

CHANGEONS L'ANGLE

John Brenkman

La Génération lyrique relève le formidable défi de justifier la présence symbolique et l'influence sociale, pendant les quarante dernières années, de ceux qui naquirent à l'aube du baby-boom, entre 1945 et 1952. François Ricard force le trait dans sa description perspicace de la sensibilité et des habitudes de cette génération : ses illusions de l'agencement, son « allongement de la jeunesse » et son éducation esthétique à travers les mass média.

La lecture de *La Génération lyrique* m'a permis d'éprouver un sentiment rare, celui de me voir dépeint comme un *exemplum* et un archétype : l'aîné de la famille, né en 1949 de parents ayant récemment quitté la campagne pour la vie urbaine, élevé selon les principes du Dr Spock, captivé dès le plus jeune âge par notre premier poste de télévision, initié à la musique par Elvis, choyé par l'optimisme sans borne de mes parents, un participant actif du mouvement étudiant des années soixante, un militant pour les réformes dans le monde de l'éducation, puis, jeune professeur universitaire, entraîné dans « la frénésie d'innovation théorique » (p. 167) des années soixante-dix et quatre-vingt, et ainsi de suite. Je corresponds tout à fait au « portrait de groupe » de Ricard. Très juste. Mais cette justesse de ton risque de devenir celle que l'on retrouve dans les horoscopes, dont la vraisemblance réside dans ces généralités parfaitement exprimées, qui bannissent de l'esprit toute preuve contradictoire et, pire encore, les contradictions et ambiguïtés à

l'intérieur de chacune de ces preuves, y compris celles qui semblent les plus exemplaires.

Le défaut de cet « autoportrait » (p. 16) collectif des premiers-nés du baby-boom est qu'il parvient à une trop grande cohésion, à un excès d'unité aux dépens des contradictions et des ambiguïtés inhérentes à cette génération. Je propose que nous changions l'angle de vision. Pas à cent quatre-vingts degrés, puisque je suis moi-même en grande partie d'accord avec le portrait et le récit de Ricard, mais plutôt à quatre-vingt-dix, ou peut-être seulement à quarante-cinq degrés, juste assez pour replacer les thèmes centraux – l'illusion de l'agencement, l'allongement de la jeunesse et l'éducation esthétique – dans un récit *moins* cohérent, dans un portrait *moins* unifié. Par conséquent, je ne me lancerai pas tant dans un renversement polémique que dans une rotation critique de ces thèmes.

Ricard démystifie l'idée que la jeunesse fut un acteur décisif sur la scène historique des années soixante. En mettant en évidence le fait que les protagonistes en matière d'avancée sociale, de politique ou d'influence culturelle étaient en fait tous issus de générations antérieures, il capture l'essence particulière de la génération de ces années-là dans une superbe métaphore :

Quand j'essaie de me représenter globalement la place et le rôle de la jeunesse dans l'histoire de ces années [...] l'image qui me vient le plus spontanément à l'esprit est au souvenir du théâtre antique. C'est l'image du *chœur*, entité à la fois plurielle et unanime, douée de voix mais non de geste, passive et cependant omniprésente, arrière-plan de l'action et cependant son moteur, sa raison même (pp. 98-99).

La génération en question a été le spectateur réceptif qui légitimait les transformations occasionnées par le capitalisme et la culture d'après-guerre. Cela a nourri l'illusion qu'elle faisait partie du processus de création alors que, plus exactement, elle confirmait et s'identifiait aux phénomènes dont elle n'était que le témoin. Partant de cette idée, Ricard conclut que « la sensibilité par laquelle se définit la génération lyrique, loin de l'aliéner, loin de l'isoler des autres groupes, correspond si fidèlement à celle de la société et l'exprime d'une manière si pure, si "archéty-

pique” en quelque sorte, qu'elle donne à la jeunesse le sentiment de se trouver au centre du monde, à la fine pointe de la “marche de l'histoire”, et donc de porter en elle, mieux que tout autre groupe, l'esprit, la “vibration” même de l'époque » (p. 104). Ici même résident les illusions centrales de la génération lyrique : elle est entrée sur la scène historique des années soixante comme l'instigateur d'une révolution, mais elle n'a joué, en fait, que le rôle du chœur ; sa rébellion ne fut guère plus qu'une identification à un *Zeitgeist* créé par d'autres, son anticonformisme drapé, au sens métaphorique, comme littéral, de conformisme.

Ainsi énoncés, ces paradoxes reviennent à une sorte de mise en accusation de cette génération. Mais en changeant l'angle de vision pour le ramener à quarante-cinq degrés, une question différente se pose. Car, assurément, aucune génération – et, finalement, aucun individu – n'a jamais surmonté l'ambiguïté entre ses *initiatives* et ses *adaptations*. Il se pourrait que cette ambiguïté soit un trait central de la « modernité » que Ricard aborde parfois dans son essai. (« L'arrivée des premiers-nés du baby-boom à l'âge adulte marque le triomphe final, dans nos sociétés, des formes et des contenus de ce qu'on appelle la *modernité* » [p. 159].) La confusion entre initiative et adaptation est sans aucun doute due à l'influence du capitalisme qui, depuis ses premières manifestations dans l'éthique protestante jusqu'à ses plus récentes dans le néolibéralisme, dote l'individu d'une liberté d'initiative presque toujours indissociable d'un impératif d'adaptation au système économique lui-même. Que la génération « lyrique » ne soit parvenue ni à résoudre ni à transcender ce paradoxe ne la distingue guère des autres générations ou groupes sociaux.

Sur ce point, Ricard, comme le marxisme avant lui, se heurte à un mur. Il prétend mener une critique culturelle de la civilisation capitaliste mais il lui manque, pour prendre le pas sur les impératifs de l'économie capitaliste, le principe d'Archimède. Le marxisme a invariablement proposé, au moins depuis la parution de *Histoire et Conscience de classe* de Lukàcs, de nouveaux sujets « potentiels », j'entends par là purement hypothétiques, pour un changement radical. Si Ricard évite, dénigre même, cette mythologie particulière, il se base néanmoins sur un repère non moins hypothétique, à savoir une sorte d'intérêt esthétique-moral

pour un style de vie et un mode de formation culturelle qui sont supposés avoir prévalu dans les sociétés pré-postmodernes.

Ce repère esthétique-moral est particulièrement explicite au moment où François Ricard évoque le *Bildungsroman* pour dénoncer de l'allongement de la jeunesse au regard de la génération étudiée : « La jeunesse de la génération lyrique aura eu ainsi l'aspect d'un roman de non-apprentissage, ou d'un anti-roman d'apprentissage, comme on veut. Ici, le héros triomphe. Il part à la conquête du monde, et le monde, d'emblée, lui appartient. Il fonce tête baissée sur la réalité, et la réalité obéit à son désir. L'expérience, dans cet univers renversé, n'est que la confirmation, l'exacerbation de l'innocence, et la prose est sans recours contre l'omnipissance de la poésie. C'est un apprentissage *lyrique* » (p. 144). Ce diagnostic largement établi de l'allongement de la jeunesse est somme toute plausible. Il est même persuasif. Les psychanalystes l'attestent, les critiques tel Christopher Lasch le dénoncent, le culte de la jeunesse éternelle diffusé au travers de la publicité et de la culture de masse l'encourage. Mais le phénomène lui-même est peut-être plus ambigu que ne le suggèrent le culte ou les critiques. D'une part, la remise à plus tard d'un choix de carrière, du mariage et de la maternité permet de se réserver un espace libre pour mener diverses expériences, certaines risquées, d'autres anodines, dans les domaines de la sexualité, des talents, des ambitions et des valeurs. D'autre part, ce même espace libre augmente le risque que l'individu ne stagne dans des limbes d'incertitude, prisonnier d'un éternel ajournement de ses décisions, incapable du moindre choix, de peur d'éliminer tous les autres, sa *Bildung* au stade de l'esquisse.

Cette deuxième éventualité est la seule dont Ricard admette la possibilité, interprétant l'allongement de la jeunesse comme un signe de déclin culturel et une perte du principe de réalité, qui ont succédé, selon Ricard, au règne du *Bildungsroman* dans lequel « le héros perd son innocence et fait l'expérience de la résistance du monde. Devant cette adversité, enfin, c'est-à-dire devant l'échec de son désir, ou bien le héros refuse d'y renoncer et n'a alors d'autre choix que de s'exiler définitivement du monde, ou bien il accepte de "se rendre" et de vivre dans le monde tel qu'il est ; en d'autres mots, soit il se dépouille de sa

jeunesse et rentre chez lui (*L'Éducation sentimentale*), soit il reste jeune et en meurt (voir *Les Souffrances du jeune Werther*). L'important, dans ce schéma, c'est que *jamais* le héros n'est victorieux » (p.141).

Ce moment de l'argumentation, plus qu'aucun autre, éveille le scepticisme car il transforme la défaite du héros, si essentielle dans les registres tragiques et ironiques inhérents au *Bildungsroman*, pour en faire une norme, un standard. Mais l'objet de *L'Éducation sentimentale* n'est pas d'édifier les jeunes. Frédéric Moreau rentre chez lui en voiture, mais son esprit reste sur le trottoir. Ni lui ni Werther ne peut être l'exemple, positif ou négatif, destiné à montrer aux jeunes gens comment sortir vainqueur de leur propre épreuve du réel. Le *Bildungsroman* ne fournit aucun indice, qu'il soit descriptif ou introduit par le biais de contre-exemples, relatif au genre d'épreuves du réel qu'affrontaient les garçons à la fin du XVIII^e siècle et au cours du XIX^e. Extrapoler une telle norme de l'œuvre de Goethe, Stendhal ou Flaubert reviendrait à considérer une vérité romanesque comme une fiction sociologique, et utiliser cette norme pour évaluer la tendance supposée empirique de la maturation de nos jours élèverait la fiction à une sorte d'idéal moral. Ainsi va la nostalgie.

Il y a quelque chose d'indubitablement nouveau dans le processus d'apprentissage et de socialisation de ceux qui, depuis les années cinquante, ont reçu une *Bildung* imprégnée par la culture de masse. L'interprétation de ce changement dépend de la manière dont on entend le fait que la génération dont parle François Ricard a trouvé son identité originale en tant que chœur « à la fois pluriel[le] et unanime ». Quelles sont la nature et l'étendue de cette unanimité ? L'illustration qu'en propose Ricard est le rock, les *happenings* et « les fêtes de la jeunesse, dont le modèle demeure le rassemblement monstre de Woodstock » (p.132) en 1969 : « Le rock, en effet, est la musique sacrée du culte rendu au Narcisse multitudinaire, celle qui en exprime parfaitement l'esprit et le "miracle"... [C]'est une musique de la transe *collective*, dont le propre est de ne pas "s'écouter" mais de commander plutôt une sorte de possession, qui requiert l'abolition de l'individu et sa soumission entière, immédiatement, à l'emprise d'un rythme et d'un bruit qui occupent tout l'espace, au-dehors comme au-dedans » (p.134).

La critique (discutable) du jazz par Adorno et celle (passionnée) du rock par Kundera sont des antécédents importants à une telle interprétation. Cependant, ces critiques décrivent la musique d'un point de vue extérieur, précisément parce qu'ils la vécurent à l'intérieur d'une formation musicale totalement différente. C'est comme s'ils avaient entendu les Rolling Stones pour la première fois avec des oreilles initiées par Bach, Schönberg et Janáček. Une telle éducation esthétique est unique. J'ai moi-même écouté pour la première fois le *Wozzeck* d'Alban Berg sur un disque quelques mois après avoir été transporté d'enthousiasme par une représentation de *Hair!* Ricard insiste sur le fait que l'éducation esthétique du baby-boom marque une rupture avec les précédentes formes de *Bildung*. Notre génération est la première dont la formation culturelle trouve son origine dans la culture de masse pour être ensuite « enveloppée » par l'art, la littérature et la philosophie à l'école (pour la plupart) plutôt que par le biais d'un héritage familial ou social.

L'autoportrait de la génération « lyrique » va donc au-delà d'une simple description du rock et, par extension, cette nouvelle éducation esthétique dans son ensemble ne peut se borner à un point de vue extérieur. Quels éléments seraient nécessaires pour décrire cette sensibilité de l'intérieur ? Voilà une question que la critique contemporaine a largement éludée. Peut-être de façon encore plus flagrante dans le programme d'études dispensé aux États-Unis sous le nom de *cultural studies*, qui prétend comprendre la culture de masse. Je partage en grande partie le mécontentement de Ricard vis-à-vis de cette tendance. Comme je lisais *La Génération lyrique*, je me demandais ce que cette « autobiographie » m'apprendrait sur la propre formation esthétique de l'auteur. Étant donné les multiples ressemblances entre le portrait de groupe et ma biographie, je me risquerai à supposer que ma propre formation en termes d'éducation esthétique, disons de 1965 à 1971, ne fut pas si différente de la sienne. Une autoréflexion sur cette *Bildung* devrait prendre en compte plusieurs juxtapositions comme celle de *Wozzeck* et *Hair!* Quiconque a pris le chemin de l'Université grâce à l'essor de l'éducation publique pendant le baby-boom aura aussi passé ses jours et ses nuits fasciné et dérouté, trompé et désabusé par les balbutiements de ce mélange de traditions fragmentées et de culture pop. Entendre *Woz-*

zeck m'ébranla et me ravit. Cela m'ouvrit non seulement au théâtre expressionniste allemand, mais aussi à Webern et Schönberg, alors même que la mélodie de *The Age of Aquarius* continuait de me trotter dans la tête. Il est difficile, concernant la sensibilité de cette génération, de séparer clairement le bon grain de la poésie de l'ivraie des absurdités lyriques, et cela en dépit de la complexité ou du raffinement atteint par notre capacité au jugement esthétique. Dans ce sens, notre expérience ne nous permettra jamais d'accéder pleinement à la sensibilité musicale de l'oreille d'un Adorno ou d'un Kundera. Nous ne sommes pas leurs héritiers, disons plutôt que nous accordons une valeur inestimable à leur enseignement.

Le philosophe Gianni Vattimo proposa, non sans une pointe d'humour, la reconceptualisation des médias et de la culture de masse comme la réalisation du rêve de Hegel (mais pas sous la forme que celui-ci avait imaginée) de synthétiser la raison universelle (le *logos*) et la réalité historique (la société). Les médias sont l'universalisme auquel nous sommes finalement parvenus ! Ils fournissent la trame symbolique et discursive de notre existence à tous. Cette thèse a le mérite de voir dans la culture de masse le dénominateur commun de la société contemporaine, sans le réduire pour autant au *plus petit* dénominateur commun, ou encore, selon l'École de Francfort, à l'ultime marchandisation de la conscience. Ce que Vattimo met en exergue, c'est le fait que ce moyen universel de communication n'est précisément pas l'Esprit Absolu prédit par Hegel, mais plutôt un *affaiblissement* du *logos* et de l'Être. Tout comme la culture de masse ne peut s'autocréer qu'en vampirisant continuellement toutes sortes de traditions, de talents et de créations, la créativité culturelle, par laquelle les individus et les communautés se différencient, prend également la forme d'un contre-mouvement interne et contraire à cette universalisation creuse. Vattimo en conclut que, par conséquent, notre expérience de la société contemporaine est en « oscillation perpétuelle entre appartenance et désorientation ». L'appartenance, pas plus que la désorientation, n'a de valeur fondamentalement supérieure. Puisque l'oscillation est inéluctable, la tâche d'estimer telle forme d'appartenance par rapport à telle forme de désorientation, tel moment de désorientation par rapport à telle tradi-

tion d'appartenance, et ainsi de suite, se résume finalement à ceci : une tâche, une épreuve, une expérience menée sans l'aide d'une boussole métaphysique.

Vu sous cet angle, il est possible de réévaluer le sentiment d'appartenance engendré par les rassemblements comme le festival de Woodstock, que Ricard relate de manière si vivante : « On se rassemble pour le simple plaisir de se rassembler, de former une foule, d'éprouver pendant un instant de grâce (qui peut durer plusieurs jours) son appartenance à quelque chose de plus vaste et de plus fondamental que soi-même » (p. 133). Les formes d'aliénation, c'est-à-dire l'autre face de cette brève appartenance – « son appartenance à quelque chose de plus vaste et de plus fondamental que *soi-même* » – sont facilement érudées lorsqu'on insiste trop sur le narcissisme collectif et unanime de la génération « lyrique ». Il est manifeste que les jeunes qui s'attroupèrent à Woodstock, « en errants, venus des quatre horizons, le sac au dos et la foi au cœur », étaient en quête d'une expérience quasi religieuse d'auto-contemplation : « Le spectacle de leur génération innombrable et triomphante. Ils sont venus pour se voir et s'adorer » (p. 133). Cependant, le rassemblement ou le festival rock n'était pas, vu de l'intérieur, « l'abolition de l'individu » mais plutôt un renversement transitoire de la désorientation fondamentale de l'individu au sein de la société de masse – que l'horizon dont était issu l'adorateur en extase fût la *Gesellschaft* urbaine, la famille isolée d'une banlieue américaine, l'étouffante *Gemeinschaft* d'une petite ville ou, finalement, un havre de religiosité. La jeunesse de la génération lyrique prit un cours sur l'oscillation entre appartenance et désorientation. Aussi cette génération a-t-elle, depuis, emprunté maints sentiers menant à la désorientation, active et passive, dans le but de contrer ses propres expériences de l'appartenance.

Parmi les désorientations actives accomplies, il y aurait les romans, les poèmes, les pièces et les essais écrits par les membres mêmes de cette génération-là. Cet aspect de leur rôle dans la culture contemporaine est strictement, et bien qu'inexplicablement, exclu du cadre des réflexions de Ricard, sauf bien sûr si on considère *La Génération lyrique* comme une désorientation active de la part de la génération lyrique ! Ce qui m'amène à faire une dernière remarque sur la mutation de l'art et de la

pensée, de la littérature et de la critique, dans la culture contemporaine. Nombreux sont les grands critiques du xx^e siècle qui, malgré leurs positions politiques et idéologiques antagonistes, se rejoignent sur un point : la tradition européenne de l'art et du jugement esthétique, de la pensée et de la recherche intellectuelle, confirme non seulement l'universalisme de l'art et des idées mais aussi la conviction que cette tradition et cet universalisme étaient le point d'ancrage ou l'horizon de la culture occidentale. Je pense à T. W. Adorno, Elias Canetti, Eric Auerbach et George Steiner. Leur conviction basée sur du vécu, ainsi que la *Bildung* qui l'a nourrie, est ce que la génération « lyrique » a perdu. Cette perte ne doit être ni célébrée ni pleurée. Ceux d'entre nous qui ont tiré un enseignement de ces critiques se doivent de proclamer leur engagement envers l'universalisme dans les domaines de la validité des jugements esthétiques et de la véracité des idées ; en même temps, ils doivent reconnaître que l'art et la pensée sont eux-mêmes de nos jours une sorte de contre-culture ou, plus exactement, un contre-mouvement au sein de la culture au sens large. Telle est l'énigme qu'il appartient désormais au langage de la critique culturelle et littéraire de résoudre.

Pourquoi alors avoir opté pour un angle de vision de quarante-cinq degrés ? Là où François Ricard voit une rupture nette entre les « avant-et-après » de la génération lyrique – l'individu responsable cédant au narcissisme multitudinaire, le principe de réalité cédant à l'adolescence éternelle, l'éducation esthétique cédant à la fois à la transe collective du rock et à la communication stérile de la télévision –, je vois au contraire une oscillation entre appartenance et désorientation, une zone précaire dans la vie psychique entre liberté individuelle et anxiété informelle, et une perpétuelle fissure entre l'universalisme réel à travers la culture de masse et l'universalisme contrapuntique de l'art et de la pensée.

J. B.

(Traduit de l'américain par Magali Legrand.)