

Post-scriptum : avant-garde*

Jean-Jacques Thomas

The concept of « avant-garde » [vanguard] is quintessentially French for three reasons.

First, the concept of « avant-garde » corresponds exactly to the symbolic representation of authority and preeminence in French culture. While in the Anglo-Saxon world, preeminence and excellence are generally symbolically represented on a vertical axis: Top dog, Top twenty, etc. French see preeminence on a horizontal axis; this is why the major sporting event is Le Tour de France, because for this type of sport the best performer is the one that precedes all the other competitors on an horizontal axis. In any army, the unit which is at the forefront of a battle is the « avant-garde ».

Le concept d' « avant-garde » est une notion opératoire qui incorpore un ensemble de présupposés propres à un système de références fondamentalement liées au cadre intellectuel français.

Dans sa conceptualisation spatiale la notion d' « avant-garde » s'inscrit parfaitement dans le mode de représentation symbolique de l'autorité et de la prééminence propre à la tradition française. Le monde anglo-saxon exprime une position de primauté en utilisant une représentation symbolique qui repose sur la verticalité : « top dog », « top twenty », etc. Dans la plupart des cas, la représentation intellectuelle de la précellence s'exprime en français par recours à une représentation horizontale (du latin *præ* : en avant, devant). C'est probablement pour cela que l'événement sportif le plus important de la vie française est le Tour de France ; dans ce type de compétition, le vainqueur est celui qui précède tous les autres compétiteurs sur un plan horizontal ; celui qui se trouve *devant*. Dans toute armée, l'unité qui est placée à l'avant du

reste de la troupe dans son avancée vers l'ennemi s'appelle « l'avant-garde ».

Second, the concept of avant-garde is a military metaphor. Since the beginning of French Literature, the literary field has been assimilated to a battlefield. At the birth of French national literature, in the sixteenth century, the first group of writers was labeled « La Brigade » [The brigade]. What was at stake in that war? The total domination of the contemporary field of « belles-lettres », the certainty that Tout Paris had her eyes on the winners and would celebrate them just as if they were the generals of a victorious campaign. France has always been a centralized country and thus there is only one prize: to conquer the heart of Paris, or even more specifically, to conquer the heart of the intelligentsia located in two major areas of Paris: the 5th and the 6th *arrondissements* [districts] commonly recognized as the « Latin Quarter ». This is the area for the major universities and the main publishing houses.

Le terme « avant-garde » a donc son origine dans le vocabulaire militaire et c'est de ce contexte guerrier qu'est tirée la métaphore littéraire. Là encore l'utilisation de l'expression ne tient pas au hasard ; dès l'inscription de la littérature comme phénomène social, la création littéraire a été assimilée à un champ de bataille. Le premier mouvement littéraire « national » français reconnu s'intitulait la « Brigade » (le premier nom de « La Pléiade »). Quel est l'enjeu de cet affrontement ? La domination totale (on ne fait pas de prisonniers, rien que des « cadavres » ou des convertis) du champ contemporain des « belles-lettres », l'assurance que le Tout Paris *glitterati* n'aura d'yeux que pour les vainqueurs, célébrés comme des imperators sanglants au plus beau matin de leur triomphe. La France a toujours été un pays centralisé. Il n'y a donc qu'un seul prix : le cœur de Paris. Ou plus exactement l'occupation de quelques arpents de la rive gauche, les 5^e et 6^e arrondissements : appropriation des domaines universitaires, des maisons d'édition et des bastions de la presse spécialisée.

The first occurrence of the concept of « avant-garde » in the sense that it is used today is associated with the work of a major social and economical philosopher from the beginning of the nineteenth century, Claude Henri de Saint-Simon who wrote, in his 1825 book *Opinions Littéraires, philosophiques et industrielles* : « We, the artists, will be the vanguard of the intellectual revolution. The power of art is in fact the most effective and the fastest. We have all sorts of weapons: when we want to propose new ideas, we engrave them in marble or we draw them on a canvas ». The idea of art at the forefront of the intellectual revolution is still very much present in the mid-nineteenth century, again associated with the idea of a revolution, and all French revolutions begin in Paris. At the end of the nineteenth century the value of the term changes and is then associated with specific artistic groups that are considered at the forefront of the esthetic exploration and break the accepted

La première utilisation du concept d'« avant-garde » au sens où on l'entend aujourd'hui se trouve dans un texte de 1825 de Claude Henri de Saint-Simon intitulé *Opinions Littéraires, philosophiques et industrielles*. On peut y lire ceci : « C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde : la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce : quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile... Quelle plus belle destinée pour les arts, que d'exercer sur la société une puissance positive, un véritable sacerdoce et de s'élancer en avant de toutes les facultés intellectuelles, à l'époque de leur plus grand développement ! » Pour une grande partie du XIXe cette idée selon laquelle les « artistes » sont à l'extrême avancée de la révolution sociale (ainsi les métaphores poétiques dérivées : « les phares », « les mages », etc.) demeure au cœur des différentes révolutions qui se succèdent à Paris (1830, 1848). A la fin du siècle le sens du terme commence à changer (quoique la place des « artistes » dans la révolution manquée de la Commune puisse, à bien des égards, servir de

artistic routine. The concept of the collective revolutionary enlightenment fades away and the term « avant-garde » is commonly used to designate the artistic group, among several, which seems to offer a new approach to esthetic conceptualization, no longer involved with current thematic motifs but in exploring new venues, thus experimental in the process of discovery.

champ d'étude sur les origines de la séparation du terme « avant-garde » entre le champ social et le champ créatif). La conception selon laquelle l'artiste a la responsabilité du changement social fait place à la conception selon laquelle l'art est un domaine d'activité de la société, mais avec son ordre propre ; le terme « avant-garde » en vient donc à désigner le groupe artistique, parmi d'autres, qui semble offrir une approche nouvelle aux questions esthétiques que pose l'actualité artistique du moment. La conceptualisation plastique l'emporte sur la capacité à coller aux impératifs sociaux de l'époque. Un artiste peut donc nourrir des vues politico-sociales extrêmement progressives, mais si son thématisme esthétique reproduit une ligne esthétique stéréotypée ce ne sera pas de l'« avant-garde ». L'« avant-garde » se définit d'abord comme une capacité à l'expérimentation des moyens plastiques, une entreprise d'exploration destinée à augmenter la capacité d'expression de l'artiste : un travail de la forme pour forcer la valeur de signification de l'œuvre produite.

In my opinion, the third and last reason why the concept is concept d'« avant-garde » s'inscrit bien dans la

La troisième raison pour laquelle le

characteristically French is the fact that from 1789 to 1968 the main approach to change is that it is the result of a short revolution, a reversal of fortune during which everything is turned upside down. This view implies a belief that the progress of mankind, or art, is the result of a « rupture », a radical break that suddenly ushers in the new and converts everything else that pre-existed into an unfashionable and former—mode of thinking. This dialectical movement marked by a dramatic change is at the core of the *Lettrisme* [Letterism] movement of Isidore Isou in the early 1950's. His understanding of the evolution of world literature is a constant shift from « le ciselant », his name for the swift introduction of the new, and « l'amplique », his name for the moment when the contemporary society absorbs the new dimension and it becomes a *doxa*, an accepted model, that is simply repeated by mere followers who, in turn, will be displaced by the occurrence of a new « phase ciselante », a new vanguard tradition intellectuelle française tient au fait que pour la société française, de 1789 à 1968, l'idée de changement sociétal est historiquement liée à l'intervention d'un mouvement révolutionnaire brutal et rapide. Un mouvement de renversement complet (ou qui se veut tel) durant lequel les valeurs sont inversées. Cette façon d'appréhender le changement favorise l'idée selon laquelle la progression de l'humanité, ou plus humblement dans notre cas, de l'art, est le résultat d'une « rupture », d'une interruption radicale dans l'ordre des choses qui favorise l'arrivée du nouveau et relègue tout ce qui a existé jusqu'à présent dans un ordre du « ci-devant » obsolète, ridicule, voire condamnable : tout cela c'est le passé. Cette simple dialectique est à la base même d'un mouvement qui au milieu du XXe siècle avait fait de la révolution plastique son mot d'ordre principal et que l'histoire littéraire « officielle » a laissé au bord de la route : le lettrisme. Pour son fondateur, Isidore Isou, l'histoire littéraire n'est qu'un constant mouvement pendulaire qui va de la phase du « ciselant » à la phase de « l'amplique ». Dans son vocabulaire le « ciselant » est le moment de l'introduction du

as it is usually introduced by a genius nouveau et l'« amplique » la durée pendant personality that is the carrier of laquelle la société absorbe et exploite la « innovation » or what Isou calls nouveauté au point où la doctrine devient la « novatique ». Isou was not able to *doxa*, se laisse adopter par des épigones sans impose his views but during the génie par simple répétition et succession. turbulent intellectual years of the late Comme il se doit, selon cette logique binaire, la 1960's and early 1970's in France, the phase de l'« amplique » est à son tour influential group *Tel Quel*, associated interrompue par une nouvelle phase with the « Pensée 68 » theoretical « ciselante », un mouvement d'avant-garde, movement, with Barthes and Foucault, habituellement introduit par une personnalité placed the theory of the « rupture » géniale, hors normes, un porteur d'innovation ou [break], at the core of its doctrine in de ce qu'Isou appelle la « novatique ». Isou n'a order, collaterally, to impose its own pas été à même d'imposer ses vues dans les image as a « mouvement de la rupture » années 50 (bien que certaines de ses idées, soit [breaking away movement]. *Tel quel* directement à propos de la révolution plastique, assigned the original birth of modern soit à travers le schisme debordien sur la thinking to the « epistemological break » révolution sociale et culturelle, trouvent des around the year 1886. In that year échos dans nos débats actuels), mais, en France, Mallarmé had published most of his texts pendant la turbulente période intellectuelle de la that will appear in 1888 in his only book fin des années 60 et le début des années 70, le *Album de Vers et de Prose*, but this is groupe *Tel Quel* (ainsi que son contexte also the year of the publication of the intellectuel proche désigné a posteriori comme first « modern » literary manifesto: « la pensée 68 ») a cherché à imposer la notion the Greek born French poet Moréas de « rupture », de « faille », comme un élément published the *Manifesto of Symbolism* in indisputable de l'histoire intellectuelle récente. Il the newspaper *Le Figaro*. This text n'était pas indifférent à la stratégie de

marks the global acceptance of Baudelaire's concept of « Modernism » as expressed in his text *Le Salon de 1856* in which he offered a definition of what should be considered « relativist » art as opposed to the traditional « pure art » [Ktema es aei] == a treasure for eternity, a concept which had dominated Western Art for many centuries. By expressing the fact that art was part eternal and part contemporary, Baudelaire made it possible to consider the « contemporary » part of any artistic expression as the criteria of the « modernity » of a piece. He exposed the triumph of this understanding of art as always seeking the expression of its own contemporaneity rather than something eternal. Thus when in his *Manifesto* Moréas claims: « Like all the arts, Literature evolves: in a cycle with its returns strictly determined [...]. It is clear how each new phase in artistic evolution corresponds precisely with the senile decrepitude, the ineluctable end of the school just before it... », he creates the positionnement à la tête d'une certaine modernité politico-artistique que le groupe impose sa propre image comme le lieu de la dernière (plus récente) rupture et donc comme le groupe de l'avant-garde (dans un passage que l'on va citer, c'est ainsi que Jean-Marie Gleize désigne *Tel Quel* : « La dernière avant-garde »); il y avait aussi la compétition avec *Change*, qui se voulait également l'avant-garde et le prouva en produisant en 1970 son numéro « Le Groupe, la rupture », revisitant l'avant-dernière avant-garde, Breton, Bataille, Eluard, etc. afin de suggérer sa propre capacité à se dégager de la fixité et du galvanisé. Pour résumer et établir une brève archéologie de notre lointaine contemporanéité: *Tel Quel* assignait l'origine de la « rupture épistémologique » porteuse de la révolution intellectuelle des années 70 à la genèse intellectuelle de l'année 1886. Cette année-là Mallarmé a publié la plus grande partie des textes qui vont composer son seul ouvrage *Album de Vers et de Prose* (1888), mais c'est aussi l'année de la publication du texte dit le *Manifeste du Symbolisme* par le poète Moréas, un poète désigné par les éditeurs du journal comme « un des plus en vue parmi [l]es

routine conception that literature, and art, proceed through successive brutal and antagonistic steps. That is the basic epistemological principle that allows the creationist concept of avant-garde to exist.

révolutionnaires des lettres ». Ce texte est généralement considéré comme le « premier » manifeste littéraire et artistique moderne, comme le modèle du texte fondateur d'une nouvelle avant-garde. Acceptant les propositions baudelairiennes (« disons donc que Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel ») telles qu'elles s'expriment dans le texte intitulé *Le Peintre de la vie moderne* (« Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion », « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ») [écrit en 1859, publié dans *Le Figaro* en 1863], Moréas construit un argumentaire du nouveau basé sur la périodisation. Il peut donc ainsi dégager des temps forts de grande créativité dans l'histoire littéraire française (et mondiale, puisque, comme le proclamera Victor Hugo peu après, « Paris est unanimement reconnue comme la capitale du monde »): « Comme tous les arts, la littérature

évolue: évolution cyclique avec des retours strictement déterminés et qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche du temps et les bouleversements des milieux. Il serait superflu de faire observer que chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure. » Ainsi faisant, Moréas établit la vision routinière qui fait que la littérature et l'art évoluent par succession régulière de périodes et de mouvements représentant cette période. De ce mouvement cyclique brutal et répété naît la conception *créationniste* de l'avant-garde.

These three basic French cultural and intellectual peculiarities explain why the concept of avant-garde has appeared in the French critical vocabulary and has been so widely used.

Ces trois particularités de la pensée française expliquent, pour moi, les raisons qui ont permis la naissance de l'usage métaphorique de la notion d' « avant-garde », et lui ont permis de servir de mode de présentation privilégié de l'histoire littéraire et artistique du siècle dernier.

Now the question that we have to ask is why the triumphant 1970 affirmation of the epistemological principle of « rupture » that seems to legitimize the operative value of « avant-garde » is also the historical moment

Il convient toutefois de se poser la question de savoir pourquoi ce terme a brusquement perdu de sa pertinence à la fin des années 70, au moment même où la théorie de la « rupture » triomphait dans la vulgate intellectuelle de l'époque ? Comment se fait-il

when the word « avant garde » que l'on puisse entendre que *Tel Quel* et son disappears from French usage; why it no entourage intellectuel, à la limite, serait la longer describes what is perceived as dernière « avant-garde » et que depuis, la notion « new » in artistic and literary d'« avant-garde » s'est trouvée totalement production. démonétisée dans l'usage critique?

Personne aujourd'hui ne se laisse prendre à utiliser le terme pour définir des Today in French critical circles pratiques littéraires ou artistiques émergentes ; le no one would dare use the term; it is terme ne sert plus qu'à répertorier des considered obsolete, inadequate and the mouvements historiques (re)connus : French critical terminology has banished Symbolisme, Dada, Surréalisme et, du bout des it from its operative vocabulary except dents, Lettrisme et *Tel Quel*. En matière de when it describes historical vanguards littérature, un siècle : de 1886 à 1980. such as Symbolism, Dada, Futurism, Surrealism and, reluctantly, Lettrism and *Tel Quel*. The term « avant-garde » today seems to single out movements that existed roughly between 1886 and 1980.

I would like to briefly advance a La critique toutefois, utilise few suggestions to try to explain why a aujourd'hui une terminologie de substitution qui new paraphrastic vocabulary such as mérite quelques commentaires. « Extrême extrême contemporain [extreme contemporain », « post-poésie », contemporary], post-poésie [post- « postmoderne », « post-générique », poetry], postmoderne, post-générique, commencent à envahir le discours à tendance and the term now adopted by Ma in our histoire(s) littéraire(s), et dans le domaine anglo-Poetics Colloquium meetings, post-saxon, il faut ajouter le terme « post-contemporain [post-contemporary] has contemporain » avancé par Ming-Qian Ma dans

gained commodity value to designate « le séminaire de poésie/poétique du Poetics Center de SUNY – BUFFALO. Tous ces termes new » artistic or literary trends.

veulent désigner des pratiques considérées comme expérimentales et novatrices dans le domaine de l'expression et elles gagnent de plus en plus valeur de commodité pour désigner ce qui aurait été, au siècle dernier, reconnu comme « avant-garde ».

At the end of what may be considered the closure of productive Surrealism, in the mid 1930's, France underwent a Philosophical Renaissance in the line of the early work of Henri Bergson. For Bergson's intuitionism, the « new » is not the result of a purely unadulterated discrete creation, but results from the unraveling of a previously existing situation. Bergson's « élan vital » is a rejection of the notion that simple brutal mechanical physical forces engender the new. Bergson accepts the principle of evolution as advanced by Darwin but rejects any automated finalism and determinism. Merleau-Ponty will add his consideration on the intersubjectivity of the subject and

A la fin de ce que l'on peut considérer comme la période de productivité effective du Surréalisme, les années 30, la France a connu une renaissance philosophique remarquable. Dans la lignée du travail d'Henri Bergson sur l'intuitionnisme, le « nouveau » n'est pas le résultat d'une création *ab nihilo*, mais se manifeste à partir d'une situation préexistante. L'« élan vital » selon Bergson rejette ainsi la notion selon laquelle le nouveau est le résultat de simples forces mécaniquement appliquées. S'il accepte le principe darwinien de l'évolution, il rejette tout finalisme automatique ainsi que la conception d'un simple déterminisme physique. Merleau-Ponty ajoutera à cette vision du préexistant, en renforçant la perception phénoménologique qui veut que tout objet considéré est déjà en grande partie la

phenomenologist views that any object considered is already a representation of other objects also present. Between the old master and the new thinker, the period from the 1920's to the 1940's was mostly influenced by the fundamental work of the great philosopher of that period, Gaston Bachelard. In his seminal book *Le nouvel esprit scientifique* [in English *The New Scientific Mind*] 1934, Bachelard does not go against the idea of a discontinuous nature of history of sciences but he advances what has been called a « constructivist epistemology ». The core of his philosophical doctrine for science is that we can take for granted the idea of an « epistemological break » but we cannot see it as a momentous revolution; we cannot envision it as specifically timed rupture. At one point we can recognize that we are involved in a dominating epistemology and at another time that we are part of another epistemology, but the transition can be a very complex one and is based on a long underground process. For Bachelard, représentation d'objets existants. Entre les années 20 et 40 le travail de Gaston Bachelard renforcera et étendra ces vues selon lesquelles il n'existe rien de « purement » neuf. Dans son ouvrage fondamental pour plusieurs générations d'intellectuels et d'universitaires français avant et après la seconde guerre mondiale, *Le nouvel esprit scientifique* (1934), Bachelard ne s'oppose pas frontalement à l'idée selon laquelle il existe un cycle de solutions de continuité dans l'histoire des sciences, mais il avance une « épistémologie constructiviste ». L'argument central de sa position consiste à dire que si l'on peut bien accepter le concept de « rupture épistémologique » dans notre description de l'histoire des sciences, on ne peut toutefois décrire ce clivage comme une révolution absolue. A un moment de notre évolution scientifique nous pouvons reconnaître que nous sommes impliqués dans une épistémologie dominante et à une autre période nous reconnaissons que nous sommes maintenant sous la domination d'une autre épistémologie. Pour Bachelard, l'intérêt scientifique repose dans la complexité qui marque la transition entre ces deux périodes : elle est le résultat d'une lente

epistemologies integrate old evolution pas toujours perceptible. A un moment
 epistemologies into new paradigms, donné de l'évolution humaine il existe toujours
 changing the sense of operative concepts. une théorie scientifique qui est en progrès et une
 At one given moment of history there is autre qui est en déclin. Notre vie intellectuelle est
 always a theory that is emerging while donc dominée par une épistémologie complexe
 another one is in decline and thus any et diverse dans laquelle les éléments de la
 contemporary intellectual life is marked « vieille » épistémologie se mêlent à ceux de la
 by the co-presence of competing « nouvelle ». L'important c'est de ne pas
 epistemologies. Under that scenario, tomber victime de la confusion et de savoir
 Dada includes many aspects of Futurism, reconnaître les incompatibilités et les
 and Tzara cannot claim that he created contradictions. Plus les particularités de
 Dada in Zurich in 1916 from nothing; l'épistémologie en émergence deviennent
 under that scenario Surrealism does not acceptées, plus cette épistémologie a de chance
 break with Dada but integrates and de devenir dominante et d'évacuer les principes
 transforms Dada and consequently de l'épistémologie qui l'a précédée. Selon ce
 Breton cannot claim that he created scénario constructiviste bachelardien, Dada
 Surrealism as the result of a miraculous regroupe un grand nombre d'éléments du
 inner vision in December 1924. There is Futurisme, et Tzara ne peut pas prétendre qu'il a
 always something already here and thus créé Dada à Zurich en 1916 à partir de rien ;
 avant-garde as a clear, clean break is a selon ce scénario le Surréalisme ne constitue pas
 fallacious illusion. une rupture par rapport au mouvement Dada,
 mais il récupère des composantes existantes et
 les modifie ; de ce point de vue Breton ne peut
 pas proclamer qu'il a conçu le Surréalisme (un
 terme déjà utilisé par Yvan Goll comme
 « label » littéraire dès janvier 1924) à la suite

d'une vision intérieure de décembre 1924. Dans la lignée bachelardienne et philosophique française du début du 20^e siècle en matière d'épistémologie il y a toujours quelque chose qui est déjà là et donc l'idée selon laquelle l'apparition d'une « avant-garde » pourrait être le résultat d'une révolution absolue riche d'un pur nouveau n'est qu'une fallacieuse supercherie.

Because Bachelard's ideas integrate both rupture and continuity they came back in fashion during the post-structuralist moment of the early 1970's. By then French intellectual life started to reject the epistemological dogma articulated on a collection of simple binary oppositions that had been the trademark of « scientific » functional structuralism. Progressively all critical aspects that accepted a simple binary dialectical opposition were rejected. That is the moment when Habermas' theory of the resolution of the extremes became credo in certain European circles and when a « pure » poet such as Michel Deguy coined the term « extrême contemporain » for his newly created

Parce que les idées bachelardiennes intègrent à la fois l'idée de rupture et l'idée de continuité, après une brève éclipse pendant les années formatrices du structuralisme « scientifique » (les années 60), elles retrouvèrent la faveur des milieux artistiques et intellectuels à la fin des années 70, pendant la période dite du « post-structuralisme ». Durant cette période il était redevenu courant de rejeter les simples dichotomies primaires qui avaient caractérisé le « haut » structuralisme fonctionnel (« langue-parole », « signifiant-signifié », « synchronie-diachronie », « paradigme-syntagme » etc.). Les théories de la résolution des extrêmes proposée par Habermas trouvaient un écho positif dans la communauté scientifique et philosophique française. C'est le moment historique où Michel Deguy utilisa le terme

poetic collection for the French publisher « extrême contemporain » pour baptiser sa nouvelle collection aux Editions Belin. Le terme manifestait le désir de signaler qu'il s'agissait d'un geste en faveur de la contemporanéité, mais néanmoins inscrit dans la continuité de la « pure » poésie française dans la ligne de Mallarmé, Valéry, Char, etc. Pour Deguy, au milieu d'une quantité de créations qui pouvaient prétendre à manifester leur contemporanéité, ce qu'il proposait, de fait, se situait à l'extrême pointe de cette production d'époque. C'est un raisonnement similaire que l'on peut retrouver (avec le clinamen qui s'impose) dans la démarche de la « post-poésie » de Jean-Marie Gleize. Celui-ci caractérise cette installation nouvelle comme une « sortie interne » : sortir de ce qui est la poésie de consommation courante, mais ne pas sortir de la poésie en ce qu'elle est recherche poétique. Lors d'une interview récente, il précisait ainsi : « En relisant cet entretien je suis frappé de l'insistance à vouloir d'un côté (celui des questions) mettre en évidence une fracture, une bipolarisation du champ poétique, et de l'autre (celui des réponses, les miennes) de l'effort pour récuser cette évidence (en refusant d'user inutilement une

group. I was raised at the beginning of the last avant-garde movement of the seventies and was given the impression that literature was a battlefield. [...] This type of debate is useless, sterile, without any interest. Our differences are useful; we should work with them and try to understand them. Books with which you disagree have a great advantage, they make you work; they force you to come up with an answer ».

Gleize's negative reaction to the possibility of something today similar to the chronic antagonism of the previous avant-gardes is mild by comparison with the visceral rejection of the concept by the current master thinker of OuLiPo, Jacques Roubaud who, in his book *Poésie, Ménage, etc.* [*Poetry, clean up, etc.*] asserts: « Any attempt by the avant-garde to put an end to poetry is doomed if it is not accompanied by a formal comprehension of what poetry is. Unfortunately, the avant-garde never has the time for comprehension ». Roubaud's main objection to any form of avant-énergie polémique contre des positions 'faibles'), et pour déplacer la ligne de front : prise en considération de tensions pertinentes (utiles) à l'intérieur de notre 'moderneraie'» (*Prétexte* 9, 1996).

Le simple dédain exprimé par Gleize à l'égard des antagonismes qui ont marqué les anciennes avant-gardes constitue une réaction modérée si on le compare au mépris affiché par celui qui est généralement considéré comme le maître à penser actuel de l'OuLiPo, Jacques Roubaud. Dans *Poésie, etcetera : Ménage* (Paris : Stock, 1995) celui-ci écrit en effet : « Tout geste avant-gardiste [de destruction de la poésie] est voué à l'échec s'il ne s'accompagne pas d'une compréhension formelle. Mais l'avant-gardiste n'a pas le temps de la compréhension » (173). Le refus de l'avant-garde par Roubaud est parfaitement conforme au second objectif explicité par l'OuLiPo dans le texte liminaire de

garde is perfectly coherent with the second stated objective of OuLiPo which can be described as a conservative program: to explore all existing literary forms, past and potential. This thesaurization is incompatible with the radical iconoclastic gesture of any avant-garde. Nevertheless the irony of History is fully present here. The 1961 unsigned « Note de l'éditeur » [« Editor's foreword »] that precedes the inaugural *Manifesto* of Oulipo and which was written by Raymond Queneau can only be seen as a drastic written act that has as its real aim to put an end once and for all to the existence of Surrealism, the still dominating literary movement with an « avant-garde » label at the time, and a movement which was under the direction of his brother in law, André Breton. All the articles of the founding document of OuLiPo can be read as written to systematically counter each constituting principle of Surrealism: control against intuition, grammar against chance, ownership against

fondation (1961), « La Lipo », signé par François Le Lionnais: « La tendance analytique travaille sur des œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné » (*Oulipo : la littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, 21). Ce travail de thésaurisation culturelle est parfaitement incompatible avec le geste radicalement iconoclaste de l'avant-garde militante. Néanmoins, ici l'histoire littéraire s'amuse car on ne peut manquer de souligner le caractère paradoxal de la fondation de l'OuLiPo. Dans le texte de 1961 qui précède le « Manifeste » de l'OuLiPo intitulé « Note de l'éditeur » et généralement attribué à Raymond Queneau, un des fondateurs de l'OuLiPo et éditeur chez Gallimard, comme dans le texte de Jean Lescure (« Petite histoire de l'Oulipo, le collègue de Pataphysique et l'Oulipo »), chaque propos peut être considéré comme un slogan absolu qui n'a d'autre but que de s'opposer directement au Surréalisme, encore perçu à l'époque comme une avant-garde inamovible et sous le contrôle d'André Breton, beau-frère, comme chacun sait, de Queneau. Ainsi la « littérature volontaire » de l'OuLiPo s'oppose à

anonymous collective responsibility, « la dictée de l'inconscient » surréaliste, le form against content, etc. An act of clear « travail d'artisan de l'écrivain » à l' « écriture duplication of the negative and automatique », et la combinatoire et les destructive mode of establishment of any contraintes qui affectent la forme de l'écriture previous avant-garde movement, the oulipienne au contenu « merveilleux » du récit founding of OuLiPo was still following surréaliste. La série de textes fondateurs de in the logic of avant garde creationism l'OuLiPo peut donc être perçue comme against the more subdued tradition of succombant à la logique *créationniste* de tout evolutionist change which seems to be a geste avant-gardiste dont le but principal et contemporary norm of the *extreme* radical est de s'opposer point par point à ce, qui, *contemporary*. But what the *post-* avant son apparition hors champ, triomphait sur *contemporary* will bring us? la place publique.

Aujourd'hui bien des textes de l'OuLiPo, de par leur caractère « expérimental », peuvent être rangés dans la catégorie fourre-tout de l'extrême contemporain ; une tendance qui pourtant, comme je l'ai expliqué, répond à une tout autre logique : celle d'une lente évolution épistémologique clandestine, faite de conflits sous-jacents et d'incompatibilités paradoxales ; lents glissements progressifs des idées des névés originels à l'eau de source du renouvellement intellectuel.

Si nous en sommes à l'âge de l'extrême contemporain établi (son « amplique » comme dirait Isou), que peut-on attendre du post-

contemporain qui se profile ici et là en résistance
au contemporain même ?

One may ask why the birth of the « avant-garde » literary label is concomitant to the realization by Baudelaire that as far as the new aesthetics of « modernity » was concerned, the « contemporaneity » had something to do with it. The term « modern » does not appear by chance as the term selected by Baudelaire to define his understanding of a new aestheticism; it has a long cultural history in French letters. In 1688, the French author Charles Perrault publishes the first of his four volumes of *Parallèle des anciens et des modernes*. This book is at the core of what is known in French literary history as « La querelle des Anciens et des Modernes ». Charles Perrault is the defender of the « modern » view that contemporary literature can be and is as good as classical literature. The polemic started when he published his poem *Le siècle de Louis le Grand* an encomium piece to the then French king Louis XIV

L'adoption de la métaphore militaire « avant-garde » pour créer un label propre à l'histoire littéraire est, je l'ai montré, historiquement concomitante avec l'apparition du concept de contemporanéité dans la définition d'une esthétique relativiste. A l'art pur considéré de manière invariante comme « un trésor pour l'éternité » s'oppose l'art intégrant le contemporain, cette partie manifestant « le transitoire, le fugitif, le contingent ». Ce contemporain, on l'a vu, Baudelaire l'assimile à la « modernité » (« La modernité, c'est... »). Ce terme n'apparaît pas par hasard dans son texte. Ce n'est pas un hapax, il appartient à une longue tradition dans l'histoire de la critique littéraire française. Bref raccourci savant : en 1688, Charles Perrault publie le premier de ses quatre volumes intitulés *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Cet ouvrage est au cœur de ce que l'on a appelé « La querelle des Anciens et des Modernes ». Charles Perrault est le défenseur de l'entreprise littéraire « moderne » qui postule que la littérature contemporaine est aussi digne de respect que la littérature classique toujours

as an enlightened ruler who had done so much for the arts that now they were an improvement over classical productions. Immediately, Boileau-Despréaux attacked him and became, with Racine, the leader of the party of the « Anciens » who refused the supremacy of contemporary art over classical productions, but also, denounced a devotion to actual matters and, as in the case of Perrault, a clear subjection to the current political power. The historical quarrel between the two leaders was eventually resolved when Perrault and Boileau-Despréaux embraced in front of the whole French Académie and Boileau-Despréaux became the official biographer of the king; nevertheless, its implication continued under one form or another during the eighteenth and the nineteenth century. Baudelaire knew then perfectly well what it meant to reactivate the notion of « modern » in his 1856 text on the modern poet and on the modernity in art.

donnée en exemple. La publication de son ouvrage *Le siècle de Louis le Grand* avait déclenché le débat puisque Perrault y faisait l'éloge du monarque régnant et lui adressait ses éloges pour son soutien des arts et lettres leur permettant d'être comparés aux œuvres anciennes et même, dans certains cas, de les surpasser. Boileau-Despréaux et Racine, devenus de fait les leaders du camp des « Anciens », l'attaquèrent immédiatement, défendant la suprématie des textes classiques et dénonçant l'inféodation de Perrault au régime en place et sa soumission flagorneuse à la personne même du monarque. La querelle entre les différents protagonistes du débat trouva sa résolution lorsque Boileau-Despréaux devint le biographe officiel du Roi et que lui et Perrault se réconcilièrent en présence de toute l'Académie. Toutefois, la question du primat de la production contemporaine sur la production classique demeure un objet de discussion dans les lettres françaises pendant le siècle qui suit. Lorsqu'il utilise les termes « moderne » (*Le Peintre de la vie moderne*) ou « modernité », Baudelaire sait parfaitement dans quelle tradition il se place et la nature du débat qu'il est en train

de réactualiser.

Often, it is believed that this embrace of contemporaneity by Baudelaire is also at the core of Rimbaud's esthetic views as expressed in the conclusion of his text *A Season in Hell*: « Il faut être absolument moderne - one has be absolutely modern »). In fact if one does a careful close reading of the passage, the quote by Rimbaud can only be seen as an « anti-phrase »: Rimbaud hates his contemporaneity, that's for him petty bourgeois mediocrity, the cowardly conformism of a decidedly materialist society. If publically rewarded poetry (as the one he sees published by his own contemporary writers: Sully Prudhomme, François Coppée, Banville, etc.) is what the poet « owes to Society », to be part of a mediocre bourgeois universe that he has despised, then he does not want anything to do anymore with « poetry ». In order to be « his own contemporary » he might as well be part of his time, be in his world, become totally engulfed in its

On s'aperçoit que cette prise de parti par Baudelaire pour le « contemporain » est également assignée rapidement à Rimbaud du fait de la citation trouvée à la fin *d'Une Saison en enfer*: « Il faut être absolument moderne ». En fait, si l'on s'attarde un peu sur le contexte de ce passage, il devient clair que le propos de Rimbaud ne peut être perçu que comme une « anti-phrase ». Rimbaud déteste sa contemporanéité; il ne s'agit là que de la médiocrité petit-bourgeoise, du conformisme frileux d'une société matérialiste engagée à la poursuite des « choses ». Si la poésie qui reçoit les honneurs publics du temps (telle celle qui est publiée par ses illustres *contemporains*, Banville, Coppée, etc.) est le type de texte que le poète « doit » à la société, alors la poésie ne mérite pas son intérêt. De façon à être « son propre contemporain » il vaut mieux s'investir directement dans le siècle, se perdre dans son ordre et ses tribulations. L'appel de la contemporanéité, « être absolument moderne », c'est offrir ses services à Ménélik 1^{er} dans sa lutte contre la colonisation britannique, dresser les relevés cartographiques de chemins de fer qui

mores and issues. If, against all poetic odds, contemporaneity in its materialistic ugliness cannot be ignored, then he will abandon poetry to become first a soldier of fortune, then a commercial trader and finally a gun runner for the king Menelik the 1st to help him in his freedom fight against the English colonialists. Contemporaneity calls. « Il faut être absolument modern » for Rimbaud is a negative, at this juncture of his work, it means an abandon of his poetic « vision », his dreams and a life of poetic creation.

This intrinsic linkage between « contemporaneity » and « modernity » introduced an historically core factor in the determination of what was considered art at a given period. Historization gave way to a periodization and certainly the concept of « avant-garde » can be interpreted as a sub-product of art as part of the *zeitgeist*. In its most excessive variant one can find « art engagé » (following Sartre's idea as proposed in his journal *Les Temps* traverseraient le désert et vivre loin de tous en s'oubliant dans le quotidien d'une communauté exotique. Le contemporain est l'antidote contre le dérèglement des sens provoqué par l'illusion de la vision.

Cette conjointure implicite entre le « contemporain » et le « moderne » continue de définir la manière dont la littérature appréhende la réalité historique du moment. Elle facilite également la trivialisation de l'histoire en périodisation et le concept d'« avant-garde » peut être vu comme un sous-produit de cette réduction conceptuelle. Dans son expression la plus restrictive, la production littéraire et artistique qui colle à son temps dans le cadre de l'« art engagé » (un terme avancé dans les années 50 par la revue sartrienne *Les Temps*

Modernes) with the writer necessarily involved in the debates (political, sociological, ideological) of the time and, « realist », « objectivist », « interventionalist », art such as the one championed by Louis Zukowski and perceived as the underpinning of today's extreme contemporary poetic works such as those by Perelman and Bernstein (*Girly Man*) in the US and Gleize (*Altitude zéro*) in France.

Modernes)¹ impose à l'artiste ou à l'écrivain de se faire, au jour le jour, l'écho immédiat du contexte politique, social, idéologique, voire économique de la période. Plus récemment, cette adhésion aux principes qui semblent obliger la création littéraire ou artistique à se tourner vers le « réel » et l'actualité, se retrouve dans le mouvement « réaliste » ou « objectiviste », tel que le promeuvent Louis Zukovsky et aujourd'hui ses disciples, des deux côtés de l'Atlantique, en particulier, à des degrés divers, Bob Perelman, Ron Silliman et Charles Bernstein (*Girly Man*)² aux Etats-Unis et Gleize, entre autres, en France (*Altitude Zéro*).

It is thus not surprising that today the poetry which is considered the most innovative is the one which sees its role as to « express your contemporaneity ». A great part of the « extreme contemporary » writing is to express and present a realist view of everyday life. Out of his six volumes on poetics, Henri Meschonnic's best known slogan is « être son propre contemporain -- in poetry, to be your own contemporary ».

Il n'y a donc aucune raison de s'étonner si aujourd'hui la poésie la plus visible sur la scène médiatique et la plus observée par les milieux universitaires est celle qui perçoit son rôle comme une « expression de sa contemporanéité ». Si le slogan le plus mémorable des travaux poétiques d'Henri Meschonnic, première période poétique œcuménique, demeure « être son propre contemporain », même dans la période finale du bannissement, son texte le plus controversé, *Célébration de la poésie*, se termine (dernière

phrase) par un retour au monde : « une pensée du poème est nécessaire au langage, à la société » (256).

This, in my view, is a flagrant misreading of what « modernity » is supposed to be. Unfortunately, due in part in a « political » responsibility -- *engagement* -- in the European tradition and the usual bend on presentism of American culture, current general poetics has now accepted as natural the adhesion of the expression to the contemporary. Far from surpassing or bypassing « modernism » in that aspect, the historical « post-modernism » fits that trend and reinforces it in a dramatic manner since it selects to obliterate any sense of archeology, succession and historical accumulation: each component (metrics, theme, image, word, etc.) that is summoned in a postmodern poetic piece is immediately recognized as « contemporary », as an expression of a possible « hic et nunc ». This is an unfortunate and deeply conservative trend, and for me, in every sense, there is

Cette association apparemment « naturelle » entre le contemporain et le moderne constitue un stéréotype qu'il ne faut pas hésiter à questionner. Malheureusement, la tradition de l'*engagement* en Europe et du *présentisme* dans l'intellectualisme américain (Etats-Unis) n'a pas permis jusqu'à présent un débat sur cette brasure artificielle. L'invention du « postmoderne » n'est guère une avancée dans cette direction puisque cette approche conforte de manière dramatique ce qui est précisément à déplorer dans le couplage : tout élément artistique ou littéraire emprunté au passé, toute prise « archéologique » utilisée pour construire une production à date répondent simplement à une accumulation élémentaire. Le procès écrase les distinctions historiques, décontextualise les orientations qui ont justifié l'élaboration originale et réduit tout à un pêle-mêle contemporain où l'assemblage constitue sa propre immanente justification. Un « ici-maintenant » réducteur, absorbeur, et laminateur. Il s'agit là d'une tendance intellectuelle extrêmement conservatrice,

« no future in post-modernism ».

exterminatrice de nouveau ; dans tous le sens de l'expression, il n'y a pas d'avenir dans le postmoderne.

Slavoj Žižek recently reflected on the possibility that rejecting current capitalism *en bloc* was probably a short-sighted strategy; for him, we should not ignore that western capitalism is also what brought us the idea of democracy and happiness and that maybe they were linked by intrinsic values that are inseparable; thus if we value democracy maybe the urgency is not to call for the replacement of capitalism by communism or a theological system which has not proven that it can be compatible with a (better) democratic system. In an analogical way, so far nothing has proven that modernist poetics can be productively replaced by something that would be esthetically

« better » than the model that Baudelaire proposed, since, we have to remember, his text is also contemporary to the establishment, all over the world, of modern democracies. We just have to

Lors d'une de ses conférences récentes aux Etats-Unis, Slavoj Žižek insistait sur le fait que toute tentative absolue de destruction du capitalisme constituait plus que certainement pour lui une entreprise à courte vue. Il est difficile d'ignorer que le capitalisme occidental est ce qui nous a aussi donné les idées de démocratie et de bonheur et il est fort possible que ces concepts ainsi que la séparation des pouvoirs et autres aspects généralement appréciés de la démocratie occidentale fassent intrinsèquement partie du système capitaliste, que l'un ne puisse pas exister sans l'autre. Donc si l'on valorise la démocratie, il n'y a aucune urgence à appeler de tous ses vœux un système économique communiste d'un type ou d'un autre ou une économie de régime théocratique ; nous risquerions d'y perdre gros.

De manière analogique, aucun système esthétique jusqu'à présent n'a pu se substituer à la modernité relativiste dont Baudelaire s'est fait le porte-parole à une époque qui, dans l'ordre politique, a aussi vu la naissance des premières

remember that Hitlerite fascism invented the censurable concept of « degenerate art » and that recent totalitarian regimes have invented the concept of « petty bourgeois esthetics », this without mentioning all these recent and ancient cases when religious fervor attempted to ban art pieces because they did not seem to fit in with a religion-based moral order.

formes de démocraties modernes. On peut se souvenir que d'autres formes de régime ont inventé un arsenal de contraintes et limites destinées à censurer la production artistique : qu'il s'agisse de « l'art dégénéré » du fascisme allemand, de l'exclusion de « l'art petit-bourgeois » par le totalitarisme soviétique ou de toutes sortes de censures exercées par divers pouvoirs religieux hier et aujourd'hui dans bien des régions du monde.

To propose today an intellectual posterity to Baudelaire's modernity, an « extra-modernism » so to speak, one has thus has to place itself in a « post-contemporary » framework. Poetry has to disengage itself from the simple tyranny of contemporaneity (« extreme » or not) and to offer a prospect on the future; it has to invent the future. The poet has to accept to be more than simply his own contemporary, and short of terms, it can be said that the poet has to envision what poetry could be, both thematically and in terms of means and new forms of expression. Maybe there is

Afin de proposer aujourd'hui une postérité intellectuelle à la modernité baudelairienne, une sorte d'« extra-modernisme », il convient donc de se placer dans une perspective « post-contemporaine ». La poésie doit se désengager de la simple tyrannie de l'expression du contemporain (« extrême » ou non) pour offrir une perspective sur l'avenir de sa propre nécessité ; sa principale responsabilité créatrice est de retrouver ce qui justifie sa quête même : expérimenter une façon justifiée de pouvoir exprimer l'indicible. Le poète doit accepter la responsabilité d'être plus que simplement son « propre contemporain », à l'extrême de l'expression humaine il lui faut humblement chercher des formes nouvelles pour

no contemporary reward in this, but at least it will reactivate the power of the imagination, the capacity to invent new modes of being more and better alive and envision the foundations for the significance of a world to come. If we want to enter a « post-contemporary » era of poetry, we have to add something to Baudelaire's « relativist » view of beauty: what Rimbaud in his most extraordinary moments calls « le voyant » [« the visionary »]. The poet cannot simply be of « his/her time" (s)he has to have the gift of foresight. Poetry has to include the permanent, the actual and the future.

October 2009

un nouveau pouvoir dire. Cette responsabilité ne porte peut-être pas en elle la certitude de récompenses contemporaines, les lauriers ne seront ni coupés ni distribués, mais l'entreprise porte en elle la promesse d'invention de modes de signification qui nous rendrons tous plus et mieux vivants. Si nous choisissons d'entrer progressivement dans une l'ère du « post-contemporain » il nous faut ajouter une dimension à la définition baudelairienne relativiste de la beauté : il faut nous faire « voyants », visionnaires. Le poète et ses lecteurs ne peuvent pas simplement être de leur temps, il faut qu'ils acceptent le don d'intelligence du lendemain. La poésie à faire comprendra le permanent, le contemporain et l'avenir.

Février 2010

NOTES

1. Même si Jean-Paul Sartre a consacré un ouvrage entier à Baudelaire (*Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947), comme nous le rappelle opportunément David Bellos (*Georges Perec : a Life in Words*, Boston, David R. Godine, 1993, 455) le titre de la revue *Les Temps Modernes* ne doit pas grand-chose à Baudelaire, mais résulte

de la fascination de Sartre pour le film de Charlie Chaplin *Modern Times* (1936). C'est le concept même de « moderne » qui a créé l'intertextualité (intermédiatique, dans ce cas).

2. Voir mon article « Formulations : accessibilité et ostentation de la poésie extrême contemporaine » dans *Formules* 13, 2009, 97-137 et, dans ce numéro même de *FPC*, les articles de Dennis Tedlock, « On the Relationship between Ethnopoetics and Language Poetry », et de Ming-Qian Ma, « From Innovation to Renovation: Formal Practice and the Politics of Absorption in American Language Poetry ».

* Cet article est une adaptation/traduction de l'article « Avant-garde » publié dans l'édition de décembre 2009 du webzine *Becoming Poetics* du Poetics Center de la State University of New York (SUNY) [<http://ojs.caset.buffalo.edu/index.php/bp>].