

Le « retour du refoulé » dans les revues d'avant-garde des années 1970 : l'intégration des discours « mineurs » et ses limites

JULIETTE DRIGNY
UNIVERSITE PARIS-SORBONNE

Les années 1970 offrent un terrain d'expérimentation qui repousse assez loin les frontières du « littéraire ». Le mouvement de l'avant-garde théorique, qui prône l'indétermination entre théorie et pratique, hérite notamment du structuralisme dont un des principaux apports est de considérer que le texte littéraire est un discours comme un autre, c'est-à-dire analysable selon des règles et des invariants. Cela conduit à une reconsidération des « valeurs » des différents discours. Une revue, en particulier, oriente le champ de la création littéraire avant-gardiste : *Tel Quel* se présente comme revue « dominante », à côté de sa rivale *Change*, à moindre tirage mais qui s'est bâtie dans l'opposition à *Tel Quel*. À côté de ces deux revues gravitent des revues « satellites » comme *TXT*, *Digraphe*, *Action poétique* ou encore *Mantéia*.

Tel Quel a existé de 1960 à 1982 et a connu des débuts apolitiques. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1960 qu'elle est devenue ce qu'on retient généralement d'elle, une revue politisée à l'extrême gauche, marxiste tout d'abord, puis maoïste à partir de 1971 (le « mouvement de juin 71 »). Au comité de rédaction figurent, parmi les noms les plus connus, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet ou Denis Roche. La plupart sont proches de Roland Barthes et développent ce qu'on a appelé une écriture « textuelle ».

La revue *Change*, quant à elle, est née d'une scission avec *Tel Quel* en 1967 à l'initiative de Jean-Pierre Faye et de Maurice Roche. Jacques Roubaud, poète et mathématicien, en est l'un des contributeurs principaux. Semblable à *Tel Quel* par de nombreux aspects, notamment par une formule qui fait cohabiter textes théoriques et textes de création, elle élabore une théorie générale du « change des formes » qui s'inspire largement des théories linguistiques de Chomsky ainsi que des connaissances mathématiques de Roubaud et Lusson.

Parmi les revues « satellites », je prendrai l'exemple de *TXT*, née en 1969, clairement dans l'imitation de *Tel Quel*, qui connaît son plus grand succès entre 1974 et 1981. Contrairement aux deux revues mentionnées précédemment, qui assument leur statut hybride, ses fondateurs (Christian Prigent, Jean-Luc Steinmetz, Jean-Pierre Verheggen...) la définissent comme revue de « poésie », se distinguant en cela des deux autres.

L'étiquette d'avant-garde théorique, souvent attribuée à ces revues, évoque une approche très élitiste et complexe, érigeant en quelque sorte l'illisibilité en dogme. Elle présente également un lien avec la volonté politique, héritée d'Althusser, de déchiffrer les codes de l'idéologie dominante. Par ailleurs, en posant le principe de la production du texte contre l'œuvre comme produit fini, calquant l'opposition marxiste entre valeur d'usage et valeur

d'échange, cette avant-garde réussit le pari d'être à la fois extrêmement obscure et de se poser du côté de la production, à l'extrême gauche sur l'échiquier politique.

L'idée générale de subversion des codes et de déchiffrement de l'idéologie, définie comme ensemble des idées, croyances ou doctrines propres à une société ou à une époque, interroge nécessairement la façon de sortir de la pensée « majeure ». Cependant le détour par le « mineur » ne va pas pour autant de soi.

En effet, le concept de « mineur » n'apparaît pas dans les différentes revues ou chez les théoriciens de l'avant-garde des années 1970. L'illisibilité et l'intellectualisme de cette avant-garde lui furent amplement reprochés, l'opposant diamétralement à la littérature « populaire » ou accessible qu'on associe la plupart du temps au mot « mineur ». Mais ce mouvement d'avant-garde recoupe d'autres problématiques liées au mineur, notamment le refus de la hiérarchie entre les genres, une dimension militante qui revendique la « déviance », le « carnivalesque », le « bas », la « dissidence », et un intérêt pour des thématiques jusque-là considérées comme « mineures », et notamment celles du corps (sexualité, besoins physiologiques), de la maladie mentale, de la culture de masse (publicité, actualité). Par ailleurs, l'essor de la psychanalyse sous la figure du « Maître », Lacan, signe l'arrivée dans le domaine de la littérature de tout un registre, celui des pulsions, du corps, de l'inconscient, auparavant dévalué. Le « refoulé » de l'idéologie, et de la littérature comme principale manifestation de l'idéologie, est censé conférer à l'avant-garde sa portée révolutionnaire.

Je commencerai par évoquer les différentes notions et thématiques qui contribuent à revaloriser le « mineur », avant de définir stylistiquement le mineur comme insertion de l'hétérogène. Enfin j'envisagerai les limites de l'intégration du mineur comme façon de définir un nouveau majeur.

Intégration théorique et thématique du mineur

Le concept de « texte » et le brouillage des genres

La dimension militante de résistance à l'idéologie dominante est en lien avec le mineur et en même temps dépasse cette question. Si la volonté de contrer l'idéologie implique du mineur, c'est un mineur qu'on ne peut définir comme ce qui plaît ou ce qui est populaire. Les revues expriment, sans réellement la résoudre, une véritable interrogation sur les moyens d'échapper à l'idéologie : comment introduire la subversion, la négativité, l'hétérogénéité (termes repris à Bataille) dans l'idéologie dominante ? La solution serait d'aboutir à une situation dans laquelle « majeur » et « mineur » n'auraient plus de sens, puisqu'on se situerait au-delà du registre de l'idéologie.

La subversion de l'idéologie s'exprime, premièrement, par une subversion de la langue qui s'accompagne d'une subversion de la littérature en tant qu'institution. En plein post-structuralisme, on admet généralement l'idée d'un parallélisme entre les structures de l'idéologie et les structures de la langue. Ainsi, selon Kristeva, « il ne s'agit pas d'équivalence, mais d'identité entre la contestation du code linguistique officiel et la

contestation de la loi officielle¹ ». De même, Kristeva pose une identité entre la structure des genres littéraires et les structures de la langue, en formulant l'hypothèse que « toute évolution des genres littéraires est une extériorisation inconsciente des structures linguistiques à différents niveaux² ». La structure des genres constituerait ainsi une extériorisation, une expansion des structures inhérentes au langage. Le brouillage des genres pour en finir avec leur classification hiérarchique pourra ainsi être le premier moyen de rompre avec l'idéologie.

Par ailleurs, le *texte* en tant que productivité fragilise aussi la littérature conçue comme institution idéologique. Revisité selon le schéma marxiste, le texte correspondrait au *travail* et à la production, par opposition à l'œuvre qui correspondrait au domaine de l'*échange*. Le concept de texte a aussi pour corollaire l'idée de l'écriture-lecture : tout lecteur est également écrivain, et vice versa. Cette idée a pour conséquence de désacraliser, en théorie du moins, le statut de l'auteur. Quelques-uns, comme Jean Ricardou et ses ateliers de textique – qui perdurent encore à l'heure actuelle – ont cherché à mener à bien ce concept d'écriture-lecture en donnant une dimension participative et collective à la pratique littéraire.

La deuxième forme prise par le lien écriture-lecture est le redoublement de la théorie par la pratique, le théoricien devenant le nouvel écrivain-lecteur. Ce doublage de la théorie et de la pratique conduit à l'insertion, dans les textes littéraires, de discours *a priori* non littéraires, discours scientifiques, théoriques, historiques... Ce brouillage des genres produit une rupture avec la « littérature » au sens noble du terme. Le « texte », comme nouveau sur-genre englobant, témoigne d'une volonté claire de s'opposer à la vieille division rhétorique des genres. Nous nous demanderons si ce brouillage des genres conduit réellement à une réévaluation non hiérarchique des genres ou à la constitution d'un nouveau « genre » majeur.

Le carnivalesque

La notion de carnivalesque, développée à cette époque, croise la question du brouillage des genres ainsi que l'idée plus générale de subversion des codes. Le groupe autour de *Tel Quel* est notamment responsable de l'édition et de la découverte des formalistes russes : ainsi, en 1970, Bakhtine connaît sa première édition en français, avec *La Poétique de Dostoïevski*, préfacée par Kristeva. En 1980, seulement, paraît le *Rabelais* de Bakhtine, mais ses théories, le concept de carnivalesque en particulier, commencent à se diffuser dès les années 1970, sous l'influence de Todorov et de Kristeva.

La notion de carnivalesque, mode de renversement généralisé, provient du carnaval médiéval auquel elle reprend le principe d'inversion : le haut devient le bas, le pur l'impur, le rire côtoie les larmes, la naissance la mort, la nourriture les excréments....

La survivance de la cosmogonie carnivalesque est antithéologique (ce qui ne veut pas dire antimystique) et profondément populaire. Elle demeure comme substrat souvent méconnu ou persécuté de la culture occidentale officielle tout au long de son histoire et se manifeste le mieux dans les jeux populaires, le théâtre médiéval et la prose médiévale (les anecdotes, les fabliaux, le roman de renard).

¹ Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue, le roman », dans *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*, [1969], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1978, p. 83.

² *Ibid.*

Le carnaval est essentiellement dialogique [...]. C'est dire que deux textes s'y rejoignent, s'y contredisent et s'y relativisent³.

Kristeva associe le carnavalesque à un autre concept de Bakhtine, le dialogisme, qui est l'écho entre un discours et un autre discours, et en particulier la trace d'un discours historique, social ou idéologique dans un texte littéraire (cette notion de dialogisme permettra notamment à Kristeva d'établir son concept d'intertextualité). Ainsi le carnavalesque, par sa dimension dialogique, constitue un principe de retournement des codes, de subversion de l'ordre du discours, qui fait apparaître le code comme tel. Mais le carnaval duquel se revendiquent les écrivains d'avant-garde ne correspond pas pour autant à une littérature « orale », ou à une littérature populaire supposée plus authentique. Vis-à-vis du « mineur », entendu au sens de « populaire », on peut donc observer une tension évidente. Kristeva par exemple, dans la citation ci-dessus, affirme le caractère profondément populaire du carnaval, mais dans le même temps les figures carnavalesques citées, Artaud par exemple, sont loin d'être qualifiables de « populaires ». Contre un carnavalesque trop « simpliste », de la fête, du ludisme, qui ne fait que conforter l'idéologie dominante, ce carnavalesque-ci inclut l'analyse.

Cela soulève le second problème lié à la thématique carnavalesque dans l'avant-garde : le carnaval, tel qu'il a existé historiquement, selon *Tel Quel* et *TXT*, ne va pas assez loin : en tant que moment d'abolition de la Loi (donc provisoire), il n'est qu'une pseudo-transgression.

Sous la couverture du rire (du signifié négatif, mais non nié), l'Auteur et le destinataire se retrouvent sur l'axe de l'Acteur qui est celui du JEU. La subversion de la parole carnavalesque transgressive est neutralisée par l'abolition de la Loi : c'est la transgression qui domine le carnaval. Mais il ne s'agit que d'une pseudo-transgression, d'un signifié négatif qui a besoin du spectre constant de son positif, la Loi⁴.

Le rire carnavalesque entérinerait le triomphe de la Loi en fin de compte⁵. La question qui se pose donc est de savoir comment exprimer un carnaval qui soit une vraie transgression, une sorte de « carnaval sérieux ». Pour Kristeva, la réponse se situe entre autres dans la dialectique (marxisme) et dans la psychanalyse ; pour Jean-Luc Steinmetz (*TXT*), il se situe dans le travail sur la langue.

Le bas corporel et la « folie »

Malgré ses limites, la notion de carnavalesque joue comme une caution théorique qui permet d'insérer dans ces revues d'avant-garde des thématiques jugées jusque-là « mineures », et en premier lieu le langage du corps.

Contre l'érotisation et la sublimation littéraire des corps – que l'avant-garde trouve notamment dans le surréalisme dont elle cherche à se différencier –, l'obscénité est convoquée, avec pour précurseurs Sade, Bataille et Artaud.

³ J. Kristeva, « Le mot, le dialogue, le roman », chap. cit., p. 99.

⁴ J. Kristeva, *Le Texte du roman*, Mouton, La Hague-Paris-New York, 1970, p. 164.

⁵ Voir aussi Jean-Luc Steinmetz, « Limites du travail sur le phonème dans la pratique scripturale », *TXT*, n° 5, « Fonctions d'une revue » : « Le Carnaval, multipliant les compromis avec les différents genres, même s'il détruit les plus suspects par le rire ou la parodie, s'inscrit dans un révisionnisme littéraire – à moins que, n'intégrant pas délibérément leurs distinctions, il n'instaure dans le champ littéraire un terrorisme foncièrement idéaliste. [Il faut] substituer au carnavalesque rieur [...] la gravi(di)té que le travail sur la langue implique. »

La question de l'obscénité est évidemment en lien avec le « mineur ». Elle constitue un mineur thématique, mais recoupe également des enjeux éditoriaux : ainsi, les textes érotiques de Sade ou de Bataille ont paru chez Pauvert, éditeur mineur « à scandale », qui a néanmoins su amorcer le lien entre l'avant-garde et l'érotisme. De même la réception de l'œuvre de Pierre Guyotat reflète la façon dont le contexte éditorial a pu repousser ou accueillir l'obscénité. *Éden, Éden, Éden*, litanie d'actes sexuels et violents dans un village à l'extrême sud de l'Algérie, fut censuré à sa sortie, frappé d'une triple interdiction (affichage, publicité, vente aux mineurs). Anticipant cette censure, façon de maintenir l'ouvrage dans une certaine « minorité » éditoriale, l'éditeur a fait préfacier l'ouvrage par Barthes, Sollers et Leiris. Paradoxalement, cette triple préface d'auteurs « majeurs », cherchant à revaloriser le texte, contribue quand même à ancrer l'obscène dans le registre « mineur », car incapable de se soutenir de lui-même.

Au point de vue théorique, on souligne l'équivalence du corps et du texte. Barthes, ainsi, dans *Théorie d'ensemble*, écrit : « La société semble limiter également la parole sur le sexe et la parole sur la parole⁶. » Par ailleurs, la psychanalyse lacanienne joue un rôle non négligeable dans l'arrivée sur le devant de la scène des thématiques du corps. Avec la fameuse maxime : « l'inconscient est structuré comme un langage », le langage est considéré comme un véritable révélateur de la nature pulsionnelle de l'homme. La psychanalyse, domaine qui était jusque-là dévalué dans le champ littéraire, se retrouve réellement mise au premier plan, dans un véritable déchaînement psychanalytique.

Comme exemple de ce « retour du refoulé », on peut mentionner un numéro de *TXT*, « L'ÉcRiT, le CacA »⁷. Ce numéro mélange des textes théoriques de nature diverse : psychanalyse (Freud), linguistique (extraits des « bases pulsionnelles de la phonation » d'Ivan Fónagy, essai de psycholinguistique qui analyse les invariants pulsionnels derrière les sons du langage), documents d'anthropologie (John G. Bourke, *Scatologic rites of all nations*) ou d'art brut (extraits de carnets d'un malade mental, Jules Doudin), et textes à la frontière de la littérature et de l'art brut (extraits d'Artaud). L'éditorial annonce clairement la couleur :

L'objet de ce *TXT* serait d'exposer le retour en langues de cette masse interdite dénotée « anale » : dans l'écriture, il y a de la merde. Contre la langue propre et la pensée appropriante, des textes « sales » salopent la bouillie socialisée (thèses, discours, idéologies) dont les fascismes gavent leurs oies pensantes. *TXT* a affaire à ce déchet intolérable au discours, gestes et traces où le parlant touche au fond refoulé et fait langue avec, c'est-à-dire « amygdalise son caca » (Artaud).

Ce numéro est emblématique de la démarche de *TXT*, à la fois potache, et toujours soucieuse de se justifier théoriquement.

La question du refoulé invite aussi à interroger celle de la folie. La folie a toujours été l'un des thèmes de prédilection de la littérature, mais ce sujet, dans les années 1970, est abordé dans une perspective assez particulière, marquée certes par la psychanalyse, mais aussi par l'antipsychanalyse (que représentent entre autres Deleuze et Guattari, qui diffusent le concept de « schizo », fréquemment employé pour la littérature), et surtout on laisse la place au texte

⁶ Collectif, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 39.

⁷ *TXT*, n° 10, « L'ÉcRiT, le CacA », 1978.

des « fous ». Mais la perspective demeure différente de l'art brut : il ne s'agit pas, comme chez Dubuffet, des personnes exemptes de culture artistique. La figure de la folie par excellence dont se revendiquent les avant-gardes est Artaud. À l'époque où il suscite de grands débats, notamment autour de la question de sa santé mentale, il est réhabilité et sort de sa position de minorité éditoriale : Paule Thévenin entreprend la publication de ses œuvres complètes qui durera de 1956 à 1988. Raymond Roussel, de même, publié par Pauvert au début des années 1960, connaît son heure de gloire et fait l'objet de plusieurs essais, notamment de Michel Foucault, Philippe Sollers, Jean Ricardou ou Julia Kristeva. S'il n'est pas aussi connu (et reconnu) qu'Artaud, Roussel a été intégré de son vivant dans le cercle littéraire et théâtral, et les phases de délire qu'il a connues ne suffisent pas à le ranger dans la même catégorie que les « fous » représentés par l'art brut. Et, de fait, le discours des fous a toujours connu un traitement particulier dans la littérature : l'art brut a surtout été un mouvement artistique, plastique en particulier, de sorte qu'il ne recoupe que très partiellement les problématiques du champ littéraire.

Néanmoins les trois revues qui nous intéressent ont toutes évoqué ou publié des écrits de « fous », suivant sans doute un effet de mode mais reflétant aussi la place qui est accordée à ces écrits qui n'ont pas été choisis pour leurs « qualités » littéraires. Le plus important d'entre eux est un texte qui a connu un certain écho lors de sa publication en 1970, *Le Schizo et les langues* de Louis Wolfson, texte autobiographique, écrit à la troisième personne et en français, d'un jeune schizophrène habitant New York. Wolfson, qui ne supportait pas sa langue maternelle, explique être l'inventeur d'une sorte de méthode de transposition, à la fois sémantique et phonétique, pour ne pas avoir à entendre l'anglais. Il a été publié dans *Change* n° 32-33 et n° 34-35⁸. La revue *Tel Quel* publie un autre fou, Jean-Jacques Abrahams, plus connu sous le nom de « l'homme au magnétophone », ainsi que Sophie Podolski, jeune artiste schizophrène morte à vingt et un ans⁹. Quant à *TXT*, elle choisit par exemple Jules Doudin, repéré par le spécialiste d'art brut Michel Thévoz, dans son numéro 10.

Les revues s'ouvrent ainsi aux discours des fous et à l'interrogation sur la folie, reflétant d'une part l'intérêt contemporain pour l'antipsychiatrie, mais aussi un intérêt plus particulier pour les expériences-limites qui conduit à ouvrir au discours des marginaux. Enfin, la folie recoupe la question linguistique, semblant être à même de questionner le fonctionnement normé du langage, d'une manière très similaire à la littérature. De très nombreux articles ou essais soulignent ainsi la similarité entre les déviations lexicales ou syntaxiques des malades mentaux et les créations d'un Joyce ou d'un Artaud...

Le mineur apparaît donc au travers de différents concepts ou thématiques porteurs d'une subversion de la norme. Mais on peut également retrouver le mineur dans l'idée d'un hétérogène stylistique, situant résolument l'avant-garde dans l'opposition à la « pureté » des genres « majeurs ».

⁸ Louis Wolfson, « L'épileptique sensoriel schizophrène », extraits remaniés du *Schizo et les langues*, *Change*, n° 32-33, octobre 1977, et n° 34-35, mars 1978.

⁹ Jean-Jacques Abrahams, « L'homme au magnétophone (suites) », *Tel Quel*, n° 65, printemps 1976, p. 35-40, et « Intervention », *Tel Quel*, n° 67, automne 1976, p. 102-103. Sophie Podolski, « Le pays où tout est permis », *Tel Quel*, n° 53, printemps 1973, p. 5-16 ; « Et toujours... », *Tel Quel*, n° 55, automne 1973, p. 94-97 ; « Fragments inédits », *Tel Quel*, n° 74, hiver 1977, p. 78-83.

Intégration stylistique de l'hétérogène

L'hétérogène est à la fois un concept (lié à la négativité, au « rejet », bataillien) et une catégorie stylistique à part entière. Différents procédés peuvent être identifiés. En premier lieu, nous relevons le brouillage générique : les catégories génériques conventionnelles sont mises à mal, à commencer par les grands genres que sont la poésie ou le roman, dont on ne retrouve plus les codes habituels. Le blanc et la mise en page comme critères de démarcation entre prose et poésie ne sont plus valides : *Codex* de Maurice Roche, extrêmement aéré, est ainsi intitulé « roman ». Au-delà du brouillage des catégories traditionnelles, on réhabilite des genres peu connus ou anciens (Christian Prigent attribue ainsi à son *Oeuf-glotte* l'étiquette « sotie »), ou l'on crée de nouveaux « genres ». Denis Roche, déclarant l'abandon de la poésie, invente les « dépôts », dont les premiers sont publiés dans *Tel Quel*. Hormis la réévaluation des étiquettes, on trouve, au sein même des œuvres, un mélange de traits énonciatifs appartenant à d'autres genres, à l'instar de dialogues théâtraux dans *Stanze* de Pleynet ou dans les textes de Christian Prigent.

L'hétérogénéité est marquée, ainsi, par l'insertion dans un même texte de différents types de discours et le mélange des énonciations, qu'il s'agisse des textes de Denis Roche, de Pleynet (*Stanze*), ou de Sollers (*Lois*). Ce procédé évoque le collage (*cut-up*) des poètes *beat*, mais Pleynet préfère employer l'expression de « montage idéologique¹⁰ », faisant référence à Eisenstein, appelant à un choix qui ne laisse pas autant de place au hasard. Avec les « Dépôts », Denis Roche invente une technique d'« empilement » de lignes de même longueur extraites de textes hétérogènes, choisis à l'avance pour tracer le portrait d'une personne ou saisir un état, allant des légendes d'archives photographiques aux carnets intimes en passant par les manuels de taxidermie.

¹⁰ *Théorie d'ensemble, op. cit.*, p. 105.

Le parasitage

¹⁶O état excité de haute énergie.

. embaumer les cadavres, nous sont incomplètement connus. Egy
a peau était couverte de natron sesquicarbonat de soude au
o Vaillant la fit tremper dans la rivière pendant quelques he
la face interne de la peau de la 1^{re} girafe qu'il rapporta d
ue le passage de 2 gènes à 3 rend l'analyse génétique encore
figure 2. L'effet Ford-Rubin-Ford (FRF, ah non, Rubin-Ford-Ru
2 échantillons de galaxies Sc pour 2 échantillons proches des
ne pénètre jamais sa vulve sans l'avoir sucée, sans y avoir m
dit : « Vietnam 76, contrôle du contre-jour + 1 diaphragme. Nat
rande marque japonaise ne peut vous offrir une caméra + perfe
ters of the « Neue Sachlichkeit' movement) as pioneers of a n
Sartre 47 : dans l'indistinction totale. La *vitesse* joue ici
pour nous aussi le grand escamotage historique *commence toujo*
insi : Durst RCP 20 développeuse à 2 bains veuillez remplir
élos, S.A., 58 rue de Clichy, 75009. *Télos*, importateur exclus
aliser sans Révolution et aux autres que la Révolution n'est
eorges Memmi made in Fr style size color 100 % cotton Hand mac
élos Pub in *Photo*, n° 105, juin 76 + aussi textes; Moholy-Nagy,
ue la littérature?, J.-P. Sartre, 1948 : *La Recherche* 68 encore
idier et A. Boudarel, *l'Art de la taxidermie au xx^e s.* 3^e tira
arque bonneterie arrachée à son pull Memmi et moi extrayant d

Denis Roche, *Dépôts de savoir et techniques*, « Au-delà du principe d'écriture », Le Seuil, 1982, p. 64.

Typographiquement marquée, l'hétérogénéité prend par exemple la forme d'insertion d'encadrés chez Pleynet, des extraits de presse notamment. Maurice Roche, lui, multiplie les éléments graphiques non verbaux, comme des partitions ou des pictogrammes.

Par ailleurs, les textes sont véritablement parasités par l'insertion de discours « bas ». Denis Roche, dans *Louve basse*, effectue une transcription pure et simple de scènes érotiques avec sa femme enregistrées au magnétophone. Les références érudites (à Hérodote, Lucrèce, Rimbaud...) côtoient les slogans publicitaires. L'imagerie de la Croix Vitafor, par exemple, se retrouve chez Denis Roche comme chez Prigent : ci-dessous, les slogans publicitaires visant à vanter les mérites de ce porte-bonheur commercialisé dans les années 1960-1970 (première moitié du texte) se trouvent détournés par jeux de paronomases approximatives (la seconde moitié du texte reprenant les maximes en ordre de symétrie inverse).

L'une : - disparue cette timidité.
 L'autre : - réussite inattendue.
 L'une : - je suis ravie, j'ai gagné.
 L'autre : - j'ai terminé brillamment mon stage.
 L'une : - j'ai trouvé mon autorité.
 L'autre : - conduite plus sûre.
 L'une : - une cuite plus dure.
 L'autre : - j'ai trouvé ma photo ratée.
 L'une : - j'ai fait minette nuitamment dans l'garage.
 L'autre : - j'essuie mon radis d'gars niais.
 L'une : - raie fessue, natte tendue.
 L'autre : - je n'ai pas eu cette humidité¹¹.

Dans *Lois* de Sollers, les slogans publicitaires croisent les réflexions philosophiques : « homo bave plus blanc dans le temps¹² », les maximes ou proverbes de la culture populaire ou enfantine sont détournés : « cachez cette chine qui ne saurait me voir¹³ », « pou chou genou caillou bijou et hibou¹⁴ ». De même, Denis Roche, dans « Ossements définitifs sur la colline », n'hésite pas à mélanger la culture la plus érudite et la plus populaire :

Joyce s'est posé la question, ce qui m'a fait marrer et la Panthère rose aussi (The Pink Panther's Cartoons, you know?), et ce qui ne l'a pas empêché (Joyce, pas la panthère) d'écrire : « L'artiste, comme le Dieu de la création, reste à l'intérieur, ou derrière, ou au-delà, ou au-dessus de son œuvre, invisible, subtilisé, hors de l'existence, indifférent, en train de se curer les ongles¹⁵ ».

À son extrême, le parasitage par le mineur s'exprime dans l'humour « bas », trivial, obscène, et les mauvais calembours. Voici le début de « Sur une chiotte monumentale : Buck Danny, bouc damné » de Verheggen :

et maintenant "trau di m'cu abiyi a sôdâr" ; lecture des "Aventures de Buck Danny", J.M. Charlier, V. Hubinon (Dupuis-Marcinelles-Charleroi-Paris-Montréal-Bruxelles-La Haye) I. "Les japs attaquent" 2. "Les Mystères de midway" 3. "Tarawa, atoll sanglant", matrice antérieure parue au "Moustique" (Dupuis, éd.) par V. Hubinon, J.M. Charlier et Albert Weinberg, Formation, immédiatement précipitée, de jeux de mots (formalisation, ponctions subjectives de "mise en boule(s)" "sans queue ni tête" (fosse(s) NASA(les) d'aisance ; (orgasme), oursgasme mal léché ; (de but en blanc), bout, bran ; de bout en bran ; (savouer vaincu), savouer vingt culs ; (noix d'muscade), moi, moix, muscle, moi (x) d'musclade ; (omoplate), (onomatopée), omoplatopée ; (guerre) (jambes) (thématique expressionniste-

¹¹ Christian Prigent, *Voilà les sexes*, Luneau-Ascot, 1982, p. 65.

¹² Philippe Sollers, *Lois*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972, p. 94.

¹³ *Ibid.*, p. 99-100 (référence à la période maoïste du groupe Tel Quel).

¹⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹⁵ Denis Roche, « Ossements définitifs sur la colline », dans *TXT* n° 6-7, 1974, repris dans *TXT, 1969-1993. Une anthologie*, Paris, Christian Bourgeois, 1995.

“repos du guerrier”, “sex-shop”, gibolée, (guibole, giboulée) d’Mars ; (chewin-gum), chemise-gum ; tombeuse à gazon, jardin pubis, singlet dingue¹⁶.

Outre les références à la culture populaire belge (le proverbe wallon « trau di m’cu... », « c’est mon trou du cul habillé en soldat »), la grossièreté et les calembours approximatifs participent d’un manque de finesse assumé. Mais ils prennent aussi un caractère rabelaisien, qui s’exprime dans la *copia* stylistique, la thématique corporelle et guerrière, et même la réactivation à travers l’argot de mots d’ancien français, *bran*, interjection ordurière marquant le mépris. Or Rabelais était un auteur « majeur »... Comme on l’a vu, les écrivains de l’avant-garde n’hésitent pas à recourir à un humour de bas étage, à la culture populaire la plus triviale, celle de la publicité notamment, qui n’est porteuse d’aucune valeur positive. Néanmoins, il convient de se demander si la réinsertion du mineur n’est pas un nouvel avatar d’une littérature comme miroir qu’on promène sur une grand route, et n’est pas en définitive un moyen de mettre en avant polyvalence et universalité du « grand » écrivain.

Quelles limites : mineur ou nouvel élitisme ?

En réalité les postures sont assez différentes d’une revue à l’autre, d’un écrivain à l’autre. *Tel Quel* est clairement ancré dans un élitisme littéraire, *Change* se présente comme plus objectif et scientifique. *TXT* est la revue la plus axée sur la création, la plus proche du « mineur » également, en raison de son petit tirage et de son contenu volontiers provocateur : elle a connu le succès en bonne partie après coup et est devenue revue d’avant-garde mythique, notamment en raison du succès postérieur de Christian Prigent.

Les différences de positionnement dans le champ littéraire doivent donc inviter à nuancer nos propos et à observer les différences de traitement des thématiques mineures. Le mineur est d’autant plus intéressant qu’il a pu être employé comme une réhabilitation des pouvoirs du littéraire et dans la constitution d’un nouvel élitisme, dans une période où la noblesse de la littérature est mise à mal par la culture de masse.

La façon dont le mineur corporel est employé dans les différentes revues constitue un bon exemple de ses propres limites. L’obscénité, dans l’œuvre de Guyotat par exemple, ne prête pas à rire et n’incite pas à un défoulement libérateur. À *Tel Quel*, on milite pour un langage du corps, certes, mais un corps « textualisé », métaphorique, qui s’exprime au travers du « corps » du texte. Bien que provocante, la revue se présente comme extrêmement sérieuse, comme en témoigne la critique du « rire » carnavalesque qui annule la subversion que nous avons mentionnée ci-dessus. Chez Sollers, l’obscénité est toujours accompagnée d’une posture empreinte d’un second degré assez mondain, d’une « ironie » qui montre quand même du sérieux. Une anecdote nous permet d’observer une certaine pudibonderie telquelienne : à l’occasion d’un numéro d’*Art Press*, été 1976, sur la pornographie, les écrivains de *Tel Quel* étaient censés se faire prendre en photo nus. Finalement, seul Guyotat osa se prêter à l’exercice, véritablement « lâché » par les autres, jusque dans les notes de lecture signées du

¹⁶ Jean-Pierre Verheggen, « Sur une chiotte monumentale : Buck Danny, bouc damné », dans *TXT*, n° 5, « Fonctions d’une revue », 1972.

collectif dans le n° 66 : « Guyotat ose montrer son sexe. Bien. Mais seul l'écrit peut dire qui est nu¹⁷. » À l'inverse, les écrivains de *TXT* n'hésitent pas à explorer de façon beaucoup plus assumée le registre scatologique ou érotique.

De la même manière, le rapport à la folie témoigne des limites du mineur et des différences entre les publications. Les approches sont divergentes dans les deux revues « dominantes » : le collectif *Change*, très intéressé par la psychiatrie clinique, fait notamment intervenir à Cerisy Jean-Claude Polack, qui a travaillé auprès de Jean Oury et de Felix Guattari à la clinique de La Borde, emblème du mouvement antipsychiatrique¹⁸. La revue présente plusieurs analyses linguistiques de discours psychotiques. En revanche, *Tel Quel* est intéressé par la psychanalyse, mais beaucoup moins par la psychiatrie. La question de la folie y fonctionne aussi comme un moyen de revaloriser le littéraire, mis en parallèle avec la folie mais valorisé davantage, comme une sorte de « sur-folie ». L'écrivain par excellence est celui qui reproduit les caractéristiques du discours fou (jeu sur le signifiant, rupture du sens) sans être fou lui-même, et cette confrontation entre l'intérêt pour la folie et un refus de la naïveté littéraire produit un nouvel élitisme. À propos de l'antipsychiatrie, Guy Scarpetta s'oppose par exemple à David Cooper car ce dernier éluderait selon lui la différence sexuelle dans son étude du procès schizo¹⁹. En revanche, de nombreux articles débattent de la question de savoir si l'écrivain tend du côté schizophrène ou paranoïaque, et si c'est une paranoïa masculine ou féminine...

Il apparaît en définitive que la volonté de rompre avec les genres, d'affirmer l'équivalence des différents discours, est un moyen de réaffirmer la supériorité du littéraire comme quelque chose qui surplombe l'ensemble de l'activité humaine. C'est également le sens de l'intertextualité et de la polyphonie, concepts revendiqués notamment par Kristeva à la même époque. L'intégration du « mineur » (du corps, du lieu commun, des discours « populaires ») recoupe finalement l'idée d'œuvre « totale », qui est une des expressions du majeur, à savoir l'ambition de recueillir dans le livre toute l'histoire de l'humanité, tous les différents discours. Pleynet avec *Stanze* (1973), Sollers avec *Lois* (1972), *Paradis* (1981), aspirent à un tel modèle, trouvé dans les imposants *Ulysses* et *Finnegans Wake* de Joyce. Guyotat poursuivra la même aspiration avec *Le Livre* (1984), dans une démarche un peu différente qui s'autorise avant tout d'elle-même et évoque les modèles plus qu'elle n'en dépend.

Sur le concept même de « mineur », *Tel Quel* s'oppose à l'analyse de Deleuze et Guattari. Guy Scarpetta, dans une recension de leur *Kafka, pour une littérature mineure*²⁰, approuve la similitude entre leur analyse de l'écrivain (« instaurer du dedans un exercice mineur d'une langue même majeure ») et la conception telquelienne de l'écriture (comme « *changement de langue à l'intérieur de la langue* »), mais trouve que l'opposition entre majeur et mineur manque de pertinence et est un peu simpliste, ne s'appliquant pas, par exemple, à *Finnegans*

¹⁷ [s. a.], « Notes », *Tel Quel*, n° 68, été 1976, p. 104.

¹⁸ Collectif *Change*, *Change matériel : Changement de forme, Révolution, Langage*, t. II, « Folie, histoire, récit », coll. 10/18, 1975.

¹⁹ Guy Scarpetta, « “Une grammaire à l'usage des vivants” de David Cooper », *Tel Quel*, n° 67, printemps 1976, p. 99.

²⁰ Guy Scarpetta, « Kafka, pour une littérature mineure », recension, *Tel Quel*, n° 63, automne 1975, p. 48-49.

Wake. Ainsi, les grands modèles « majeurs » (ici, Joyce, ailleurs Mallarmé ou Rabelais) sont convoqués pour esquiver la possible minoration.

Finalement, ceux qui semblent pouvoir être reliés le plus à une pratique « mineure » de la littérature sont les écrivains de *TXT*, plus tournés vers la pratique et moins vers la théorie, caractérisés également par leur position excentrée (non parisienne²¹) et minoritaire dans le champ éditorial.

Conclusion

L'avant-garde des années 1970 témoigne d'une période qui a voulu réévaluer les catégories et les hiérarchies littéraires. Tout peut faire littérature. L'objectif de renversement et de subversion des codes ouvre à des thématiques « basses » (le corps, la folie) et à l'utilisation d'une pluralité d'énonciations dont certaines qui réintègrent les formes populaires ou paralittéraires de la langue. Mais cela prolonge malgré tout le mythe de l'écrivain « majeur » comme celui qui arrive à rassembler sur la même scène d'écriture la totalité des discours existants. Ainsi l'élitisme persiste, clairement plus du côté d'une annulation théorique des catégories que du côté d'une réelle pratique mineure.

²¹ Prigent est breton, Verheggen wallon.