

Par-delà les avant-gardes (Quasi-manifeste)

Jean-Claude Pinson

* *D'où je parle.* – Je ne suis pas – ni n'ai jamais été – un poète d'avant-garde. J'ai beaucoup penché pourtant (et continue, je crois, de pencher) de ce côté-là, tout en préférant, finalement, *ne pas*. Faute sans doute de parvenir à adhérer à une idée (de la littérature, de l'art) devenue par ailleurs de moins en moins pertinente.

D'où puis-je bien alors m'autoriser à parler de la postérité des avant-gardes? Simplement *ex cathedra*? Pas tout à fait. Car il se trouve malgré tout que j'ai été lié, le temps à peine d'un tour de piste parisien et d'un «groupe de travail», en 1965-66, à l'une des dernières avant-gardes répertoriées par les historiens de la littérature: celle constituée par la revue *Tel Quel*. De ce qu'alors j'ai pu écrire (pas grand chose à vrai dire), je n'ai rien conservé et n'en étais guère fâché. Le passé cependant a cru bon d'insister quand Jean-Pierre Martin (nous fûmes au lycée condisciples) a retrouvé, il y a quelques années, dans ses propres archives, datés de novembre 64, quelques poèmes par moi écrits à cette époque où je suis un lecteur fervent de Denis Roche et de Marcelin Pleynet.

Leur relecture m'inciterait plutôt au degré zéro de l'indulgence. Néanmoins, écrits en une langue aujourd'hui devenue sans scripteurs ni lecteurs, peut-être font-ils à leur façon symptôme, témoignant, même si c'est bien maigrement, de l'histoire littéraire telle que mon histoire propre a pu la croiser. En voici un échantillon (que je préfère, par égard pour le lecteur, abréger):

– n'est non : une (vacuité) – ni blanche se
 disjoint à \ sa. marque l') – vidant
 été rapporté-e inantérieurement
 l'acte \ du. nul/cerné : le (re-
 trait (la) construit
 [...]

De l'avant-garde littéraire à l'avant-garde politique, il n'y a, à cette époque, qu'un pas, que je franchis très vite, laissant *Tel Quel* pour adhérer, fin 1966, à l'UJC (ml), un groupe maoïste, au moment où il se crée. Commence alors un deuxième temps: celui d'une longue plongée dans l'activisme politique d'extrême gauche. Jusqu'en 1980, je milite jusqu'à plus soif, faisant en direct l'expérience de la fin des avant-gardes politiques. Pendant toute cette période, ayant tiré un trait sur toute littérature autre que «marxiste-léniniste», je n'écris pas (sinon clandestinement). Pas davantage je ne publie (sinon anonymement).

Au sortir de ces années-là (troisième temps de cette valse à quatre temps), laborieusement (universitairement) je reprends langue avec la philosophie et la littérature. L'extrémisme textualiste est alors encore dominant. Mais, pour l'avoir considéré depuis un autre monde tout au long des années soixante-dix, je reste à son encontre méfiant, ayant en tête une autre idée de l'écriture. C'est que Mai 68 est passé par là. Si la lumière de la page m'attire (et elle m'attire de plus en plus au fil des ans), j'y vois toujours en filigrane, continuant de nous parvenir comme d'une étoile qui n'existe plus, la belle lumière de Mai. Qu'écrire puisse ne pas graviter sous son signe ascendant, c'est ce que je ne conçois pas. Car ce signe est d'abord pour moi celui des masses entrées en turbulence. Et quand bien même les chimères que j'y projetais se sont dissipées, les masses, elles, continuent de faire sentir, longtemps après, leur formidable

attraction. Pas question donc d'écrire dans la quiétude d'une écriture inquiète d'elle seule. Je rêve d'une écriture apte à ce que Brecht nommait «la pensée massive (*das plumpe Denken*)». Le ci-devant militant que je suis y voit, comme Walter Benjamin, une «assignation de la théorie à la praxis» qui est la vraie «pensée du grand». Evidemment, c'est assez mal compatible avec la déconstruction avant-gardiste. En outre, de cette exigence d'une «pensée massive», je déduis pour ma part la nécessité, par-delà le texte, d'une poésie qui soit ouverte sur une «poétique» – qui s'inquiète d'une forme de vie meilleure pour le grand nombre.

Comme c'est un peu chercher la quadrature du cercle, je m'attarde et tâtonne beaucoup dans un lent, très lent devenir-écrivain. Ne publie mon premier livre qu'en 1991. M'imprègne d'auteurs diversement éloignés (dans le temps et dans l'espace) du positionnement avant-gardiste (de Perros à Hocquard, de Sacré à Fourcade, en passant par Leopardi, Pessoa, Jaccottet, Bonnefoy, Roubaud, Réda ou Deguy – pour ne rien dire des prosateurs).

Sur le tard, enfin, je rature une première manière, au risque de brouiller la «ligne claire» à laquelle je m'étais jusque-là tenu. Un livre où je mets en scène la figure d'un sosie d'Ornette Coleman, *Fado (avec flocons et fantômes)*, m'est l'occasion de réinvestir à ma façon l'élan avant-gardiste du free-jazz. Dans la postérité de celui-ci, en tant qu'elle marie l'avant-garde et certaines formes de la contre-culture populaire, je crois trouver une incitation à explorer des voies nouvelles où ni l'expérimentation ni la «pensée massive» ne feraient défaut. Quadrature du cercle toujours.

* *Prendre la tangente (Barthes)*. – «Cyniquement» (le mot est à prendre dans son sens philosophique plutôt que vulgaire), l'artiste ou l'écrivain d'avant-garde est celui, dit Foucault, qui oppose «au consensus de la culture» «le courage de l'art dans sa vérité barbare». Sa radicalité,

son intransigeance sont synonymes d'une plus-value et nourrissent tout un imaginaire héroïque. En la figure de l'inventeur de formes ou de l'aventurier du langage trouvent à se réinvestir l'aura ancienne du guerrier et le souvenir d'une action qui ne serait pas que « restreinte ». D'ailleurs, l'écrivain ou l'artiste d'avant-garde est un homme d'action, de performance. Il aime les coups de main et d'éclat à la façon dadaïste. À la lente perlaboration d'une œuvre, il préfère le geste tranchant, la décision sans retour.

Rien de tel chez le philosophe, qui, venant après la bataille, est toujours, peu ou prou, dans l'après-coup. Comme la chouette de Minerve, c'est à la tombée de la nuit, nous rappelle Hegel, que la pensée prend son vol. Cela sans doute n'empêche pas qu'il y ait des philosophes qui soient, plutôt que de simples herméneutes, d'audacieux expérimentateurs. Penser, pour un Deleuze et un Guattari, c'est d'abord expérimenter. Et l'expérimentation, «c'est toujours, disent-ils, ce qui est en train de se faire – le nouveau, le remarquable, l'intéressant».

Comme le philosophe, le critique (et avec lui le poète-philosophe) occupe une position «retardataire». Inhérent à la *ré-flexion* (à son *nachdenken*), l'après-coup est constitutif de son regard, de son *éthos*. Ce pourquoi Barthes, évoquant son rapport à ses amis de *Tel Quel*, se définit comme quelqu'un qui est «à l'arrière-garde de l'avant-garde». Comme le philosophe, il doute, hésite, n'embrasse pas sans réserve la cause de l'avant-garde. «Comment faire route, demande-t-il, avec l'avant-garde et ses parrains, lorsqu'on a le goût irénique de la dérive?» Franc-tireur, il aime plutôt se tenir «à côté», à l'écart, plutôt qu'en avant. Et même au «milieu» (un «milieu» au sens où Deleuze l'entend: qui «n'a rien à voir avec une moyenne ou un centrisme»). Au bout du compte, il n'ambitionne plus d'écrire des livres qui soient une gifle au goût du public, des livres «illisibles». Il leur préfère des livres «récessifs» – des

livres qui résistent à la pulsion destructrice propre aux avant-gardes et qui ainsi puissent atteindre «la dissociation du sens final» sans recourir à une forme «spectaculairement désordonnée». Sur le tard, Barthes se fait même «poète»: il ne conçoit plus la littérature que sous condition d'une éthique. Or le «poète», par-delà le texte et ses *innovations*, a le souci de l'existence, de sa *renovation*. Il ne s'agit plus de faire table rase; il s'agit pour lui de construire une forme de vie, de travailler à la *castramétation* (à la prise de mesure) d'un séjour propice à une *vita nova*. De compagnon de route de l'avant-garde qu'il était, Barthes finit ainsi par devenir un dissident. Il prend la tangente et théorise dans ses Cours du Collège de France ce mouvement de retrait qu'il opère.

Dans cette figure de l'exode, un exode immanent et sans éclat, je suis tenté de voir une autre forme d'héroïsme, plus discrète, un héroïsme sans héroïsme, un héroïsme «neutre», qui consiste à résister, non seulement à l'ancienne *doxa*, mais à la nouvelle que finit par engendrer la répétition dogmatique du geste et du discours avant-gardistes. En tout cas, j'avoue avoir pour cette figure beaucoup d'affection (comme j'ai beaucoup d'affection pour tous ces militants qui refusent de s'envieillir dans les appareils et sur la pointe des pieds s'en vont sans abjurer quoi que ce soit ni renoncer à la lutte: Jean Cremet (1892-1973) par exemple, ce trop méconnu militant de tous les combats du XXème siècle en même temps que très précoce dissident du Komintern).

* *Survivances et survenances*. – «Être d'avant-garde, expliquait Barthes dans un entretien à *Tel Quel* de 1971, c'est savoir ce qui est mort; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore». La poésie d'avant-garde fait table rase du contrat pastoral, proclame, comme Rimbaud, la «fin de l'Idylle», tourne en dérision toute velléité de réenchantelement du monde. Dans la cité moderne, dans l'artifice de la mégapole, nymphes et fées,

faunes et génies n'ont plus leur place. Pourtant, dans l'*éthos* mal habitable que constitue sa «grande monade techno-scientifique», nous continuons, dit Lyotard, d'en appeler aux «ci-devant campagnes». Nous continuons, dans le poème comme dans l'existence, d'aimer encore ce qui n'est plus que «survivances», à l'instar de ces lucioles dont Pasolini, dans un article fameux, regrette la «disparition», synonyme pour lui de l'avènement d'un fascisme nouveau lié à la société de consommation.

Certes, il est d'autres vecteurs de «lucioles», pour le poème, que les survivances; il est d'autres agencements producteurs d'*aura* que ceux qui résultent de la percussive du Maintenant par un Autrefois. Il y a aussi, dans l'immanence du Maintenant, ce que j'appellerai volontiers, parce qu'elles procèdent d'une poétique de la surprise, du «tout arrive» (selon cette devise que Dominique Fourcade emprunte à Manet), des «survenances». Ce n'est plus la collision de l'archaïque et du présent qui est alors le ressort de la contre-effectuation poétique de l'époque, c'est le surgissement du nouveau, la surrection d'un imprévu (le vieux mot de «survenance», s'il est aujourd'hui un concept métaphysique, est d'abord un terme de jurisprudence qui désigne une «arrivée imprévue» – par exemple la naissance inattendue d'un ayant-droit). Faire que surviennent dans le texte des «naissances imprévues», c'est bien ce que cherche la poétique de la surprise, de même que la poétique baudelairienne de la contingence s'attache à extraire dans chaque époque sa «mode», son nouveau propre. Mais ces survenances, me semble-t-il, auront d'autant plus de relief qu'elles surviennent en tension avec des survivances. La poésie, parce qu'elle est en charge de «reliques» qui n'existent plus que dans la langue, loin de faire table rase du passé s'emploie, écrit Michel Deguy, à «passer les choses du passé en phrases pour aujourd'hui».

* *Abdication*. – Souvent, le poète d'avant-garde se double d'un

activiste qui veut le pouvoir dans les lettres et s'emploie à contrôler le champ, le microcosme poétique, son pitoyable univers impitoyable. Le «poète» au contraire penche pour l'abdication. Il est une figure de ce qu'Antonio Negri appelle «l'art de la désertion»: «s'en aller en cherchant la puissance et la joie, s'en aller loin, en restant tout à la fois à l'intérieur de ce monde et au-dehors de ses dynamiques, en créant du sens collectif, en inventant de nouvelles expériences communes». J'ajoute, le tirant de Barthes, ce correctif: s'il ne perd pas de vue la vie communautaire et ses exigences, le «poète» toutefois ne l'envisage que sous condition d'une «idiorythmie» (d'un rythme à soi dans l'ordre commun) qui permette à chacun une plus exacte vitesse dans l'existence.

* *«Avant-garde de masse»*. – Le concept d'avant-garde a-t-il toujours une pertinence? Politiquement mort, ne l'est-il pas aussi au plan esthétique, artistique, poétique?

Changeant d'époque, nous sommes passés de l'âge du prolétariat à l'âge de ce que j'appelle le «poétariat» – du moderne de l'un au post-moderne de l'autre. Le premier, marqué par le modèle fordiste de l'exploitation capitaliste du travail et le modèle léniniste du parti ouvrier, est aussi l'âge des avant-gardes, politiques autant qu'artistiques. Adossé au Grand Récit moderne de l'Emancipation, il obéit à une configuration binaire. D'un côté, les masses aliénées, qu'il s'agit d'éduquer, d'arracher à la «fausse conscience» où elles sont engluées. De l'autre, l'élite révolutionnaire, armée de la science marxiste et organisée en parti d'avant-garde. Coupure épistémologique que la théorie critique d'Adorno voit se répéter au plan proprement artistique: d'un côté les masses intoxiquées par cet opium qu'est la «camelote» répandue par l'industrie culturelle; de l'autre l'avant-garde artistique, prêtresse de formes nouvelles, dissonantes, «extrémistes», hermétiques au profane.

Autre est la configuration dans laquelle nous nous trouvons. Certes,

les prolétaires voués à des tâches manuelles de simple exécution n'ont évidemment pas disparu. Mais, avec les mutations technologiques et économiques, avec le développement exponentiel du travail dit «immatériel» et du secteur de la production des «biens culturels», d'autres types de travailleurs, davantage instruits et davantage impliqués dans l'économie de la connaissance, de l'information, de la communication et de la culture, sont apparus. Si leur nombre a crû de façon considérable, contraints à des emplois aussi précaires que peu rémunérés, les nouveaux travailleurs intellectuels doivent cependant affronter une paupérisation croissante.

En même temps que les lieux et formes du travail changeaient, que ses paramètres temporels et spatiaux se modifiaient, les modalités et l'horizon des luttes connaissent eux aussi diverses mutations. Grand moment d'action multitudinaire et de «pensée massive», «Mai 68» annonce une essentielle bascule du premier âge vers le second. Sur la scène de l'histoire, surgissent par millions des sujets bien décidés à faire entendre leur voix et à devenir acteurs de leur existence (jeunes ouvriers peu enclins à obéir aux injonctions des appareils, étudiants refusant de faire carrière, femmes et minorités rejetant les mœurs et formes de vie anciennes...). Le modèle ancien, celui du prolétariat, distinguait clairement les places et les rôles: les militants d'avant-garde d'une part, les masses de l'autre. C'est ce modèle que «Mai 68» frappe de péremption: le parti centralisé de type léniniste est devenu une forme d'organisation obsolète, tandis que d'autres formes, davantage horizontales, rhizomatiques, moléculaires, ne cessent de s'inventer, au gré des luttes. Désormais, au sein de la multitude, chacun aspire à devenir pleinement acteur de soi-même et du monde commun, à faire entendre sa voix et à suivre sa propre voie.

Evoquant une multitude qu'il définit comme un «essaim doté de savoir», Negri parle de «cognitariat» (en même temps qu'il emploie le mot de «précarariat»). Mais il insiste aussi sur «l'importance ontologique» du travail artistique et souligne sa présence marquée dans les formes de vie propres à l'époque post-moderne: «quand la force de travail est cognitive, écrit-il, le désir d'expression artistique se présente en tous lieux; quand la masse des travailleurs se transforment en multitude de travailleurs singuliers, l'agir artistique investit les formes de vie, et ces formes de vie deviennent la chair du monde». C'est précisément pour insister sur l'idée de «création» – et mieux circonscrire l'intersection où une mutation sociale profonde rencontre une mutation du régime propre de l'art, que je préfère, à «cognitariat», le mot de «poétariat» (je ne l'invente d'ailleurs pas tout à fait: il apparaît en 1920 sous la plume d'un poète dadaïste demeuré presque inconnu, René Edme).

Participent du «poétariat» *au sens large* tous ceux qui, confrontés aux mutations du système capitaliste (à diverses formes de précarité), se saisissent de ses modalités nouvelles (celles notamment du travail intellectuel) pour inventer, au jour le jour et dans les interstices, des formes de vie, sinon alternatives, du moins soustraites au modèle dominant. Deux idées ici viennent à se rejoindre: celle de «fabrication», de «création» d'objet, qu'implique l'étymologie (*poiésis*); celle d'autre part d'une activité (*praxis*) qui a pour le sujet une valeur formatrice d'*éthos*, «éthopoiétique» (pour reprendre un terme emprunté par Foucault à Plutarque).

Quant *au sens restreint*, il vaut pour tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, mettent l'art au cœur de leur existence et se veulent créateurs. Parmi eux, les passionnés de poésie (de littérature) qui fréquentent les ateliers d'écriture, publient des plaquettes ou des textes en ligne sur la Toile, participent à des soirées de slam... Leur nombre,

partout, est en croissance exponentielle, en même temps qu'est à la hausse dans l'ordre des valeurs le modèle de travail non aliéné attribué à l'artiste. Les seconds (artistes et poètes au sens restreint) sont une sous-classe des premiers («poètes» de leur propre existence), et c'est un *continuum* qui conduit de ceux-ci à ceux-là (et réciproquement).

À sa façon, l'art d'avant-garde reprenait le modèle aristocratique du Grand art pré-moderne. Cependant, il redéfinissait l'excellence, comprenant la supériorité comme antériorité. À l'axe vertical de l'*excellence* intemporelle se substituait, celui, horizontal, d'une *précellence* dans le temps. Avec le modernisme, la valeur de l'œuvre tend en effet à être définie avant tout par sa position dans une histoire des formes. Cette «valeur de position historique», comme l'appelle l'historien d'art Robert Klein, découle du fait que l'artiste est le premier à proposer telle ou telle forme de déconstruction. Il vient avant les autres proposer un geste jusque-là inédit dans l'ordre de cette *Entkunstung* (de ce «désart», de cette «désartification»), où Adorno voyait l'essence même de l'«extrémisme artistique» propre aux avant-gardes.

Parce qu'elle est solidaire d'une représentation trop linéaire du temps et d'une vision trop unidirectionnelle de l'histoire, cette définition de la valeur est elle-même aujourd'hui soumise à une légitime déconstruction. Plus largement encore, avec la démocratisation des pratiques artistiques, avec l'entrée en scène du «poétariat», c'est toute hiérarchie qui se voit mise à mal. L'âge démocratique est ainsi celui où s'affirme la réalité d'un «tiers-état» artistique qui ne ressortit ni à l'avant-garde ni à l'industrie culturelle.

«Comme la génération», écrit Negri, l'art appartient à «la multitude des producteurs de beauté». C'est pourquoi, ajoute-t-il, l'avant-garde est désormais une «avant-garde de masse». Bel oxymore, on

l'admettra. Car tandis qu'«avant-garde» rime avec invention et exception, «masse» rime plutôt avec conformisme et kitsch.

Sans doute la notion est-elle viable au plan anthropologique: la beauté est affaire commune et pas seulement celle des esthètes. En réalité, deux sortes de dimensions de l'art ici viennent à s'entrecroiser. La première, qu'on pourrait dire «poétique» plutôt qu'étroitement poétique, concerne la façon dont chacun, dans l'expérience de l'art (de la pratique active de tel ou tel art), s'emploie à changer *sa* vie, à rejoindre l'étoile lointaine en soi. Cette quête par chacun de sa singularité peut fort bien se passer de la sphère publique et se satisfaire de l'anonymat. Souvent, elle passe inaperçue, poussant *au milieu* (au milieu de la masse et au milieu de la vie). La seconde, plus spécifique au monde de l'art lui-même, implique un rapport essentiel à la sphère publique et au jugement, à l'évaluation dont elle est inséparable.

C'est pourquoi l'idée d'«avant-garde de masse» fait davantage difficulté au plan proprement esthétique. – Ou alors il faut renoncer à l'idée même de valeur, à la «détestable notion de *valeur*», comme l'appelait un Dubuffet. Du même coup on renonce à toute hiérarchisation. On entre dans le règne anarchique des «dénominateurs innombrables» et de leur «fourmillement chaotique». Tout devient joyeusement égal et l'anarchie peut être, pour reprendre un mot de Deleuze, «couronnée».

Que cette anarchie soit pensable au plan ontologique, c'est ce que Deleuze s'emploie à démontrer à travers une théorie de la différence radicale. Qu'elle puisse l'être au plan anthropologique, c'est une des lignes de force de l'âge démocratique en tant qu'il signifie l'activation du désir comme puissance *nomadisante* d'effectuation de soi. Mais que cette même anarchie puisse être tenable au plan propre de l'art, c'est ce que nous avons sans doute plus de mal à accepter.

Pourtant, c'est bien la déhiérarchisation généralisée qui semble marquer une scène artistique qui n'a cessé, avec la démocratisation de l'art, de se morceler et de se démultiplier (c'est particulièrement net dans le domaine musical). Du coup, nous sommes entrés dans une configuration de plus en plus mouvante et pluridirectionnelle, où les avant-gardes (ou ce qui en tient lieu) prolifèrent à l'état moléculaire. De plus en plus nomade et multiforme, l'innovation (artistique, littéraire) est désormais disséminée partout. Franchissant toutes les frontières, elle tend à devenir *multitudinaire*. D'où il suit qu'elle est aussi de plus en plus difficilement repérable.

Quoi qu'il en soit, aussi problématique qu'elle demeure, l'idée d'une «avant-garde de masse» a au moins le grand mérite de nous obliger à penser sans concessions la réalité présente de l'art et de la littérature.
 – À penser le «poétariat» avec l'exigence de valeur et de singularité qui va avec l'idée d'avant-garde. À penser réciproquement l'avant-garde avec la réalité commune et massive du «poétariat».

* *Floréal et fructidor*. – Printemps 1965: à Menton, dans une librairie (il en existait alors dans ce genre de petite ville), j'achète un recueil de Denis Roche au titre décoiffant: *Les Idées centésimales de Miss Elanize*. Jamais encore je n'ai rien lu de semblable: choc, éblouissement, jubilation vernale qui s'en suit.

Je ne suis pas sûr de pouvoir relire aujourd'hui ce livre avec le même enthousiasme; je crains qu'en soit émoussée la puissance d'ébranlement, fanée la force de jaillissement. Pourtant, la lumière de ses vers luisants a continué souterrainement de m'accompagner dans les décennies qui ont suivi, au point que j'en suis venu, trente-cinq ans plus tard, à faire de Miss Elanize un personnage furtif – un personnage-luciole – de quelques-uns de mes livres.

Bousculant l'ordre des choses artistique, faisant table rase des normes et codes jusque-là admis, le propre des œuvres d'avant-garde, sous l'angle de la réception, c'est bien de provoquer la surprise et le choc. Au-delà de leur impact traumatique, ce qui importe c'est cependant la lumière qu'elles continuent ou non d'émettre. Car si les unes, pour emprunter au vocabulaire de l'astrophysique, sont comme des supernovae, les autres ne sont que des sursauts gamma. Tandis que les premières, au choc, à l'explosion, ajoutent *l'onde de choc* qui favorise la formation de nouvelles étoiles, les secondes, si elles dégagent, au moment de leur apparition, une puissante lumière, s'éteignent et ne perdurent que par un *geste* qui aura fait date.

Innover est une chose, durer dans la vigueur et la sidération en est une autre. C'est pourquoi la valeur d'une œuvre, au lieu qu'elle soit ramenée à sa seule «valeur de position historique», doit être envisagée, quelque instable que soit le terrain du jugement de goût, sous l'angle de sa capacité à se révéler dans la durée esthétiquement «convaincante» (la nouveauté étant un critère essentiel de tout cela, mais non le seul). Elle doit être évaluée, en d'autres termes, selon ses fruits et ses vendanges, à l'aune de fructidor et de vendémiaire, et non seulement à l'aune de floréal. Il en va ici comme des fruits intempestifs de l'arbousier: c'est au début de l'hiver qu'ils viennent à maturité, un an après la floraison. C'est *par-delà* les avant-gardes, parallèlement, en marge, ou en contrepoint de leur héritage, à rebours de leur dogme (celui par exemple du «textualisme») que, paradoxalement, on voit mûrir, certains de leurs fruits les plus accomplis. Ainsi en va-t-il, selon moi, relativement à *Tel Quel*, d'œuvres comme celles de Jude Stéfan ou de Dominique Fourcade. À quoi s'ajoute que la postérité des avant-gardes, en ce qu'elle a de plus fécond, ne se fait pas toujours en ligne directe.

* «*Provincialiser*» *l'avant-garde*. – Un tropisme foncièrement

«futuriste» gouverne la représentation du temps propre aux avant-gardes et à leur propension au «suprématisme». Il y a pourtant, pour le poème, une autre représentation possible de la temporalité, dégagée, en même temps que de l'obsession du futur, de la suprématie de l'historicisme occidental. Cette autre idée du temps apparaît quand les études post-coloniales nous invitent à quitter notre vision par trop «provinciale» de la littérature et de la poésie. Ainsi l'historien et théoricien des «*Subaltern Studies*» Dipesh Chakrabarty met-il en évidence, dans le modernisme littéraire bengali (à propos de l'œuvre de Tagore), l'existence de «temporalités entremêlées». Le présent que nous habitons doit dès lors être pensé comme «irréductiblement non-un» et l'œuvre littéraire comme abritant un espace pluri-épochal, étoilé. La temporalité archaïque, loin d'y être un simple vestige, possède une «orientation future» propre qui concurrence la temporalité moderne.

Mais c'est aussi en sa province propre, au sein de l'histoire occidentale dont elle provient que la modernité littéraire doit être à son tour «provincialisée». Car la représentation unidirectionnelle de la temporalité qui lui est propre est déjà déconstruite dans ces œuvres intempêtes qui échappent au simple partage entre avant-garde et tradition. «Jamais je ne fus le contemporain de personne», écrivait Mandelstam. C'est alors l'idée de «contre-époque» qui apparaît. À la «vision historiciste des "règnes" successifs, nommés et datés», elle oppose celle d'un âge «sans marque de règne», comme le souligne Christian Doumet à propos d'un poème de Segalen portant précisément ce titre («sans marque de règne»). Par-delà les avant-gardes et leur temporalité, d'autres espaces littéraires demeurent et nous attendent.

* *Solitaires intempêtes*. – «Avant-garde» ne qualifie pas seulement une position spatiale ou temporelle, distinguant un avant d'un arrière, un passé d'un futur. La ligne de démarcation tracée par Adorno entre

camelote et avant-garde l'indique assez, le terme est sous-tendu par une évaluation et lui-même d'emblée affecté d'une coloration laudative. Contre la médiocrité, la vieillesse, il indique un idéal et un modèle (d'audace, d'invention, de nouveauté). Tout écrivain qui se respecte, de ce point de vue, est hanté par cet idéal, sermonné par un Surmoi avant-gardiste, chaque fois qu'il est tenté, par exemple, de céder à la pente du pathos, de s'abandonner à des formes jugées régressives.

Mes avant-gardistes? – Non patentés la plupart. Des intempestifs singuliers. Des FTP (francs-tireurs poétiques): Ponge, Leopardi, Pessoa... Divers autres, hors champ et sans papiers, hétéronymes et sans parti (Ornette, F. Cælebs). Salut les Modernes, salut les Martiens.

* *Du free-jazz rapporté à la littérature.* – Adorno, comme on sait, eut la très mauvaise idée de vouer aux gémonies le jazz, le rangeant du côté du divertissement et de la «camelote» fabriquée par l'industrie culturelle. Georges Perec, à l'inverse, eut un véritable intérêt pour le jazz et sut d'emblée repérer dans le «free» tous les traits d'une avant-garde. Dans un article de 1967 demeuré inachevé (il ne sera publié à titre posthume qu'en 1993), article intitulé «La Chose», Perec souligne la «radicalité» du «sabotage» auquel se livrent les acteurs de la «New Thing». Renonçant à la contrainte rythmique (au «tempo») aussi bien qu'à la contrainte harmonique (à la «grille»), Ornette Coleman, Don Cherry, Cecil Taylor, Archie Shepp, Albert Ayler et quelques autres font table rase du langage qui les précède (celui du be-bop), pour inventer quelque chose de proprement inouï que beaucoup s'empressent de juger inaudible et infécond.

Ce n'est pas le cas de Perec. Il considère au contraire que le free-jazz «est venu à temps pour réveiller un intérêt pour le jazz que 10 années (disons 6 ou 7 pour être plus juste) de soupe (Modern Jazz Quartet, Jazz Messengers, West Coast, pasteurisation de Miles Davis, déclin un peu

radotant de Monk) avaient presque irrémédiablement aboli». L'auteur des *Choses* cependant ne s'en tient pas là. Si le free-jazz l'intéresse tant, c'est qu'il croit pouvoir y déceler, non seulement la «destruction nécessaire» d'un langage usé, mais l'ébauche d'un nouvel idiome langage et, par contrecoup, l'indication d'un chemin que la littérature pourrait de son côté emprunter pour sortir de l'impasse dans laquelle, selon lui, elle s'est enfermée. Avec le *Finnegans Wake* de Joyce, la littérature, juge-t-il en effet, est parvenue à un point ultime de «désintégration des formes romanesques». «Au-delà, tout a éclaté, le temps, l'histoire, l'ordre, le personnage, le véridique et le vraisemblable, au-delà, toute lecture devient soupçon et tout langage devient terreur. L'écriture (l'acte d'écrire) est désormais un péril que rien ne vient sanctionner: tout est permis, c'est-à-dire que rien n'est possible».

Sans doute, pourrait-on pourrait opposer à Perec que *Finnegans Wake*, s'il est un «livre-prouesse» aux limites de la lisibilité, du simple fait qu'il soit cependant *scriptible* (et même traductible) n'est pas resté sans postérité. Loin d'être inféconde, la tentative joycienne a en effet trouvé, avec le «textualisme», dans la littérature française, un prolongement, notamment dans l'œuvre de Guyotat : *Tombeau pour cinq cent mille soldats* paraît en 1967, suivi, en 1970, d'*Eden, Eden, Eden*, «texte libre», où rien d'autre n'advient, écrit Barthes, que «l'aventure même du signifiant». Mais cette voie où l'écriture en vient à «se dégager massivement du mythe et de la représentation pour se penser, comme l'écrit Sollers en 1967, dans sa littéralité et son espace» paraît trop à Perec une impasse pour qu'il ait la moindre envie de s'y engager. Car «la destruction, le refus des conventions traditionnelles, ne sont pas, à eux seuls, des contraintes: ils interdisent, ils définissent un point de non-retour. Pour qu'au-delà de ces interdictions quelque chose soit possible, il faut qu'un élément nouveau intervienne, il faut, nécessairement, qu'un nouveau code, un nouveau cadre s'institue». Pour que s'ouvrent de

nouveaux possibles, *par-delà* les avant-gardes et leurs orthodoxies, il faut inventer de nouvelles contraintes. Aussi Perec préfère-t-il, en cette même année (1967) où il réfléchit sur le free-jazz, adhérer à l'Oulipo.

Associer liberté oulipienne et liberté du free, voilà qui toutefois ne va pas de soi. C'est pourtant bien dans le free-jazz tel qu'il existe en 1967 que Perec croit entrevoir, à tort ou à raison, un dépassement du «sabotage» nihiliste, de la liberté seulement déconstructrice où la littérature continuerait de s'enfermer: «le free-jazz, écrit-il, constitue peut-être une réponse que l'écriture chercherait encore» («encore», mais plus pour très longtemps, puisque c'est en 1969 que Perec fait paraître *La Disparition*, libre roman à contrainte). Aux éléments «négatifs» que sont, notamment, le «sabotage des chœurs» et la «rupture de rythmes», viennent en effet s'ajouter dans le free des éléments «positifs». Puisés dans la tradition même du jazz, ce sont, essentiellement, la répétition (le *riff*), «figure élémentaire de la cohésion qui soude momentanément l'ensemble des musiciens», et la citation, figure privilégiée, elle, de «la connivence» (à titre d'exemple, Perec évoque Archie Shepp jouant le standard «The Girl from Ipanema»).

Est-ce à dire que le free-jazz, participant d'une esthétique de la *reprise*, serait, par avance, post-moderne? Reste à savoir cependant en quel sens on prend ce qualificatif, foncièrement équivoque. Car il peut signifier aussi bien une régression esthétique en deçà du moderne et le recours à une esthétique du *revival*, que l'entrée dans une nouvelle époque, une nouvelle configuration des techniques et des arts, appelant à de nouvelles formes et nouveaux langages.

De ce dernier point de vue, on pourrait dire que c'est *ab initio* que le jazz, par sa façon de se réapproprier selon une logique dissensuelle le langage et l'*organum* de la musique occidentale, a été une musique par avance *post-coloniale*. Et c'est tout au long de son histoire, jusqu'au free-jazz, qu'il n'a cessé de recourir à l'esthétique de la *reprise* (au sens de

Kierkegaard: non pas répétition, mais ressouvenir en avant), sans cesse puisant dans la tradition du blues pour en réinventer la survivance inépuisable et multiforme. Sa liberté d'inventer, sans cesse il l'a soumise à la contrainte méta-rythmique, pulsative du *groove*.

Dans «La Chose», Perec continue de penser selon un schéma qu'on peut dire adornien: «entre Parker et le free-jazz, écrit-il, il n'existe déjà plus rien, sinon du sirop, de la soupe ou du tambour». Son article est pourtant marqué par le pressentiment d'une nouvelle époque où l'art (ou du moins certaines formes d'art) pourrait «trouver dans la culture de masse la base d'un nouveau code possible». Et c'est bien ce qui s'est en effet produit. Depuis 1967, le schéma adornien a été considérablement bousculé par l'émergence, spécialement dans le domaine de la musique, de toute une contre-culture populaire, mêlant langages contemporains et traditions diverses. Si le free-jazz est moderne (moderniste), sa postérité ne l'est plus. Elle procède d'une nouvelle configuration, celle, «post-moderne», qui voit le «poétariat» entrer en scène, en même temps que les musiques subalternes gagnent droit de cité. Pour une large part en effet, la postérité mondialisée du free résulte d'un métissage de son discours avant-gardiste avec diverses traditions populaires (brésilienne, cubaine, klezmer, bretonne...). Elle procède aussi d'une hybridation endogène (si l'on peut dire), dans la mesure où le free s'associe avec des formes musicales contemporaines issues elles aussi (mais par des voies qui ne sont pas celles du jazz d'avant-garde) du blues, notamment le rap, cette «bande-son de la révolte de la multitude métissée», comme l'appelle de son côté Negri. Exemplaire, de ce point de vue, est la démarche d'un Archie Shepp. Mêlant sens des «survivances» (notamment celle du blues) et ouverture aux «survenances» nées des nouveaux rythmes urbains, il s'emploie à multiplier les rencontres entre «vieille» avant-garde free et avant-garde de masse. En témoigne parfaitement un de ses derniers albums, *Phat Jam in Milano* (2009), enregistrement *live* d'un concert

donné à Milan en 2007 avec le rappeur hip-hop Napoleon Maddox.

Ainsi l'ex-avant-garde free soumet-elle sa liberté à la contrainte de la «pensée massive» dont témoigne cette bande-son. La réalité aujourd'hui du free-jazz est celle, complexe, d'un «chose» qui se manifeste à la fois comme *ergon* et comme *énergeia* – comme invention de formes et d'œuvres musicales d'avant-garde et comme production d'événements en interaction directe avec toutes sortes de manifestations de la contre-culture. Si bien que le free-jazz (et c'est une singularité qui le distingue à la fois de la musique savante contemporaine et de la *pop*) offre à la fois des «formes résistantes» (comme dirait Jacques Rancière) et une tentative de faire se rejoindre, par la performance, la vie des formes et la vie mise en forme par les moyens, subversifs et carnavalesques, de l'art qu'il est. Il fait se rencontrer l'avant-garde et le «poétariat».

Peut-on affirmer aujourd'hui, en écho à ce qu'écrivait Perec en 1967, que l'exemple fourni par l'alliance du free-jazz avec l'«avant-garde de masse» du hip-hop indique le chemin d'une réponse que l'écriture pour sa part chercherait encore? La poésie (et plus largement la littérature) a-t-elle pu, de son côté, dans les dernières décennies, inventer des œuvres convaincantes procédant d'une confrontation et d'un croisement de l'héritage des avant-gardes avec les formes portées par les acteurs de la contre-culture de masse? Est-ce seulement une bonne piste? Rien n'est moins sûr. Mais sans doute l'enquête mérite-t-elle d'être sur ce sentier, en même temps que la tentative, conduite.

* *Du collage et du sujet.* – Friandes de manifestes, les avant-gardes ne le sont pas moins de techniques nouvelles, aptes à faire table rase des pratiques artistiques anciennes et des croyances qui les accompagnent. Parmi elles, le collage occupe une place majeure, depuis son invention par les cubistes et le «défi» à la peinture et à ses «superstitions» que selon

Aragon il implique. Sous la forme contemporaine du *sampling* (de l'échantillonnage), le collage connaît aujourd'hui, en littérature, à l'instar de ce qui s'est produit dans les arts du son, une fortune considérable. Tels des *DJ*, nombreux sont en effet les auteurs qui usent de ce procédé. Manipulant toutes sortes d'énoncés *ready-made* véhiculés par les médias, ils les passent au broyeur de la poésie, de sa myopie accommodant sur la «motériorité» (Lacan) du langage, pour mieux faire paraître, de ces énoncés et discours, les clichés.

Inventer, dans cette optique, ce n'est pas s'exprimer, communiquer son expérience propre du monde, mais produire des formes dérangeantes, critiques, en désarticulant, déplaçant, ré-agençant, au moyen de dispositifs si possible inédits, des gisements et dépôts langagiers déjà là. Ce faisant, la «post-poésie», comme on l'appelle parfois, prend acte de ce que le monde dans lequel nous évoluons est désormais un monde entièrement artificiel, une «seconde nature abstraite» (Negri), un monde entièrement pris dans l'hypertoile que tissent les discours, images et sons assurant le règne, devenu absolu, de la marchandise. Elle prend acte de ce que nos existences sont désormais indissociables de la grande prothèse textuelle, imagée et sonore qu'est devenu ce monde.

Technique multiforme et omniprésente, le collage n'est cependant pas une simple affaire esthétique. Comme son cousin le clonage, il engage toute une série de questions quant à l'être et à l'expérience que nous en faisons. C'est pourquoi, en même temps qu'une technique, il est une affaire «métaphysique». Là où l'usage dominant de la métaphore ressortissait à une représentation du monde comme *cosmos*, le collage, technique avant tout métonymique, renvoie lui à un univers appréhendé avant tout comme *chaos* où la domination de la technique fait du réel un flux sans fin de simulacres.

Comme tel, demandera-t-on, le collage devenu *sampling* généralisé ne participe-t-il pas, à sa façon, d'une mise en coupe réglée du réel, d'une

soumission de toute chose à la logique totalitaire du rendement et de la performance, d'une subsumption sans reste à la forme marchande, par quoi le capital, accomplissant la «domination planétaire de la technique», en est venu à menacer le séjour même de l'espèce humaine? La question ne peut être écartée d'un simple revers de main.

Pourtant, il y a, me semble-t-il, bien autre chose dans le collage. Métaphysiquement ambivalent, il procède, tout autant que d'une logique tautologique, d'une métaphysique de la différence, d'une philosophie de la déconstruction, telle que Derrida notamment a pu la formuler à partir de Bataille. Car c'est d'abord la différence, l'écart irrémédiable, le hiatus entre le réel, insymbolisable, et le langage, que souligne le collage. En peinture, l'intrusion d'un fragment de réalité en quoi il consiste met à mal la représentation, le trompe-l'œil et son illusion de conformité au réel. Il est, dit Aragon, «la reconnaissance par le peintre de l'inimitable». Corrélativement, il contribue à la «démoralisation du langage». En effet, recourant à l'insertion et au montage de fragments de textes *ready-made* selon cette logique aléatoire que Tzara expose dans son fameux *dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* («Pour faire un poème dadaïste»), il «humilie» le langage supposé personnel du poète. Il le renvoie à l'indigence de son arbitraire, dérisoire au regard de «l'inimitable hasard» dont témoigne la puissante réalité hypertextuelle du monde comme «seconde nature». Par le collage, le poète «place en dehors de lui la création poétique»; il s'en remet pour «créer» au monde (au monde hypertextuel), et non pas à l'intimité expressive. Il «abdique, écrit Aragon, devant une obscurité (poésie) à laquelle, il reconnaît ne pouvoir atteindre par l'écriture ordinaire».

Procédé cubiste, puis dadaïste, de déconstruction du vouloir-dire subjectif, le collage remet en cause cette illusoire intimité du for intérieur, cette prééminence de la voix vivante sur le texte, que Derrida s'attachera

plus tard à philosophiquement déconstruire. En ce sens, on peut dire qu'il est un procédé par avance «derridadaïste».

Cependant, l'abdication du *faire* artistique n'y est que relative. Introduire dans la composition une dose de hasard et rompre ainsi avec une «philosophie protectionniste du faire musical», comme le voulait John Cage avec la musique aléatoire, est une chose; «dépersonnaliser» totalement le geste artistique en y supprimant tout vouloir, toute intention, en est une autre. Aragon le notait déjà à propos de Duchamp: si le recours au *ready-made* signifie la suppression de la «personnalité du métier», le fait d'apposer sa signature sur l'objet proclame pourtant la «personnalité du choix». Avec l'avant-garde, l'art ainsi «reculait» d'un cran, consistant non dans un «faire» primaire, mais dans un «décider», un *sic jubeo* secondaire. Par bien des côtés, l'artiste devient ainsi ce que Duchamp, non sans ironie, appelle un «anartiste»: un anarchiste de l'art, un artiste «nihiliste», pour qui le «beau métier» d'antan, le «faire» ancien, n'a plus de pertinence qu'à la marge.

Choisir, cela renvoie d'abord à la sphère éthique où c'est un sujet qui décide. C'est pourquoi le geste artistique, quel que soit le degré de «dépersonnalisation» qu'il revendique, demeure peu ou prou «poétique». Il engage toujours, en sourdine, un positionnement éthique et politique; il procède d'une subjectivité. La remarque d'Aragon à propos de Duchamp nous enseigne ainsi que c'est de manière d'abord endogène que l'art, y compris à l'ère de la reproductibilité technique et du *sampling* généralisé, contre-effectue cette «subsomption réelle», cet effacement de la subjectivité qui advient avec la domination planétaire du mode de production capitaliste et l'assomption de la marchandise en fait social total.

Pour en rester à la littérature, il est clair que nous sommes, depuis une bonne vingtaine d'années, dans un tout autre paradigme que celui du structuralisme proclamant la «mort de l'auteur». Le règne de l'Hypertexte

n'est même qu'en apparence contradictoire avec la possibilité du lyrisme. Ainsi un poète comme Philippe Beck n'hésite-t-il pas aujourd'hui à revendiquer le «vieux nom Lyrisme»: il «désigne précisément, écrit-il, la neuve intensification du “sujet” de tout discours: l'être humain s'élabore en élaborant ce qu'il dit. La poésie est un modèle pour un discours exact et inquiet».

Et cette «neuve intensification du “sujet”» n'est nullement restreinte, aujourd'hui, à la seule sphère de l'art ou de la littérature. Sans doute l'activité artistique («poétique») effectue-t-elle précocement cette inversion de la subsomption de la subjectivité dont parle Negri. Mais elle n'est que «le prototype» d'une action d'avant-garde destinée à se généraliser, dès lors que l'on considère que la «puissance constituante» de l'imagination est la chose du monde la mieux partagée. À la domination du biopouvoir, c'est ainsi la multitude artiste, le «poétariat», qui oppose une résistance biopoétique: «le désir d'expression artistique, note Negri, est partout là où la multitude agit de manière créative», car «l'art investit la vie» partout où celle-ci est en lutte pour s'approprier un «surplus d'être».

BIBLIOGRAPHIE:

Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Gallimard, 1962.

Louis Aragon, *Les collages*, Herrmann, 1980.

Roland Barthes, «Réponses», entretiens avec Jean Thibaudeau, *Tel Quel* n° 47, automne 1971, repris in *Œuvres complètes III*, Seuil, 2002, 1023-1050.

Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, Cours et séminaires au Collège de France (1976-77), texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Seuil-Imec, 2002.

Roland Barthes, *La préparation du roman I et II*, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Seuil-Imec, 2003.

- Philippe Beck, «Lyrismes. Les erreurs d'Hugo Friedrich», texte de présentation d'une conférence donnée le 15 décembre 2009 à l'Université de Paris-VII, à l'invitation de Martin Rueff.
- Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, trad. Philippe Ivernel, La Fabrique éditions, 2003.
- Dipesh Chakrabarty, *Provincialiser l'Europe, La pensée postcoloniale et la différence historique*, trad. Olivier Ruchet et Nicolas Viellescazes, Editions Amsterdam, 2009.
- Antoine Compagnon, *Les anti-modernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005.
- Michel Deguy, *Le sens de la visite*, Stock, 2006.
- Michel Deguy, *La fin dans le monde*, Herrmann, 2009.
- Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1968.
- Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, 2009.
- Christian Doumet, «La fin de l'«âge des poètes». Remarques sur un philosophème», in *Littérature*, n°156 («Effacement de la poésie?»), décembre 2009, Larousse, 42-54.
- Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Minuit, 1986.
- Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Cours au Collège de France, 1981-82, «Hautes Etudes», Gallimard/Seuil, 2002.
- Michel Foucault, *Le courage de la vérité, Le gouvernement de soi et des autres II*, Cours au Collège de France, 1984, «Hautes Etudes», Gallimard/Seuil, 2009.
- Robert Klein, «L'éclipse de l'œuvre d'art» (1967), in *La forme et l'intelligible*, Gallimard, 1970, 403-410.
- Jean-François Lyotard, «Domus et la mégapole», in *L'Inhumain*, Galilée, 1988, 203-215.
- Antonio Negri, *Art et multitude, Neuf lettres sur l'art*, suivies de *Métamorphoses*, Mille et une nuits, 2009.
- Pier Paolo Pasolini, «L'article des Lucioles», in *Ecrits corsaires*, trad. Philippe Guilhon, Flammarion, 1976.
- Georges Perec, «La Chose» (1967), in *Le Magazine littéraire*, n° 316, déc. 1993, 57-63.
- Denis Roche, *Les Idées centésimales de Miss Elanize*, Seuil, 1964.
- Victor Segalen, *Stèles* (1912), Poésie/Gallimard.
- Philippe Sollers, *Logiques*, Seuil, 1968.