanmoins, je vois et comprends très bien pourquoi mon collègue baudelairien, devant le public qui était le sien, et dans les circonstances que je viens d'évoquer, se sentait mal à l'aise: il ne parvenait pas à enseigner en Amérique comme on enseigne en France et il en faisait la découverte à son corps défendant. Un poème, pour nous—enseignants de lettres formés à l'école textualiste et immanentiste à laquelle le *new criticism* américain a paradoxalement servi de point de départ—, est la fois une forme *et* un contenu; c'est Jean Rousset, je crois, qui parlait de «forme-sens». Si on supprime, en lisant, l'un ou l'autre aspect, nous—le «nous» est celui que j'ai essayé de définir il y a un instant—avons l'impression de passer à côté de quelque chose: nous jugeons que le lecteur sacrifie la forme au sens, ou le sens à la forme; dans les deux cas, pour «nous» toujours, il y a amputation. Bien lire la littérature, c'est prendre en compte simultanément forme *et* contenu. L'analyse littéraire, quand on raisonne comme nous le faisons, est au moins double.

Il me semble qu'une des difficultés auxquelles nous confrontent les *cultural studies*—si j'ai bien compris quelle est leur ambition, je n'ose pas écrire: leur enjeu—, est très exactement la prise en compte de ce que j'appellerai provisoirement avec Jean Rousset la «forme-sens». Si le texte est un *produit culturel* comme un autre—je résumerai ainsi, un peu cavalièrement, la position «culturaliste»—, si l'on cherche à faire interagir le produit textuel avec d'autres produits culturels venus d'horizons différents, il faut, pour que l'interaction soit possible, trouver un socle commun, quelque chose donc que le texte partage avec cela même dont on veut le rapprocher; cette chose peut être, par exemple—d'ailleurs, elle l'est le plus souvent—un enjeu, *issue*,

au sens que cherche à illustrer mon anecdote autobiographique. Concrètement, si on estime que certains poèmes de Baudelaire « parlent » du racisme (*it is about racism*), on peut partir de là pour commencer, par exemple, une enquête sur le racisme chez Baudelaire et dans les livrets d'opérette autour de 1857—le spécialiste des études culturelles, je le rappelle également, s'interdit de limiter ses analyses au seul corpus littéraire—, où encore : si on pense que Baudelaire est sadomasochiste (*it is about sado-masochism*), ou que certains de ses poèmes, au moins, illustrent ce phénomène, on peut choisir ce type d'*issue* pour enquêter sur la représentation de certaines pratiques sexuelles dans la littérature et ailleurs, dans la seconde moitié du XIX^e siècle etc. Certes, je force un peu la note, c'est-à-dire que je caricature le champ en question. Mais c'est parfois en grossissant le trait que l'on parvient à dire les choses plus clairement. Le problème est à mon sens que si on enquête sur les faits culturels à partir d'une logique des *issues* ou problématiques, on peut en effet, en tant que « littéraire », avoir l'impression de « perdre le texte », qui est assez exactement, me semble-t-il, ce dont se plaignait mon très sympathique collègue G*** que, du reste, je salue au passage.

La chèvre et le chou

Mais il faut essayer de dire les choses de manière plus nuancée. Je viens d'opposer, dans le cadre de l'analyse littéraire, la forme au contenu, tout en ajoutant que la forme, à son niveau, *signifie* ; la forme est donc à son tour productrice de sens. Or qu'est-ce qu'une *forme* ? Et comment la distinguer du fond ? Sans doute vaut-il mieux ici, en suivant une suggestion de Gérard Genette dans *Fiction et diction*, s'exprimer, non pas en termes de *forme* et de *contenu*, mais de « rhème » et de « thème ». Je rappelle avec Genette qu'en linguistique, le « rhème » s'oppose à ce qu'on appelle alors le « thème » d'un discours. Le « thème » tel que le voient les linguistes est assez proche de ce que nous venons de nommer plus haut *issue*, ou « enjeu » ou *problématique* : « Quel est le thème de votre discours » peut se paraphraser par « Votre discours parle de quoi ? » En anglais : *It is about what* ? On retrouve donc la question des jeunes lecteurs de Baudelaire à qui leur enseignant reprochait ce qu'il considérait pour sa part comme de la naïveté. Nous savons maintenant ce qu'est le « thème » linguistiquement parlant, or, qu'est-ce que le « rhème » ? Il ne s'agit pas à proprement parler de la *forme* mais plutôt d'une manière d'envisager celle-ci. Le « rhème », explique Genette, n'est pas ce que *dit* le discours mais ce qu'il *est*. Restons chez Baudelaire pour illustrer le dispositif : le titre *Le Spleen*

de Paris est «thématique» car il désigne un contenu, et qui permet donc de comparer, ou de confronter, la variante du *spleen* baudelairien à d'autres variantes, et, aussi, si on le souhaite, de faire des *cultural studies*. Situez le *spleen* du poète dans le champ plus vaste du *spleen* médical, parlez aussi un peu si possible d'hystérie et de Charcot, «ouvrez» le texte à autre chose que lui... Voilà, me semble-t-il, une démarche assez typiquement «culturaliste». Mais nous n'en sommes qu'à demi-parcours. Le même recueil baudelairien porte aussi un autre titre qui, lui, n'est pas «thématique» mais «rhématique» : *Petits poèmes en prose*. Ce titre, affirme Genette, nous dit ce qu'est le texte, non ce dont il parle. «Rhématique» en ce sens veut dire *plus* que «formel» car, comme le note justement l'auteur de *Fiction et diction* : la forme «n'est qu'un aspect de l'être d'un texte, ou l'un de ses éléments». Ou encore, et pour citer le même critique toujours : «Les capacités d'exemplification d'un mot, d'une phrase, d'un texte, débordent donc ses propriétés purement formelles¹».

Ici encore, je repense à mon collègue glosant les poèmes des *Fleurs du mal* dans le pays de l'oncle Sam. Il me semble que s'il avait été en mesure, devant le public qu'il avait en face de lui, et dans le moment de détresse que j'ai essayé de décrire, d'expliquer à ses étudiants que la logique des *issues* n'est nullement incompatible avec une logique *rhématique* et, donc, qu'il est possible de parler de ce dont «parle» un texte tout en le laissant exister—*rhématiquement—comme texte*, il se serait aussi, en quelque sorte, tiré d'affaire. Il aurait alors réussi à ménager la chèvre et le chou, la chèvre étant ici les *issues* sans lesquelles ses étudiants ne parvenaient pas à «entrer» dans l'univers baudelairien, le chou, ses propres postulats textualistes, de «vieil européen», en somme, pour qui la littérature pensée comme forme représente aussi l'ultime valeur. Mon collègue aurait même pu ajouter, ce qui aurait aussi été un geste de sa part pour mieux «entrer» de son côté, dans le pragmatisme anglo-saxon—*it is about what?* signifie en fait : *que puis-je faire, moi, d'une telle chose?*—que son but n'était nullement, dans l'autre scénario pédagogique que je me permets d'imaginer, d'enseigner une «vérité» du texte, «vérité» qui serait donc de type strictement *formelle*. Si on est attentif au «rhème» en même temps qu'au «thème», on parvient aussi à dépasser la pensée de la «forme-sens» et, donc, un formalisme trop étroit. Car la leçon devient plutôt à ce moment que nous ne faisons jamais qu'*utiliser* les textes, donc, nous ne faisons jamais que les *instrumentaliser* ; mais on peut utiliser les textes de plusieurs manières, et il y aurait alors en gros deux axes d'utilisa-

¹*Fiction et diction* précédé de «Introduction à l'architexte», ed. du Seuil, «Points Essais», 1997/2004 : 112.

tion possible : *thématique, rhématique*, le mieux étant sans doute de les faire intervenir ensemble, ou du moins, alternativement.

Que l'on fasse bien attention tout de même. *Instrumentalisation* ne doit pas être synonyme de *réduction*, qui est aussi très exactement, en ce qui me concerne, le risque que l'on court. Comment instrumentaliser sans *perte*, sans effets négatifs ou pervers ? J'en arrive ici à ce que je crois être un second de point de litige dans le débat entre «culturalistes» et «littéraires» : la logique des *issues* a trop souvent l'allure, au regard des «littéraires», d'une pratique de lecture *réductrice* ; alors expliquons pourquoi elle peut paraître telle à ses détracteurs et comment ici encore on pourra peut-être trouver un moyen pour remédier au problème.

Fun in the museum

Je reste chez Genette un moment encore qui nous apprend à distinguer, dans un autre ouvrage de sa plume, entre deux «modes d'existence» de l'œuvre d'art, la littérature, s'entend, étant pour Genette une forme d'expression artistique parmi d'autres. Ces deux modes d'existence, selon l'auteur de *L'œuvre de l'art*, sont l'*immanence* et la *transcendance*². On retrouve donc le terme d'*immanence* qui est déjà apparu plus haut et que j'ai associé à un mode de lecture «typiquement» européen. On voit en effet le lien avec ce qui précède : l'*immanentiste*, que j'identifie plus ou moins ici au «littéraire», est, pour des raisons que j'ai rappelées, un passionné de textes : le «texte», rien que le «texte», tel est son mot d'ordre, son cri de guerre, si l'on veut. Quant au «culturaliste», on le situera plutôt du côté de la *transcendance* : l'œuvre d'art, le texte, sont pour lui un point de départ pour aller vers autre chose, l'œuvre individuelle est cela même que le «*specialist in cultural studies*» cherche à transcender, à recadrer, à résorber. Si on privilégie l'*immanence*, peut-on dialoguer avec ceux qui se montrent attentifs à la *transcendance* ? Examinons la question.

Genette remarque également dans son livre que certaines créations artistiques ont un «régime d'immanence» très particulier, et qu'il propose d'appeler «conceptuel». Ce régime est notamment illustré, toujours selon le poéticien et théoricien, par tout un pan de l'art contemporain ; les fameux *ready-mades* créés par Marcel Duchamp en sont, si l'on peut dire, les ancêtres.

² *L'œuvre de l'art*, t. I. *Immanence et transcendance*, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1994.

Je vois bien que mon lecteur, à son tour, se sent ici un peu abandonné. Pourquoi faut-il évoquer Duchamp et les *ready-made* alors que nous étions chez Baudelaire, et dans un cours de littérature ? Je demande au lecteur de patienter un moment encore ; il verra bien vite où j'essaie d'en arriver. Nous précéderons dans l'ordre en partant ici encore d'un cas concret ; prenons comme exemple d'un *ready-made* le porte-bouteilles — en américain : *Bottlerack* — que l'on peut admirer de nos jours dans plusieurs musées du monde où il est chaque fois, comme si la chose allait de soi, présenté comme un objet d'art. Que le porte-bouteilles de Duchamp existe, comme œuvre d'art, en plusieurs exemplaires, en dit long, déjà, sur son « régime d'immanence ». Il s'agit ici paradoxalement de ce qu'il faudrait peut-être appeler une *immanence transcendante* : chaque exemplaire du porte-bouteilles exposé dans un musée, et dès lors qu'il porte la signature de Duchamp, est l'œuvre d'art créée par Duchamp. Nelson Goodman dirait ici que le « régime d'existence » du *ready-made* duchampien est *allographique*, non *autographique*. Mais je n'entre pas dans ces détails qui nous mèneraient trop loin³.

Alors, allons tout de suite à l'essentiel. Que l'œuvre intitulée *Bottlerack* puisse exister dans plusieurs exemplaires s'explique, selon Genette, parce que la création duchampienne n'est pas l'*objet* que l'on voit, mais le *concept* qui est en quelque sorte « derrière » l'objet ; il y a donc là un phénomène d'ontologie : « Le fait que le porte-bouteilles ait cinquante ou soixante tiges, ou la teinte exacte de son métal, n'importe certainement pas à sa signification artistique. En fait, ce qu'on appelle un *ready-made* [...] n'est pas une description (détaillée), mais plutôt une *définition*, parce que ce qui compte dans ce genre d'œuvres n'est ni l'objet proposé en lui-même, ni l'acte de proposition en lui-même, mais l'*idée* de cet acte⁴ ». Je m'imagine ici enseignant Duchamp à des *undergraduates* américains, qui réagiraient sans doute comme ils avaient réagi, chez mon collègue de Tufts University, aux textes de Baudelaire : *it is about what ?* Je crois que je répondrais à leur question : *it is about an idea ; it is fun to put this kind of object in a museum ; it makes people think*. Mais je puis dire la même chose en français : Duchamp a trouvé un bon « concept », au sens que donnent de nos jours à ce terme les publicitaires. Genette remarque d'ailleurs qu'il y a une composante *commerciale*, si l'on veut, une logique de *marketing*, dans la création des *ready-mades* par Duchamp : « Ce rapprochement avec le monde économique nous aidera sans doute à mieux distinguer l'œuvre de Duchamp de ses supports matériels, puisque le *ready-made* est gé-

³ Sur Goodman et sa philosophie de l'art, voir Genette, 1994, p. 78 et suiv.

⁴ *Ibid.* : 163.

néralement un objet industriel : le porte-bouteilles comme instrument domestique a son concept, *Bottlerack* a le sien comme acte artistique, le second a fort peu à voir avec le premier, et c'est en lui que consiste le *ready-made* comme œuvre⁵».

Quel rapport avec Baudelaire, et la *aboutness* des textes, et les *cultural studies*? Mais c'est tout simple en réalité! La réponse apparaît dans un second temps, et toujours dans le raisonnement que développe Gérard Genette. On croit peut-être que le régime «conceptuel» des œuvres d'art est un phénomène essentiellement *moderne*, ou *contemporain*, et qui ne concerne, en gros, que les arts *plastiques*. Genette, cependant, conteste cette idée : il y a aussi, remarque-t-il, du «conceptuel» en littérature, chez Perec par exemple. *La Disparition*, roman oulipien bien connu, écrit avec la contrainte que la lettre «e» ne pouvait aucunement apparaître, est à sa façon une œuvre «conceptuelle». Là encore, on pourra dire que l'auteur a trouvé un «bon concept»; s'interdire l'usage de la voyelle la plus fréquente en français! quel exploit! C'est donc le «concept» qui a fait la célébrité de l'ouvrage. Le même Genette nous donne aussi d'autres exemples : «A ce titre, des œuvres aussi classiques que le *Boléro* de Ravel [...] ou la *Symphonie des Adieux* de Haydn (où les exécutants quittent leur pupitre les un après les autres) peuvent être aussi légitimement qualifiées de conceptuelles⁶». Et la liste ne s'arrête pas là. Même un tableau ancien et, en termes goodmaniens, parfaitement *autographique*—l'œuvre coïncide avec son support matériel—comme *La Chute d'Icare* de Breughel comporte, selon Genette, un versant conceptuel : «Montrez-le sans indiquer son titre à un spectateur qui l'ignore : son attention se portera sur l'ensemble du paysage terrestre et maritime, sur le personnage central du laboureur [...] bref, il regardera le tableau sans peut-être seulement remarquer, détail infime, la jambe encore émergée du plongeur invisible⁷».

Or nous sommes aussi à ce moment tout près de notre point de départ, et donc de la difficulté que je cherche à la fois ici à signaler et, pour une part du moins, à résoudre. La sorte d'omniprésence du régime conceptuel s'explique quand on sait que celui-ci n'est pas seulement, comme Genette l'affirme dans un premier temps, un «régime d'existence», donc un régime ontologique—l'œuvre existe *comme* concept, ou *comme* objet, ou *comme* les deux à la fois—; le conceptuel est aussi et d'abord une *forme de réception*, si on veut : une manière de *lire* et de *comprendre* les œuvres. Et on est alors

⁵ *Ibid.* :164.

⁶ *Ibid.* :167.

⁷ *Ibid.* :168.

obligé d'admettre que, quelle que soit l'œuvre que l'on a en face de soi, quel que soit son « régime d'existence », ce que Genette appelle une *réduction conceptuelle* est toujours possible. Ici apparaît une autre question cruciale. Si la réduction conceptuelle est possible dans tous les cas, est-elle aussi partout souhaitable ? A la question, il faut répondre par la négative.

On peut, si on le veut, réduire l'*Olympia* de Manet à un « concept » : *femme nue entourée de deux hommes habillés*. Quelle bonne idée ! *It is about gender relations*. Sans doute peut-on réduire conceptuellement de la même manière tel roman de Balzac : *Le Père Goriot*, œuvre « réaliste ». *It is about realism*. Or on voit bien ici — j'ajoute ceci pour ma part à ce que m'apprend Genette — que si la « réduction conceptuelle » est parfois *nécessaire* — dans le cas des *ready-mades*, elle l'est à coup sûr —, il arrive aussi qu'en procédant à une opération de ce genre, en ne gardant le « concept » et en sacrifiant le « reste », on a l'impression, pour reprendre l'expression que j'ai utilisée plus haut quand nous évoquions Baudelaire lu à travers le prisme des *cultural studies* (*it is about sex, about racism etc*), de passer à côté de quelque chose, en somme, de *rater le coche*. Réduire *Bottlerack* au concept : « exposer-un-objet-banal-dans-un-cadre-muséal » semble un geste pleinement légitime et Genette n'hésite donc pas à le faire. Il a en ce qui me concerne raison de le faire. Réduire *La Disparition* à un *lipogramme en e* est possible, voire nécessaire mais on sent très bien cette fois qu'il y a en outre une part de l'œuvre qui n'est pas réductible au concept, et qu'il faudra donc traiter autrement. *La Disparition* est un roman policier, et existentiel : roman écrit sans *eux*. Réduire *La Chute d'Icare* à un pur jeu conceptuel me paraît hautement risqué : j'aime ce tableau, ses couleurs, j'éprouve en le contemplant ce qui s'appelle chez Francis Ponge « le sanglot esthétique ». . . Bref, on retrouve, après un détour, la question de l'*usage* des œuvres et des textes : on peut certes se servir d'une œuvre, d'un texte comme on veut, et je redis encore une fois ici que l'utilisation est pour moi le seul rapport que nous puissions avoir aux œuvres, aux textes⁸. Mais tous les usages ne se valent pas, et un acte de réception, dans le monde des arts, dans celui de la littérature, sera d'autant plus efficace que sera efficace le mode d'utilisation auquel on choisira d'avoir recours.

Je suis alors en mesure de dire quelle est ma position actuelle dans le débat, quand on m'interroge sur les *cultural studies* et leur légitimité institutionnelle et scientifique. Genette théorise la « réduction conceptuelle », que

⁸ Sur le rapport entre interprétation et utilisation, je me permets de renvoyer à *Introduction à la méthode posttextuelle, l'exemple proustien*, Classiques Garnier, « Théories de la littérature », 2012 : 45 et suiv.

l'on m'autorise, en tirant profit de ce que je découvre chez Genette, de mettre en garde contre la «réduction thématique» qui consisterait donc, parce que le pratiquant de ce type d'études a besoin de l'œuvre comme *tremplin*, c'est-à-dire pour aller vers l'horizon culturel qu'il considère comme son champ «propre», à réduire l'œuvre d'art—ou le texte—à tel ou tel des thèmes qui l'on y trouverait abordés, perdant de vue, dès lors, le côté *rhématique*, usant, en somme, de l'œuvre maladroitement, comme on peut être maladroit en amour ou en cuisine. Les amants maladroits, comme les cuisiniers maladroits, ne sont guère heureux. Je ne voudrais pas que les *cultural studies* fassent de moi, de nous, des *lecteurs* maladroits.

Une phrase de Saussure me vient ici en mémoire, pour qui la linguistique, on s'en souvient, devait idéalement faire partie d'un ensemble plus vaste et qu'il appelait la «sémiologie»: «On peut [...] concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale; nous la nommerons sémiologie [...]. Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent [...]. La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la sémiologie seront applicables à la linguistique, et celle-ci se trouvera ainsi rattachée à un domaine bien défini dans l'ensemble des faits humains⁹». Un exercice de réécriture est ici possible où il s'agirait, par une sorte de détournement, d'appliquer ce type de réflexion aux rapports existants entre études littéraires et *cultural studies*, à «notre» problème donc. Cela donne plus ou moins ceci (j'écris un texte possible): «On peut concevoir une science des faits culturels dans leur ensemble, nous la nommerons *études culturelles* ou *cultural studies*. Les études littéraires ne sont que qu'une partie des études culturelles, et les premières se trouveraient ainsi rattachées à un domaine bien défini dans l'ensemble des faits humains». Tout est alors dit? Aucunement! Car on sait que Barthes a contesté la thèse de Saussure; pour Barthes, la linguistique n'est pas une sous-discipline de la sémiologie, c'est l'inverse qu'il faut dire; la sémiologie relève de la linguistique générale; *ceci* inclut *cela*: «La sémiologie n'a eu jusqu'ici qu'à traiter que de codes d'intérêt dérisoire, tel le code routier; dès lors que l'on passe à des ensembles doués d'une véritable profondeur sociale, on rencontre de nouveau le langage¹⁰». Je crois que Barthes a raison: aucun «code» n'est possible si on ne passe par le langage; au commencement était

⁹ *Cours de linguistique générale*, éd. critique par Tullio de Mauro, postface de Louis-Jean Calvet, Grande Bibliothèque Payot, 1967: 213.

¹⁰ «Éléments de sémiologie», *Communications* 4, 1964: 135.

le verbe. Mais alors, et selon le même exercice de transposition toujours, il faudra aussi revoir les rapports entre études culturelles et études littéraires ! J'en tire la conclusion qui s'impose. Je réécris et m'approprie également la phrase de Barthes dans *Éléments de sémiologie* : «Les *cultural studies* n'ont eu jusqu'ici qu'à traiter que de problématiques dérisoires, des *issues* comme on dit dans le monde anglo-saxon ; dès lors que l'on passe à des ensembles doués d'une véritable profondeur sociale, on rencontre de nouveau la littérature». La littérature est l'alpha et l'oméga de mon histoire. Je n'y puis rien. C'est plus fort que moi. Je ne suis *bon qu'à ça*, comme disait quelqu'un.



Pieter Brueghel l'Ancien (1526/1530–1569) : *La chute d'Icare* (1558)



Marcel Duchamp : *Porte-bouteilles* (1914)