Jennifer Loriot
Université Grenoble 3

« La musique, moi, je n'en ai pas besoin pour vivre »

En 1945, à l'âge de 19 ans, Michel Ragon, écrivain autodidacte *et* prolétaire, quitta Nantes pour Paris dans le but précis de sortir de sa condition, ou, comme il le dira lui-même, « d'être libre ». Cette distance géographique en creusa une autre, affective, culturelle et langagière. Un jour, il reçut dans son petit appartement parisien un de ses amis qui lui dit :

> J'ai téléphoné chez toi. Qui était cette bonne femme avec ce drôle d'accent, qui m'a répondu ? Je croyais qu'il n'existait plus que des femmes de ménage espagnoles[1] !

Cette remarque suscita une sorte de révélation : cette femme était sa mère, et elle avait un accent. Or cet accent, essence de sa langue maternelle, il n'en avait pas conscience quand il le « voyai[t] parler » (Ragon, p. 10). Tout à coup, il venait de lui apparaître à travers l'anonymat de l'écouteur téléphonique, et sa perception de sa mère en serait désormais modifiée : « je ne voyais plus alors ma mère, je ne percevais que l'accent » (*ibid.*). Et s'il percevait cet accent maternel comme une anomalie, c'est que lui-même l'avait perdu. Pour peu que l'on considère l'accent comme la musique originelle de la langue, mais aussi comme un marqueur négatif quand il est le signe d'origines prolétariennes, on peut y voir le symbole de ce que la musique elle-même, dans la littérature et dans l'univers prolétariens, n'est pas placée au service d'une forme d'harmonie sociale ou de ce que Jacques Rancière a nommé « le partage du sensible[2] ».

1. M. Ragon, *L'Accent de ma mère*, Albin Michel, 1980, p. 9.
2. J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, 2000.

Bien loin que la musique adoucisse les mœurs, elle assume, selon Françoise Escal, « une fonction sociale ségrégative[3] ».

Par littérature prolétarienne, il ne s'agit pas de désigner un amas hétérogène d'œuvres parlant du peuple ou « ayant l'odeur du peuple ». Fondée par Henri Poulaille dans les années 1930, la littérature prolétarienne[4] est un courant littéraire dont les critères définitoires sont précis : est écrivain prolétaire tout auteur né de parents ouvriers ou paysans, souvent autodidacte et témoignant dans ses écrits des conditions d'existence de sa classe sociale. Si cette littérature compte de nombreux auteurs, je m'attacherai à trois œuvres et à deux auteurs dont les approches sont similaires quoique différentes : l'essai déjà cité de Michel Ragon, *L'Accent de ma mère ; La Place* et *Les Armoires vides* d'Annie Ernaux[5]. S'intéressant à la réception de la musique, les deux auteurs posent au cœur de leurs ouvrages la question générale des rapports de l'art et de la société, et plus particulièrement, celle de la spécificité de la musique – et de son fonctionnement symbolique – dans sa relation avec l'essence pratique du monde prolétarien. De surcroît, leur écriture en elle-même interroge son propre rapport à ce qui serait la musique des mots. Ainsi, la contradiction d'essence *a priori* entre le monde prolétarien et la musique d'une part, et la coupure sémiotique entre la littérature et la musique d'autre part, rendent doublement intéressante l'approche littéraire prolétarienne du fait musical. Car contrairement à la musique qui, comme le dit Boris de Schloezer « n'a pas de sens mais est un sens[6] », la littérature prolétarienne se veut non seulement porteuse de sens en général, mais également expression d'un monde particulier. Quelle place réserve-t-elle donc à la musique et à quelles musiques ? Et plus précisément : sous quel air danse « cette infirme rebelle à la mise en mots[7] » qu'est la musique, cette réfractaire au discours, lorsqu'elle est reçue dans une littérature et une culture qui reposent sur l'exigence de signification ?

3. F. Escal et M. Imberty (dir.), *La Musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, « Logiques sociale », Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997, « Introduction », p. 12.

4. Voir notamment J.-Cl. Ambroise, « Écrivain prolétarien : une identité paradoxale », Sociétés contemporaines 4/2001 (n° 44), p. 41-55. URL : www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-41.htm.

5. À la différence de Michel Ragon, Annie Ernaux, d'abord institutrice puis successivement professeur certifié et agrégé de lettres, est un pur produit de l'école républicaine.

6. B. de Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Gallimard, 1979, cité par M. Finck, « Littérature comparée et poésie : perspectives de recherche » dans *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 182.

7. A. Hennion, *La Passion musicale*, Métailié, p. 13.

La *canzone* et le *lamento*

La littérature prolétarienne témoigne de la profusion d'une activité musicale qu'on dit populaire. Cependant, il semble plus judicieux de parler de musique de masse. La revendication du terme « populaire » nécessite en effet la plus grande prudence. D'une part, ce terme est emprunté à l'anglo-saxon *popular music*, mais il ne recouvre pas exactement la même réalité sémantique. L'expression « populaire » donne une image fautive des publics touchés par cette musique. En effet, il s'avère que le terme même de « populaire » est difficilement objectivable et on sait par ailleurs que l'origine sociale des amateurs de musiques populaires est plus proche des classes moyennes que des classes populaires proprement dites. Dans la littérature prolétarienne, on parlera d'une réception de la musique de masse par la classe populaire urbaine et rurale. Cette catégorie de « musique de masse » recouvre plusieurs réalités musicales : le rock, le bal, la variété, la chanson française. D'une manière générale, l'attention est portée à la musique vocale, plus particulièrement la chanson. Les premières caractéristiques du fait musical reçu dans la littérature prolétarienne sont donc les suivantes : succès, musique vocale (par opposition à la musique instrumentale), c'est-à-dire mise en musique de mots, d'histoires, de symboles. Ainsi, la littérature prolétarienne accueille la *canzone* et le *lamento*[8], termes employés ici à titre de métaphores – sans pertinence philologique ou historique –, parce qu'ils suggèrent bien les formes musicales écoutées et fredonnées dans la littérature et le monde prolétariens. Leur simplicité rythmique et mélodique garantit le succès d'une chanson reprise par tous, dont « l'air » pourra être restitué très facilement, même et surtout pour ceux qui ne connaissent pas la musique.

Ces deux types de musique à texte sont omniprésents car ils *parlent* à cette classe populaire, lui parlant surtout d'elle-même. La *canzone* en effet est une chanson qui serait l'équivalent populaire du madrigal, par sa vocation à exprimer des sentiments tendres et amoureux. Par ailleurs, on constate aussi bien dans *L'Accent de ma mère* que dans *La Place* une référence prépondérante au *lamento*, dont la vocation est d'être un exutoire. Ce type de chanson décrit les conditions d'une vie quotidienne faite de privations, d'incertitudes, de douleur et souvent de brutalité, ou encore d'amour impossible et déçu. Ainsi, Michel Ragon rapporte à plusieurs reprises certaines phrases de *lamento* dont l'impact fut grand sur sa mère :

8. Un parallèle est à faire ici avec les musiques reçues dans les classes populaires de l'Italie et de la France méditerranéenne. En effet, les structures musicales des chansons ainsi que les thèmes abordés sont similaires.

> Elle se souvenait encore dans sa vieillesse de certains vers : elle était orpheline et servait dans les fermes… et surtout ceux-ci qui témoignaient de son obsession de l'ivrognerie, la plaie, le fléau des femmes de son temps : il entrait toujours ivre et battait sa maîtresse. Deux sombres forgerons, le Vice et la Détresse, avaient rivé la chaîne de ces deux malheureux. Cette femme était chez cet homme – c'est affreux ! Seulement par l'effroi de coucher dans la rue. (Ragon, p. 84.)

La capacité mnémotechnique de ces textes provient, d'une part, de leur simplicité et de la proximité des paroles avec les conditions de vie du public à qui elles s'adressent, d'autre part, de leur dimension foncièrement *pathétique*. Chaque mot est chargé d'émotivité, d'une forme de débordement sentimental, d'un appel à la pitié par un portrait musical suscitant immédiatement l'adhésion de l'auditeur. Ce *pathos* de la pitié est perceptible dans l'usage d'un adverbe marquant la fatalité et l'impossibilité de sortir d'une condition misérable et redoutée : « il entrait *toujours* ivre et battait sa maîtresse » (je souligne). Un mot suffit, associé à un *topos* de l'univers prolétaire : « la pierre tombale, le rêve, la fidélité dans le veuvage, l'anneau d'or au doigt, l'espérance, l'apaisement ». (Ragon, p. 95.) Ainsi le *lamento* est une musique associée à un poème reflétant la condition et l'âme du peuple. Par ailleurs, Michel Ragon utilise à plusieurs reprises le mot « vers » lorsqu'il désigne les chansons fredonnées mélancoliquement. C'est bien là le signe d'une accentuation sur le texte plus que sur la musique. Cette dernière n'est qu'un aide-mémoire en même temps qu'une amplification du *pathos* présent au cœur des mots. En effet, la structure musicale est généralement une *anatole*, c'est-à-dire un enchaînement d'accords typiques ordonnés selon le schéma suivant : tonique, sous dominante, dominante, tonique (I – IV – V – I), principalement en mineur. Le texte et la musique ignorent les modes de représentation, d'interprétation et de communication de la musique savante ; le contact se veut direct. Cette musique plaintive, pathétique et mimétique n'est pas tant à considérer comme une forme esthétique et gratuite que comme un soutien moral. Elle apporte une aide dans les moments difficiles de la vie de même qu'elle inspire un sentiment d'appartenance à une communauté.

La *canzone*, quant à elle, regroupe diverses musiques et attitudes. La chanson de variété tout d'abord – née progressivement au XXe siècle avec la popularisation des moyens modernes de diffusion : phonographe et radio, puis – rythme la vie de l'ouvrier. Michel Ragon, cite *Le temps des cerises*, que son père chantait régulièrement aussi bien au mess des officiers que dans les kermesses ou encore lors des noces. Ces chansons marquent les esprits par la simplicité de la structure musicale, des changements d'accords tout autant que de la tonalité. La seule modulation perceptible est à la quinte, lors du refrain, afin de donner un effet de puissance. Dans *La Place*, la jeunesse

d'Annie Ernaux est scandée par deux chansons, l'une, « fredonnée [par son père :] *Parlez-moi d'amour*[9] », l'autre « chantée à bouleverser, aux repas de famille » par sa mère : « *Voici mon corps pour vous aimer* ». L'accent mis sur l'effet – visé et produit – révèle bien l'essence d'une forme musicale écrite pour le peuple et parlant du peuple.

À la chanson d'amour s'ajoute celle qui narre un dépaysement. Il s'agit généralement d'une chanson liée à un événement particulier qui aura été un moment de bonheur, une sorte de parenthèse, d'échappatoire, avant de retomber[10] dans la banalité du quotidien. Les paroles et l'air de *Mignon* d'Ambroise Thomas (1866), dans l'adaptation par Jules Barbier et Michel Carré du célèbre poème de Goethe, ont laissé une empreinte dans la vie de Michel Ragon et de sa mère :

> Connais-tu le pays où fleurit l'oranger,
> Le pays des fruits d'or et des roses vermeilles,
> Où la brise est la plus douce, et l'oiseau plus léger,
> Où dans toutes les saisons, butinent les abeilles,
> Où rayonne et sourit, comme un bienfait de Dieu,
> Un éternel printemps sous un ciel toujours bleu !

On voit bien là ce qui peut favoriser l'appropriation populaire d'un air *a priori* savant : outre son caractère de *chanson* – auquel Ambroise Thomas a su donner un caractère d'évidence et de simplicité[11] –, c'est le personnage de Mignon, bien sûr, « exclue » de la société par sa naissance et vouée à un destin malheureux. À quoi il faut ajouter l'aspiration du personnage à un monde et à une nature de l'*idylle,* où se rencontrent tous les *topoï* d'un genre directement soluble dans la culture populaire. L'idéalisation passe en particulier par un usage massif des superlatifs, couronné par l'adverbe « toujours » que nous retrouvons une fois encore[12]. Les mots deviennent l'image même du bonheur, du paradis perdu et rêvé. Tout comme Annie Ernaux, Michel Ragon ajoute une indication intéressante : « et sa voix se cassait au refrain[13] ».

9. Chanson écrite par Jean Lenoir en 1930 et créée par Lucienne Boyer – chanteuse très en vogue durant l'entre-deux-guerres –, reprise plus tard par Sacha Distel, Juliette Greco et Marie Laforêt.

10. Le choix du verbe « retomber » à ici son importance puisque toute la condition de prolétaire consiste à ne pas retomber dans un état antérieur.

11. Paradoxalement, l'opéra était peut-être un spectacle moins exclusif au XIXe siècle qu'aujourd'hui ; il admettait une certaine diversification des publics et ses airs fameux étaient popularisés dans toutes le couches de la société, comme le montre l'exemple de *Mignon.*

12. Rappelons que cet adverbe « toujours » se trouvait être le moteur de la dimension pathétique dans le *lamento*.

13. « Hélas ! Que ne puis-je te suivre / Vers ce rivage heureux d'où le sort m'exila ! C'est là ! c'est là que je voudrais vivre, Aimer, aimer et mourir ! » (Ragon, p. 47.)

Cette fêlure vocale, manifestation de l'émotion dans le corps, est révélatrice du principe d'identification et de la charge affective dont il était question dans le *lamento*.

La musique sera porteuse de sens ou ne sera pas

Parmi les différents types de musiques reçues par la littérature et le monde prolétarien, un point commun les unifie toutes : le symbole. En effet, certaines chansons en particulier furent assimilées par « la culture du pauvre[14] » qui les a érigées en symboles dans la lutte, la souffrance, voire la banalité du quotidien. Le *lamento*, malgré son caractère pathétique, se veut le conservatoire d'une culture dont il propose un instantané sonore. Dans un univers social où il y a urgence à inventer du sens, où chaque chose, chaque mot et chaque geste répond à un double principe d'économie et de nécessité, le fait musical ne saurait être gratuit : il doit composer avec la mise en mots. C'est pourquoi la musique est paradoxalement le seul art que la littérature prolétarienne puisse s'approprier, à condition de le faire accéder au symbole. On comprend *a contrario* la phrase prononcée par le père d'Annie Ernaux : « La musique c'est bon pour toi, moi je n'en ai pas besoin pour vivre[15]. » On ne saurait mieux dire que la musique réduite à elle-même est un art superflu.

Cela n'empêche pas de trouver « jolie » la musique savante, encore qu'elle demande beaucoup de concentration et donc de temps. Quant au jazz, qui « n'a pas d'air », il est très difficile à mémoriser. Ainsi, Michel Ragon relate son inexpérience de la musique dite savante et avoue avoir passé « une dizaine d'années sans entendre jamais de musique » (Ragon, p. 130). Il se souvient cependant, des « séances de phonographes » (*ibid.*), autrement dit, des musiques particulières passées à des moments particuliers. Il s'agissait principalement de musique moitié militariste, moitié populiste, des extraits d'opérettes, voire d'opéras ou de musiques populaires (par leur succès ou par leur origine), en particulier *L'Arlésienne* et *Carmen*.

Plus généralement, on peut se demander s'il faut considérer seulement l'ensemble de ces chansons comme un lieu de mémoire de la culture prolétarienne ou bien plutôt comme un moyen de contestation sociale ou politique. La chanson contestataire, ce que l'on appelle la « chanson de lutte », a pour but de soulever les masses, d'aider à la révolte, d'entretenir un sentiment de communauté et une conscience de classe face aux puissants. Parmi les

14. Expression reprise à R. Hoggart, *La Culture du pauvre,* 1970, Minuit, coll. « Le Sens commun ».

15. A. Ernaux, *La Place*, Gallimard, 1983, p. 83.

indices contestataires de l'ordre social se trouvent les descriptions de la misère ainsi que la mise en évidence des injustices sociales. À cet égard, la célèbre « Complainte de Mandrin[16] » semble hésiter entre le repentir de la vie perdue et la contestation d'un ordre social mauvais. Quoi qu'il en soit, la musique est bien l'alliée d'un sens, même ambigu, que les conditions de vie du prolétaire ne permettent guère d'exprimer par ailleurs : la chanson se fait discours sur le peuple et pour le peuple, dotant la culture prolétarienne d'une dimension politique.

Reste à aborder pour finir l'écriture prolétarienne elle-même dans sa relation à la musique de la langue.

Musique de la littérature prolétarienne, quand même ?

Dans *La Place*, Annie Ernaux confie l'exigence paradoxale qui s'impose à elle :

> Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de « passionnant » ou d'« émouvant ». Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée. Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles (Ernaux, p. 24.)

Annie Ernaux rend compte ici des caractéristiques principales de l'écriture prolétarienne. À l'encontre de ce que fait la chanson, l'écrivain doit refuser le *pathos* et les effets. En d'autres termes, son écriture se veut objective. Mais jusqu'à quel point peut-il refuser la « poésie du souvenir » au profit d'une « écriture plate », autant dire sans style ? Car ce qui frappe dans toute littérature prolétarienne, c'est l'omniprésence de l'accent originel, de la langue maternelle. Comme l'écrit Michel Ragon :

> Cet accent de ma mère m'a amené à cette constatation que si je ne me souviens pas d'avoir appris le patois, alors que je me souviens très bien avoir appris le français, c'est que le patois représente ma langue maternelle, ma langue native, alors que le français est une langue acquise et très difficilement acquise, avec beaucoup de coups de règle sur les doigts (Ragon, p. 31.)

Ou encore :

16. L'auteur en est inconnu mais la musique est tirée d'un opéra de Rameau : voir à ce sujet M. Robine, *Anthologie de la chanson française. La Tradition. Des trouvères aux grands auteurs du XIXe siècle*, Albin Michel, 1994, p. 180-183. Si l'on recense par ailleurs plusieurs versions de la complainte, le texte démarque néanmoins une chanson vendéenne de la fin du XVIe siècle.

> J'ai essayé de me corriger de cette faute [Michel Ragon disait « j'enrhume » au lieu de « je m'enrhume »] jusqu'à ce que, retournant dans l'ouest, j'entende très nettement quelqu'un dire : « J'enrhume ». Je ne faisais donc pas de faute, sinon contre le français académique, et « l'accent de ma mère » n'avait pas totalement disparu de mon langage, contrairement à ce que je croyais.

Ainsi, cet accent de la langue maternelle devient la matrice de l'écriture. On pourrait penser qu'il n'y a guère de différence entre un roman de Zola comme *L'Assommoir*, qui met en scène un langage parlé populaire, et un récit de littérature prolétarienne. Pourtant l'oralisation, l'accent des mots ne sont pas de même nature. Chez Zola, le style oral n'intervient que dans certaines formes de discours rapporté, lorsque les personnages du peuple prennent la parole. En outre, Zola met l'accent sur les changements de registres et insiste massivement, peut-être un peu trop, sur l'argot et les phénomènes de syncope. Dans la littérature prolétarienne, il s'agit davantage d'une constante stylistique. Les changements de registre et la présence du patois ou de l'argot sont finalement assez faibles, tandis que les syncopes sont représentées mais ne portent que sur un nombre restreint de mots, majoritairement des pronoms personnels : « tant pis, t'en aura pas » (*ibid.*, p. 100).

Toutefois, l'écriture prolétarienne est caractérisée par des séries d'expressions typiques, généralement insérées en italique : « mon mari n'a jamais fait ouvrier » ; « elle ne riait pas tous les jours » ; « espèce de grand piot[17] » ; « on était heureux quand même il fallait bien » ; « je vaux bien ces gens-là » ; « je n'ai pas quatre bras » ; « la grippe moi, j'la fais en marchant » ; « il ne faut pas péter plus haut qu'on l'a » ; « prendre garde à ne pas se faire grafigner » ; « s'accoutrer de rogatons » ; « il mouille » pour dire « il pleut » ou encore « il tombe une garaude » ; « pigouiller[18] » (remuer de la vase). Ces expressions, tout en témoignant de l'appartenance à cette culture prolétarienne – qui implique à la fois un usage particulier de la langue et un certain rapport au monde –, permettent également de nuancer la conception de l'écriture plate revendiquée par Annie Ernaux. L'usage de l'italique peut être d'abord interprété comme une façon d'attirer l'œil du lecteur sur un syntagme qui isole un élément de discours rapporté, ce qui crée un effet de polyphonie. On peut également l'appréhender comme la mise en évidence d'une autre langue : en ce cas, il prend une valeur plutôt ethnographique. L'italique désigne aussi une intention de parole, suggérant les inflexions de la voix. Ainsi, elle est parfois suivie d'un commentaire qui souligne le rendu émotif et poétique de l'expression.

17. Expression signifiant la bêtise ou l'air benêt d'une personne.

18. Il s'agit ici d'une série d'expressions hétérogènes puisées principalement dans les œuvres de Michel Ragon et d'Annie Ernaux.

> Il disait toujours *ton* école et il prononçait le pen-sion-nat, la chère Sœu-oeur (nom de la directrice), en détachant, du bout des lèvres, dans une déférence affectée, comme si la prononciation normale de ces mots supposait, avec le lieu fermé qu'ils évoquent, une familiarité qu'il ne se sentait pas en droit de revendiquer (Ernaux, p. 73-74).

Déjà en tant que telle, l'italique insuffle son énergie et son dynamisme à la parole. Et dans tous les cas, elle représente une solution stylistique heureuse dans la mesure où, comme l'écrit Annie Ernaux, « ces mots et ces phrases [en italique] disent les limites et la couleur du monde » de la culture prolétarienne, culture dans laquelle « on ne prend jamais un mot pour un autre » (*ibid.*, p. 46).

La polyphonie ressort particulièrement dans la mesure où l'accent originel contraste avec le français académique, surajoutant à la culture populaire une culture d'emprunt. Alors, comme l'écrit Michel Ragon, les voix se font discordantes : « La culture des riches se superpose à la culture des pauvres et jusqu'à l'absurde, pour ne pas dire jusqu'à l'odieux (Ragon, p. 43.) » À plusieurs reprises, en examinant la correspondance amoureuse de son père et de sa mère, Michel Ragon constate que « leur écriture cherchait à se hisser au style du roman épistolaire (*ibid.*, p. 41) ». Ainsi, ils exprimaient leurs sentiments véridiques par le truchement d'une culture *empruntée*. La discordance naît alors de la juxtaposition d'un français ampoulé et d'un langage truffé de mots locaux ou d'expressions non perçues comme populaires, quand au cœur d'une même lettre, se côtoient « ma bien chère aimée » et des tournures telles que « tantôt je vais déjeuner » ou « si tu dois rester au pays » (*ibid.*, p. 49). Or précisément, ce que la *littérature* prolétarienne quant à elle refuse, c'est la tentation du romanesque, tout comme elle refuse celle de la poésie lyrique.

On aura compris que, sans « haïr la musique » à proprement parler, la culture prolétarienne tend à rejeter toute culture savante, et avec elle la musique savante considérée comme un luxe. À l'instar de la parole, la musique doit être de *première nécessité*, et en quelque sorte justifier sa fonction pratique. Toutefois, la méfiance et le préjugé de la culture prolétarienne à l'égard de la culture dite savante n'empêchent pas que les choses soient beaucoup plus complexes, voire ambivalentes. D'abord, comme on l'a vu, il existe des passerelles, et les cultures sont beaucoup moins étanches qu'on ne pourrait le penser et que la culture prolétarienne elle-même semble le croire (en voulant figer les postures de classe). D'où le paradoxe suivant : alors que la culture et la musique savante ont à cœur de reconnaître leur dette envers la musique populaire, notamment depuis le romantisme, la culture prolétarienne paraît

ignorer ce que, pour sa part, elle doit aussi à la musique savante, et ce précisément parce qu'elle se l'est approprié, qu'elle l'a assimilé. Ensuite, dans son rapport à la langue et à la culture, la littérature prolétarienne ne peut pas faire qu'elle ne se penche sur sa propre culture en passant par une pratique savante : en somme qu'elle n'introduise du jeu, de l'ambiguïté, du dire indirect ou suggéré, bref qu'elle ne se rapporte *in fine* à des pratiques esthétiques qui définissent la littérature tout court.