

Penser les arrière-gardes

WILLIAM MARX

Résumé: *Comment peut-on s'intéresser aux arrière-gardes? Comme les Persans de Montesquieu, on est pressé par la doxa de fournir une réponse à cette question avant même de pouvoir se demander ce qu'est une arrière-garde. La notion est connotée de façon si péjorative qu'aucune distance scientifique ne semble en mesure de garantir l'absence de contamination, comme si réfléchir sur de tels objets revenait nécessairement à en faire l'apologie. Quand dynamisme et volonté d'aller de l'avant constituent les mots d'ordre de toute une civilisation, il ne fait pas bon rappeler la possibilité d'un mouvement rétrograde, à moins que, par un renversement ultime, cet interdit ne devienne lui-même une justification idéale: s'il est vrai que notre culture est celle de la transgression généralisée, il n'y aurait rien de plus avant-gardiste que de penser les arrière-gardes.*

Mots-clés: *arrière-garde, avant-garde, tradition, modernité, modernisme*

Un point aveugle de la réflexion esthétique

Il est révélateur en tout cas qu'une réflexion sur les arrière-gardes esthétiques doive d'abord poser le problème de sa propre légitimité et se soumettre à un dépassement épistémologique salvateur: l'impensable n'est souvent en fait que de l'impensé et le tabou portant sur les arrière-gardes les dévoile plus qu'il ne les cache. C'est de là qu'il faut partir: pourquoi cette connotation péjorative? Pourquoi attacher tant d'ignominie aux mouvements rétrogrades? Il y a comme un point aveugle de notre histoire des idées et des arts: l'attention légitimement portée sur les avant-gardes fait oublier tout le reste, au risque de fausser notre perception historique en déséquilibrant le point de vue. Thomas Pavel déplore justement que l'histoire littéraire accorde une trop grande importance aux signes avant-coureurs en négligeant les rémanences et les continuités¹. Un tel déficit de réflexion réclame lui-même une réflexion.

Deux exceptions illustres à cette cécité ponctuelle: la belle thèse méconnue de Hugo Friedrich, soutenue en 1935 à Munich, sur «la pensée antiromantique dans la France moderne», thèse qui n'a malheureusement – et significativement – jamais été traduite en français²; et une autre thèse, justement célèbre celle-là, celle de Michel Décaudin, sur «la crise des valeurs symbolistes»³. Ce n'est nullement un hasard si ces deux spécialistes de la révolution poétique moderniste ont commencé leur carrière intellectuelle en s'intéressant, entre autres choses, au néoclassicisme moderne: l'arrière-garde peut apparaître légitimement comme la face cachée de la modernité, apte à ouvrir des perspectives nouvelles et faire surgir des reliefs inattendus. Quand se fait sentir plus que jamais la

nécessité de varier les éclairages sur la notion même de modernité, l’arrière-garde pourrait bien se révéler comme la clé qui nous manquait. C’est cette exploration qu’il va s’agir de poursuivre ici, dans une interrogation à la fois conceptuelle et historique.

Arrière-garde: histoire d’une métaphore

Le mot même d’*arrière-garde* a une histoire beaucoup plus récente qu’on ne pourrait le supposer. Comme pour *avant-garde*, on se situe à l’origine dans un registre militaire: *avant-garde* désigne au sens propre les forces qui marchent en tête dans une armée, *arrière-garde* celles qui ferment la marche.

Pour le premier terme, le passage au sens figuré eut lieu très tôt, dès le début du XVII^e siècle, voire la fin du XVI^e. Étienne Pasquier écrivait ainsi, dans un contexte qui file la métaphore militaire: «Ce fut une belle guerre que l’on entreprit lors contre l’ignorance, dont j’attribue l’avant-garde à Scève, Bèze, et Peletier, ou si vous le voulez autrement, ce furent les avant-coureurs des autres Poètes⁴». Si Pasquier juge nécessaire d’expliquer la métaphore, c’est qu’elle est encore relativement originale pour l’époque. Au XIX^e siècle, la métaphore, toujours sentie comme telle, fut souvent utilisée par Balzac ou Hugo pour désigner un groupe novateur dans les idées ou les arts. Il en fut de même en anglais: dès la première moitié du XIX^e siècle, on rencontre des utilisations figurées de *vanguard* et, au début du XX^e siècle, le mot fut remplacé dans cet emploi par le terme français d’*avant-garde*, *vanguard* étant alors plutôt restreint au sens propre. Le discours communiste, chez Blanqui et Lénine en particulier, fit beaucoup pour répandre cet usage: le Parti était couramment qualifié d’avant-garde par rapport à la masse du peuple et des travailleurs. Ce n’est pas un hasard si le terme fut repris au XX^e siècle par des mouvements esthétiques qui revendiquaient un rôle politique et social.

Étrangement, le terme d’*arrière-garde* resta lui-même à l’arrière-garde de l’évolution que subissait celui d’*avant-garde*. On notera d’abord que, dans son sens propre, *arrière-garde* ne contient aucune des connotations négatives qui s’attachent au sens figuré: l’arrière-garde est une composante normale de toute armée; son rôle, essentiel, consiste à couvrir les arrières et, dans l’histoire militaire, on constate que les meilleurs généraux sont affectés à son commandement. Pour l’anecdote, on remarquera que l’histoire de la littérature française commence précisément par une histoire d’arrière-garde: quand Charlemagne demande à son neveu préféré de couvrir les arrières de son armée, il fait *ipso facto* de la *Chanson de Roland* le plus bel éloge attesté d’une arrière-garde (même s’il s’agit, avouons-le, d’une histoire qui finit mal). C’est seulement dans les années 1930, semble-t-il, que l’emploi figuré du mot d’*arrière-garde* commence à faire son apparition. Mais cet usage se répand surtout à partir de 1961, le plus souvent dans un syntagme figé, *combat d’arrière-garde*, qui fait alors florès, alors qu’on ne le rencontre jamais auparavant⁵. En anglais, l’usage figuré du terme *rear-guard* demeure extrêmement marginal et n’est attesté qu’à l’époque la plus contemporaine. Ainsi la notion d’arrière-garde, à défaut d’être à la mode, est-elle néanmoins d’invention récente.

Quelles conclusions tirer de ce rapide parcours lexicologique? D'abord, que la notion d'arrière-garde esthétique ou idéologique ne commença de se développer qu'au moment où l'«avant-gardisme chronique», pour reprendre une expression d'Albert Thibaudet⁶, devint le régime normal de fonctionnement de la littérature et des arts. Tel fut le cas déjà dans l'entre-deux guerres, et plus encore après 1945 et dans les années 1960, avec *Tel Quel*, le Nouveau Roman, le situationnisme, etc. Quand l'avant-garde domine, le terme d'*arrière-garde* devient une insulte commode, propre à décrédibiliser l'adversaire. La connotation péjorative, absente de la réalité militaire, signe le lien étroit unissant l'acception esthétique d'*arrière-garde* à l'idéologie avant-gardiste. Il paraît donc problématique, pour le moins, de devoir aujourd'hui utiliser ce terme pour étudier objectivement, en toute impartialité scientifique, des mouvements ou des auteurs qui, en aucun cas, ne l'ont employé pour se désigner eux-mêmes. Cette question de l'anachronisme sera plusieurs fois évoquée dans ce livre.

Il n'y a d'arrière-garde que par rapport à une avant-garde. Pourtant – et c'est ma seconde remarque d'ordre lexical – on aura noté que l'histoire du terme d'*arrière-garde* n'est en aucune manière parallèle à celle d'*avant-garde*. Le sens figuré d'*arrière-garde* est certes une production du discours des avant-gardes, au moment où ces dernières triomphent, mais ce sens figuré émerge bien après l'apparition du concept même d'avant-garde. Autrement dit, la symétrie des deux notions n'est que de façade: on peut utiliser l'une sans avoir besoin de l'autre. Significativement, cette absence de symétrie ne concerne que le sens figuré: en bonne stratégie, toute armée comporte nécessairement des éléments d'avant et d'arrière-garde, alors que du point de vue esthétique toute avant-garde ne détermine pas nécessairement son arrière-garde. On comprend bien pourquoi: par définition, l'avant-garde esthétique s'oppose déjà au gros de la production littéraire ou artistique d'une époque; mais pour autant cette production majoritaire et moyenne ne saurait être qualifiée d'arrière-garde; *arrière-garde* ne peut désigner qu'un mouvement minoritaire. Pour qu'une arrière-garde esthétique soit perceptible comme telle, il faut que l'idéologie moderne du progrès artistique s'impose suffisamment à la masse pour que cette dernière se sente lancée dans un mouvement en avant irrésistible et se sépare, ce faisant, d'éléments résiduels. Quand la masse croit au progrès dans les arts, alors commence le temps des arrière-gardes. Celles-ci apparaissent comme une conséquence inéluctable du développement de la modernité.

Dans ce contexte idéologique, la métaphore du *combat d'arrière-garde*, qui eut tant de succès dans les années 1960, n'est pas sans poser quelque problème d'interprétation. Dans une armée, en effet, il est deux circonstances où une arrière-garde peut livrer combat: au cours d'une avancée, quand l'armée est attaquée par surprise sur ses arrières, et en cas de retraite, pour protéger une fuite. Dans le premier cas, celui de l'avancée, l'arrière-garde va dans le même sens que l'avant-garde; elle est simplement en recul par rapport à celle-ci, fermant la marche au lieu de l'ouvrir: au sens figuré, l'arrière-garde apparaît alors comme un mouvement qui se convertit tardivement à l'esthétique de l'avant-garde.

Ce n'est évidemment pas ainsi que l'entendent les utilisateurs de l'expression *combat d'arrière-garde*: pour eux, les arrière-gardes sont assimilées aux éléments, isolés,

d'une armée en déroute, livrant un combat sans espoir contre les forces du progrès. Au lieu d'aller dans le même sens que les avant-gardes, comme dans une armée réelle, les arrière-gardes ainsi entendues vont en sens inverse: elles n'appartiennent plus à la même armée que les avant-gardes, mais à l'armée adverse, hostile aux avant-gardes, et elles luttent pied à pied contre cette avant-garde qui les talonne. Au prix d'une modification du référent militaire, *arrière-garde* devient alors synonyme de force esthétique réactionnaire. C'est le plus souvent ainsi que l'entend la *doxa*. Mais il ne faut pas pour autant oublier le premier sens: celui de retardataires de l'esthétique, qui iraient malgré tout, voire malgré eux, dans le sens indiqué par les avant-gardes. Cette ambiguïté essentielle de la notion d'arrière-garde sera largement explorée dans les chapitres à venir. Elle permet d'enrichir considérablement le débat, en échappant à une bipolarité un peu trop réductrice, qui opposerait nécessairement l'arrière-garde à l'avant-garde.

Les ambiguïtés de la modernité

Le modernisme (ou la modernité) n'est pas en effet un mouvement univoque. Depuis plusieurs années, on a mis l'accent sur les «paradoxes», pour reprendre l'expression d'Antoine Compagnon⁷, d'une esthétique marquée par la complexité et les tensions internes. Baudelaire lui-même, chantre de la modernité, ne la chante que pour la critiquer: la modernité se constitue dans la prise de conscience douloureuse de sa négativité. Ainsi ce passage révélateur où le poète se moque «de l'amour, de la préférence des Français pour les métaphores militaires»: «Toute métaphore ici porte des moustaches.» Et parmi les exemples qu'il cite pêle-mêle («Littérature militante. Rester sur la brèche. Porter haut le drapeau. Tenir le drapeau haut et ferme. Se jeter dans la mêlée. Un des vétérans.»), il en distingue deux, assortis d'un commentaire: «Les poètes de combat. Les littérateurs d'avant-garde. Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société⁸.» Dans cet enrôlement des esprits, que suppose la notion d'avant-garde et que condamne Baudelaire, on retrouve bien l'un des thèmes les plus fréquents à la fois de la description de la modernité et de sa critique, l'une et l'autre étant inséparables: l'emprise croissante de la société sur les individus. Et cette critique de l'avant-gardisme, sans faire nécessairement de Baudelaire un suppôt de l'arrière-garde, le place dans une situation de porte-à-faux tout à fait caractéristique. Sartre ne dit-il pas de lui qu'il avait «choisi d'avancer à reculons, tourné vers le passé, accroupi au fond de la voiture qui l'emporte et fixant son regard sur la route qui fuit»⁹?

Quelques décennies plus tard, dans les années 1910 et 1920, à l'échelle du continent européen, la révolution moderniste devait, elle aussi, se définir comme le retour à une tradition ou un classicisme perdus – et la notion de retour n'est évidemment pas sans lien avec celle d'arrière-garde. Que l'on songe à Ezra Pound et T. S. Eliot, du côté anglo-saxon, à Jacques Rivière et à la *NRF*, du côté français: le même Eliot qui avait révolutionné la poésie anglophone avec *La Terre vaine* (*The Waste Land*) se proclamait un peu plus tard,

dans une fameuse profession de foi, «classiciste en littérature, royaliste en politique et anglo-catholique en religion»¹⁰; la même *NRF* qui allait devenir un organe essentiel de la création littéraire française dans l'entre-deux-guerres s'ouvrait en 1919 sur une proclamation de son nouveau directeur, Rivière, prédisant l'avènement d'une authentique «renaissance classique»¹¹. En quelques années, la revendication de la tradition avait changé de camp. Si, avant guerre, Albert Thibaudet et Remy de Gourmont pouvaient se permettre de fustiger les partisans d'un retour à la tradition et les groupuscules néoclassiques¹², il n'en allait plus de même après guerre: ainsi, en 1920, Camille Mauclair constatait-il que le mot de tradition était devenu très tendance, comme on dirait aujourd'hui, et se moquait de ces cubistes qui se réclamaient à tout bout de champ de David ou de Poussin pour justifier leurs gribouillages¹³. La poésie de Paul Valéry, appréciée à la fois d'André Breton et des derniers néoclassiques, trouva dans cette ambivalence la clé d'un succès foudroyant.

Tradition, classicisme: ces termes faisaient désormais partie intégrante de la panoplie moderniste. Non qu'il n'y ait beaucoup à dire sur cette parasynonymie: les deux concepts, si voisins qu'ils puissent paraître, ne sont pas superposables, d'une époque à l'autre, d'une culture nationale à l'autre¹⁴. La culture des classiques, à l'implantation plutôt française, voire latine, fonctionne sur le mode de l'alternative radicale, dont l'opposition binaire avec le romantisme fournit le modèle; ainsi Charles Maurras et T. E. Hulme ne prônent-ils le classicisme que parce qu'ils sont d'abord déterminés par leur antiromantisme viscéral. La culture de la tradition, qui rayonne plutôt sur le monde anglo-saxon, pratique au contraire la refonte permanente: elle intègre les innovations tout en recomposant à mesure le passé. Si les notions de tradition et de classicisme n'ont pas été exclues d'office du vocabulaire moderniste, c'est que le modernisme a moins fait table rase des modèles qu'il n'a tenté d'établir avec eux un nouveau rapport.

À bien des égards, on peut rapprocher la crise moderniste européenne de celle de la Renaissance: tout d'un coup, à la fin du xv^e siècle, les humanistes se sentirent coupés d'un monde antique auquel leurs prédecesseurs immédiats, les hommes du Moyen Âge, avaient cru encore appartenir; il leur fallut se réapproprier ce passé qui leur échappait en inventant un nouveau mode de relation avec l'Antiquité. Il en va de même pour le modernisme: la prise de conscience de l'appartenance à la modernité, à une marche en avant irrésistible, s'accompagne non pas d'une rupture totale avec les racines culturelles, mais de la quête d'une fidélité supérieure à celles-ci, une fidélité dans l'esprit et non dans la lettre, compatible avec les impératifs inéluctables du progrès. On revendique une généalogie esthétique sublimée plutôt que de s'astreindre à une conformité servile.

C'est le concept même d'arrière-garde que subvertit l'idéologie moderniste. Ne prenons qu'un exemple de ce problème : il s'agit d'une revue moderniste méconnue dont le titre, *Tambour*, se situe manifestement dans la lignée des métaphores militaires condamnées par Baudelaire. Dans le premier numéro, son fondateur Harold J. Salemson, un Américain installé à Paris, présentait ainsi le programme de la revue, en 1929:

Interpréter le passé, c'est exprimer le présent; exprimer le présent, c'est créer l'avenir.

Toute expression artistique, passée, présente, ou future, qu'elle qu'en soit la tendance, est *tolérable*. Ce n'est qu'en constatant le mouvement, en avant ou en arrière, de l'art que l'on arrivera à en dégager un sens, une valeur. La direction nouvelle ne peut être conçue qu'à la lueur des leçons du passé¹⁵.

Le rapport affirmé au passé, l'ouverture à toutes les directions de l'art, progressiste ou rétrograde, font de ce manifeste une sorte de résumé de toutes les tensions internes au modernisme. Le plus surprenant est peut-être que les leçons de ce manifeste furent appliquées à la lettre: le numéro 5 de la revue fut entièrement consacré à un éloge d'Anatole France, figure honnie, s'il en fut, par les avant-gardes et, en particulier, par les surréalistes. Le voisinage détonnant, à l'intérieur de la même revue, de l'auteur du *Crime de Sylvestre Bonnard* avec des personnalités aussi avant-gardistes que Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Philippe Soupault, Eugenio Montale, Massimo Bontempelli ou Paul Bowles donne à *Tambour* une personnalité quasi schizophrénique passionnante à étudier: avant-garde et arrière-garde sont parfois aussi indissociables que le docteur Jekyll et Mister Hyde (quant à savoir laquelle est Jekyll, laquelle Hyde, c'est une autre question).

Il faudrait se garder de penser que le terme d'*arrière-garde* recouvrirait deux réalités absolument distinctes: les bons et les mauvais; les simples conservateurs et réactionnaires d'un côté, les «mainteneurs¹⁶» de l'autre, qui ne prendraient appui sur la tradition que pour mieux rebondir vers des formes nouvelles. Dans la réalité, les situations sont beaucoup plus complexes, comme le montrent les chapitres de ce livre, et les solutions de continuité moins évidentes.

Une avant-garde peut cacher une arrière-garde. Mais l'inverse est vrai aussi: en toute arrière-garde se dissimule une avant-garde en puissance. D'abord, la composition sociologique des groupes d'arrière-garde n'est pas nécessairement distincte de celle des avant-gardes: rien ne ressemble plus à un groupe de jeunes gens se proclamant en rupture avec la réalité présente qu'un autre groupe de jeunes gens exprimant une revendication analogue. D'un certain point de vue, le principe même de la protestation compte peut-être plus que sa direction. Il n'importe pas tant qu'on voudrait bien le croire qu'un groupe regarde vers l'avenir et que l'autre se tourne vers le passé.

Car le passé auquel se réfère tout mouvement réactionnaire n'est-il que du passé? Ne présente-t-il pas par principe quelque chose d'irréductiblement neuf? Eliot exprime fort bien le problème dans une perspective phénoménologique: «Soit on vit le passé, et alors c'est du présent; soit on s'en souvient, et alors ce n'est pas le même passé qu'on a vécu autrefois: la différence n'est pas entre deux objets, mais entre deux points de vue¹⁷». Autrement dit, le passé dont nous nous souvenons n'est en rien réductible au passé vécu: l'identité des mots ne doit pas masquer la différence des objets mentaux. On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. On n'écrit jamais deux fois le même livre.

C'est pourquoi personne n'est plus avant-gardiste que le personnage borgésien de Pierre Ménard¹⁸, dont le projet de recréer mot pour mot *Don Quichotte* en plein xx^e siècle aurait semblé *a priori* incarner si bien l'arrière-garde; Borges démontre cependant qu'écrit au xx^e siècle, le roman de Cervantès signifie tout autre chose qu'au Siècle d'or. À leur

manière, les néoclassisants français autour de 1910 sont d'authentiques Pierre Ménard: tout rétrogrades qu'ils soient, le classicisme qu'ils défendent prend un sens nouveau qu'il nous appartient de déchiffrer. On le voit: c'est tout le problème philosophique et politique de la réaction qui est ici posé.

Comment l'insulte devient concept

Alors, si avant-gardes et arrière-gardes se complètent de façon aussi étroite, comment se fait-il qu'on ait tant parlé des premières et si peu des secondes ? C'est peut-être, comme l'écrit Walter Benjamin, que l'historien s'identifie par nature aux vainqueurs, alors que les arrière-gardes appartiennent au clan des perdants. Mais, pour aboutir à un compte rendu plus objectif de la réalité historique, il ne suffit pas, nous dit Benjamin, de «brosser à contresens le poil trop luisant de l'histoire» et de donner désormais la préférence aux opprimés plutôt qu'aux oppresseurs¹⁹. C'est à une histoire non dogmatique, relevant de la chronique et de l'annalistique, que revient la responsabilité de donner aux acteurs du passé, à *tous* les acteurs, toutes leurs chances. C'est donc à une conversion du regard, détachée autant que possible de la notion si prégnante de progrès, que nous sommes conviés.

Cette leçon benjaminienne sur l'histoire s'applique plus que jamais à l'histoire de la littérature et des arts. Car l'histoire artistique souffre, plus que d'autres, de ce que j'appellerais volontiers une *tentation anthologique*, qui la conduit à privilégier les œuvres belles, les œuvres bonnes, légitimées par le jugement de la postérité, au détriment de tout le reste, autrement dit les œuvres stériles et ratées, qui tombent *ipso facto* dans les oubliettes. À la différence de l'histoire générale, l'histoire littéraire, l'histoire artistique sont secondes par rapport à leur objet: elles se restreignent souvent à une liste de chefs-d'œuvre, qu'elles prennent comme un donné de toute éternité. Or, comment comprendre, par exemple, la thématique de Péguy ou le succès d'un Valéry sans les relier au substrat qui les explique au moins en partie, c'est-à-dire à la fermentation néoclassique qui, dans les premières années du XX^e siècle, les a rendus possibles? Sans cet arrière-plan formé d'arrière-gardes, Péguy et Valéry paraissent des météores venus d'on ne sait où, alors qu'ils retrouvent soudain des trajectoires beaucoup plus régulières si on se donne la peine de les replacer dans leur système d'origine. L'histoire qu'il nous faut ne serait pas très éloignée de ce «Tableau de la littérature française au XIX^e siècle», que s'amuse à imaginer Proust, tableau brossé «à une certaine échelle, et où pas un grand nom ne figureraient, où seraient promus grands écrivains des gens dont tout le monde a oublié qu'ils écrivirent»²⁰. Ici, Proust caricature Sainte-Beuve, un Sainte-Beuve à qui il reproche de ne pas savoir juger, d'être incapable de faire le tri. Mais c'est ce défaut-là qui nous rend Sainte-Beuve si précieux, car il n'est que l'envers d'une qualité: celle de la compréhension universelle. L'histoire qu'il nous faut, c'est l'histoire à la Sainte-Beuve, une histoire des *minores*.

Encore est-il nécessaire ici d'apporter une précision: toutes les arrière-gardes ne sont pas des *minores*, toutes les avant-gardes des *majores*. Il importe de se débarrasser d'une

vision simpliste qui superposerait exactement une catégorie à une autre. C'est l'un des buts du présent ouvrage que de remettre en question ces parallèles trompeurs.

Toutefois, quand bien même ces préjugés défavorables seraient légitimes, il n'en faudrait pas moins s'efforcer de réfléchir sur les arrière-gardes. Si cela est tellement difficile, c'est que la notion pose incidemment le problème de la valeur des œuvres et de la fonction que revendent les spécialistes de la littérature et des arts. Excepté quelques échappées marginales vers le baroque ou la paralittérature, la Nouvelle Critique et, en particulier, la critique de la conscience se présentèrent comme une critique des maîtres et des grands textes. Sous cette influence, deux paramètres ont fini par se confondre, qu'il faudrait à présent dissocier: l'échelle axiologique et l'échelle épistémologique. Autrement dit, et pour poser la question crûment, est-il souhaitable de ne parler que des œuvres et des auteurs que l'on aime? Que faut-il faire du reste? Doit-on laisser entièrement Céline occulter Henry Bordeaux ou Claude Simon Henri Troyat? C'est la validité épistémologique du regard porté sur une époque qui est en jeu. Les arrière-gardes risquent peu d'intéresser quiconque se considère moins comme un philologue que comme un critique, chargé de juger selon des critères de goût.

Il n'en fut pas toujours ainsi, cependant. Il fut un temps, au contraire, où ce sont les avant-gardes qui auraient récolté le mépris de la critique. Albert Thibaudet en témoigne: «Il me semble naturel que la critique normale, dont le but est de reconnaître et d'établir une tradition, lutte avec acharnement contre les modernes, ainsi qu'elle l'a toujours fait, mais surtout et doublement contre le modernisme²¹». Hier, la critique favorisait la permanence du passé; aujourd'hui, c'est la nouveauté du présent qu'elle privilégie. Voilà une raison supplémentaire de se débarrasser de cette tendance «normale» (ou normative), puisque la norme appliquée est éminemment variable et que cette variation correspond moins à des particularités du goût individuel qu'à des options idéologiques prédéterminées. Ce sont deux visions de l'histoire qui s'affrontent – ou plutôt se succèdent sans se rencontrer – selon deux directions opposées plaisamment décrites par Paul Claudel:

Il y a deux attitudes dans la vie que l'on peut comparer à la position des occupants d'un compartiment de chemin de fer. Les uns ont choisi la banquette arrière qui les met à l'abri du vent et des escarbilles et qui leur permet de jouir plus longtemps d'un paysage attachant comparable à ces approvisionnements de la mémoire que le mouvement qui nous emporte vient continuellement accroître et enrichir. Cet avenir à qui nous tournons le dos ne fait pour nous qu'élargir le passé. Quant aux occupants de la banquette avant, courageusement exposés aux courants d'air, ce qui les intéresse, ce n'est pas ce qu'ils laissent derrière eux, c'est ce qui va arriver de nouveau et d'inépuisable²².

Ni «banquette arrière» ni «banquette avant», l'étude des arrière-gardes se réclame au contraire d'une approche surplombante de la réalité, aussi dégagée que possible des rapports faussés à l'histoire. En dépit de toutes les craintes, la distance épistémologique

permet de prendre en compte sans équivoque des mouvements aux qualités esthétiques diverses et aux opinions politiques parfois peu recommandables.

Évidemment, si un tel objet émerge aujourd’hui dans le champ des recherches littéraires, s’il est plus facile de l’évoquer dans le discours de la critique, c’est peut-être que l’idéologie postmoderne a effectué tout un travail de nivellation des valeurs et proposé de dépasser la vieille foi dans le progrès. Soumises à cette influence, bon gré mal gré, les consciences sont préparées à reconnaître l’existence d’arrière-gardes.

Ce faisant, la critique littéraire se contente de suivre un mouvement initié par la critique des arts plastiques et, en particulier, décoratifs, où la notion de *kitsch*, par exemple, a depuis longtemps droit de cité²³. Dans les années 1990, sous la plume d’Eda Cufer et de Peter Weibel, sont ainsi apparus les concepts de «rétrrogardisme» (*retrogardism*) et de «rétro-avant-garde» (*Retroavantgarde*) pour qualifier le travail d’artistes de l’ex-Yougoslavie, en particulier celui du groupe Irwin, à Ljubljana, fondateur du «Nouvel Art slovène» (*Neue Slowenische Kunst*, abrégé en NSK)²⁴. «La rétro-avant-garde, écrit Kufer, constitue le procédé artistique de base de la *Neue Slowenische Kunst*, partant du principe que les traumatismes du passé qui affectent le présent et le futur ne peuvent être guéris que par un retour aux conflits initiaux²⁵». Pour toute une aire géographiquement, politiquement et culturellement déterminée dont, plusieurs décennies durant, l’histoire artistique s’inscrivit en marge du grand récit central de l’Europe occidentale et de l’Amérique du Nord, le projet esthétique consiste à revenir sur la période des avant-gardes modernistes et à rejouer sur la scène publique le moment crucial où celles-ci furent absorbées et dissoutes dans le système des États totalitaires. «Rétrograder pour mieux sauter»²⁶: telle est l’ambition explicite de cette relecture cathartique de l’art du xx^e siècle, où les avant-gardes historiques sont réinterprétées ironiquement sur le mode de l’arrière-garde. Ce renversement subversif résume assez bien le programme de la postmodernité: prendre l’histoire à contre-courant et brouiller les lignes de démarcation esthétiques *a priori* les moins discutables.

Depuis au moins une quinzaine d’années, l’arrière-garde n’est donc plus un tabou pour les arts plastiques: l’insulte est devenue concept. Il n’est que temps pour la critique littéraire de l’assimiler à son tour: ce n’est pas la première fois que l’étude de la littérature manifeste son retard sur celle des autres champs esthétiques²⁷; ce ne sera sans doute pas non plus la dernière. Il y a tout à gagner de cette interdisciplinarité. Philosophie, analyse historique et politique, comparaison entre les arts et les cultures, sociologie de la création: le présent ouvrage démontre suffisamment l’intérêt d’une diversité des approches pour un objet aussi ambigu.

La loi du talion ne doit pas être appliquée aux arrière-gardes: s’il est vrai qu’elles se sont mises en retrait de l’histoire et qu’elles ont nié son mouvement, il ne faut pas en retour que l’historiographie nie les arrière-gardes et fasse comme si elle n’avaient jamais existé. Bien au contraire, il faut *penser* les arrière-gardes, sans fausse honte: non seulement il vaut la peine de faire émerger à la conscience des objets dont on soupçonnait à peine l’existence, s’il est vrai que rien de ce qui est artistique ou littéraire ne doit rester étranger au spécialiste; non seulement ces îlots inexplorés peuvent réservé à l’amateur des plaisirs

inédits; mais la connaissance de ces nouveaux territoires permet d'accéder à une compréhension plus fidèle de l'évolution esthétique du xx^e siècle. Le concept qui sera mis à l'épreuve dans ces pages ne se réduit pas à un simple gadget: c'est un outil d'analyse dont on ne peut faire l'économie.

Il s'agit de transformer en profondeur notre perception de l'évolution littéraire et artistique et d'inventer une nouvelle manière d'écrire l'histoire. Depuis le xix^e siècle, celle-ci est communément envisagée comme une succession de ruptures, dont chacune définit une école ou un mouvement dit d'avant-garde: le romantisme, le réalisme, le symbolisme, le surréalisme, le Nouveau Roman, etc. Mais, à l'aube du xxi^e siècle, il est temps de s'interroger sur la face cachée de ce récit: celle des continuités et des retours, de la tradition et de l'arrière-gardisme, qui s'inscrivent dans les marges, voire à contre-courant de la téléologie généralement acceptée. S'il faut penser les arrière-gardes, c'est pour pouvoir penser tout le reste.

NOTES

- ¹ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Gallimard, 2003, p. 27-31.
- ² Hugo Friedrich, *Das antiromantische Denken im modernen Frankreich*, Munich, Max Hueber, 1935.
- ³ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française (1895-1914)* (1960), Genève, Slatkine, 1981.
- ⁴ Étienne Pasquier, *Les recherches de la France*, Champion, 1996, t. II, p. 1413 (livre VII, ch. 6: «De la grande flotte des poètes», 1607).
- ⁵ Pour toute cette recherche lexicologique, c'est la base de données Frantext qui a été mise à contribution.
- ⁶ Albert Thibaudeau, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, 1936, p. 487.
- ⁷ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990.
- ⁸ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1975 (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, p. 690-691 (*Mon cœur mis à nu*, XXIII).
- ⁹ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire* (1947), Gallimard, 1994 (Folio), p. 151.
- ¹⁰ Thomas Stearns Eliot, *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*, Londres, Faber & Gwyer, 1928, p. IX. Je traduis. Pour une interprétation de la signification historique du mouvement littéraire de renaissance classique et pour un commentaire du classicisme éliotien, je me permets de renvoyer à ma *Naissance de la critique moderne: la littérature selon Eliot et Valéry (1889-1945)*, Arras, Artois Presses Université, 2002, p. 72-95 et 296-319.
- ¹¹ Jacques Rivière, «La Nouvelle Revue Française», *NRF*, XIII, n° 69, juin 1919, p. 34. Rivière n'hésitait pas à rattacher l'œuvre de Proust à «la tradition classique», dans son article «Marcel Proust et la tradition classique», *NRF*, XIV, n° 77, février 1920, p. 192-200.
- ¹² Albert Thibaudeau, «L'esthétique des trois traditions», *NRF*, IX, n° 49, janvier 1913, p. 5-42, et n° 51, mars 1913, p. 355-393 ; Remy de Gourmont, «La tradition et autres choses», *Les Marges*, XIV, 11^e année, n° 50, 15 juin 1914, p. 10-19.
- ¹³ Camille Mauclair, «De Flaubert et du style», *La Semaine littéraire*, Genève, n° 1366, 6 mars 1920, p. 109. Je dois cette référence à Gilles Philippe. Autre témoignage: dans la liste des slogans de l'époque, Auguste Dupouy mentionne le mot de *tradition* («Écrivains morts pour la patrie», dans Charles Le Goffic, *La Littérature française aux xix^e et xx^e siècles: tableau général accompagné de pages types*, t. II, Larousse, 1919).
- ¹⁴ J'ai tenté de faire cet exercice de dichotomie dans «Le canon, les classiques et l'admiration: réflexions à partir de Harold Bloom», dans *L'Admiration*, éd. Delphine Denis et Francis Marcoin, Arras, Artois Presses Université, 2004; et dans «Les deux modernismes. T. S. Eliot et la NRF», *The Romanic Review*, vol. 99, n° 1-2, janvier-mars 2008, p. 57-68.
- ¹⁵ Harold J. Salemson, dans *Tambour*, n° 1, 1929, p. 1-2; rééd. Madison, The University of Wisconsin Press, 2002. La revue, qui n'eut que huit livraisons, n'alla pas au-delà de 1930.

- ¹⁶ Selon l'expression d'Antoine Compagnon dans le chapitre 6.
- ¹⁷ T. S. Eliot, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* (1916), New York, Farrar/Straus, 1964, p. 51. Je traduis.
- ¹⁸ Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1993 (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, p. 467-475 («Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*» [1939], dans *Fictions*).
- ¹⁹ Walter Benjamin, *Écrits français*, Gallimard, 2003 (Folio), p. 438 («Sur le concept d'histoire», 1940).
- ²⁰ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1971 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 597 («À propos du „style“ de Flaubert», 1920).
- ²¹ A. Thibaudet, «Discours sur le moderne», *NRF*, 15 mai 1920, p. 729.
- ²² Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Gallimard, 1965 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 1311-1312 («La banquette avant et la banquette arrière», 1936-1937). Ce texte m'a été signalé par Pascal Dethurens.
- ²³ Voir, par exemple, Richard Sheppard, «Kandinsky's œuvre 1900-14: the avant-garde as rear-guard», *Word and Image*, vol. 6, n° 1, January-March 1990, p. 41-67.
- ²⁴ Voir Inke Arns, «Irwin Navigator: Retroprincip 1983-2003», dans *Irwin: Retroprincip 1983-2003*, éd. I. Arns, Francfort, Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2003. On peut aussi se référer utilement au site Web de NSK: www.nskstate.com.
- ²⁵ Eda Cufer & Irwin, «NSK State in Time», dans *Irwin: Retroprincip 1983-2003*, *op. cit.* Je traduis.
- ²⁶ I. Arns, *loc. cit.* En français dans le texte.
- ²⁷ Ainsi le concept de forme est-il apparu d'abord en histoire de l'art avant d'être adopté par la critique littéraire. Voir *Naissance de la critique moderne*, *op. cit.*, p. 14-16.