

« Littérature mineure » et culture pop : les liens possibles

Minor Literature and Pop Culture: Possible Connections

LAURENT BALAGUÉ

Université Paris-Est

laurentbal@live.fr

Mots-clés

classique ; littérature mineure ; bohème ; société de consommation ; esprit critique.

Keywords

classical; minor literature; bohemian; consumer society; critical mind.

Le but de cet article est de voir comment peuvent s'articuler culture pop et littérature étant donné qu'on entend d'ordinaire par *littérature* quelque chose de « classique » et par *culture pop* quelque chose qui initialement n'est pas reconnu comme tel. Problème de reconnaissance de ce fait, mais aussi problème de savoir ce que signifie pour une « culture pop » aux contours semble-t-il assez indéfinis le fait d'avoir des liens avec la littérature.

Il nous a semblé possible d'étudier cette question dans une lecture des textes que Gilles Deleuze consacre à la littérature et aux idées qu'il avance sur une littérature dite « mineure ». L'objet de cet article est de cerner comment le concept de « littérature mineure » peut éclairer les rapports entre la culture pop et la littérature. Ceci passe par une mise au point de ce qu'on peut entendre par culture pop dans ses liens avec les idées de bohème, de société de consommation, mais avant tout à partir des lignes de fuite installées par une « littérature mineure ».

The purpose of this article is to analyse the way literature and pop culture are articulated, since by *literature* is usually meant something “classical” and by *pop culture* something which is not initially recognized as such. It is a problem of recognition, but also a problem of finding out what it means for a “pop culture” with rather indefinite contours to be connected to literature.

We think it is possible to study this issue by appealing to the texts that Gilles Deleuze devotes to literature and especially to his view on a so-called “minor” literature. The purpose of this article is to identify how the concept of “minor literature” can help to explain the relationship between pop culture and literature. This involves clearing up what pop culture actually is, in its connections to the bohemia, to consumer society, and above all, to “minor literature”.

Difficile de dire ce qu'est la littérature sauf à dire qu'est littéraire ce qui est reconnu comme tel. Littéraire semble vouloir dire fictif, avec tout ce que le mot comporte d'ambiguïté : ni complètement faux, ni complètement vrai non plus. La littérature est un usage du langage, usage bien souvent écrit (même si on peut discuter ce point avec la poésie et avec le théâtre) où la question de l'existence au/du monde semble suspendue. D'où une certaine ambiguïté. D'où un usage retors du langage qui ne le lie qu'indirectement à la question de la vérité entendue au sens factuel. Quelle que soit sa forme, la littérature appartient à la culture entendue comme un approfondissement de ce qui est donné initialement par une nature. La littérature est avant tout un langage cultivé et éloigné en ce sens du langage « primitif ».

Cet éloignement pose des problèmes quand on veut rapprocher la littérature d'une « culture pop ». Cette dernière expression peut paraître antithétique dans la mesure où le domaine « pop » semble se rattacher à une simple consommation et à donc à quelque chose d'immédiat, alors que la culture est par essence médiation, rupture avec le donné, éventuellement instauration d'un nouveau donné. Si on suit ces considérations, la culture pop semble l'inverse même de la littérature. Mais les choses ne sont peut-être pas si simples. En premier lieu, parce qu'il n'est pas aisé de dire ce qu'est une « culture pop ».

Il s'agirait peut-être d'une culture qui serait « en situation » comme dirait Jean-Paul Sartre, c'est-à-dire inscrite dans un monde historiquement situé, auquel cette liberté du langage que serait la littérature aurait à interagir. Dans son *Qu'est-ce que la littérature ?*, publié en 1948, Sartre ne parle pas d'une culture pop. La situation de l'écrivain en 1947 ne permettait pas d'envisager un tel concept.

S'agit-il d'un concept d'ailleurs ? On peut en douter tant la « culture pop » semble n'être qu'un terme vague. Par ailleurs, elle semble s'opposer dans ses liens à la littérature, à ce que la littérature expose de « classique ». Et le fait est qu'il est assez difficile de trouver des philosophes, intellectuels ou écrivains universitaires prêts à reconnaître une valeur à une culture pop. Mais difficulté ne signifie pas impossibilité et le fait est qu'on trouve chez le philosophe Gilles Deleuze quelque chose qui s'appelle une « pop philosophie ».

Nous proposons dans ce qui suit d'interroger les relations entre la littérature et la « culture pop » dans cet éclairage de la « pop philosophie » telle que la décrit Deleuze. Deleuze avait cette particularité de connaître et analyser les auteurs de la tradition classique (Hume, Spinoza, Kant, les stoïciens, pour donner quelques exemples) et à la fois de tout donner à chavir. Il considérait peut-être que l'héritage qu'il recevait n'était précédé d'aucun testament et qu'il pouvait apporter quelques riches variations dans les interprétations des grands classiques de la philosophie et de la littérature. Il s'était ainsi attaché à la littérature nord-américaine avec Fitzgerald, à la littérature française avec Zola, Marcel Proust ou Michel Tournier, et avec Kafka, duquel il put sortir le concept de « littérature mineure », concept qui, comme nous le verrons, se rattache dans son esprit à une forme de « pop-philosophie ». Le problème que nous poserons sera de savoir en quoi la littérature mineure décrite par Deleuze, qui est en même temps une littérature assez classique (Kafka apparaît ainsi comme un auteur consacré par les universités et même l'école, dans son ensemble) appartient à une culture pop, c'est-à-dire à une culture qui apparaît comme n'appartenant au champ normal des institutions consacrées.

Pour décider de cela, nous verrons en premier lieu en quoi une « culture pop » peut se distinguer d'une culture « classique », non pas au sens simplement d'une opposition de anciens et des modernes, mais au sens où une culture de la consommation après 1945, c'est-à-dire la fin de la Deuxième Guerre mondiale, a pu à la fois bouleverser et traumatiser toute espèce de culture dite classique : la culture pop apparaissant comme la transmission d'un héritage sans

testament, on peut alors se demander s'il est encore juste de parler de culture à ce niveau et si la littérature peut s'inscrire sur cette échelle.

Ceci nous amènera à voir dans un deuxième lieu, ce qu'a pu être une tentative de réappropriation, plus ou moins réussie, de la culture classique par un mouvement se revendiquant « pop » par l'expérience qu'en a tenté Gilles Deleuze au travers d'auteurs comme Kafka, éventuellement Proust, Fitzgerald ou Zola, en donnant à cette culture pop des lettres de noblesse, toujours précaires cependant : le populaire étant de nature non-aristocrate.

I. Culture pop et culture classique : la question de la littérature

Il faut peut-être dire que tout cela repose sur une évaluation. S'il y a de la « culture pop » qui émerge probablement dans les années 1960, avec des œuvres musicales et groupes musicaux comme les Beatles, les Rolling Stones, les chanteurs yéyé en France, cela est probablement lié à une évolution des modes de production et de consommation. Que ce mouvement soit lié à la littérature, cela peut se comprendre à la marge. Dans *I'm the Walrus* les Beatles font référence à Edgar Allan Poe, auteur consacré de la littérature américaine, même si cette consécration n'aurait probablement été du goût de l'intéressé. De quoi s'agit-il ici ? D'un simple clin d'œil ou bien d'une tentative de réappropriation ?

La culture pop apparaît-elle comme une nouvelle bohème ? Le phénomène de la bohème, analysé entre autres par Walter Benjamin dans ses écrits sur Baudelaire ou par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, reste un mouvement social d'une importance certaine pour la vie artistique et littéraire du XIX^e siècle français. Avec une idéalisation de la vie artistique découlant du romantisme, on voit déferler dans la capitale française une population nombreuse, miséreuse également, qui cherche à vivre de la littérature et à s'engager dans la société de cette façon. Bourdieu présente les choses de la sorte :

Le développement de la presse est un indice parmi d'autres d'une expansion sans précédent du marché des biens culturels, liée par une relation de causalité circulaire à l'afflux d'une causalité très importante de jeunes gens sans fortune issus des classes moyennes ou populaires de la capitale et surtout de la province qui viennent à Paris tenter des carrières d'écrivain ou d'artiste jusque-là plus étroitement réservées à la noblesse ou à la bourgeoisie parisienne. (Bourdieu, 1992 : 95)

Le phénomène de bohème est un phénomène de masse comme la culture pop en est un. L'idéalisation outrancière de la période ou n'importe quel objet peut devenir objet de contemplation éternelle (« mon paletot aussi devenait idéal » écrira Rimbaud dans son poème *Ma bohème* justement) trouvera son écho chez Charles Aznavour et la chanson *La bohème*. Il va de soi que cette attitude entraîne une certaine lutte entre les autorités artistiques dominantes d'une époque et les nouveaux entrants. La vie de bohème apparaît comme un art de vivre contraire à la tradition classique. Il va de soi que les entités traditionnelles récupèrent ce qu'elles évaluent comme étant le meilleur et le consacrent avec le temps. Rimbaud et Verlaine sont ainsi consacrés par l'école et l'université au même titre que Jean de la Fontaine, René Descartes ou Goethe.

La « culture pop » telle qu'elle se développe dans les années 1960 apparaît comme une forme de vie de bohème par bien des aspects. Les revenus de ses principaux héros ne sont attachés qu'à la prise d'un marché parallèle au monde de la culture « classique » promue par l'école et cette culture est assez mal vue des entités culturelles en place : celle de l'école en

particulier, qui préfère naturellement un Victor Hugo à un Charles Aznavour ou un Bob Dylan. Pourtant, avec le temps, la consécration arrive et Bob Dylan reçoit le prix Nobel de littérature en 2016, se trouvant inféodé au système classique de la même façon que Charles Baudelaire, pourtant condamné pour *Les fleurs du mal* est consacré par l'école républicaine. Derrière ce jeu de cache-cache on trouve une trame qui est celle de l'opposition entre ce qui est classique et ce qui ne l'est pas. Il nous faut donc ici déterminer ce qu'il faut entendre par « classique ». Ce mot peut être entendu à la fois comme le résultat d'un débat de société : est classique ce qui est consacré par les institutions. Mais il peut également avoir une tournure propre où l'on souhaite déterminer le concept en lui-même, c'est-à-dire de manière indépendante de son aspect sociologique.

Le concept de « classique » s'oppose en tout point à une culture « pop ». La culture « pop » est ainsi dévalorisée parce qu'elle semble faire appel à des structures irrationnelles qui trouvent leur source dans le fascisme. C'est ainsi que Horkheimer et Adorno la caractérise dans leur ouvrage *La dialectique de la raison*. Le développement de la culture suit le développement de l'industrie et de la société de consommation. Il produit de l'uniforme et de l'absence de style. Le but recherché n'est absolument pas une quête de vérité. Il s'agit simplement de rentabilité : bref de gagner de l'argent. Ce diagnostic est fixé en 1944, soit quelque temps avant le développement d'une forme de « culture pop » au sens que cette expression peut prendre en occident. Cependant il énonce très bien ce qui se passe en Amérique (très peu touchée par la guerre sur son sol) qui avançait à marche forcée vers une société de consommation. La culture « pop » est alors vue comme une culture qui a objectivement renoncé à produire quoi que ce soit de valable au niveau artistique et qui se contente de divertir les masses, c'est-à-dire de les flatter de la façon la plus démagogique que possible. Les effets des nouvelles technologies que sont le téléphone, la radio, le cinéma et la télévision sont clairs : il s'agit de laver les masses de tout esprit critique et de leur faire accepter leur destin. Une figure comme Donald Duck est convoquée : « Dans les dessins animés, Donald Duck reçoit sa ration de coups comme les malheureux dans la réalité, afin que les spectateurs s'habituent à ceux qu'ils reçoivent eux-mêmes » (Horkheimer ; Adorno, 1974 : 147). Pour Horkheimer et Adorno, la dimension fasciste de la culture de consommation ne fait aucun doute. Ils emploient le terme de culture « populaire », mais c'est pour la rattacher directement à l'époque fasciste. Une telle culture populaire est contrôlée par le pouvoir (l'invention du Ministère de la Culture est une invention nazie) et se paie le luxe de pouvoir critiquer ce qui en constitue le sol. Le but atteint n'est certainement pas de développer l'esprit critique, mais plutôt de l'annihiler :

Contrairement à ce qui se passe dans l'ère libérale, la culture industrialisée peut se permettre – tout comme la culture populaire de l'ère fasciste – de s'indigner contre le capitalisme, mais elle ne peut rejeter la menace de castration fondamentale pour elle. Cette menace survit au relâchement organisé des mœurs quand il s'agit d'hommes en uniforme dans les films gais produits pour eux. Elle survivra finalement dans la réalité. Ce qui compte aujourd'hui, ce n'est plus le puritanisme, bien qu'il s'impose toujours dans les organisations féminines, mais la nécessité inhérente au système de ne jamais lâcher le consommateur, de ne lui donner à aucun instant l'occasion de pressentir une possibilité de résister. (150)

Ce thème de l'inutilité de la critique est fondamental. Si la culture pop développe ou non un esprit critique, cela passe par des modalités qui ne sont pas celles de la littérature classique.

AIC

Le classique, c'est ce qui permet un développement sain de l'esprit critique. Et ce développement sain est un développement qui va vers la compréhension. Le concept de « classique » trouve sa place dans une philosophie herméneutique. Il prend une certaine place dans l'ouvrage de Gadamer publié en 1960 : *Vérité et méthode*. Dans ce texte le concept de « classique » est intimement lié à la littérature et il n'y a probablement de littérature valable que la littérature classique ou celle qui le deviendra.

C'est du moins ce qu'il peut sembler de prime abord. Gadamer propose dans cet ouvrage une théorie de la compréhension dans son lien à l'herméneutique et à la vérité. L'un des objectifs recherchés est celui de lier la compréhension à la vérité. Le propos général du livre étant de montrer que cette production de la vérité ne passe pas par une méthode quelconque et que d'une façon générale, il n'y a pas de méthodologie de la compréhension. C'est dans ce cadre que la notion de littérature est convoquée comme une sorte de cas limite de l'expérience esthétique. Celle-ci peut être liée à la notion de classicisme. Une œuvre classique est indépendante de sa présence historique. Elle semble valoir d'une manière éternelle. Cependant, cette notion d'éternité peut paraître en un sens illusoire. En réalité est classique ce qui se réfère à la grandeur d'un passé qui se constitue comme normatif. Gadamer souligne cette ambiguïté d'un classicisme valable en un sens pour tout temps et à la fois inscrit historiquement :

La première composante du concept de « classique » est donc son sens normatif (et cela est entièrement conforme au sens du mot dans les langues antiques et modernes). Mais dans la mesure où cette norme est appliquée rétrospectivement à une « grandeur » unique du passé qui l'illustre et l'accomplit, elle prend un accent temporel qui lui donne forme dans l'histoire. (Gadamer, 1996 : 309)

Ces remarques valent pour la constitution d'une « culture pop ». Celle-ci possède certainement ses classiques. On pourrait même dire que les œuvres sont exclusivement classiques en ce sens qu'elles semblent ne se référer à aucune tradition véritablement établie. Pourtant cette échappée hors de la tradition peut faire échapper toute possibilité d'interprétation et de compréhension. Il y a sans doute là un problème propre au rapport de la culture pop et de la littérature. Gadamer montre en effet que l'intérêt du classique n'est pas d'échapper à l'histoire pour proposer une œuvre « intemporelle ». Il consiste bien plutôt à introduire un rapport nouveau au temps. La littérature comprise comme chose écrite possède cette faculté de réanimer son sens avec chaque nouvelle lecture. Elle n'est pas puissance de mort, mais bien plutôt une puissance de vie du sens. De ce point de vue-là, elle est intimement liée à la compréhension. Le but d'un texte littéraire est naturellement d'être compris. Cette compréhension ne se fait pas toujours de manière immédiate. Elle exige souvent un travail. Ce travail de compréhension et d'interprétation se fait selon des normes qui sont fixées soit par la tradition, soit par l'œuvre elle-même. Or justement l'œuvre classique est cette œuvre qui s'interprète à partir d'elle-même. Gadamer rappelle cette définition du classique en référence à Hegel. Le classique possède cette capacité de s'inscrire dans n'importe quelle période de l'histoire et d'y être compréhensible comme quelque chose de contemporain, c'est-à-dire de transmettre quelque chose à un monde dont il n'est pas nécessairement issu :

Est classique, selon Hegel, « ce qui se signifie et, s'interprète ainsi lui-même ». Autrement dit, est classique en définitive, ce qui se conserve *parce que* c'est lui-même qu'il signifie et lui-même qu'il interprète ; ce qui donc parle de telle manière qu'il ne se réduit pas à une simple déclaration sur quelque chose de disparu, ou à un simple témoignage qui reste sur quelque

chose à interpréter ; c'est, au contraire, ce qui à n'importe quel présent dit quelque chose comme s'il ne le disait qu'à lui. Ce qui s'appelle « classique » n'a pas besoin de commencer par vaincre la distance historique : cette victoire il la remporte lui-même en une médiation constante. Par conséquent, ce qui est « classique » est incontestablement « intemporel », mais cette intemporalité est une modalité de l'être historique (311).

Ces considérations sur le « classique » retentissent sur la question de la « culture pop ». La culture pop qui naît *grosso modo* à un moment charnière, où la société industrielle commence à devenir pour une part une société de consommation dans les pays occidentaux, est une culture de rupture. Le monde a véritablement changé et les œuvres classiques ne se laissent peut-être pas si facilement réapproprier. La « coappartenance » (311) du monde nouveau à l'œuvre classique et de l'œuvre classique à ce monde nouveau fait véritablement problème. Il n'est pas du tout évident de dire comment la littérature « classique », malgré son côté intemporel, peut parler au monde nouveau. En d'autres termes, lorsque les Beatles évoquent Edgar Poe dans une de leurs chansons, quel sens cela a-t-il ? S'agit-il d'une attitude de rejet, de réappropriation par des moyens latéraux ou bien carrément d'autre chose ? On pourrait multiplier les exemples avec les Doors, qui s'appuient sur les poètes maudits français, en particulier Rimbaud ou Verlaine (ce dernier déclarant dans son art poétique « de la musique avant toute chose » légitime, en un sens, ce genre de réappropriation), ou bien les Rolling Stones, qui refont l'histoire du monde dans leur chant *Sympathy for the Devil*, en clamant en même temps qu'ils font cette histoire qu'ils se rangent du côté de celui qui refusent de servir le bien et l'ordre classique.

On dira qu'il ne s'agit pas là de littérature. Mais ceci reste toujours discutable : après tout, Bob Dylan a bien été auréolé (probablement à sa grande surprise) du prix Nobel. Tout ceci crée un certain malaise et l'on ne sait à quoi l'on a affaire : s'agit-il d'une culture de la rupture ou bien d'une culture qui lutte pour s'intégrer dans le champ du classicisme dans lequel elle s'intégrera avec le temps ? Cette question n'est pas aisée à décider. Nous souhaitons montrer que les termes de cette question trouvent au moins une amorce de réponse dans la pensée de Gilles Deleuze, qui a pu qualifier sa propre œuvre de « pop philosophie » et qui, en s'intéressant à une « littérature mineure », a lié une « culture pop » à une forme nouvelle de littérature.

II. Culture pop et littérature mineure

Peut-être s'agit-il finalement d'une question d'ambiance. Si l'on parle d'une culture pop, celle-ci navigue après la Deuxième Guerre mondiale dans une volonté de mettre fin à ce qui a constitué l'absurdité du monde d'hier. Il s'agit de passer à autre chose. Ce qui possédait l'autorité du classique n'était plus forcément pris au sérieux. Mais cela ne signifiait pas pour autant qu'il fallait reconnaître un défaut de culture. La « culture pop » ne se considérait certainement pas comme une culture moins accomplie. Elle se considérait comme une culture déviante, c'est-à-dire qui incarne peut-être ce que le philosophe Merleau-Ponty appelait une « déformation cohérente » (Merleau-Ponty, 1969 : 85). Une déformation cohérente est créée avec l'apparition d'un nouveau « style ». Ce qui importe ici, c'est la cohérence comme le philosophe le soulignera à la fin de son œuvre. Il est néanmoins assez clair que Maurice Merleau-Ponty n'appartenait pas véritablement à une « culture pop » et qu'il restait tributaire d'une culture très classique. Sa revendication à l'innovation ne passait pas par une « culture pop » et ce n'est pas à ce titre que nous nous référons à son œuvre ici. Si Merleau-Ponty possède néanmoins un intérêt, c'est que les problèmes qu'il a posés ont pu donner une formulation nouvelle pour les générations suivantes. Bien qu'il s'en défende, Gilles Deleuze fut probablement touché par cette pensée. Il s'agissait bien pour ce dernier de penser une « culture

pop », culture qui passait par ce qu'il appelait une « pop philosophie » et même une littérature ou toute autre forme d'art qui pourrait avoir une connotation « pop ».

Que faut-il entendre par-là ? Probablement d'abord, si on prend les choses de manière extérieure, une sorte de vent de liberté qui a suivi les événements de mai 1968 et qui a vu l'apparition de nouvelles universités. L'une de ces universités fut celle de Vincennes, qui incarnait certainement à elle-seule la culture-pop et qui constitua probablement une menace pour les autorités, qui firent disparaître tous les corps et biens de ce lieu de culture en 1980. Deleuze fut l'une des grandes figures de ce lieu et il nous intéresse parce qu'il incarnait et revendiquait le suffixe « -pop ».

Or que signifie ce suffixe ? Il le précise en un sens dans sa *lettre à un critique sévère* publiée dans *Pourparlers*. La culture pop, c'était une certaine manière de changer de « ton ». C'était liée à une sorte de tonalité affective, un changement de sensibilité et un goût pour la déviation. Il ne s'agissait pas de tout remettre à plat en éliminant toute tradition. Il s'agissait de sentir les traditions d'une manière nouvelle et différente :

Dans ma génération, beaucoup ne s'en sont pas tirés, d'autres oui, en inventant leur propre méthode, de nouvelles règles, un nouveau ton. Moi, j'ai « fait » longtemps de l'histoire de la philosophie, lu des livres de tel ou tel auteur. Mais je donnais des compensations de plusieurs façons : d'abord en aimant des auteurs qui s'opposaient à la tradition rationaliste de cette histoire (et entre Lucrèce, Hume, Spinoza, Nietzsche, il y a pour moi un lien secret constitué par la critique du négatif, la culture de la joie, la haine de l'intériorité, l'extériorité des forces et des relations, la dénonciation du pouvoir..., etc.). (Deleuze, 1990 : 14)

La culture pop garde des classiques. Elle les choisit contestataires cependant. Il ne s'agit pas de trouver des auteurs légitimant l'ordre en place. Il est certain, par exemple, que les principes de la philosophie du droit de Hegel ont été lus comme une œuvre destinée à cautionner l'ordre existant et que cette tendance au conservatisme constituait une sorte d'ordre à abattre. Deleuze soulignait ainsi : « ce que je détestais avant tout, c'était le hégélianisme et la dialectique » (14). Le caractère populaire de la culture en question tenait dans une certaine dénonciation du conservatisme politique.

On tient donc là un des traits de la « culture pop » : celle-ci se cherche des classiques pour dénoncer des autorités qu'elle ne reconnaît plus. Mais ce constat reste encore assez extérieur. Une autre chose caractérise la culture pop : c'est le fait de ne plus chercher à comprendre les œuvres à partir de la tradition. Ici la rupture avec les auteurs de la tradition herméneutique comme Gadamer est complète puisque ces derniers font du rapport à la tradition une condition nécessaire de la compréhension. Pour Deleuze, il s'agit de sortir de la tradition. Ceci n'allait pas de soi pour un homme qui avait reçu une formation qui le poussait à suivre un certain nombre de traditions académiques où les normes étaient souvent fixées. Il souligne, à la fois, l'ambiguïté de son projet : produire, d'une part, une « culture pop », c'est-à-dire en décalage avec une culture classique, et d'autre part, s'inscrire dans une tradition classique. Les livres *Logique du sens* et *Différence et répétition* souffrent à ses yeux de ce tiraillement intenable. Deleuze aura beau faire intervenir des analyses sur une littérature un petit peu annexe avec les œuvres reconnues comme classiques (Lewis Carroll, Fitzgerald, Zola ou Artaud dans la *Logique du sens*) ; il sait très bien que ces œuvres appartiennent à un classicisme certes un peu déviant et que cela ne bouscule pas grand-chose : « J'ai donc essayé de faire deux livres en ce sens vagabond, *Différence*

et répétition et Logique du sens. Je ne me fais pas d'illusion : c'est encore plein d'un appareil universitaire. C'est lourd, mais il y a quelque chose que j'essaie de secouer, de faire bouger en moi, traiter l'écriture comme un flux, pas comme un code ». (16)

La culture pop implique ainsi une nouvelle façon d'écrire. Mais d'après le témoignage qu'en donne Deleuze, acquérir ce nouveau style ne fut pas simple : parlant d'un de ses ouvrages suivant, *L'anti-Œdipe*, il dira « Il est encore bien universitaire, assez sage, et ce n'est pas la pop'philosophie ou la pop'analyse rêvées » (16).

Que signifie alors ce terme de « pop » ? On parle de « pop » philosophie, de « pop » littérature. Mais de quoi s'agit-il ? Si l'histoire de l'expression, c'est l'histoire de la « déformation » au sens de la « déformation cohérente » telle qu'on la trouve chez Merleau-Ponty, on peut se demander à quelle déformation correspond le mot « pop » ? Deleuze ne réfléchit pas tellement en termes de style. Ni de réappropriation des traditions passées. Le « pop », c'est justement ce qui ne revendique pas particulièrement de culture établie. Le « pop » ne se réfère pas à une tradition préalable, mais à la compréhension d'un fonctionnement de machine. C'est une manière non-académique de procéder et c'est une manière de détruire ce qui est reconnu académiquement. De *L'anti-Œdipe* qui s'en prend ouvertement à la psychanalyse freudienne, Deleuze écrit :

Ceux qui savent peu de choses, ceux qui ne sont pas pourris par la psychanalyse, ont moins de problèmes et laissent tomber sans souci ce qu'ils ne comprennent pas. C'est pour cette raison que nous avons dit que ce livre, au moins en droit s'adressait à des types entre quinze et vingt ans. C'est qu'il y a deux manières de lire un livre : ou bien on le considère comme une boîte qui renvoie à un dedans, et alors on va chercher des signifiés, et puis si l'on est encore plus pervers ou corrompu, on part à la recherche du signifiant. Et le livre suivant, on le traitera comme une boîte contenue dans la précédente ou la contenant à son tour. Et l'on commentera, on interprètera, on demandera des explications, on écrira le livre du livre à l'infini. Ou bien l'autre manière : on considère le livre comme une petite machine a-signifiante ; le seul problème est « est-ce que ça fonctionne, et comment ça fonctionne ? » Comment ça fonctionne pour vous ? Si ça ne fonctionne pas, si rien ne passe, prenez donc un autre livre. Cette autre lecture, c'est une lecture en intensité : quelque chose passe ou ne passe pas. Il n'y a rien à expliquer, rien à comprendre. C'est du type branchement électrique. (17)

On pourrait dire de ce point de vue-là que la culture pop, c'est l'introduction de l'électricité dans la culture et la littérature. L'électricité, c'est une différentielle de potentiel. Cela passe s'il y a de la différence. On se situe alors dans une sorte de non-conformisme et comme une sorte d'exigence de la différence. Cette situation qui consiste à chercher quelque chose d'anticonformiste dans la littérature, Deleuze l'a toujours prônée. On la trouve dans ses analyses de Lewis Carroll, de Joyce, de Beckett, de Michel Tournier ou même éventuellement de Zola. Mais c'est naturellement à Kafka que l'on songe en premier lieu parce que c'est dans son livre sur Kafka que le philosophe développe son concept de littérature mineure.

Le concept de littérature mineure est pour Deleuze essentiellement un concept polémique. Il s'agit de se battre contre les historiens de la littérature classique et instituée. De par sa pratique de la philosophie, Deleuze, au contraire de Merleau-Ponty, se sentait plus géographe qu'historien. Le problème de la littérature mineure, c'est celui d'un territoire auquel l'écrivain

n'appartient pas par sa langue, mais dans lequel il doit écrire tout de même. « Mineur » ne signifie pas que la langue utilisée (pour Kafka, ce sera l'allemand) soit mineure. Il signifie plutôt la déviation qu'impose une minorité à une langue majeure. Cela relève du défi. Cela relève surtout d'une forme d'impossibilité : Kafka définit en ce sens l'impasse qui barre aux Juifs de Prague l'accès à l'écriture et fait de leur littérature quelque chose d'impossible : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement (Deleuze, 1975 : 29).

La langue est ainsi déterritorialisée et nomade. Ce caractère est visible chez les Juifs de Prague ou chez les Noirs américains, qui créent des intensités nouvelles dans l'anglais américain, nous dit Deleuze. Ce qui caractérise la littérature mineure, c'est à la fois une déterritorialisation et un aspect complètement politique. Le non-politique est évacué ici. Mais le politique se fait à partir d'une langue neuve, qui ne respecte pas les codes du langage politique ordinaire. Une nouvelle littérature se mettrait en place par la disparition de l'auteur par ailleurs. Il n'y a plus d'auteur, mais seulement des branchements collectifs d'énonciation. La force individuelle des écrivains apparaît dans une forme de disparition de l'individu : tout devient collectif, c'est-à-dire populaire, par opposition à l'individuel le plus propre. La solitude elle-même devient ici quelque chose de collectif :

Il n'y a pas de sujet, il n'y a que des agencements collectifs d'énonciation – et la littérature exprime ces agencements, dans les conditions où ils ne sont pas donnés au-dehors, et où ils existent seulement comme puissance diabolique à venir ou comme force révolutionnaire à construire. La solitude de Kafka l'ouvre à tout ce qui traverse l'histoire aujourd'hui. La lettre K ne désigne plus un narrateur, ni un personnage, mais un agencement d'autant plus machinique, un agent d'autant plus collectif qu'un individu s'y trouve branché dans sa solitude (ce n'est que par rapport à un sujet que l'individuel serait séparable du collectif et mènerait sa propre affaire). (33)

La littérature mineure désigne un certain rapport à la popularité. Il ne s'agit pas ici de faire jouer un rapport de forces violentes. Il s'agit d'introduire une révolution par le biais de la langue, en imposant des intensités nouvelles et inouïes à cette dernière. Trois choses dominent la littérature mineure : 1) une déterritorialisation de la langue et une pauvreté extrême de son emploi. Mais ce qui est perdu est regagné sur le plan des intensités ; 2) une politisation intégrale des énoncés qui se fait sur un mode de langage non-conformiste ; 3) une dimension collective indéfectible où l'individu disparaît derrière l'énonciation.

Ces trois points caractérisent la littérature mineure, selon Deleuze. Et d'après lui, c'est à partir du concept de littérature mineure qu'on peut comprendre la « culture pop ». La littérature mineure joue ainsi un rôle prépondérant dans son rapport à une langue majeure. Mais pour Deleuze, les plis créés par une littérature mineure sont d'un autre ordre que ceux de la littérature classique. Une littérature classique a finalement pour fonction d'en remplacer une ancienne. C'est la querelle des Anciens et des Modernes. C'est probablement de cette manière-là que Maurice comprenait la littérature : la déformation impliquait un changement de forme dans la même lignée. Or ce n'est justement pas ainsi que fonctionne la culture pop dans son fonctionnement en tant que littérature mineure. Deleuze insiste dans son texte sur Kafka sur le fait que la littérature est au peuple, qu'elle est du peuple et que c'est de ce fond-là que la littérature fait trembler la langue. Si Kafka intéresse Deleuze, ce n'est pas en tant que celui-ci rejoindrait une littérature universitaire. Et pourtant Dieu sait que la faculté et l'école, deux

instances majeures de légitimation de la « bonne » littérature aux yeux du sociologue Pierre Bourdieu, ont investi Kafka comme un auteur important. Mais ce n'est justement pas ce type de légitimation que Deleuze cherche. Il s'agit bien au contraire de faire jouer la dimension populaire de la littérature en tant que cette dimension inaugure un nouveau type d'énonciation. Il s'agit de mettre fin à l'idée de l'auteur roi. Il s'agit, au contraire, de voir la machine énonciatrice, c'est-à-dire celle qui produit des agencements.

Tout ceci renvoie à une culture pop, nous dit Deleuze :

Ce qu'on appelle Pop – Pop' musique, Pop' philosophie, Pop' écriture : Wörterflucht. Se servir du polylinguisme dans sa propre langue, faire de celle-ci un usage mineur ou intensif, opposer le caractère opprimé de cette langue à son caractère oppresseur, trouver les points de non-culture et de sous-développement, les zones de tiers-monde linguistiques par où une langue s'échappe, un animal se greffe, un agencement se branche. Combien de styles, ou de genres, ou de mouvements littéraires, même tout petits, n'ont qu'un rêve : remplir une fonction majeure du langage, faire des offres de service comme langue d'État, langue officielle (la psychanalyse aujourd'hui, qui se veut maîtresse du signifiant, de la métaphore ou du jeu de mots). Faire le rêve contraire : savoir créer un devenir mineur. (Y a-t-il une chance pour la philosophie, elle qui forma longtemps un genre officiel et référentaire ? Profitons du moment où l'antiphilosophie veut être aujourd'hui langage de pouvoir). (Deleuze, 1975 : 49-50)

Déclaration pleine de paradoxe. Il s'agit de faire de la politique, tout en s'excluant du champ de l'État. On pourra dire, d'une certaine manière, que la « langue majeure » ressemble beaucoup à ce qu'on appelle un classique. Il s'agirait donc de faire de la littérature non classique, mais qui est tout de même de la littérature. Acte politique donc contre les autorités de légitimation habituelles de la chose littéraire (université, école, journaux, télévision, etc.). Il s'agirait de pénétrer l'espace public (le champ politique) tout en étant mineur, c'est-à-dire non public. Tout est politique dans la littérature mineure. Mais on fuit l'agora, ce qui constitue une façon particulière de comprendre Épicure : ce dernier voulait faire de la philosophie tout en se réfugiant dans le jardin, nom de l'école qu'il avait fondé, et ne rien dire dans l'espace public. Tout reste ici politique et à la fois terriblement secret. Deleuze insistait sur cette ligne transversale qui unissait Hume, Lucrèce, Spinoza et Nietzsche. C'est la ligne de ces philosophes qui proposaient un usage mineur de la philosophie : usage qui n'est pas celui des serviteurs de l'État (il suffit de lire la troisième considération inactuelle de Nietzsche pour en être sûr), mais qui reste pleinement politique. La question du classicisme reste, de ce fait, la question centrale.

Il devient, par conséquent, évident que la culture pop n'est pas simplement à voir comme un phénomène purement récent, mais bien plutôt comme le travail souterrain de la langue qui crée des agencements nouveaux, nous indiquant la marche du monde. Dans ces conditions, la littérature mineure est toujours appelée à se faire corrompre par les autorités instituées. On donne le prix Nobel à Bob Dylan, par exemple, et avant lui à Beckett, c'est-à-dire qu'on les fait entrer dans le champ de l'acceptable, ce qui ne va pas sans quelques surprises. Lorsque Elias Canetti reçoit le prix Nobel et qu'on va voir sa *Comédie des vanités* au théâtre, cela déclenche un scandale. On avait tout simplement couronné un homme qui proposait des idées et un langage qui ne correspondait pas aux normes de l'acceptable par l'ordre en place. Il ne fait aucun doute que Canetti correspond par tous les points à la littérature « mineure » dont parle Deleuze (Canetti parle une langue qui n'est pas la sienne, déterritorialise tout, vit la vie d'un cosmopolite

AIC

qui s'exprime dans une langue qui n'est pas la sienne et qui, pour des raisons politiques évidentes, ne peut pas ne pas écrire, déploie dans *Masse et puissance* une immense culture, qui est cependant plus ou moins inconnue des universitaires accrédités). Mais peut-on dire que cet auteur appartient à une culture pop ? La question peut finalement se poser pour chaque auteur de littérature « mineure » au sens deleuzien du terme : s'agit-il d'une culture pop ou d'une culture classique ? La question n'est jamais simple à trancher.

BIBLIOGRAPHIE :

BOURDIEU, Pierre (1995). *Les règles de l'art*. Paris : Seuil.

DELEUZE, Gilles (1975). *Kafka*. Paris : Éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles (1990). *Pourparlers*. Paris : Éditions de Minuit.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor (1974). *La dialectique de la raison*. Paris : Gallimard.

GADAMER, Hans Georg (1996). *Vérité et méthode*. Paris : Seuil.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1969). *La prose du monde*. Paris : Gallimard.

