

À PROPOS DE LA TRANSGRESSION- DE LA RÈGLE À LA SÉMANTIQUE ET AU QUESTIONNEMENT. EN UN COMMENTAIRE DES AVANT-GARDES, DE JOSEPH CONRAD, DE CARLOS FUENTES ET DE GERTRUDE STEIN

Jean Bessière

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), France

82.091

On Transgression. From the Principle to Semantics and its Probing. Remarks on Avant-gardes, Joseph Conrad, Carlos Fuentes and Gertrude Stein. By a cross-reading of Joseph Conrad, defined as a precursor of the avant-gardes episteme of the first part of the 20th century, Gertrude Stein, one of the avant-garde writers, and Carlos Fuentes, a commentator of these avant-gardes, this article specifies the notion of transgression and refers it, on the one hand, to cultural spaces and national borders, and on the other hand, to the approach to history which it implies. The conclusion of the article links the artistic and cultural transgression of avant-gardes to the notion of anachronism.

Key words: literature / avant-garde / transgression / nation / borders / Conrad, Joseph / Stein, Gertrude / Fuentes, Carlos

La définition de ce colloque de Lipica¹, "Spaces of Transgressiveness : Verbal Act at the Edge", croise les notions de transgression, d'espace, de transgression de l'espace, d'historicité, d'identité traditionnelle et renouvelée, et finalement d'avant-garde, dans des contextes littéraires et des contextes culturels. On propose ici un cadrage de ce que présuppose, de ce qu'entraîne ce croisement, et, en conséquence, des implications de ce colloque. Ce cadrage est fait en trois temps : selon un commentaire de ce croisement et selon les reformulations des notions de transgression, d'avant-garde ; puis, selon les manières de fables que proposent, à propos de la transgression, du nouveau, de la frontière, trois écrivains, Joseph Conrad, Carlos Fuentes, Gertrude Stein – c'est-à-dire deux écrivains qui encadrent la période des avant-gardes européennes, et un écrivain qui appartient à ces avant-gardes ; puis, enfin, selon une réflexion sur le contraste qui se dessine, au regard de la transgression, entre les avant-gardes et ce que nous disent ces manières de fables.

I.

On fait d'abord deux commentaires sur cette définition du colloque. D'un point de vue typologique, elle allie transgression, espace, identité, nouveau et littérature. D'un point de vue historique, si nous comprenons bien, elle croise des références aux avant-gardes, au modernisme et au post-modernisme, à la mémoire culturelle, au nouvel espace européen et à la littérature slovène. Chacun des points de vue croise, de fait, un rappel de la définition des avant-gardes et un rappel des transferts d'identité, dans le temps et dans l'espace. La vulgate de la critique contemporaine, particulièrement la vulgate des études culturelles et du post-modernisme, qui est donc un arrière-plan de cette définition du colloque, ne reconnaîtrait pas de tels points de vue et de tels croisements, puisque cette vulgate se dit précisément en rupture avec la pensée des avant-gardes, avec le modernisme, placés sous le signe d'un eurocentrisme. Donner, dans cette définition du colloque, ces points de vue et ces croisements, c'est donc à la fois rompre avec cette vulgate et en proposer une relecture. Celle-ci peut se formuler dans les termes suivants : il peut être précisé les termes qui permettent de faire, de lire le changement, le nouveau, la continuité du changement et du nouveau dans les littératures européennes en rapportant ce changement et cette continuité aux données culturelles internationales, particulièrement européennes.

Cette reformulation a pour condition que l'on réinterprète la transgression dont se sont réclamées les avant-gardes. Dans les avant-gardes européennes, telles qu'on les comprend historiquement, cette transgression était une transgression symbolique, idéologique, formelle, qui se voulait internationale. Il y avait bien alors une transgression des cultures, mais cette transgression des cultures n'était pas pensée pour elle-même, ni considérée comme une détermination essentielle des avant-gardes – c'est le propre de l'internationalisme que de se penser comme une composition des critiques des cultures à travers la critique de l'idéologie, du symbole, de la forme, et comme une composition des cultures, par là-même, sans qu'il soit fait l'hypothèse de transferts culturels. Il suffit de dire à ce propos toutes les avant-gardes européennes des trente premières années du XX^e siècle. Ce constat n'exclut pas de marquer que ces avant-gardes se sont reconnues des origines nationales spécifiques – origines allemandes pour l'expressionnisme, origines françaises pour le surréalisme, etc. (Dada est certes un contre-exemple de cela ; il faut cependant noter la brièveté de ce mouvement.) Cette reconnaissance n'est donc pas un interdit mis à la visée internationale et cosmopolite. Ainsi, rompre avec la vulgate critique contemporaine et la corriger, comme le suggère la définition du colloque, revient d'abord à conserver l'hypothèse du nouveau et de la transgression, et à modifier la référence à l'internationalisme – cela revient à dire que celui-ci doit être lu dans des termes culturels, dans des termes de passage et de transgression culturels. Cela peut encore se commenter de la manière suivante : les avant-gardes des trente premières années du XX^e siècle se pensaient comme globales, parce qu'elles étaient une réaction à ce qu'elle percevait comme un état global du monde, particulièrement du

monde défini par une guerre mondiale, par son avant et par son après, à une époque où, pour utiliser un terme contemporain, les puissances européennes étaient les figures de la mondialisation. Cette rupture et cette correction reviennent aussi à ne pas lire la série des avant-gardes sous le signe de la tradition du nouveau², ni sous celui d'une manière de poursuite de l'art et de la littérature pour eux-mêmes³. Lire ainsi les avant-gardes sous le signe de la tradition du nouveau et de la poursuite de l'art et de la littérature revient à perdre la notion de transgression et sa réalité, alors que l'on entend dire le nouveau, qui suppose la transgression idéologique, symbolique, formelle. Il faudrait donc tenir ensemble les propriétés transgressives et culturelles des avant-gardes, bien que les avant-gardes se soient données comme internationales – c'est pourquoi le surréalisme se reconnaîtra d'abord dans le communisme.

Cette reformulation a encore pour condition que l'on réinterprète l'hypothèse de la transgression culturelle, telle qu'elle est présentée aujourd'hui dans les études culturelles. La caractérisation de cette transgression a pour conditions deux hypothèses. Première hypothèse : toute culture en elle-même et les cultures les une par rapport aux autres sont dans un rapport du même et de l'autre – le problème de l'identité et de la différence devient celui du même et de l'autre où que ce soit : identité et différence, affirmation de celle-là ou abolition de sa différence, telle est la question. C'est suivant ce dilemme que les études culturelles lisent les littératures contemporaines, à travers le monde. Il faut aussi bien dire les diverses littératures que le jeu des littératures entre elles. Il suffit d'un seul exemple : les littératures de la Caraïbe sont vues à la fois comme des littératures qui présentent, en elles-mêmes, un tel dilemme et comme des littératures qui font lire partout ce dilemme. Deuxième hypothèse qui est indissociable de la première : il est alors impossible de dire une universalité, ou un droit reconnu par tous – c'est la notion même de transgression qui est défaite puisqu'elle suppose un droit et une règle qui sont brisés. Il est alors une double vision des réalités culturelles : d'une part, le jeu constant de l'implication du même et de l'autre, de l'identité et de la différence ; d'autre part, l'affrontement, également constant, dans une même culture, entre cultures, du même et de l'autre, de l'identité et de la différence. On comprend que, dans ces perspectives, la visée internationaliste des avant-gardes ne vaille plus, et que l'on puisse jouer, entre autres choses, de la distinction du moderne et du post-moderne. Utiliser, dans le rappel implicite de telles données, la référence à la transgression revient, non pas à rétablir la référence à l'internationalisme, mais à recaractériser le jeu du même et de l'autre. Ce jeu n'est plus à considérer ni suivant l'implication du même et de l'autre, ni suivant son opposition à une universalité, à un droit reconnu par tous, mais suivant le fait même de ce que donne à entendre la transgression, alors assimilée à une transgression de l'espace : il faut ici comprendre le passage des frontières, quelles qu'elles soient, et d'abord les frontières nationales et les frontières temporelles et historiques. Il en résulte des références à l'histoire, à l'espace, et à l'identité. Celle-ci ne se comprend plus seulement suivant le jeu du même et de l'autre, mais suivant ce qu'elle devient selon le passage de la frontière, selon le changement temporel et historique.

Sans que l'on soit capable de considérer la littérature slovène, on va tenter de nouer les reformulations qui viennent d'être caractérisées et de préciser un peu plus les jeux de la transgression, de l'espace, de l'identité, de l'histoire, dans le cadre des avant-gardes du XX^e siècle et dans des exemples littéraires qui permettent de recaractériser ces jeux.

II.

Soit d'abord le rapport de la transgression et de l'avant-garde. La définition la plus simple qui puisse être proposée de la transgression est celle donnée par Montaigne dans ses *Essais* et qui est indirecte mais explicite : les règles et les lois sont établies pour ne pas être observées. Il faut comprendre : la transgression n'est que par rapport à une règle ; elle n'est que selon cette règle. Elle n'a qu'une seule finalité la rupture de cette règle. Elle est à elle-même sa propre loi par rapport à cette règle. Il est une variante contemporaine, sémiotique, et littéraire de cette définition de Montaigne, la définition que donne Youri Lotman dans sa *Structure du texte artistique* : tout texte littéraire est l'exposition de divers champs sémiotiques, et l'exposition du passage d'un champ à l'autre – par exemple, de la vie à la mort –, et, en conséquence, chaque fois, une transgression des caractérisations et des limites du champ sémiotique initial et des caractérisations et des limites du champ sémiotique suivant. Dans la logique de Y. Lotman, cela correspond au constat du défaut de traductibilité réciproque des diverses unités sémiotiques et sémantiques. Dans la seule perspective de la transgression, cela revient à marquer que celle-ci est donc son propre mouvement – ce mouvement qui permet de passer –, sa propre fin – cette fin qui permet de toujours aller. Montaigne et Y. Lotman sont ici utiles pour préciser le jeu des avant-gardes, celles des trente premières années du XX^e siècle. La recherche et la réalisation du nouveau sont choix de rupture, autrement dit, transgressions de telles règles, de telles représentations, suivant la reconnaissance du mouvement propre du nouveau – il est à lui-même sa propre fin et doit donc poursuivre. Il suffit de rappeler le mot d'ordre d'Ezra Pound : "Make it new!" La transgression se définit donc doublement : rupture et mouvement propre de la rupture. C'est pourquoi les avant-gardes peuvent se succéder ou rivaliser. C'est pourquoi la transgression de l'avant-garde se donne toujours pour ultime et pour un jugement sur ce avec quoi elle rompt et pour un recommencement absolu du temps. Rupture de la limite, l'avant-garde est ainsi sans limite – elle est sa propre loi. On comprend dès lors qu'elle puisse se dire internationale : elle est la rupture de toute frontière et de tout temps. On doit aussi comprendre que, parce qu'elle est sa propre loi, elle est l'ignorance de la différence comme telle ; elle n'a pas même besoin de se penser comme la différence. Cela explique, dans une perspective polémique, que l'on puisse noter une proximité entre les avant-gardes et les mouvements politiques autoritaires, totalitaires, ou fascistes. Cela explique encore que les avant-gardes puissent être vues comme leur propre mouvement de totalisation, suivant par exemple, la tradition du nouveau –

il faut alors dire l'autonomie de l'art et de la littérature –, suivant, par exemple encore, une manière de totalisation temporelle – il faut alors dire la fin de l'art, de la littérature⁴, qui se réalisent dans cette assumption constante du nouveau. Cela explique enfin, comme l'a bien souligné Octavio Paz⁵, que les avant-gardes, dans ce souci du nouveau, entendent figurer le renouvellement du temps, de l'histoire, de tout temps, de toute histoire, qu'elles puissent se donner par là comme internationales, comme capables de tout reconnaître – tout temps, tout lieu, toute culture –, sans qu'elles soient cependant reconnaissance de la différence : elles sont le passage par le tout autre, selon leur mouvement propre. C'est pourquoi elles peuvent jouer des anachronismes historiques, culturels, utiliser divers témoins artistiques et culturels : il n'y a pas là la reconnaissance de la différence pour la différence, le jeu du même et de l'autre, mais la reconnaissance de la différence selon le jeu de la transgression qui est sa propre fin.

Au regard de l'histoire, il est une manière simple de caractériser ces avant-gardes et leur transgression. Ces avant-gardes ont pour conditions la conscience de l'histoire, l'historicité, la conscience du problème qu'est l'histoire. C'est pourquoi s'impose la thématique du nouveau. Mais, précisément par ce nouveau, elles deviennent comme leur propre histoire, leur propre historicité, comme quelque chose qui n'a plus accès véritablement à l'historicité, lors même que sont utilisées des références historiques. Il faudrait dire ici Ezra Pound et ses *Cantos*, le passage de T.S. Eliot à la thématique religieuse, et, chez André Breton, l'importance croissante des mythes. Le paradoxe se formule simplement : il peut y avoir une question de l'histoire ; le nouveau saisit ce qui fait ainsi question sans considérer les implications, pour le nouveau, de cette question, ni les suites de cette question. Contradictoirement, le nouveau des avant-gardes ne conçoit pas le temps autre, ainsi qu'il ne conçoit pas l'espace autre.

Ces paradoxes des avant-gardes – un internationalisme qui n'est pas la reconnaissance de l'autre, mais sa citation, une réaction à l'histoire qui circonscrit la reconnaissance de l'historicité à la pratique du nouveau – ont une seule raison d'être : les avant-gardes, parce qu'elles sont la poursuite du mouvement de transgression, ne peuvent concevoir leur propre limite, ce qui leur fait absolument limite, ce qui est l'autre de ce mouvement de transgression – et qui ne soit pas assimilable à l'ordre⁶ – que ce soit l'ordre du nouveau ou celui que suppose cela qui est transgressé.

III.

Contre un tel jeu de transgression, il peut être lu et défini une autre caractérisation de la transgression, dans la littérature qui précède les avant-gardes et qui illustre la transgression et dans une littérature plus récente, qui illustre également la transgression. Cette figuration de la transgression, qui encadre historiquement la figuration de la transgression que proposent les avant-gardes, se résume dans une notation simple : la

transgression est un mouvement qui trouve sa limite dans l'indéterminé, auquel la transgression fait finalement face. Cela se dit selon deux fables, celle de Joseph Conrad dans *Heart of Darkness*⁷, celle de Carlos Fuentes, dans *Valiente Mundo Nuevo*⁸.

On sait que *Heart of Darkness* de Joseph Conrad commence en évoquant la manière dont les Romains se sont perdus aux frontières invisibles de l'Angleterre. Cette invisibilité est figurée par les brumes et par la nuit. On sait que cette frontière invisible est, dans le roman, également la frontière invisible de l'autre, du cœur du monde noir. Il est remarquable que, dans ce roman qui est usuellement interprété comme un roman colonial et impérial, Joseph Conrad indique explicitement la limite de tout empire, la limite de tout pouvoir de dire : l'autre en tant qu'il est la raison d'être de l'empire, de la colonisation ; l'autre en tant qu'il est invisible et en tant qu'il est, en conséquence, une détermination de la conquête et de la limite mise à la conquête ; l'autre invisible en tant qu'il fixe une frontière certaine et cependant impalpable.

Cela même commande de lire doublement le roman de Conrad. Suivant son argument explicite et suivant son argument implicite. *Suivant son argument explicite* : Kurz est la représentation du colonialisme ; il figure l'appropriation du territoire et le dessin autoritaire de l'espace, en même temps que l'asservissement de l'autre. *Suivant son argument implicite* : Kurz répète la conquête romaine de l'Angleterre et la perte devant l'autre et la nuit. Sa conquête est la fin de la conquête, à ce point où elle entre dans la nuit de l'autre. Cette fable, que propose *Heart of Darkness*, dit ultimement qu'il y a toujours au moins deux mondes en un seul, même lorsqu'on entend dessiner seulement un monde, même lorsque l'on récuse tout principe dialogique. Aussi *Heart of Darkness* peut-il se lire aisément, à l'inverse de son titre, à l'inverse d'une primauté de la notation de l'obscurité. Paradoxalement, la conquête fait voir, à l'occasion de la guerre, à l'occasion du litige, un lieu commun : celui de la frontière invisible et de l'espace conquis. Cela peut encore se reformuler : bien que, dans l'obscurité qui entourait les campements romains de l'extrémité de l'Angleterre, rien ne pût être entendu, rien ne pût être vu, ce monde même faisait sentir un *dissensus*, qui est d'abord un écart du sensible à lui-même – le jour et la nuit, le clair et l'obscur –, et qui ne suppose pas l'expression de cet affrontement – à cette frontière du jour et de la nuit, du clair et de l'obscur, il n'y a précisément plus d'affrontement. Le *dissensus* devient la figure du partage commun : celui du même et de l'autre, qui font partage par l'invisibilité et par la certitude de l'autre, par cette évidence, qui ne porte aucune clarté, que l'autre est une proximité et une détermination. Quelle que soit la conquête, quel que soit son achèvement, cette conquête est sa propre limite, sa propre frontière. La transgression qu'est la conquête est finalement le constat de l'implication du même et de l'autre.

On ajoutera une autre indication qui peut être tirée de *Heart of Darkness* et qui est essentielle : dans une telle rencontre de l'invisibilité de la frontière et du sujet de la frontière, cette frontière, ce sujet et celui qui ne les voit pas appartiennent au même temps – le sujet qui établit la frontière ne figure plus ici le temps du progrès, fût-ce seulement le progrès

technique, il est seulement du temps de cette invisibilité. Cela donne à comprendre que l'histoire suivant son développement n'est pas ce qui peut déterminer le temps de la frontière invisible. *Heart of Darkness* reste cependant un roman incomplet. En substituant la figure de la noirceur à celle de l'invisibilité, il ne dit pas la leçon de son propre implicite : l'autre ne peut être atteint ; il est la constante frontière. Il ne dit pas le pas au-delà de la fable de l'affrontement, du récit de la conquête et de l'oppression : celui de l'inaliénable que suppose toute conquête et qui en est à la fois la détermination et la limite. La transgression ne peut être son propre mouvement ni sa propre loi ; elle est le constat de l'espace autre.

Carlos Fuentes dispose la leçon de cet inaliénable selon l'expérience du continent américain et de la conquête ambivalente de ce continent. C'est alors explicitement formuler la possibilité du dessin de la frontière et de l'espace public selon la notation de l'invisibilité de l'autre, proposer le bon usage de l'invisibilité de l'autre et la solution littéraire à cette invisibilité. Dans un petit essai, qui peut être lu en parallèle avec bien d'autres essais, particulièrement ceux de *Geografía de la novela*⁹, qui traitent à la fois de la littérature hispano-américaine et de la littérature européenne, donc dans un petit essai, "Conoscimientos y reconocimientos", recueilli dans *Valiente Mundo Nuevo*, Carlos Fuentes expose une thèse simple : la littérature hispano-américaine est une littérature du réel et une littérature de l'imagination. Cette thèse est banale à propos de la littérature en général et évidente à propos de la littérature hispano-américaine. Elle est cependant spécifique en ce qu'elle définit cette dualité de la littérature comme un jeu d'adresse à l'autre, n'importe quel autre, et à la réalité naturelle du continent. L'invisibilité de l'autre est ici attestée par l'absence de nom et, s'agissant de la nature, par le fait que la nature américaine est une excroissance qui échappe d'abord à la nomination. Dans la logique des remarques que nous proposons ici, il doit se conclure : les réalités et les hommes du continent hispano-américain sont ce qui doit être nommé parce qu'ils sont ce qui est dans l'invisibilité du nom et, en conséquence, dans l'altérité certaine et dans une manière d'appel de symbolisation. L'invisibilité de l'autre est, selon Carlos Fuentes, une invisibilité disponible, qui est le moyen de la littérature. C'est là encore suggérer que les frontières historiques et spatiales du continent ne sont que frontières vaines au regard de cette invisibilité paradoxale et constante de l'autre et de la nature – invisibilité paradoxale puisque cet autre et cette nature sont manifestes et cependant sans noms. C'est là enfin indiquer que la littérature est connaissance et reconnaissance de ces invisibilités et, au total, geste moral : connaître la littérature, dit Carlos Fuentes, rend plus probable la possibilité de nous reconnaître dans les autres, parce que, faut-il ajouter, la littérature est ce qui nomme tout autre ici. Cela se formule simplement et brutalement dans les termes de Carlos Fuentes : nommer l'anonyme. Le paradoxe de la transgression est qu'elle reconnaît son autre même, sous le signe de l'innommé.

Rapportées à *Geografía de la novela*, ces remarques définissent une spécificité littéraire latino-américaine dont l'équivalent, dans les littératures européennes contemporaines, par exemple chez Kundera, note Carlos Fuentes, est, non pas dans ce jeu de nomination, mais dans le dessin

explicite d'un espace commun des différences, dans le dessin explicite de la présence de l'autre, dans le dessin explicite d'un espace de l'autre, qui ne défait pas cependant un espace commun. C'est là probablement une lecture idéaliste de la littérature européenne contemporaine. Cette lecture est cependant symptomatique en ce qu'elle offre une correction aux thèses contemporaines sur la nation et un complément à la notation de l'invisibilité paradoxale du continent américain. *Correction des thèses contemporaines sur la nation* : il ne faut pas dire, d'une part, la nation et, d'autre part, le droit universel des différences ; il faut dire que la pensée et la figuration de l'universel sont ce qui ouvre au constat des différences. La conquête, à l'image de celle des Romains, à l'image de celle du continent américain, peut être complète et la réalisation d'une sorte d'universalité. Elle est d'abord cependant ce qui rend manifeste les différences, qu'elle ne peut pas, par ailleurs, dire. C'est cela l'invisibilité. *Complément à l'invisibilité paradoxale du continent américain* : cette invisibilité est cela à quoi fait face celui qui entreprend de nommer ; elle est aussi ce qui l'inclut ; elle est à la fois la certitude d'une frontière constante et d'un espace commun, l'évidence de l'inaliénable des différences et la manifestation que cet inaliénable fait l'espace commun. Ces deux compléments disent le paradoxe constitutif du politique et, en conséquence, des frontières : les communautés ne sont, selon leurs différences, dans un espace partagé que par une manière d'impolitique – l'inaliénable des différences, qui est par l'invisibilité de l'autre – ; la frontière est tout autant la certitude de l'autre que le partage des communauté sous le signe de l'État et de la nation. Il faut répéter que le *dissensus* devient la figure du partage commun. L'invisibilité de l'autre selon le nom se réinterprète : elle est la condition de la communauté et de la frontière, parce qu'elle est la possibilité du *dissensus* et la désignation de toute archéologie de la communauté et de la nation.

Ces deux fables sont donc explicites. Elles substituent au dessin de la transgression suivant une limite, suivant une frontière, le dessin d'un transgression qui vient au *limes*, ce mot latin, qui désignait l'autre côté indéterminé de la frontière. À l'inverse de la transgression des avant-gardes, la transgression que sont la conquête de nouvelles terres, la découverte du Nouveau Monde, est une transgression qui trouve sa limite, reconnaît toujours des espaces spécifiques, n'est plus sa propre fin, mais la reconnaissance de l'implication du même et de l'autre, lors même que cet autre reste indicible. Cette transgression n'est pas sa propre universalité puisqu'elle est toujours limitée par l'indicible que marque le *limes*. Elle est passage de frontières, mais aussi venue à une autre frontière, celle du *limes*. Elle est transgression, mais aussi venue à toute communauté, parce qu'elle est le commun même de la transgression et du tout autre. Elle est reconnaissance de l'histoire : au-delà du *limes*, il y a une autre histoire, qui n'est pas cependant dissociable de l'histoire à laquelle correspond la transgression. Elle est aussi une pratique des identités indissociables : identité de celui qui transgresse – les conquérants romains dans *Heart of Darkness*, les *conquistadores* et tous les nouveaux venus dans le continent américain –, identité de celui qui est au-delà du *limes*, identité du Nouveau Monde et de ses anonymes. Elle est enfin le dessin d'un

interdépendance : celle de celui qui transgresse, celle de celui qui est au-delà du *limes*, de celui qui est anonyme dans le continent américain. Le *dissensus*, que fait la transgression, implique l'espace commun du même et de l'autre.

La caractérisation de la transgression, lisible dans ces fables, est donc une caractérisation suivant un espace double – celui du connu et de l'inconnu –, qui est cependant un espace un, suivant un temps double – celui de la transgression, celui du temps qui est comme au-delà de la transgression –, qui est cependant un temps un – celui des conquérants romains et des hommes du *limes*, celui des nouveaux venus sur le continent américain et celui du continent même. Sont ici défaits le temps et l'espace des avant-gardes. Subsistent les temps des identités et des nations et, en conséquence, leurs espaces, à l'occasion même de la transgression, et se dessine leur espace commun à l'occasion du *dissensus*.

Ces deux fables ont leur parallèle dans une autre fable, celle que propose Gertrude Stein, un écrivain contemporain des avant-gardes, et écrivain d'avant-garde. Dans *Wars I have seen*¹⁰, Gertrude Stein joue sur la notion de nouveau pour noter que le nouveau est, de fait, ce qu'il y a de plus ancien. Il faut comprendre que le nouveau, qui est peut-être transgression, a pour condition une conscience complète du passé, et qu'il traduit mieux cette conscience que la simple affirmation du passé ou que le seul attachement à ce passé. S'il en est ainsi, le nouveau est l'ancien et, en conséquence, une fausse transgression du temps. S'il en est ainsi, le nouveau dans le présent n'est que le point d'échange de temporalités – le passé, le présent et le futur. Il est donc moins le nouveau comme nouveau que l'occasion d'une expérience temporelle spécifique. Si le nouveau est donc ainsi, il fait de celui qui le pratique et de celui qui le reconnaît, la composition de tous les temps selon un ordre sans chronologie et sans calcul du temps. Un tel nouveau fait de tous les temps des différences réciproques, alors qu'il est la possibilité même de la mémoire.

À cette méditation sur le nouveau, *Wars I have seen* ajoute une méditation sur les guerres. Sans qu'il y ait là une référence spécifique à Gertrude Stein, il peut d'abord être dit que la guerre est paradoxalement un ordre, en ce qu'elle suppose une préparation, une stratégie, des ordres, et un désordre, en ce qu'elle est une destruction et l'inévitable défaut de calcul sur ce qui vient après la guerre. On le sait de Clausewitz : la guerre est tout autant la guerre suivant les combats menés que la guerre suivant l'incertitude de l'après-guerre. Il y a donc, dans une référence à la guerre – et nous nous tenons d'abord à cette notation générale avant de revenir à Gertrude Stein même –, la référence à une transgression. Cette référence porte une caractérisation spécifique de la transgression : la transgression est un calcul qui sait ce qu'elle transgresse, mais qui ne sait pas son résultat ultime. On a là à la fois la reprise de la notation de la transgression telle nous l'avons dite selon les avant-gardes, et une reprise de la notation de la transgression, telle que nous l'avons dite à partir de Joseph Conrad, de Carlos Fuentes, et de l'indication du *limes*. La guerre est sa propre fin, mais aussi la venue à un indéterminé. On est là enfin dans une transgression qui concerne des Etats, puisque la guerre moderne est, en principe,

une guerre entre des Etats. Par quoi, l'on retrouve l'indication du *dissensus*, d'une part, et, d'autre part, l'indication que ce *dissensus*, autrement dit la transgression, devient la figure du partage commun – celui-même de cet indéterminé.

Gertrude Stein joue ainsi avec les guerres et, plus particulièrement, sur la notation de la préparation, sur l'indication que la guerre actuelle se fait toujours suivant ce que peut être la guerre future – la guerre est toujours selon les calculs et les technologies les plus avancées. Remarquablement, la guerre est un calcul actuel sur le nouveau qui est manifestement à venir. De même qu'elle est une entreprise de prise d'une autre armée, d'un autre territoire – autant de réalisations parfaites de la transgression selon l'espace –, de même, elle est une sorte de prise du futur. La guerre est ainsi un moyen de requalifier le nouveau, qui se veut absolument nouveau. Ce nouveau est donc une tentative de captation du futur. Il y a là, de fait, un commentaire du nouveau, que sont les avant-gardes par un écrivain qui est un écrivain d'avant-garde. Il faut comprendre : dans sa transgression, ce nouveau est une manière d'ordre, qui entend s'appliquer même à l'avenir. Il y a donc, dans cette caractérisation de la guerre, l'inverse de la manière dont Gertrude Stein caractérise ce qui est véritablement nouveau : le nouveau est la conscience extrême du passé. Ces notations ne sont pas le dernier mot de Gertrude Stein sur les guerres, qu'elle dit avoir vues – soit dit, entre parenthèse, qu'elle n'a pas vue la guerre de Sécession qu'elle évoque, elle a seulement vu la première guerre mondiale.

Gertrude Stein peut parler des guerres qu'elle n'a pas vues comme des guerres qu'elle a vues, parce que, si la guerre est à la fois cet exercice du nouveau et du futur, elle est donc aussi, comme tout ce qui est véritablement nouveau, un échange temporel. En d'autres termes toutes les guerres sont composables, comme un tableau cubiste compose des objets. Mais en indiquant cela, on indique quelque chose de plus à propos des guerres, telles qu'ont été vues par un écrivain et telles que sont évoquées par cet écrivain : les guerres jouent les unes par rapport aux autres comme jouent le même et l'autre ; elles jouent, pour reprendre des termes que Gertrude Stein applique à l'écriture, comme des répétitions, comme des différences, comme des compositions. Il peut paraître surprenant de comparer la guerre à l'écriture. La comparaison se justifie donc par des notations de Gertrude Stein même. Dans sa conférence, "Composition as Explanation"¹¹, elle définit l'écriture selon la répétition et la différence, autrement dit, selon un calcul – la répétition –, selon une transgression – la différence –, qui font ensemble un défaut de calcul et de l'écriture une manière d'indéterminé. Ainsi, l'écriture n'est du nouveau, au sens où Gertrude Stein caractérise ce mot, qu'à la condition d'être elle-même, en elle-même, une transgression, qui est donc proche, *mutatis mutandis*, de la transgression qui a été caractérisée à propos de Joseph Conrad et de Carlos Fuentes. Cette écriture, qui a été, pour Gertrude Stein, contemporaine de deux guerres – les deux guerres mondiales –, apparaît remarquablement et à la fois comme une récusation du calcul sur le futur que constitue la guerre, et comme l'équivalent de l'exercice d'incertitude qui caractérise l'après-guerre. Bref, l'écriture, parce qu'elle est ce nouveau qui est la plus

grande conscience de l'ancien, et parce qu'elle répétition et différence hors de la loi d'un calcul, est la réalisation d'une transgression heureuse, qui, faut-il ajouter, dans un contraste avec ce qui a été dit à propos de Joseph Conrad et de Carlos Fuentes, n'a pas même besoin d'un indicible.

Il faut encore poursuivre selon Gertrude Stein : la guerre ne défait pas les identités, pas plus que l'écriture ne les défait. Elles sont placées dans le jeu paradoxal du nouveau, de la répétition et de la différence, de la transgression : ces identités s'impliquent mutuellement et elles s'échangent, comme les temps s'échangent dans le nouveau. Il faudrait ici rappeler la manière dont Gertrude Stein caractérise Pablo Picasso dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*¹² : seuls les Espagnols peuvent être véritablement cubistes. Le cubisme est donc une transgression en peinture, qui n'abolit pas l'identité culturelle, mais qui rend celle-ci comparable à d'autres identités culturelles – ainsi, l'identité américaine.

IV.

Ces trois fables portent donc une commune leçon. Il peut y avoir du nouveau qui ne contredit pas le passé – où il y a le paradoxe du nouveau et celui de toute avant-garde qui sait cela. Il peut y avoir une transgression qui n'est pas sa propre fin, mais la reconnaissance du *limes* – l'indétermination qui fait la véritable frontière et la finalité de la transgression. Il peut y avoir une identification des identités culturelles et nationales qui n'interdit pas le passage des frontières et qui ne s'enferme pas dans l'affrontement du même et de l'autre ou dans leur mélange – ce mélange ne veut littéralement rien dire puisque, dans n'importe quelle situation d'hybridité culturelle, pour reprendre le terme des études culturelles, subsiste toujours l'implication du même et de l'autre. Il faut comprendre que l'identification de l'identité ne vaut que selon cette implication – celle-ci interdit la seule reconnaissance de la différence pour la différence. Cette commune leçon est donc une contre-lecture des caractères les plus manifestes des avant-gardes européennes du XX^e siècle et des transgressions qu'elles affichent. Elle est, ainsi que nous l'avons dit au début de cette contribution, une manière de reformuler les termes du débat proposés pour ce colloque. Elle n'interdit pas cependant de reconsidérer les avant-gardes européennes et leur transgression suivant ces termes mêmes. Un tel ré-examen doit être moins une redéfinition des avant-gardes qu'un effort pour caractériser ce que font lire les avant-gardes, telles qu'elles ont été esquissées ici selon la transgression, et ce que font lire simultanément les fables de Joseph Conrad, de Carlos Fuentes, de Gertrude Stein, qui encadrent et accompagnent, dans la chronologie, ces avant-gardes, et qui sont aussi des histoires de transgression.

Il y a, dans ces avant-gardes et dans ce que disent ces fables, un même constat et une même question qui en résulte. Constat : l'histoire oblige à penser le temps et l'espace en concomitance – il faut fixer le changement en des lieux pour maîtriser le changement – ; mais finalement, l'expérience du temps et de l'histoire l'emporte – les contenus du temps et de l'histoire

ne sont envisagés qu'en rapport avec cette succession, et ne peuvent plus être fixés en extériorité. Question : quelle peut être la réponse à cette évidence du temps et de l'histoire ? Il y a là l'épreuve de la modernité : celle du temps et de l'histoire, qui semblent valoir pour eux-mêmes. Les avant-gardes européennes du XX^e siècle peuvent se lire comme un effort à la fois brutal et désespéré pour répondre à cette épreuve : ces avant-gardes thématisent à la fois le fait de l'histoire, du temps, de leur séquence – c'est cela qu'il faut comprendre par le choix et la pratique du nouveau –, et l'extériorité à laquelle on peut attacher cette séquence, et grâce à laquelle celle-ci peut être extériorisée – c'est cela qu'il faut comprendre par l'internationalisme des avant-gardes, par leur aptitude à citer bien des lieux. On le voit : la transgression, idéologique, symbolique, formelle, spatiale, n'est ultimement qu'une façon de reprendre et de recomposer les éléments caractéristiques de l'épreuve du temps. Dans cette perspective, la maîtrise et l'autorité que se reconnaissent les avant-gardes, traduisent moins un hégélianisme, qu'une manière de dédoublement du geste des avant-gardes : prendre en charge le temps et l'histoire, assigner leurs données à l'extériorité, et, simultanément, donner celui qui accomplit cela comme l'observateur de cela, comme celui qui est face à cela – autrement dit, comme celui qui, par cet exercice de l'avant-garde, échappe à l'épreuve du temps et de l'histoire, et entreprend de sortir de tout questionnement qui soit lié à cette épreuve. C'est pourquoi les avant-gardes ne posent pas la question de l'identité : l'identité de ce qui est transgressé est conservée par la transgression – ainsi, dans un tableau cubiste, la perception de l'objet est transgressée, mais non son identité –, comme est conservée l'identité de celui qui transgresse.

Les trois fables de Joseph Conrad, de Carlos Fuentes, de Gertrude Stein sont encore les fables de l'épreuve du temps et de l'histoire. Gertrude Stein répète les termes exacts des avant-gardes et avec *Wars I have seen* dispose la guerre comme ce qui illustre exemplairement cette épreuve, en même temps qu'elle fait de l'art et de la littérature par leur identification au nouveau ce qui pose explicitement la question qui est attachée au nouveau : le nouveau ne peut être seulement lui-même ; il ne peut être seulement un jeu dans la succession des contenus du temps – le nouveau comme hypertrophié traduit seulement qu'il est un autre élément dans la succession des contenus du temps. S'il n'était qu'un élément dans la succession des temps, il ne ferait que répéter l'épreuve du temps et de l'histoire. C'est pourquoi le nouveau est indissolublement la question du passé – non pas d'un passé qui serait une part du jeu de la succession temporelle, mais un passé qui est comme inclus dans le nouveau alors qu'il en est, bien sûr, distinct –, et la question du futur, en tant que ce futur est indéterminé – il ne peut être calculé, ainsi que l'après-guerre ne peut être calculée. Les identités personnelles, les identités culturelles et nationales sont ce qui permet cette manière d'abstraction à l'égard de l'épreuve du temps, cette manière d'abstraction que constitue donc la pratique du nouveau. (C'est, dans ces termes, qu'il faut comprendre, chez Gertrude Stein, la reconnaissance de la peinture abstraite, du cubisme, et le rappel constant que Pablo Picasso et Juan Gris sont des Espagnols.)

Joseph Conrad et Carlos Fuentes suggèrent que, même si l'homme se donne pour l'inventeur de l'histoire – celui qui, dans les conquêtes impériales, assigne une nouvelle histoire à des lieux qui lui sont extérieurs, et c'est là transgression maximale –, cet homme trouve toujours la limite de sa conquête dans le *limes* – dans l'invisibilité d'une autre histoire, dans l'innommable d'un autre lieu, d'une autre identité. La transgression devient l'apprentissage qu'il n'y a pas de finalité de la transgression, qu'il n'y a pas de loi de la transgression. Celle-ci doit se lire comme la réponse à un constat simple : l'altérité est constitutive de ce que je suis ; l'autre est ce que je suis et ce que je ne suis pas. C'est pourquoi, aux frontières de l'Empire romain, dans *Heart of Darkness*, et, dans le continent américain de Carlos Fuentes, cet autre est à la fois manifeste et invisible. Il est remarquable que Joseph Conrad et Carlos Fuentes ne distinguent pas cette épreuve de l'autre de l'épreuve de l'histoire – celle de la colonisation qui vient au *limes*, celle de la colonisation qui vient à l'anonyme du continent américain. Autrement dit, la question de l'autre n'est qu'une autre façon de dire la question du temps et de l'histoire et que ce temps et cette histoire peuvent toujours être autres, être ailleurs, comme notre propre temps et notre propre histoire ont été autres – le passé – et peuvent être autres – le futur –, comme ils sont, en conséquence, à la fois manifestes et invisibles. Ici, se justifie le croisement, que suggère la définition du colloque, entre le rappel des avant-gardes et les questions culturelles : d'une part, celles-ci peuvent se lire comme les figures de l'épreuve du temps et de l'histoire ; d'autre part, elles permettent de reconnaître que le temps et l'histoire ne doivent pas seulement se définir comme la succession de leurs éléments, mais aussi comme le jeu du même et de l'autre que porte toute identité dans le temps et dans l'histoire.

À ce point, on peut revenir aux avant-gardes. Celles-ci n'ont cessé de jouer de l'anachronisme. Il suffit de dire les surréalistes, Ezra Pound, T. S. Eliot, et d'autres. L'anachronisme est une transgression de la séquence temporelle, qui peut impliquer une transgression des espaces – l'anachronisme ne transgresse pas les identités. Il fait lire dans les avant-gardes cela même que les fables de Joseph Conrad, de Carlos Fuentes, de Gertrude Stein donnent à lire : notre temps est et n'est pas l'autre temps. Il y a là la suggestion d'une entreprise à mener : celle de la définition d'un *ethos* de la littérature, qui serait pertinente pour l'ensemble du XX^e siècle et pour les littératures occidentales, et qui permettrait de lire une réponse continue à l'épreuve du temps et de l'histoire, de préciser le jeu, dans cette transgression, du national et de ce qui passe la national, non pas dans un post-national, mais dans la question du national, venue au bord du *limes*.

NOTES

¹ Voir cette définition aux pages 4 et 5 du programme du colloque.

² Voir Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Freeport, N. Y., Books for Libraries, 1971. Ed. originale 1960.

³ Voir Clement Greenberg, *Art and Culture : Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961.

⁴ Ce sont les thèses d'Arthur Danto, mais aussi celles de poétiques et de pratiques littéraires issues des avant-gardes – il suffit de dire Maurice Blanchot.

⁵ Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, Mexico, 1969.

⁶ Il faudrait préciser bien des choses ici. Qu'il y ait une sorte d'hégélianisme des avant-gardes est un fait certain, qui explique aussi bien la tradition du nouveau que la poursuite de l'art et de la littérature pour eux-mêmes. Cet hégélianisme des avant-gardes peut être même projeté, comme en témoignent les travaux d'Arthur Danto, sur l'ensemble de l'histoire de l'art au XX^e siècle et faire conclure à une identification de cette histoire de l'art à l'histoire de la fin de l'art. À l'inverse, il y a un caractère de rupture des avant-gardes qui peut être lu sous le signe d'un vaste performatif, dont il faudrait faire aussi l'histoire au XX^e siècle. On n'a pas la place d'entrer dans ces considérations.

⁷ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, publication originale en 1902.

⁸ Carlos Fuentes, *Valiente Mundo nuevo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1990.

⁹ Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993.

¹⁰ Gertrude Stein, *Wars I have seen*, New York, Random House, 1945.

¹¹ Gertrude Stein, "Composition as Explanation", in *Look at Me Now and Here I am : Writings and Lectures 1909-45*, Londres, Penguin, 1971. Pour des commentaires sur ces points, on peut se reporter à Peggy Kamuf, "Peace Keeping : On the Other War", *Revue de Littérature Comparée*, à paraître.

¹² Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, Random House, 1945. Ed. originale 1933.