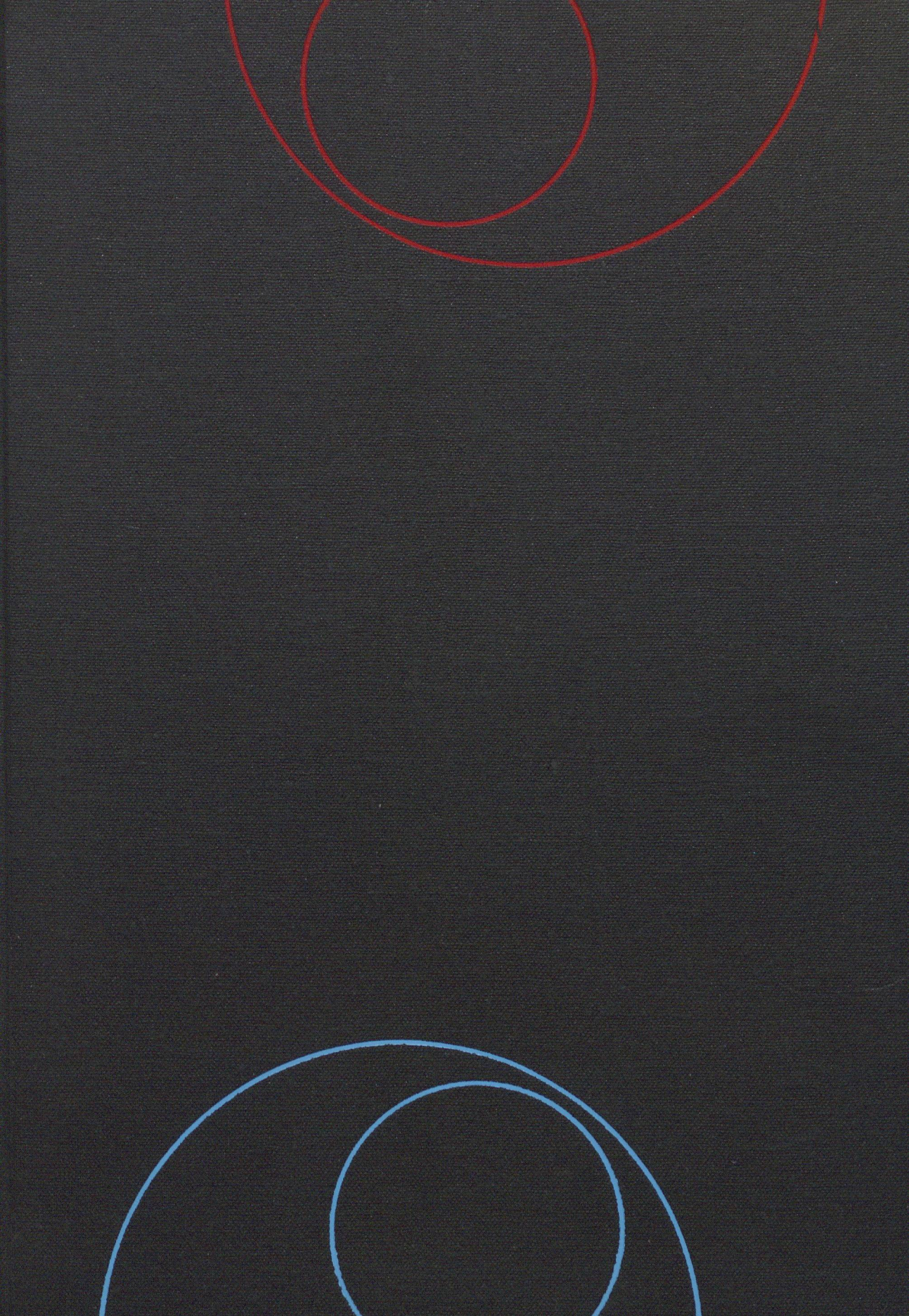


LES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES AU XXe SIÈCLE

II

HISTOIRE COMPARÉE DES LITTÉRATURES
DE LANGUES EUROPÉENNES
SOUS LES AUSPICES DE
L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

A COMPARATIVE HISTORY OF LITERATURES
IN EUROPEAN LANGUAGES
SPONSORED BY THE
INTERNATIONAL COMPARATIVE LITERATURE ASSOCIATION

VOLUME I
EXPRESSIONISM AS AN INTERNATIONAL LITERARY PHENOMENON
(ED. ULRICH WEISSTEIN)

VOLUME II
THE SYMBOLIST MOVEMENT IN THE LITERATURE OF EUROPEAN LANGUAGES
(ED. ANNA BALAKIAN)

VOLUME III
LE TOURNANT DU SIÈCLE DES LUMIÈRES 1760—1820
LES GENRES EN VERS DES LUMIÈRES AU ROMANTISME
(DIR. GYÖRGY M. VAJDA)

VOLUME IV
LES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES AU XXe SIÈCLE : HISTOIRE
(DIR. JEAN WEISGERBER)

VOLUME V
LES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES AU XXe SIÈCLE : THÉORIE
(DIR. JEAN WEISGERBER)

VOLUME VI
EUROPEAN LANGUAGE WRITING IN SUB-SAHARAN AFRICA
(ED. ALBERT GÉRARD)

LES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES AU XXe SIÈCLE

PUBLIÉ PAR LE CENTRE D'ÉTUDE DES AVANT-GARDES
LITTÉRAIRES DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES
SOUS LA DIRECTION DE

JEAN WEISGERBER

Vol. II

THÉORIE

AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST, 1984

507100

Comité de Coordination
de
l'Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes

Coordinating Committee
of
A Comparative History of Literatures in European Languages

1977—1980

A. Owen Aldridge, Anna Balakian, Nikolaj I. Balašov, Milan V. Dimić, Aleksandar Flaker, Johannes Hösle, Adrian Marino, Henry H. H. Remak, André-M. Rousseau, Hermann Tisch, Raymond Trousson, György M. Vajda, Jacques Voisine, Robert Weimann, Ulrich Weisstein, René Wellek

1980—1983

Nadežda Andreeva-Popova, Milan V. Dimić, Aleksandar Flaker, Claudio Guillén, Adrian Marino, Henry H. H. Remak, János Riesz, Rien T. Segers, Anthony Thorlby, György M. Vajda, Walter Veit, Jacques Voisine, Frank J. Warnke, Robert Weimann, Jean Weisgerber, René Wellek

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Ouvrage publié sur la recommandation du Conseil international de la philosophie et des sciences humaines avec le concours financier de l'UNESCO et de l'Université Libre de Bruxelles

ISBN 963 05 2666 2 (Vol. I–II)

ISBN 963 05 2668 9 (Vol. II)

© Comité de Coordination de l'Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes 1984

Printed in Hungary

M. TUD. AKADÉMIA KÖNYVTÁRA
Könyvleltár 76774/1984

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME II

Préface 631

Chapitre IV

Tendances esthétiques *(Adrian Marino, Cluj-Napoca)*

Attitudes négatives 633
L'esprit antitraditionnel 633
La révolte 635
La révolte littéraire 636
Révolte et poésie 636
La révolte contre la tradition esthétique 640

Nihilisme et extrémisme 659
Nihilisme 659
Extrémisme, paroxysme 663
Contestation globale 665
Anticulture, anticivilisation 667
Irrationalisme 669
Anticonventionnalisme 672
Antibeau 673
Antiart 675
Antilittérature 678
Antilittérateur, antipoète 684
Antisuccès 685
Anticréation 687
Rupture et renversement 689
Technique de la destruction et du renversement 691
La définition négative 695
La négation perpétuelle 697

Attitudes positives 703
Eloge de la nouveauté 704
Genèse de la nouveauté 708
L'éternel présent 715
L'éternelle nouveauté 716
Toujours en avant 719
L'obsession du futur 721
Etre d'« avant-garde » 724
La nouvelle beauté 726
La création nouvelle 728
La poésie nouvelle 733
L'image poétique 738
Le langage poétique 740
La liberté 749
L'expérimentation 753
L'art et l'esprit ludique 753
L'autonomie 757

La pureté
Le retour aux sources 758
Une tradition retrouvée 760
769
Polarités fondamentales
Hantise de l'absolu 771
Totalité, dualité, contradiction 772
Affirmation/négation 773
Destruction/construction 775
Ancien/nouveau 775
Passé/présent/avenir 780
Tradition/innovation 781
Subjectif/objectif: irrationnel/rationnel, rêve/veille, rêve/réalité, rêve/action, naturel/surnaturel 782
Vie/mort, vie/art (poésie) 784
National/international 787
788

Chapitre V

Genres et techniques littéraires

Introduction 793
Les genres 793
La poésie *(Fernand Verhesen, Bruxelles)* 794
Le vers libre 798
L'espace poétique, le rythme et le mot 799
La mobilité 801
La dispersion syntaxique, l'image, la dispersion typographique 802
L'instantanéisme 804
La déconstruction 806
L'ouverture et le vide 807
L'inachèvement 810
La discontinuité 811
L'irréversibilité 812
La question poétique 813
L'informel et l'illimité 814
Les tableaux-poèmes 815
La poésie concrète 815
La poésie spatiale 816
La poésie phonétique et la poésie cinétique 817
La poésie permutationnelle 818
L'exploration du langage 819
Textualisme-matérialisme 821
La structure élaborante 822
Le manifeste *(Adrian Marino, Cluj-Napoca)* 823
Le théâtre *(Gilbert Debusscher, Jacques De Decker, Alain van Crugten, Bruxelles)* 825
Préambule 834
La scénographie 834
Le jeu de l'acteur 839
Le texte et l'écriture 843
Le roman *(Michel Dupuis, Bruxelles)* 845
Déstructuration 850
Renouvellement 851
Conclusion 864
L'œuvre d'avant-garde 876
Avant-gardes et rhétoriques (Groupe μ: *Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, Liège*) 877
Langage littéraire et mythes 881
Le surréalisme comme mise en tropes 881
Les métaplasmes dans la poésie lettriste 883
0. L'esthétique lettriste 889
1. Quelques concepts 889
2. Analyse des œuvres 890
2.1 Emploi des répertoires codés 893
2.2 Emploi des répertoires synthétiques 893
2.3 Aspects lettristes de la poésie concrète et spatialiste 902
908

Ionesco ou la leçon de rhétorique 911
La suppression 912
L'adjonction 913
La suppression-adjonction 913
La permutation 915
Les métataxes dans la poésie concrète 919
Essai de définition de la poésie concrète 919
Conséquences de l'emploi de nouvelles syntaxes 920
Les principales métataxes de la poésie concrète 922
L'iconosyntaxe 922
La toposyntaxe 925
La tychosyntaxe 929
L'antisyntaxe 931
Conclusion 935
Texte poétique et rhétorique médiatrice 935

Chapitre VI

Les relations entre les avant-gardes littéraires et les autres arts, la pensée scientifique et la technique 941

Les «autres arts» 941
Cubisme *(Paul Hadermann, Bruxelles)* 944
Peinture et poésie futuristes *(Jean-Claude Marcadé, Paris)* 963
Le futurisme italien 968
Le futurisme russe 971
Dadaïsme et surréalisme 979
Rencontres et contacts *(Albert Mingelgrün, Bruxelles)* 979
Dispositions croisées, transferts et recoupements techniques *(Albert Mingelgrün, Bruxelles)* 986
Dada 986
Surréalisme 997
Thématiques dadaïste et surréaliste *(Philippe Roberts-Jones, Bruxelles)* 1006
Constructivisme *(Stephen Bann, Canterbury)* 1010
Le constructivisme russe 1012
Le constructivisme européen jusqu'en 1950 1015
Du constructivisme à la poésie concrète 1020

Science et technique 1024
Interactions entre les avant-gardes et la science au XXe siècle *(Michel Cahen, Bruxelles)* 1027
Cadre général 1027
A propos de l'air du temps. Exemple: la science-fiction 1028
Un exemple: Calder; un contre-exemple: Kandinskij 1029
J. Roubaud – Le groupe Change 1031
Remarque en guise de conclusion 1032

Chapitre VII

Perspectives sociologiques 1033

Introduction 1033
Les cycles de l'avant-garde *(Adrian Marino, Cluj-Napoca)* 1043
Cycle intérieur 1043
Cycle social 1051

Vers une sociologie des mouvements d'avant-garde *(Jacques Leenhardt, Paris)* 1059
Maturation historique des conditions d'apparition des avant-gardes 1059
L'équilibre ancien 1059
Les catégories de l'équilibre ancien 1061
Rupture de l'équilibre ancien 1061
Les avant-gardes historiques 1064
Emergence de la politique culturelle 1064
Révolutions esthétiques 1065
La critique: essence et/ou médiation? 1065

Le marché intellectuel 1067
Avant-garde et récupération 1068
Les avant-gardes depuis la Deuxième Guerre mondiale 1069

L'avant-garde latino-américaine: rupture de la permanence ou permanence de la rupture *(Saúl Yurkievich, Paris)* 1072
Le modernisme: procréateur de l'avant-garde 1074
La première avant-garde: une subversion de l'écriture 1077
La seconde avant-garde: le roman rompt avec la lisibilité conventionnelle 1083

Schémas pour l'avant-garde *(Robert Estivals, Bordeaux)* 1085
0. Introduction: origine et limite de l'étude 1085
1. La sociologie historique de l'avant-garde: la théorie des cycles intra- et intersystèmes 1090
2. La psycho-sociologie structurelle de l'avant-garde 1100
3. La théorie générale de l'avant-garde 1113
4. Conclusion. Une application de la théorie générale de l'avant-garde: la fonction récupératrice des *Avant-gardes littéraires au XXe siècle* 1120

Chapitre VIII

Les avant-gardes face à la critique. Leur rôle historique 1123

La réception critique de l'avant-garde *(Charles Russell, Newark)* 1123
Le critique: homme d'avant-garde? *(Ihab Hassan, Milwaukee)* 1141
Le rôle historique des avant-gardes *(Charles Russell, Newark)* 1150

Bibliographie 1155

Problèmes généraux de l'avant-garde 1155
Futurisme 1159
Expressionnisme 1163
Imagisme 1165
Dadaïsme 1166
Surréalisme 1168
Constructivisme 1172
Néo-avant-gardes 1173
Genres et techniques littéraires 1176
Littérature et beaux-arts 1177
Littérature et science ou technique 1179
Sociologie et politique 1180
Divers 1182

Index des noms d'auteurs 1189

PRÉFACE

Après avoir brossé, dans une perspective diachronique et analytique, le tableau des différents types de mouvements, et mis en lumière leurs précurseurs et successeurs, leur chronologie, leurs amalgames et leur diffusion, on a jugé indispensable de décrire le phénomène d'avant-garde en reléguant à l'arrière-plan les distinctions historiques et géographiques, soulignées dans le premier volume. Cette seconde partie offre, en quelque sorte, un essai d'explication globale sous divers angles : esthétique (Chapitre IV), genres et techniques littéraires (Chapitre V), contacts avec les beaux-arts et la science (Chapitre VI), sociologie (Chapitre VII), pour déboucher sur la réception de la critique (Chapitre VIII).

Particulièrement ambitieux, le projet nécessitait en principe la collaboration de chercheurs qui fussent également avertis de certaines techniques de pointe d'une part, de faits s'étendant sur près d'un siècle et relatifs à des domaines sociaux, historiques, artistiques et linguistiques d'une étourdissante variété d'autre part. Faut-il dire encore que personne au monde ne sait « tout ce qui se peut savoir » ? On a donc laissé chacun parler de ce qu'il connaissait le mieux, non seulement des méthodes d'investigation qui lui étaient familières (idées littéraires, rhétorique, théorie des genres, etc.), mais aussi des secteurs particuliers qu'il avait étudiés : celui-ci des avant-gardes historiques, celui-là des mouvements plus récents, l'un de la littérature française, l'autre de la russe ou de l'hispanique, etc. Ce que l'exposé perdait en universalité se voyait, de la sorte, compensé par une précision et une solidité infiniment préférables.

D'autant plus que la récurrence des phénomènes et des principes fondamentaux qui les structurent légitimait dans une large mesure l'enquête par sondage à laquelle, par la force des choses, nous avons dû nous résoudre bien souvent à procéder dans ce volume. La plupart des littératures sélectionnées constituent, en fait, des microcosmes où se déroulent des processus exemplaires : la multiplication des exemples n'aurait pas, croyons-nous, transformé de façon sensible les résultats basés sur ces cas types. Enfin, le choix de ces derniers n'a pas été déterminé par la seule spécialisation des collaborateurs. Ainsi, si le domaine français occupe parfois dans ces pages une place privilégiée, le fait résulte non seulement des problèmes liés au recrutement, mais aussi de l'importance et de la valeur représentative des matériaux qu'offre cette littérature.

Et comme toute chose a, à la fois, ses inconvénients et ses avantages, on a pu accorder ici aux néo-avant-gardes un rôle plus considérable que celui qui leur a été attribué au Chapitre III. Sur ce terrain, les lacunes qu'accuse encore l'histoire comparée des littératures ont pu être comblées sans peine lorsqu'il s'agissait d'investigations limitées dans le temps ou dans l'espace, et portant sur l'esthétique, les genres, la rhétorique, la sociologie.*

* Les contributions anonymes émanent du Centre d'Etude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles.

CHAPITRE IV

TENDANCES ESTHÉTIQUES

(Adrian Marino, Cluj-Napoca)

ATTITUDES NÉGATIVES

Les tendances esthétiques des avant-gardes naissent — dès avant le XXe siècle — et se développent sous le signe d'une négation radicale : le refus catégorique et global de l'art et de la littérature antérieurs. Plus ceux-ci passent pour « classiques », « académiques », « officiels », « consacrés », plus l'antagonisme — suivi de rejet — est agressif et violent. Tel est le sens le plus profond et le plus général de l'« activisme », du « combat », de l'« opposition » et de la « rupture » prônés par les avant-gardes : une contestation absolue des « vieilleries » et des « poncifs » littéraires sous toutes leurs formes.

On ne saurait comprendre ni l'esprit ni la lettre des tendances esthétiques de ces mouvements, sans se référer constamment à cette vocation négatrice. Il convient, d'ailleurs, de le préciser nettement et dès le début : ces prises de position n'ont *jamais* eu un contenu exclusivement littéraire. Il s'agit toujours d'un refus global, aux implications artistiques plus ou moins manifestes, plus ou moins théoriques. Même les programmes qui se veulent strictement poétiques relèvent d'une démarche oppositionnelle plus générale, qu'il faut prendre en considération en tant que source, dynamisme intérieur ou toile de fond. Voilà pourquoi il est difficile, voire impossible, d'identifier et d'isoler des attitudes esthétiques négatives à l'état pur, strictement autonomes.

L'ESPRIT ANTITRADITIONNEL

En y regardant de près — à la lumière du schéma lu dans les textes —, on se rend compte que l'avant-garde se définit de prime abord comme une théorie et une pratique radicalement antitraditionnelles. On se trouve effectivement en présence d'une « force de choc contre l'obstacle des forces passéistes ».[1] Le passé, source de tous les principes, hiérarchies et valeurs traditionnels, est bien la bête noire des avant-gardes. L'antitradition est la clef de voûte de tous leurs manifestes, à commencer par ceux du futurisme, qui feront tache d'huile. Marinetti vilipende l'Italie qui « mourait de passéisme ». Il s'en prend aux Vénitiens, « esclaves du passé ». Il déclenche à grand fracas « le mouvement de révolte contre le culte du passé et contre la tyrannie des professeurs et des Académies... » (1910).[2] Au moins deux manifestes futuristes — *L'Antitradition futuriste* (1913) d'Apollinaire et *Le Passé n'existe pas* (1914) de Papini — indiquent clairement leur cible, dans le titre même. Les futuristes russes prennent la relève en termes particulièrement percutants : « Nous crachons le passé qui nous colle aux dents » (1914),

[1] Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, I, Madrid, 1971, pp. 24—25.
[2] Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, Proclamations, Documents*, Lausanne, 1973, pp. 89, 113, 394.

« nous sommes beaux dans *la trahison inflexible à l'égard de notre passé* » (Chlebnikov). Quand il s'agit de fournir une définition, le dénominateur commun reste toujours le rejet brutal du passé : « La dénomination "futuristes russes" s'applique à un groupe de personnes de tempéraments et de caractères différents qui ont en commun la haine du passé » (Majakovskij).[3] « Passéiste » est l'appellation la plus infamante qui puisse être : on ne s'étonnera donc pas de la voir attribuée, par leurs adversaires, aux ... futuristes mêmes.[4]

Ces renversements de positions relèvent d'ailleurs de la plus pure stratégie d'avant-garde : le dernier mouvement, en s'insurgeant, fait table rase de toutes les avant-gardes antérieures, au nom des mêmes principes. On reste persuadé dans ces milieux que « l'adoration exagérée du "Passé Glorieux", des âges d'or et de l'éternelle et immortelle académie aux mille pièges mortifie l'intelligence, avilit l'âme ». La « grande tradition historique » se voit exposée aux risées, aux plus vifs sarcasmes. Le ton est donné par André Breton : « rentrer dans la tradition », est une préoccupation parfaitement futile, voire ridicule, « ce dont, du reste, nous n'avons cure ».[5] Le symbole du passé, l'archétype abhorré, s'identifie forcément au « père », à l'ancêtre, à la vieille génération. Situation elle-même traditionnelle, puisqu'elle remonte au moins aux polémiques entre classiques et romantiques. Quelques images feront fortune, dont celle d'Apollinaire : « On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père. On l'abandonne en compagnie des autres morts » (1913).[6] Le reniement — allant jusqu'au parricide — se transforme d'emblée en principe esthétique : « En art le premier soin d'un fils est de renier son père » (Reverdy, 1919). Le conflit débouche sur une lutte de générations, érigée en article de foi : « ... Rajeunir brutalement le milieu artistico-littéraire, en exclure et en détruire la gérontocratie » (Marinetti, 1919).[7] Cet état d'esprit engendrera toute une littérature du « parricide », du « familles je vous hais », du « Vater-Sohn-Motiv » (très prisé par l'expressionnisme allemand),[8] possédée (dirait-on) du démon freudien de l'agression filiale. En tout cas, l'avant-garde ne connaît aucunement la douillette tendresse familiale.

Au-delà de ces formules, c'est l'ordre établi de la culture tout entière qui est visé dans ses assises. L'ennemi à abattre est le système dominant pris dans son ensemble, élevé au rang d'héritage culturel, avec son appareil, sa discipline, sa hiérarchie. Dès le premier manifeste futuriste (1909), on indique très ostensiblement les adversaires : « Nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires. » D'ailleurs la tradition n'existe pas. Ou si elle existe, elle a un contenu diamétralement opposé au contenu « officiel » : « Nous déclarons que la vraie tradition italienne est caractérisée par le fait même de ne jamais avoir eu de tradition. »[9] On saisira plus loin la vraie signification de ce paradoxe. Retenons pour l'instant qu'on jette par-dessus bord *toutes* les traditions en place, l'ordre conservateur de *toutes* les valeurs : nationales, politiques, religieuses, morales, culturelles. Il s'agit en somme d'une négation spirituelle totale et absolue : « D'un commun accord nous avons

[3] *Manifestes futuristes russes*, choisis, traduits, commentés par Léon Robel. Paris, 1972, pp. 51, 44 ; Benjamin Goriély, *Le avanguardie letterarie in Europa*, Milano, 1967, p. 58.
[4] Giorgio Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento*, Bari, 1968, pp. 126—127.
[5] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 92 ; André Breton, *Les Pas perdus*. Paris, 1969, p. 149.
[6] Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes*. Paris, 1965, p. 46.
[7] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 15, 373.
[8] Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, pp. 207—208.
[9] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 87, 219.

résolu une fois pour toutes d'en finir avec l'ancien régime de l'esprit. »[10] C'est la préface d'un grand jeu de massacre. Par le truchement de l'avant-garde avec laquelle elle s'identifie, la négation devient credo et règle d'action. Elle trace le programme d'une fureur iconoclaste sans précédent.

LA RÉVOLTE

Cet état d'esprit antitraditionnel déclenche un vaste mouvement d'insurrection. Il définit, en même temps qu'une esthétique typiquement négative, un aspect relevant d'une attitude plus générale encore, car l'avant-garde engage et soutient une vraie bataille rangée contre l'*establishment*. Elle proclame le soulèvement général contre l'ensemble des principes défendus par la société occidentale. Les rapports, très complexes, entre la révolution sociale et politique et la « révolution » littéraire, telle qu'elle est professée par l'avant-garde, seront étudiés ailleurs. Il nous suffira de rappeler ici qu'on ne saurait situer exactement l'avant-garde qu'en termes de renversement de toutes les valeurs, insoumission dont l'art traditionnel fait largement les frais.

La vocation révolutionnaire de l'avant-garde se révèle d'emblée par sa terminologie, qui renvoie à toute une typologie du non-conformisme et de la dissidence sociale et morale : *rebelle*, *révolutionnaire*, *outcast*, *outlaw*, *bohémien*, *déraciné*, *expatriate*, *émigré*, *fugitive*, *poète maudit*, *beatnik*, *angry young man*, etc.[11] D'où les connotations agressives, séditieuses, des définitions données ou revendiquées par l'avant-garde : *révolte*, *révolution*, *insurrection*, *rébellion*, *pronunciamento bélico*.[12] Si l'on passe en revue ses proclamations et manifestes, on est frappé par l'insistance avec laquelle on joue sur le mot *révolte* et ses synonymes : « Futurismo ! Insurrección ! Algarada » ; « ... la révolte demeure la seule possibilité d'évasion et de libération » (Ribemont-Dessaignes) ; « nous sommes des spécialistes de la Révolte. Il n'est pas un moyen d'action que nous ne soyons capables au besoin d'employer » *(Déclaration du 27 janvier 1925)*,[13] etc.

Les surréalistes professent, à n'en point douter, une « morale de dissociation, de négation, de suppression, de révolte » (Eluard).[14] Quant à Breton, on constate chez lui une véritable fascination du refus violent, qu'accompagne une sorte de « phénoménologie » de l'« homme révolté ». Il ne connaît ni dieux, ni maîtres, selon le mot d'ordre anarchiste : « En matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres. » La violence pure, gratuite, devient article de foi. Le programme, la motivation sont de moindre importance. Ce qui compte, c'est posséder cette prédisposition au plus haut degré : « Oui, je m'inquiète de savoir si un être est doué de violence avant de me demander si, chez cet être, la violence *compose* ou ne *compose* pas. » Traduite en acte ou non, il faut que la révolte se transforme en mode d'existence, en suprême raison d'être : « Nous haïssons par-dessus tout le conservatisme et nous nous déclarons partisans de toute révolution, quelle qu'elle soit. » C'est par la révolte seule que jaillit la lumière, source de toute création vive. On s'abandonne ainsi à un pur mouvement de l'esprit, à un geste

[10] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, 1965, p. 82 ; idem, *Position politique du surréalisme*, Paris, 1971, p. 87 ; Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, 1945, pp. 95, 112, 293.

[11] Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, 1962, p. 115.

[12] Pour le domaine espagnol : Gloria Videla, *El Ultraísmo*, Madrid, 1971, pp. 20, 195 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, p. 25.

[13] Gloria Videla, *op. cit.*, p. 175 ; Georges Ribemont-Dessaignes, *Dada. Manifestes, Poèmes, Articles, Projets, 1915—1930*, Paris, 1974, p. 126 ; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 105.

[14] Paul Eluard, *Œuvres*, II, Paris, 1968, p. 551.

d'une parfaite autonomie : « La rébellion porte sa justification en elle-même. »[15] Les disciples reprennent le mot d'ordre : eux aussi se réclament d'une « capacité infinie de révolte ».[16] Conception largement répandue dans tous les milieux d'avant-garde : l'expressionnisme allemand, dont l'esprit est par ailleurs si « activiste », fait état de la même disposition insurrectionnelle — « Etre révolutionnaire est la seule conviction » (« Revolutionär allein ist die Gesinnung »).[17]

Peut-on ajouter de nouveaux chapitres à la typologie de l'*Homme révolté*, établie par Albert Camus ? Les néo-avant-gardes s'en chargent : voici venir les *angry young men*, les *beatniks*,[18] le *Outsider* (Colin Wilson), le *Rebel Without a Cause* (Robert Linder). La récurrence d'une telle attitude est trop significative pour qu'elle ne soit pas reconnue pour ce qu'elle est : en fait, on se trouve en présence d'une véritable constante. L'avant-garde a partie liée avec la révolte.

LA RÉVOLTE LITTÉRAIRE

L'avant-garde est-elle effectivement une « révolution » ou seulement un mouvement de « révolte », à tendances et implications idéologiques — sociales et politiques — directes ? C'est ailleurs qu'on tentera de répondre à cette question. Sur la valeur qu'il faut reconnaître à ces mots, à la lumière des textes lus sans parti-pris, bien des précisions devront être apportées. Il est évident que l'avant-garde repousse, d'un même geste, l'ordre conservateur dans son ensemble, la vieille société et l'ancienne culture, les dogmes, normes et canons, quels qu'en soient le contenu ou la provenance. Au sens fort du terme, « avant-garde » signifie non-conformisme intégral, à l'état brut. Les conséquences littéraires de cette attitude s'avèrent considérables. D'un certain point de vue, c'est même là l'aspect le plus caractéristique, parce que le plus directement saisissable, de toutes les tendances esthétiques des avant-gardes.

Révolte et poésie

Une première conclusion semble se dégager nettement : dans ces cercles, la conscience poétique s'exprime essentiellement — à quelques nuances près — en termes de révolte ; cette dernière est considérée comme un état d'esprit extrêmement favorable, voire essentiel, pour la poésie. Il est d'ailleurs significatif que toutes les avant-gardes retrouvent, d'elles-mêmes et sans contamination directe, les mêmes formules, les mêmes définitions, produites, semble-t-il, par un même *Zeitgeist* insurrectionnel.

Ainsi, pour les symbolistes russes déjà, notamment pour A. Blok, le XXe siècle s'ouvre sur une ère nouvelle, celle de « la révolution de l'esprit ».[19] En faisant le point des bouleversements du siècle, on constate, en 1918, dans le camp retranché des futuristes russes, que « la troisième révolution, non sanglante, mais féroce » sera la « Révolution de l'Esprit ».[20] Un tract diffusé par

[15] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 79, 80 ; idem, *Les pas perdus*, p. 66 ; idem, *Arcane 17*, pp. 108, 121.
[16] Jean Schuster, *Archives 57/68. Batailles pour le surréalisme*, Paris, 1969, p. 145.
[17] Paul Pörtner, *Literatur-Revolution, 1910—1925. Dokumente, Manifeste, Programme*, II, Darmstadt, 1960, p. 170.
[18] Paul O'Neil, *The Only Rebellion Around* (*A Casebook on the Beat*. Ed. Thomas Parkinson, New York, 1968, pp. 232—246).
[19] Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 32.
[20] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 169—170.

Marinetti (1919) se félicite que « le futurisme ait été compris dans toutes les capitales d'Europe et d'Amérique et soit devenu partout le point de départ d'importantes révolutions spirituelles ».[21] Bien qu'une certaine jactance soit indéniable, on ne saurait réfuter la conclusion. Depuis 1917 paraît en Catalogne une « feuille de subversion spirituelle », au titre ibsénien : *Un ennemi du peuple*.[22]

Avec la période héroïque du surréalisme, celle de *La Révolution surréaliste* (1924—1929), les avant-gardes gagnent le large. Le manifeste *La Révolution d'abord et toujours* (1925), qui met en coupe réglée toute la culture et la civilisation occidentales, en dit long sur le programme des signataires. Le 5e point a la teneur suivante : « Nous sommes la révolte de l'esprit : nous considérons la Révolution sanglante comme la vengeance inéluctable de l'esprit humilié par vos œuvres ». Le « vos » concerne « Prêtres, médecins, professeurs, littérateurs, poètes, philosophes, journalistes, juges, avocats, policiers, académiciens de toute sorte. » La *Déclaration du 27 janvier 1925* précise que le surréalisme « est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves » : aspiration à un changement aussi complet que possible, accompli dans les couches les plus secrètes. Dans un autre texte, de circulation restreinte, presque clandestine, on peut lire : « L'idée d'une révolution surréaliste quelconque vise à la substance profonde et à l'ordre de la pensée »... L'enjeu dépasse largement « un certain abstrait poétique, au plus haut point haïssable ». Le mouvement surréaliste se présente, par contre, comme « réellement capable de changer quelque chose dans les esprits », d'inculquer une nouvelle conception de la vie et une nouvelle vision du monde, de remplacer de manière définitive une *Weltanschauung* par une autre. On verra que la technique proposée se fonde sur tout un système de ruptures, de renversements, de « contrepèteries », y compris l'humour noir, cette « révolte supérieure de l'esprit ».[23]

La même cohésion qui unit des principes révolutionnaires dirigés à la fois contre l'ordre de l'esprit et contre l'ordre de la vie matérielle se manifeste chez les expressionnistes, surtout ceux de la branche « activiste », très engagée à gauche. Une de ses revues s'appelle *Der Revolutionär* (1919—1923) et, parmi les objectifs à atteindre, figure « eine Revolutionierung des Geistes ». Le même slogan est adopté par une revue expressionniste roumaine d'expression allemande, *Das Ziel* (1919) : « Krieg war », « Geist revolutionierte ».[24] Le sens de ces formules (qu'on pourrait multiplier) est clair : il ne peut y avoir de poésie nouvelle, de poésie tout court, sans une insurrection qui briserait les entraves traditionnelles. Il va de soi que cette aspiration vise aussi les données de l'affectivité : « Quand viendra la révolution de la sensibilité — la vraie ? » (I. Vinea, 1925).[25] Pour les destinées de la poésie, la réponse à cette question aura une importance capitale.

Quoique l'attribution rétroactive du terme d'avant-garde à divers mouvements du XIXe siècle (le romantisme, les « trois poussées révolutionnaires » du symbolisme,[26] par exemple) et

[21] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 372.
[22] Guillermo de Torre, *op. cit.*, II, p. 255.
[23] Maurice Nadeau, *op. cit.*, pp. 106, 300 ; André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, 1966, p. 16.
[24] Paul Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus*, Stuttgart, 1964, p. 96 ; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul* (La littérature roumaine et l'expressionnisme), Bucureşti, 1971, p. 16.
[25] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc* (L'avant-garde poétique roumaine), Bucureşti, 1969, p. 71.
[26] Hans Robert Jauss, *Das Ende der Kunstperiode—Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal* (*Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, 1970) ; Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française*, Paris, 1936, pp. 486—487.

même au « modernisme » sud-américain[27] semble justifiée au niveau de la conscience critique actuelle (qui a déjà assimilé l'idée de « révolution littéraire »), il est indubitable que l'essor théorique de cette dernière caractérise spécifiquement les avant-gardes du XXe siècle. La « révolution littéraire » fait d'ailleurs écho à l'idée de révolution sociale et politique, en pleine ascension après la Commune de 1871. Ce contexte idéologique mis à part, « la révolution » reste l'une des plus grandes « découvertes » de l'avant-garde. Eriger la subversion en principe fondamental, assimiler la « création » à la « révolte » (« créer est révolte »), concevoir celle-ci en tant que source et condition de la poésie, voilà le propre de ces mouvements. Ce n'est donc pas par hasard que *toutes* les avant-gardes du XXe siècle se réclament de cette idée, véritable fil d'Ariane dans leurs prises de position. A telle enseigne qu'elle en devient un cliché, un *topos :* « avant-garde » veut dire « révolution ».

Qu'est-ce donc que le futurisme ? « C'est une forme d'art violemment révolutionnaire. » « En effet nous sommes des jeunes et notre art est violemment révolutionnaire. » D'ailleurs, point capital, « il n'existe pas un art révolutionnaire et un art non révolutionnaire : l'art véritable a toujours été révolutionnaire ».[28] Les termes du problème sont d'ores et déjà clairement posés : a) l'art d'avant-garde, de par sa jeunesse, sa nouveauté, son non-conformisme, son antitraditionalisme, est par définition « révolutionnaire » ; b) ces conditions étant requises pour toute création artistique, l'art authentique a toujours été révolutionnaire ; c) bien plus, il se *doit* de l'être, car c'est la seule possibilité d'accéder à la dignité de l'art ; d) bref, l'art véritable se réclamera d'une « révolution » artistique permanente. La terminologie a beau légèrement varier, on retrouve partout les mêmes affirmations.

Assez tard, en 1947, dans un conférence sur *Le Surréalisme et l'Après-Guerre*, Tzara a fait le point de la situation : « En dehors de la tradition idéologique révolutionnaire, il existe chez les poètes d'aujourd'hui une tradition révolutionnaire spécifiquement poétique. » Elle remonte du reste au romantisme qui est « foncièrement révolutionnaire, non seulement parce qu'il exalte les idées de liberté, mais aussi parce qu'il propose un nouveau mode de vivre et de sentir, en conformité avec sa vision dramatique du monde, faite de contrastes, de nostalgies et d'anticipations ». Le mouvement va de pair avec « une révolution totale dans les arts visuels »,[29] à commencer par les collages et les photomontages. La position commune des dadaïstes et surréalistes peut donc se résumer, sur ce chapitre, en deux mots : la poésie est révolte, et toute révolte est poésie.[30] Donnons encore la parole à André Breton : « La révolte seule est créatrice et c'est pourquoi nous estimons que tous les sujets de révolte sont bons. » La polarité qu'il identifie a une valeur paradigmatique, chaque révolte artistique ayant pour objet le conformisme du principe d'imitation : l'« art d'imitation... ne peut manquer de faire sa révolution à son tour pour devenir un art d'invention, en application de la loi de développement historique de l'art même ». Enfin, le contenu « révolutionnaire de l'art pictural peut être exprimé ou latent, « sans préjudice du sujet exprimé ».[31] C'est dire que la « révolution permanente » détermine l'histoire

[27] Wilson Martins, *El Vanguardismo brasileño* (*Los Vanguardismos en la América latina*, La Habana, 1970, p. 260.)
[28] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 167, 178, 377.
[29] Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'Après-Guerre*, Paris, 1966, pp. 12, 14 ; Hans Richter, *Dada. Art and Anti-Art*, New York, 1965, p. 7.
[30] Micheline Tison-Braun, *Dada et le surréalisme*, Paris, 1973, p. 145.
[31] André Breton, *Point du jour*, Paris, 1970, p. 42 ; idem, *Position politique du surréalisme*, pp. 63, 72.

de l'art, tout en instituant la vraie « tradition » de l'avant-garde. On retiendra en passant que cette conclusion a été, depuis, largement admise par la critique.[32]

Calque du langage politique, la notion de « révolution permanente » acquiert grâce à l'avant-garde un nouveau contenu que certains milieux politiques, employant l'expression en pleine connaissance de cause, ne sauraient pourtant guère assimiler. Selon les futuristes, « la révolution permanente en art est l'unique condition de l'œuvre d'art ». On rêve d'une éclosion explosive de la « nouveauté », libre de toute entrave[33] — visée très lointaine des projets nourris par les révolutionnaires professionnels. Car tout cela reste — hélas ! — strictement au niveau de la vie individuelle et imaginaire, très loin du vrai pragmatisme activiste. Les explications fournies par les surréalistes et les dadaïstes ne laissent aucun doute là-dessus. Pour Paul Eluard (*La Révolution surréaliste*, n° 4/1925), « il n'est pas de révolution totale, il n'est que la *Révolution* perpétuelle, vie véritable, comme l'amour, éblouissante à chaque instant. Il n'est pas d'ordre révolutionnaire, il n'est que désordre et folie ». Quant à l'action de Dada, elle fut « une révolte permanente de l'individu contre l'art, contre la morale, contre la société. Les moyens furent des manifestes, des poèmes, des textes divers, des tableaux et des sculptures, des spectacles et quelques manifestations publiques, nettement subversives. »[34] L'esprit négatif de l'avant-garde trouve de la sorte ses méthodes et ses finalités non seulement spécifiques, mais aussi, à son point de vue, supérieures à toute « politisation » possible. Car les révolutions politiques peuvent être vaincues ou éclipsées, « tandis que la révolution de l'art est permanente ; elle est à l'heure à chaque lever du soleil ».[35] Des considérations analogues verront le jour un peu partout, immédiatement après la Deuxième Guerre mondiale : en France, en Roumanie,[36] etc.

A la lumière de ces textes, qui sont légion, telle distinction proposée — çà et là — entre « la révolte sur le plan formel » et le « thème de la révolte »[37] se révèle factice et purement conventionnelle. Les deux choses sont, en vérité, intimement solidaires en vertu de l'acte créateur lui-même (révolutionnaire ou non). Le nier serait revenir aux vieilles dichotomies (fond/forme) dont ni l'esprit ni la lettre des manifestes (œuvres d'authentiques « spécialistes de la révolte » !) ne sauraient s'accommoder. L'acte de révolte est conçu en tant que parfaite et indissociable unité. Quand Marinetti proclame, dans le *Manifeste du futurisme* (1909), que « les éléments (. . .) de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte », il esquisse une poésie de la révolte à la fois comme attitude créatrice, thème et procédé formel (« révolution typographique »).[38] Il ne fait pas de doute que dorénavant : « la révolution du contenu . . . est inconcevable sans la révolution de la forme » (Majakovskij, 1918).[39] Le prétendu *formalisme* de l'avant-garde, objet de polémiques périmées et sans objet, rejeté du reste par certains écrivains concernés (B. Brecht, etc.), ne résiste pas, lui non plus, à l'analyse.[40] Il serait superflu d'insister davantage là-dessus.

[32] Deux exemples : Albert Thibaudet, *op. cit.*, p. 487 ; Georges T. Noszlopy, « L'embourgeoisement de l'art d'avant-garde », *Diogène*, n° 67/1969, p. 95.

[33] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 378.

[34] Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 115 ; Georges Ribemont-Dessaignes, « Histoire de Dada », *Nouvelle Revue Française*, juin 1931, p. 869.

[35] Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, 1943 (*Obras completas*, II, Barcelona, 1957, p. 961).

[36] Jean Schuster, *op. cit.*, pp. 69, 71 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 27.

[37] Lucien Goldmann, *La révolte des lettres et des arts dans les sociétés avancées* (*La Création culturelle dans la société moderne*, Paris, 1971, pp. 61, 69).

[38] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 87, 146.

[39] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 173.

[40] Adrian Marino, « Essai d'une définition de l'avant-garde », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1975, 1, pp. 88—39.

Il est autrement important de bien identifier et définir l'objet de la révolte, de voir comment elle se traduit en termes d'insurrection littéraire. D'une manière générale, on se trouve en présence d'une « révolte émancipatrice »,[41] dirigée globalement contre l'ordre artistique. La libération vise toute contrainte traditionnelle ou « officielle », les dogmes tyranniques, les clichés surannés, les antiquailles « poétiques ». « Il y a *révolution* dans les lettres quand les écrivains ne peuvent plus écrire comme avant et quand les lecteurs ne veulent plus lire les mêmes choses qu'avant. »[42] Tel est le cadre d'un grand débat, qu'il convient d'examiner de plus près.

La révolte contre la tradition esthétique

L'impulsion polémique de l'avant-garde est dirigée, essentiellement, contre toutes les situations esthétiques bloquées, sclérosées, étouffantes. C'est la riposte que les traditions provoquent chaque fois qu'elles deviennent insupportables aux esprits jeunes, vifs, libres, dépourvus de préjugés, hostiles aux conventions. S'insurger contre les traditions littéraires équivaut à une « purification de l'ambiance littéraire »,[43] laquelle constitue non seulement une nécessité fondamentale de la création, mais aussi une véritable libération de l'esprit.

Toutes les avant-gardes du XXe siècle inscrivent dans leurs programmes la même condamnation de l'esthétique « stupidement traditionnelle ». Tel manifeste futuriste, *Contre l'art anglais* (1914), donne le signal du combat contre « le culte de la tradition, le conservatisme artistique des académies... ».[44] Le programme du *LEF* (1928) « oppose le change révolutionnaire des formes et sa participation active à celui-ci à toute tradition... ».[45] Fait plus significatif encore : en rejetant cette dernière, l'avant-garde revendique l'efficacité du principe universel de la « révolution » : « On sait que l'épithète « révolutionnaire » n'est pas ménagée, en art, à toute œuvre, à tout créateur intellectuel qui paraît rompre avec la tradition. »[46] Les écrivains d'avant-garde seront donc de vrais « hérétiques des traditions spirituelles... ».[47] Aussi la terminologie d'usage a-t-elle une teneur hétérodoxe des plus accusées.

C'est de cette période que datent les plus virulentes diatribes contre *il passatismo*, qui marquent de leur cachet agressif toutes les manifestations futuristes : défi jeté à la tradition en tant que source vive de la création. On proclame d'ailleurs la « suppression de l'histoire », idée clef de l'*Antitradition futuriste*, le manifeste-synthèse d'Apollinaire (1913).[48] Le style devient à la fois messianique et apocalyptique : « Adieu Europe. La belle tradition est finie. »[49] On dirait du Spengler, avant la lettre, celui de l'*Untergang des Abendlandes*. Contre « le passéisme militant, notre principal ennemi »,[50] les futuristes mobilisent les forces d'un antipasséisme encore plus

[41] André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, 1972, p. 98.
[42] Péter Nagy, « La Révolution littéraire en Hongrie au début du siècle », *Acta litteraria*, XII, 3—4, 1970, p. 366.
[43] Guillermo de Torre, *op. cit.*, II, p. 278.
[44] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 126, 164.
[45] *Manifestes futuristes russes*, p. 95.
[46] André Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 17.
[47] Stefan Roll, *Ospătul de aur* (Le festin d'or), Bucureşti, 1968, p. 270.
[48] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 88—89, 122, 163—164.
[49] Raymond Bellour, *1913, Pourquoi écrire, poète?* in : *L'Année 1913*, II. Paris, 1971, p. 602.
[50] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 238.

militant. Citons à ce propos une formule (roumaine) du groupe *Alge* (1930) : « Détruisez les racines de votre passé. »[51]

Ainsi donc, on préconise non seulement la rupture avec l'histoire, mais aussi sa suppression ; on nie qu'elle puisse exister objectivement. C'est de cette manière qu'il faut interpréter les tentatives d'extermination en masse des précurseurs, la négation violente de toute anticipation littéraire, dont le signal fut vraisemblablement donné par Lautréamont (*Poésies*. I, 1870), suivi de près par Rimbaud : « Libre aux nouveaux d'exécrer les ancêtres. »[52] On méprise catégoriquement et en bloc les idées de passé, d'histoire et — implicitement — de paternité. Les futuristes lancent le parricide littéraire, qui deviendra quasiment une mode : « Il y a des morts qu'il faut qu'on tue ! » (1913). On rencontrera le même slogan (mais c'est une trouvaille tout à fait personnelle !) chez les Roumains : « Il faut tuer nos morts ! » (*Manifeste activiste à la jeunesse*, 1924).[53] D'où le reniement acerbe des ancêtres et des maîtres, la haine des « phares », tels que (pour Marinetti, en 1911) Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé et Verlaine.[54] L'*Antitradition futuriste* d'Apollinaire lance un formidable *Mer . . . de* à tous les grands noms de la littérature, de Montaigne à Baudelaire. Plus expéditif, Majakovskij propose, dans *Une goutte de fiel* (1915), de « jeter les ex-grands par-dessus bords du paquebot de l'époque actuelle ».[55] On va jusqu'à forger une expression pour définir la force réactionnaire des « maîtres », qualifiés de *vétérovateurs*. Accepter une autorité, suivre un exemple, c'est cesser d'avoir une existence autonome, c'est n'être plus qu'une cire molle, modelée par autrui — convictions courantes dans les années 20 (Fernand Divoire, *Nos Maîtres*, 1920).[56] Sous prétexte qu'« en matière de révolte aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres », le *Second manifeste du surréalisme* (1930) se lance dans un morceau de bravoure : « Rimbaud s'est trompé, Rimbaud a voulu nous tromper », « crachons, en passant, sur Edgar Poe. »[57] Le ton avait déjà été donné, et d'assez longue date, par Tzara dans *Réponse à une enquête* (1922), où sont cités pêle-mêle, parmi les écrivains à réputation usurpée, Dumas-père, Rimbaud et Lautréamont. Sans parler d'Anatole France, Wilde, Mallarmé, « la pâte dentifrice Dumas-fils, le vase Sully et le Prudhomme brisé », etc.[58] En deçà de ces extrêmes, on peut trouver toutes les nuances possibles ; par exemple, le conflit de générations entre la vieille garde et les jeunes insurgés qui « dépassent les précurseurs », lutte s'achevant par le massacre général des innocents : « Nous frayons un chemin à travers les cadavres des écoles et des individus. » Ici, l'*ultraísmo* espagnol (1919) et l'*intégralisme* roumain (1925) se recoupent.[59]

S'agit-il d'une simple négation — radicalisée — de la tradition esthétique ? La dialectique *ancien/nouveau* qui préside au débat joue, cette fois, en profondeur ; l'opposition des termes qui régit, dans leurs structures les plus intimes, les démarches des avant-gardes, s'aggrave, devient inexorable. On remet en cause la validité, le contenu et l'équilibre général de toutes les valeurs ;

[51] Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă* (Anthologie de la littérature roumaine d'avant-garde), Bucureşti, 1969, p. 567.

[52] Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, 1969, pp. 372—373 ; Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, 1967, p. 269.

[53] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 120 ; Saşa Pană, *op. cit.*, p. 548.

[54] Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 179.

[55] *Manifestes futuristes russes*, p. 55.

[56] K. S. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, Lausanne, 1974, p. 143 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 77.

[57] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 80—81.

[58] Tristan Tzara, *Lampisteries précédées de sept manifestes dada*, Paris, 1963, p. 134.

[59] Gloria Videla, *op. cit.*, p. 36 ; Saşa Pană, *op. cit.*, p. 552.

on veut couper à tout prix le fil de l'histoire : « la vieillerie poétique » a trop longtemps vécu. « Le jeu moisit. Il a duré mille ans. »[60] Mais Rimbaud ne fait que préluder à la grande révolution, dont le développement suivra deux voies : 1) la polémique — devenue elle-même traditionnelle — contre les différentes formes de l'art ancien, et qui se réduit à un problème artistique posé en termes plus ou moins tranchants et 2) l'explosion de la véritable « révolution spirituelle », dont l'enjeu littéraire n'est ni le plus profond, ni le plus caractéristique de ses aspects.

Ce schéma peut être illustré par des citations probantes. D'une part, il y a la guerre à outrance contre le « passéisme » esthétique, déclarée par les futuristes italiens ; « la messe des morts de l'art putride de la Russie provinciale », chantée par les futuristes russes ;[61] le refus mi-ironique, mi-spirituel d'Apollinaire, somme toute encore assez aimable : « Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers. »[62] Pour toutes les avant-gardes (Dada, surréalisme, etc.), rappelons-le, « sortir du trou des vieilleries était (. . .) la grande affaire » (Jacques Baron). Mais d'autre part, il a fallu qu'éclate une situation objectivement révolutionnaire pour que le mot « révolution » acquière sa pleine signification et que « la haine du vieil art » s'allie ouvertement et intimement à la « haine du vieux monde ». Cette synthèse n'est pleinement réalisée que par le futurisme russe, à partir de 1918 ; mais le futurisme italien l'anticipe par la connexion entre sa révolte esthétique, sociale, morale et son antagonisme vis-à-vis du présent.[63] Le grand coup de 1917—1918, assimilé à « la guerre civile du nouvel art avec l'ancien »,[64] ne saurait effacer les mérites de ces précurseurs. Mais il reste vrai qu'à travers l'art ancien, abhorré, « l'art révolutionnaire » de la grande époque de 1918 vise toute une infrastructure sociale et spirituelle : « l'esclavage politique, l'esclavage social, l'esclavage spirituel. »[65] « L'explosion de la Révolution de l'Esprit nettoiera le vieil art ranci » (Majakovskij, 1918) et, du même coup, la vieille société qui s'écroule. Ses torts, aux yeux de l'avant-garde, sont terribles. Non seulement elle a produit et donné « son appui aux formes de l'art sénile, étrangères à tout mouvement de protestation », mais elle a aussi « persécuté toute audace et toute recherche du nouveau ».[66] La symétrie des situations est parfaite : en dénonçant l'ordre conservateur, réactionnaire, antirévolutionnaire, l'avant-garde se déclare pleinement consciente de lutter pour la liberté sociale et artistique, en même temps que pour un nouvel ordre spirituel et poétique. Révolte et poésie se confondent.

Vues sous cet angle, les foudres futuristes contre les « musées » acquièrent leur vrai sens, qui dépasse largement l'anecdote et la rodomontade. Il s'agit de saper à la base l'institution la plus symbolique de l'art ancien, telle que l'antique ordre social l'a consacrée officiellement. Au-delà des « musées », on vise tout l'appareil répressif de la culture, mis en place par la vieille société qui se meurt : « Musées, cimetières ! . . . », « académies (ces cimetières d'efforts perdus, ces calvaires de rêves crucifiés. . .) ». Le *Manifeste du futurisme* (1909) trouve un écho en France, dans le *Manifeste futuriste à Montmartre* (1913) de Mac Delmarle. « Hardi les démolisseurs !!! / Place aux pioches !!! / Il faut détruire Montmartre !!! ».[67] *A bas Montmartre* signifie : liquider la

60 Arthur Rimbaud, *op. cit.*, pp. 234, 269.
61 Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 54.
62 Apollinaire, *Œuvres poétiques*. Paris, 1965, p. 132.
63 Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 28.
64 K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 138.
65 Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 169.
66 Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 173, 171.
67 Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 87—88, 119.

nouvelle tradition de la bohème, de la peinture française récupérée, institutionnalisée. Jadis révolutionnaire, elle s'est assagie commercialement, elle a dégénéré en curiosité touristique. Il faut encore une fois nous reporter à l'ambiance et au climat de la Révolution russe pour comprendre exactement le *Décret N° 1 sur la démocratisation de l'art* (1918), signé par Majakovskij, Kamenskij, Burljuk, et qui veut exclure l'art des dépôts, des palais, des galeries, des salons, des bibliothèques, des théâtres.[68] Les milieux artistiques doivent cesser d'être « les temples morts que sont les musées ». Pour les remplacer, voici « les rues, les tramways, les bureaux, les quartiers de travailleurs ».[69] Du point de vue de la logique de l'esthétique révolutionnaire, la cohérence de ces prises de position est indéniable.

a) Le système contesté est tout désigné : c'est le *classicisme*, symbole par excellence de l'esprit littéraire traditionnel, principe négateur de l'art, bête noire des avant-gardes. Ce nouvel épisode de la « Querelle des anciens et des modernes », « cette longue querelle de la tradition et de l'invention / De l'Ordre et de l'Aventure » (Apollinaire, *La jolie rousse*) ressortit à un « modèle » dont les linéaments sont toujours pareils. L'accent particulièrement polémique et violent ne saurait nous abuser. La lecture des textes révèle l'inévitable récurrence d'attitudes que l'avant-garde ne saurait ignorer, avec lesquelles elle ne peut transiger. Tout se passe comme si le processus était déterminé par une dialectique *ancien/nouveau*, à laquelle les avant-gardes sont contraintes d'obéir en vertu de leur dynamisme intérieur.

C'est ainsi que la « révolution » intégrale (dans les esprits, les mœurs, la vie quotidienne) exige à la fois la libération du joug des « vieilles » théories et la libération de la sujétion « classique ».[70] L'affranchissement de l'emprise traditionnelle va de pair avec le rabaissement du prestige classique, dévalorisé à l'extrême. *Avant* 1917, « les classiques étaient révérés comme l'unique lecture. Les classiques étaient considérés comme l'art intangible, absolu. Les classiques écrasaient tout le nouveau du bronze des monuments, de la tradition des écoles ». *Après* la Révolution, la situation est totalement renversée : « Aujourd'hui pour les 150.000.000 (de Russes) un classique est un livre d'étude comme un autre. »[71] Ce sont là des auteurs méprisables qu'on peut ignorer en toute tranquillité. Imiter « ces messieurs les classiques » devient par conséquent une impossibilité manifeste.[72]

Il va sans dire qu'un abîme se creuse entre l'avant-garde et le domaine d'élection du classicisme : le monde gréco-latin : « Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine » (Apollinaire, *Zone*). On ne saurait concevoir une antithèse plus forte. Par un renversement des valeurs, dont l'avant-garde s'enorgueillit, elle jette l'anathème sur les œuvres les plus célèbres ; on dirait un complexe de la profanation, du blasphème et de la dérision : « La Vénus de Milo est un modèle concret de décadence, ce n'est pas une femme réelle, mais une parodie. David de Michel-Ange, quelle monstruosité. »[73] On affectionne les formules bouffonnes, cocasses : Raphaël ? « Le génie de la médiocrité. » *La Joconde ?* « L'icône du passéisme. Le paradigme du lieu commun. Le cloaque de l'imbécillité internationale » (Soffici). Bien avant les moustaches de Marcel Duchamp, le chef-d'œuvre de Vinci doit subir d'autres

[68] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 170.
[69] Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 108.
[70] Mario De Micheli, *Le Avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, 1971, p. 76.
[71] *Manifestes futuristes russes*, p. 71.
[72] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 87.
[73] K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 53.

assauts : *Gioconda acqua purgativa italiana*,[74] etc. La dérision s'accompagne de comparaisons blessantes, d'un anticlassicisme outrancier et tapageur. La série est ouverte par Marinetti, avec son « automobile rugissante ... plus belle que la *Victoire de Samothrace* ».[75] Dans une variante sud-américaine (*Manifiesto de « Martín Fierro »*, 1924), on lit : « une bonne Hispano-Suiza est une œuvre d'art bien plus parfaite qu'une chaise à porteurs Louis XV. »[76] Pour Van Gogh, déjà, « la main d'un travailleur est meilleure que celle de l'*Apollon du Belvédère* », tandis que Picasso (la scène se passe vers 1907) trouve une sculpture noire « beaucoup plus belle » que la *Vénus de Milo*. On rêve de démolir les cités antiques, dont Rome est le grand symbole, pris pour cible par G. Papini (*Discorso di Roma*, 1912). Car on ne peut faire du neuf sans raser toutes les ruines, fussent-elles les plus vénérables : « Nous ne pouvons pas enfermer un sens nouveau dans les catacombes des objets du passé. Nous ne pouvons rien construire sur les ruines de Jaroslavl et sur les fouilles de Pompéi, malgré tout leur classicisme et leur beauté » (K. Malevič, 1929). Une charge de dynamite et un grand coup de balai, tel est le sort réservé à la culture classique, pour « liquider tous les arts du monde ancien » (K. Malevič, 1919).[77]

La contestation des principes qui régissent le système classique est encore plus profonde. Son esthétique, les fondements de sa *Weltanschauung* sont sapés à la base, à commencer par « l'écrasante présence de chefs-d'œuvre ». Perfection, modèle, immortalité, rien de tout cela ne subsiste : « Le chef-d'œuvre doit disparaître avec son auteur. L'immortalité en art est une infamie. »[78] Ce texte, de 1914, anticipe celui d'Artaud, *En finir avec les chefs-d'œuvre* (1933),[79] d'une iconoclastie toute dadaïste ou surréaliste : « L'enterprise de salut public que fut Dada a eu raison assez vite des vieilles idoles formelles » (René Crevel).[80] Des monuments de la pensée aussi. On se souvient qu'Aragon refusait de reconnaître à Pascal ou à Platon « une valeur plus grande en elle-même qu'à la pensée de M. Perrichon ».[81]

L'acharnement sans merci contre la « beauté » procède de la même rage contestatrice. « La beauté du passé », clef de voûte de l'idéalisation et de l'idéalisme esthétique, est niée dans tous ses attributs, et d'abord dans sa pérennité : « Ce monstre de la beauté n'est pas éternel. »[82] Le classicisme relève de la permanence, l'avant-garde du fugitif et du transitoire : règne de l'instant, de l'immédiat, de l'instable. Rien de durable ni de figé. Pour Dada, il faut se situer « au-dessus des règlements du BEAU et de son contrôle ». Pour les surréalistes, la beauté n'est « nullement statique », c'est-à-dire enfermée dans son « rêve de pierre ».[83] Elle n'est pas non plus le produit du « bon goût », notion que l'avant-garde abhorre. On voudra donc effacer les « stigmates malpropres de vos "bon sens" et "bon goût" ». Tandis que « *les partis révolutionnaires attaquaient l'existence même, l'art s'est dressé pour s'en prendre au goût* ».[84] « Je ne connais du goût », écrit Pierre Naville (*La Révolution surréaliste*, n° 3/1925), « que le dégoût ». L'idée de mesure, d'équilibre, d'ordre, héritée — à travers le classicisme — de la culture gréco-latine,

[74] P. Bergman, « *Modernolatria* » *et* « *simultaneità* », Uppsala, 1962, p. 111 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 254.
[75] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 87.
[76] *Los Vanguardismos en la América latina*, p. 204.
[77] Mario De Micheli, *op. cit.*, pp. 24, 64, 239 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 16 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 113.
[78] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 127.
[79] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, 1964, pp. 113—120.
[80] Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 104.
[81] Robert Bréchon, *Le Surréalisme*. Paris, 1971, p. 114.
[82] Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Paris, 1965, p. 45.
[83] Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 37 ; André Breton, *Nadja*, Paris, 1964, p. 189.
[84] *Manifestes futuristes russes*, pp. 15, 61.

inspire une réaction tout aussi outrancière. D'où la grande haine contre Anatole France (*Un Cadavre*, 1920), accusé d'incarner « tout le médiocre de l'homme, le limité, peureux, conciliateur à tout prix . . . roseau pensant » ; d'où l'horreur qu'inspire à Dalí « la simplicité, sous toutes ses formes », et à Bataille « l'amour tiède ».[85] Le « juste milieu » est répudié à tout jamais. L'étude psychologique de l'Homme universel et éternel également.

Quoiqu'une réfutation globale et systématique du classicisme n'ait tenté aucun maître à penser des avant-gardes, on n'en jette pas moins par-dessus bord — au petit bonheur, il est vrai — tous les principes clés de cette esthétique. Après la *beauté* et le *goût*, voici l'*imitation*, la fameuse *mimesis*. Repoussée catégoriquement par la peinture moderne, elle constitue le critère départageant deux écoles diamétralement opposées. On sait que les peintres « nouveaux », « cubistes », etc., « s'ils observent encore la nature, ne l'imitent plus et évitent avec soin la représentation de scènes naturelles observées et reconstituées par l'étude ». D'autre part, « l'imagination n'a pas l'instinct d'imitation » (Eluard).[86] C'est un torrent, une source qui jaillit spontanément, incontrôlée, sans rigueur formelle, sans normes, en toute liberté. On comprend pourquoi « le contrôle esthétique est rejeté comme mesure réactionnaire »[87] et pourquoi l'avant-garde — dans son ensemble — s'établit sur des positions radicalement antinormatives : Dada proclame son « antidogmatisme », les cubistes et les peintres abstraits renient les « canons », les « dogmes », les « lois ». Un manifeste expressionniste précise « qu'il n'y a pas de règles fixes ». « On peut déchiffrer ces règles dans une œuvre accomplie, mais jamais on ne pourra construire une œuvre à partir des lois et des modèles ». Le surréalisme roumain part, lui aussi, de « l'écrasement des dogmes ». Le caractère dérisoire des œuvres dada pousse cette attitude à l'extrême : « Aucun dada authentique ne pensait qu'elles devaient durer ou servir de modèle. »[88] Le régime autonome des beaux-arts est à son tour totalement bouleversé : on ne reconnaît plus ni le cloisonnement des arts, ni les cadres des genres fixes. « Dada tend à confondre les genres et c'est là . . . une de ses caractéristiques essentielles (tableaux-manifestes ou poèmes-dessins de Picabia, photomontages de Heartfield, poèmes simultanés à orchestration phonétique, etc.) » Les écrits surréalistes les plus célèbres (*Les Vases communicants*, *Nadja*, etc.) sont de toute évidence inclassables ; la « confusion des genres » y est systématiquement entretenue : manifestes, théories, descriptions, confessions, pages de journal, souvenirs, réflexions, lyrisme . . .[89] La technique du *collage*[90] gouverne les « textes » et l'« écriture » de l'avant-garde.

b) Certains aspects, et non des moindres, de la tradition *romantique* sont également rejetés, selon la même logique négatrice : « Opposition au traditionalisme et à l'esthétique romantique. »[91] Il s'agit, bien sûr, d'une opposition au romantisme conventionnel, pathétique, friand d'effets sensationnels,[92] mais aussi d'un antiromantisme à programme, qui vise en profondeur le lyrisme, la subjectivité, la littérature-confession et la littérature sentimentale

85 Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 111 ; Robert Bréchon, *op. cit.*, p. 24.
86 Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 49 ; Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 67.
87 K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 113.
88 Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 15 ; Mario De Micheli, *op. cit.*, pp. 118, 212, 232, 296, 410 ; Tristan Tzara, « Introduction », in : Georges Hugnet, *L'aventure dada*. Paris, 1971, p. 7.
89 Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 7 ; Gérard Durozoi, Bernard Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 88.
90 Aragon, *Les Collages*, Paris, 1965.
91 Karel Teige, « Poétisme », 1924, *Change*, n° 10/1972, p. 111.
92 Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 63.

(*Tuons le clair de lune*, 1909). *Le Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) du même Marinetti est encore plus radical : « *Détruire le "Je" dans la littérature*, c'est-à-dire toute la psychologie. » « La poésie asthmatique et sentimentale, le "Je" et le "Lui" sont partout usés », constate, à son tour, le IIe manifeste du *Stijl* (1920).[93] Etat d'esprit assez général, puisque le manifeste sud-américain de l'*ultraísmo* (1921) condamne, lui aussi, « el confesionalismo ».[94] La grande image romantique du Poète et de la Poésie s'est tellement détériorée que le *Second manifeste du surréalisme* (1930) n'a que sarcasmes pour la « tradition imbécile du poète "dans les nuages" à l'heure où cette tradition est rompue quoi qu'en pensent quelques rimailleurs attardés ».[95] C'en est fait du poète « inspiré », visité par la « Muse », et qui « chante » les « douleurs » de son « cœur ».

De la même tendance découlent, de façon plus discrète, certes, mais non moins nette, les théories (datant d'ailleurs de la même époque) sur la création et le lyrisme « objectif », « impersonnel », « non-individuel ». Déjà pour James Joyce, l'artiste, « semblable à Dieu dans l'acte de la création », devrait rester derrière son œuvre, en-deçà ou au-delà, « invisible » et « indifférent ».[96] Sa personnalité, sa subjectivité doit s'effacer complètement. T. S. Eliot, dans quelques essais de 1919, reprend la même idée. Elle aboutira à la théorie de l'*objective correlative*, qui consiste à découvrir « des correspondances objectives pour les émotions particulières ». La création poétique se ramène de la sorte à un *process of depersonalization*,[97] assez proche de l'optique objective de l'homme de science. Pour Van Ostaijen (1921), expressionniste flamand, être « moderne » équivaut à un état de *désindividualisation*,[98] etc. On trouvera les mêmes conceptions antilyriques dans la néo-avant-garde actuelle, chez les *Novissimi*, par exemple, qui professent tant en théorie qu'en pratique la « réduction du moi » *(riduzione dell'io)*, l'abandon total de l'intimisme et, bien entendu, de « l'identification lyrisme = poésie ».[99] Les théories du « nouveau roman » (objectif, impersonnel, etc.) s'inscrivent, sans aucun doute, dans la même lignée antiromantique si caractéristique de la conscience littéraire moderne.

c) Pratiquement, tous les courants poétiques qui se sont succédé dans le sillage du romantisme, notamment ceux à la mode à la fin du XIXe siècle, ou prépondérants au tournant du XXe, se se sont vu réserver le même sort. Teintés de « baroque », de « décadentisme », de « modernisme », d'« esthétisme », ils horripilent les avant-gardes par leurs grâces molles, mièvres, douceâtres, par leur cachet précieusement « littéraire » et « poétique ». On verra plus loin combien ces accusations sont graves et infamantes. Retenons pour l'instant une série de refus, et tout d'abord celui du *symbolisme* : « Nous renions nos Maîtres les Symbolistes ! » (Marinetti),[100] y compris les symbolistes contemporains et les « acméistes ».[101] Du côté de Dada, on prend en grippe le *modernisme*. Les raisons en sont multiples. Le « moderne » représente à la fois un stade 1) dépassé : « Dada n'est pas moderne », répond Tzara lorsque

[93] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 135 ; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 411.
[94] *Los Vanguardismos en la América latina*, p. 195.
[95] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 129.
[96] James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), New York, 1971, p. 215 ; on trouvera un rapprochement entre les idées de Joyce et de Mallarmé chez Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, 1962, pp. 235—236.
[97] T. S. Eliot, *Selected Essays*, London, 1966, pp. 145, 156, 17—21.
[98] Paul Hadermann—Jean Weisgerber, « Expressionism in Belgium and Holland », in : *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, Paris—Budapest, 1973, p. 239.
[99] *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Ed. Alfredo Giuliani, Torino, 1965, pp. 21, 199.
[100] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 77 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 179.
[101] Ignazio Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, 1968, p. 109.

Breton le convoque à un *Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne* (1922) ; 2) fortement empreint de recherches formelles, donc « vieux jeux » ; 3) qui ne peut mener qu'à un nouvel académisme créateur de poncifs, tandis que le mépris de Dada pour « toute codification dogmatique » reste implacable.[102] Les charmes fanés du symbolisme ou « le clinquant d'une poésie qui de plus en plus prend ses éléments dans les aurores boréales, les agates, les statues des parcs, les parcs des châteaux, les châteaux des châtelaines bibliophiles », de même que « le baroque, le modern style », « suprêmes ressources de l'ennui mondain et du pessimisme des loisirs », s'attirent les sarcasmes des surréalistes, ceux d'Aragon[103] entre autres. Au-delà de ces étiquettes, on s'en prend à l'ancienne poésie dans son ensemble, à son style bavard et vieillot. Les fonctions poétiques de la « rêverie », de l'« évasion », de la « nostalgie » et de la « mélancolie » se heurtent à un « non » si catégorique que leur réhabilitation, devant les exigences de la conscience poétique moderne, est devenue quasiment impossible.

d) La mise en accusation du *réalisme*, où l'enjeu dépasse largement la littérature, est de beaucoup la plus grave. En rejetant le réalisme, l'avant-garde oppose une fin de non-recevoir non seulement à un courant littéraire, mais aussi à une catégorie essentielle, à la fois esthétique, épistémologique et ontologique. En fait, c'est de la dévalorisation du principe du réel qu'il s'agit, de la négation pure et simple de la réalité en tant que donnée objective et objet traditionnel de la connaissance. Bien plus, pour l'avant-garde, l'ordre du réel et l'ordre ancien et conservateur se recouvrent sur tous les points, d'où le rejet global sur les deux plans. La révolte contre le réel équivaut à une véritable insurrection spirituelle. Perdre le sens du réel ou en souhaiter la perte signifie qu'on honnit toutes les valeurs négatives que la réalité est censée incarner.

Le terrain se trouve préparé par le renouveau spiritualiste dans le domaine de l'art et de l'esthétique, tel que Kandinskij (*Über das Geistige in der Kunst*, 1910) et Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908) l'avaient formulé. Identifier le mot avec « un son intérieur », un « son pur », opposer l'« *univers intérieur* » de l'artiste créateur à l'« imitation, même réussie des choses de la nature »[104] signifiait l'abandon complet de la *mimesis*, pilier de la doctrine classique. Le credo moderne vise directement à l'abstraction : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. »[105] Depuis le cubisme et son aspiration à la « peinture pure » (qui n'est « pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création »), l'art moderne remplace « la réalité vue »[106] (trompe-l'œil, perspective, etc.) par « la réalité conçue ou la réalité créée ». Il est indéniable que ces idées forment la trame philosophique de la tendance non-figurative, qui substitue l'essence à l'apparence, la vision à la réalité, le côté caché au côté visible des choses. L'expressionnisme en a largement profité :[107] « l'abolition radicale de la réalité »[108] y est poussée jusqu'à ses dernières conséquences.

Même si l'on ne constate aucune influence directe, il est évident que le surréalisme adopte à ce sujet une attitude identique ou très voisine. Du point de vue de la littérature comparée, on

[102] Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 54 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, in : Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 8.
[103] Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 119.
[104] Kandinski, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (Tr. de l'allemand), Paris, 1969, pp. 63, 76.
[105] Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, 1964, p. 34.
[106] Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 56.
[107] György M. Vajda, « Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism », in : *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, pp. 46-58.
[108] Walter Falk, « Impressionismus und Expressionismus », in : *Expressionismus als Literatur*, Bern—München, 1969, p. 77.

rencontre là un bel exemple de convergence, d'affinité structurale et — pourquoi pas? — d'invariance théorique à base de réactions et de motivations topiques. Les sources antiréalistes du surréalisme sont, on le sait, le rêve, l'imaginaire, l'automatisme psychique pur, le jeu désintéressé et spontané de la pensée, ainsi que le recours au hasard objectif, à la coïncidence, à la correspondance symbolique, teintée de plus en plus — dans l'esprit d'André Breton du moins — d'occultisme et d'ésotérisme. Son premier exposé méthodique, qui a d'ailleurs pour titre *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924), pose la question suivante : « Les créations poétiques sont-elles appelées à prendre bientôt ce caractère tangible, à déplacer si singulièrement les bornes du soi-disant réel? »[109] Brouiller l'existence tout apparente des choses, expulser la médiocrité de notre univers quotidien, insister sur la valeur réduite que mérite la réalité, voilà la nouvelle piste sur laquelle le surréalisme se lance à bride abattue. Le *Manifeste* de 1924 en tire les conséquences : « ... L'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. »[110] Les romans, les descriptions, l'analyse psychologique ne trouvent plus grâce aux yeux des surréalistes. Le récit réaliste, tel que l'a légué le XIXe siècle, est sapé à la base. Le renversement de l'ordre du réel est total : « L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel. »[111] Le caractère antiréaliste de l'esthétique nouvelle s'étend à la poésie. Dans *Promenade de Picasso*, Prévert évoque les mésaventures du « malheureux peintre de la réalité » : « Quelle idée de peindre une pomme /dit Picasso/ et Picasso mange la pomme / et la pomme lui dit Merci. » (L'épigramme vise la célèbre nature morte du « vieux cabotin Cézanne ».) On observe la même attitude chez les surréalistes roumains : « Nier la fausse réalité extérieure », et chez les constructivistes : « Construire hors de la nature. »[112] Position d'ailleurs bien connue : l'*ultraísmo* espagnol, et notamment Huidobro, oppose également une fin de non-recevoir « à la mère Nature : *Non serviam* ».[113] C'est tout dire.

Pour l'avant-garde, l'affaire paraissait définitivement réglée, quand les anathèmes de G. Lukács et d'autres sanctions encore plus draconiennes contre tout art antiréaliste (et à plus forte raison contre l'avant-garde) jetèrent le trouble dans bien des esprits se situant à gauche au point de vue idéologique et restés fidèles au credo poétique « révolutionnaire ». L'histoire de ce conflit, qui touche les bases du mécanisme « révolutionnaire » de l'avant-garde, mériterait d'être écrite. La lutte s'est intensifiée, vu les conditions historiques, dans plusieurs pays d'Europe centrale à partir des années 30, et connut des rebondissements lors de la parution d'un nouveau livre de Lukács : *Wider den mißverstandenen Realismus* (1957). Les querelles suscitées, prolongées ou réactualisées par le « réalisme socialiste » y sont aussi pour quelque chose. Il existe des contributions historiques à ce sujet.[114] Il en ressort, *grosso modo*, que l'avant-garde s'est trouvée enfermée dans une série de dilemmes insolubles, dans une sorte de quadrature du cercle. L'avant-garde est-elle compatible ou non avec le réalisme ? A-t-elle ou non le droit de le rejeter ? Si elle le répudie, tombe-t-elle automatiquement dans le camp « idéaliste », donc

[109] André Breton, *Point du jour*, p. 25.
[110] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 14.
[111] Cf. Jean-Louis Bedouin, *La poésie surréaliste*, Paris, 1970, p. 13.
[112] Ion Pop, *op. cit.*, p. 107; Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 115.
[113] Gloria Videla, *op. cit.*, p. 206.
[114] László Illés, « Vieilles querelles sur l'Avant-garde », in : *Littérature hongroise-littérature européenne*, Budapest, 1964, pp. 449-472; idem, « Sozialistische Literatur und Avantgarde », *Acta Litteraria*, XIII, 1-2, 1970, pp. 53-64.

« réactionnaire » ? Est-il vrai ou non que le « réalisme » relève strictement du « matérialisme » ? Peut-on être, à la fois, « matérialiste » et du côté de l'avant-garde, comme André Breton l'a toujours soutenu ? Et, encore (parce que cette polémique ne tarit jamais), est-il bien démontré que « la fonction de l'avant-garde, objectivement parlant, n'a été que de détruire le réalisme dans ses principes de base et ses formes » ?[115] La solution ne saurait être fournie que par option idéologique et engagement politique. Mais c'est là une réponse toute pratique, donc éphémère et accidentelle, à un très vieux et très profond débat qui resurgit périodiquement tout au long de l'histoire de l'art et de la littérature : s'il y a une *mimesis* constante, comme E. Auerbach l'a prouvé, il existe également une *antimimesis*, tout aussi permanente, dont l'avant-garde n'est que la dernière expression. Mais, avant tout, peut-on accepter sans réserve la thèse selon laquelle l'*Art*, avec un *A* majuscule (c'est l'essence des prises de position de Lukács) ne saurait être que « réaliste » ? Et que là réside toute sa valeur ? Or, c'est justement contre ces idées largement accréditées que s'est insurgée, et de bonne heure, l'avant-garde. Elle ne récolte que ce qu'elle a semé. Sa logique intérieure, ses principes de base, son « archétype » théorique ne peuvent la situer qu'à l'antipode du réalisme traditionnel. A ce propos, il convient de rappeler d'autres motivations, non moins déterminantes.

e) Le réalisme s'inscrit au fond dans la catégorie de la *littérature officielle*, autre victime du mouvement « révolutionnaire » de l'avant-garde. On ne saurait comprendre l'état d'esprit de cette dernière sans faire état de cette insurrection contre l'académisme officiel, dépositaire et défenseur par excellence de la tradition. Ce refus peut prendre de nombreux aspects. Mais on trouve toujours à l'arrière-plan la négation de l'art « classique », vu comme « institution », comme produit des écoles et « académies » fondées par l'ordre établi.

Les futuristes ouvrent le feu, se montrant particulièrement précis et agressifs à l'endroit des « forces officielles et académiques » que les novateurs auront toujours contre eux (Marinetti). Le *Manifeste des peintres futuristes* (1910) vise à délivrer « la peinture de la tradition académique ».[116] Pour les Russes, « L'Académie et Pouchkine sont plus incompréhensibles que les hiéroglyphes ».[117] L'anathème concerne tout autant les arts plastiques, dont le développement, au XIXe siècle, « n'est qu'une longue révolte contre la routine académique ».[118] Les peintres cubistes, abstraits, suprématistes, seront donc persuadés qu'« aucune chambre de torture des Académies ne résistera au temps qui arrive ». Et la confession que voici aura une valeur symbolique : « Je suis heureux de m'être évadé de la chambre de torture inquisitoriale de l'académisme. »[119] On recueillera des réactions identiques chez Ensor, Picasso,[120] etc. Car nous touchons ici à un vrai *topos* de toutes les tendances négatives de l'avant-garde.

On le retrouve, naturellement, chez Tzara et les surréalistes : « Il y a un fait connu : on ne trouve plus des dadaïstes qu'à l'Académie française »,[121] établissement plus que vénérable, pilier de la sagesse traditionnelle. La tourner en dérision devient par conséquent un geste obligatoire,

[115] Mario De Micheli, Avanguardia e decadentismo, *Il Contemporaneo*, 18-19/1959, p. 21 ; Lorenzo Quaglietti, ibid., p. 89 ; Paolo Chiarini, *L'Avanguardia e la poetica del realismo*, Bari, 1961.

[116] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 97, 164.

[117] *Manifestes futuristes russes*, p. 13.

[118] Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 68.

[119] K. S. Malévitch, *op. cit.*, pp. 52, 69.

[120] Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 37 ; cf. J. P. Hodin, « The Aesthetics of Modern Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVI, 2, Winter, 1967, p. 183.

[121] Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 60.

presque rituel. « Le surréalisme s'est insurgé contre un certain académisme. » Même en quittant le mouvement, Aragon[122] lui reconnaîtra ce titre de noblesse, d'ailleurs indéniable. Même son de cloche au centre et au Sud-Est de l'Europe : en Tchécoslovaquie (1930), on souhaite « la défaite du pompiérisme et de l'académisme mondiaux » ; en Roumanie, on est persuadé (1924) que les artistes modernistes, tel Victor Brauner, « ne porteront jamais l'habit académique ».[123] Cette façon de parler était bien européenne.

Les implications idéologiques et politiques de la guerre faite à l'académisme relèvent de l'étroite solidarité existant entre valeurs « officielles » et « bourgeoises ». Pour l'avant-garde, art académique = art bourgeois. Tous deux sont en butte à l'excommunication dont est frappé l'ancien régime. L'« ancien » — exécré dans tous les domaines — doit faire place au « neuf » intégral. Le problème est posé très nettement dans un texte futuriste russe (Osip Brik, *L'Art de la Commune*, n° 1/1918) : « Les ouvriers en ont assez de fabriquer toujours les mêmes marchandises saturées d'esprit bourgeois. Ils veulent du neuf, du bien à eux. »[124] A remarquer que la connotation flaubertienne de « bourgeois » reparaît ici parallèlement au sens socio-politique. La situation de Dada est identique : ses adeptes déclarent avoir forgé une « arme » qui « préserve du bourgeois et qui trace une ligne qui nous sépare de la banalité (même à l'intérieur de nous-mêmes) ». « Bourgeois » signifie aussi « usé », « bon à rien ».[125] Dans d'autres textes, surréalistes ceux-là, la bourgeoisie — en tant que classe sociale — est définie comme rempart de la tradition et du classicisme. Il en résulte une attitude parfaitement logique : « Les classiques que s'est choisis la bourgeoisie ne sont pas les nôtres », conséquence directe de « notre exception à la règle artistique ou morale » (André Breton).[126] La révolte ne connaît pas de restrictions : « Tout, dans la société actuelle, se dresse à chacun de nos pas pour nous humilier, pour nous contraindre, pour nous enchaîner, pour nous faire retourner en arrière. Mais nous ne perdons pas de vue que c'est parce que (. . .) nous concourons à la ruine de la bourgeoisie, à la ruine de son bien et de son beau. »[127]

Cette mentalité insurrectionnelle doit être rapprochée, une fois de plus, des tendances idéologiques qui régissent les avant-gardes. Bornons-nous à relever de nouveau, dans ce chapitre, que toute analyse rigoureuse du rapport révolution/avant-garde aboutit, sur le plan esthétique, 1. soit à découvrir et à sanctionner des formes neuves, opposées à la tradition littéraire bourgeoise, thèse marxiste des années 1930 (*Résolution sur le mouvement littéraire révolutionnaire et prolétarien international*, « Congrès international des écrivains révolutionnaires », Charkov), principe que les surréalistes, contre vents et marées, accepteront toujours en théorie ;[128] 2. soit à poser tout au moins « le problème d'une rupture avec les arts traditionnels élitaires, pour retrouver dans la production artistique des expressions immédiatement accessibles ».[129] Substitution de formes d'une part, rupture des formes anciennes de l'autre. Ces

[122] *Les Lettres Françaises*, 13-19 février 1964.

[123] Karel Teige, « Orage sur le front gauche », *Change*, 10/1972, p. 87 ; Ilarie Voronca, *Act de prezență* (Acte de présence), Cluj, 1972, p. 188 ; Geo Bogza (Al. Tudor-Miu, *Intîlnire cu pasărea Phoenix* (Recontre avec l'oiseau Phénix), Bucureşti, 1973, pp. 6-7).

[124] *Manifestes futuristes russes*, p. 59.

[125] Hans Richter, *op. cit.*, p. 49.

[126] Robert Bréchon, *op. cit.*, p. 118 ; André Breton, *Les pas perdus*, p. 79.

[127] Paul Eluard, *Œuvres*, I, p. 519.

[128] André Breton, *Point du jour*, p. 102.

[129] *Esthétique et marxisme*. Paris, 1974, p. 242.

deux termes, strictement interdépendants, résument toute la polémique dirigée contre l'art officiel, c'est-à-dire bourgeois.[130]

f) La controverse exprime en même temps, et à plus forte raison, un rejet catégorique du *langage usé*. En effet, c'est dans les milieux d'avant-garde où les rêves d'une révolution sociale, politique et littéraire se côtoient et parfois se confondent que l'aspiration vers la *révolution du langage* devient radicale. Pour saper le régime dominant, il faut s'attaquer simultanément au langage qui l'exprime et, en quelque sorte, le cautionne. Il est normal, par conséquent, que les avant-gardes les plus engagées politiquement, avant et après la Première Guerre mondiale, en arrivent à réclamer — dans les grandes lignes — un même bouleversement dans le langage et dans la société.

Quelques réactions typiques se dégagent, dont la plus répandue est, assurément, la revendication de la nouveauté littéraire. C'est la raison et la définition même de l'esprit agressif de l'avant-garde, formulées en termes de « révolution », de « révolte », d'« insurrection ». Dans les milieux futuristes russes déjà, on s'est posé le problème « de transférer ... (l') énergie révolutionnaire ... dans la sphère du mot ».[131] Pour Majakovskij, il s'agit en 1922, « à une époque révolutionnaire », d'employer en premier lieu un langage poétique « qui stimule la pratique révolutionnaire ». A l'entendre, « la révolution a déversé dans les rues le langage fruste de millions d'hommes ». Le jargon des « périphéries » a bousculé le langage « exsangue » et « châtré » des intellectuels.[132] Les expressionnistes se présentent, eux aussi, comme des *Rebellen der Worte und Klänge*, ainsi que les surréalistes d'ailleurs : « ... Pour améliorer le monde — affirmait Breton — il ne suffisait pas de le rétablir sur des bases sociales plus justes, mais il fallait encore toucher à l'essence du Verbe. »[133] Les néo-avant-gardes actuelles prennent la relève. Des textes comme *Linguaggio e opposizione* de Nanni Balestrini et *L'écriture, fonction de transformation sociale* de Philippe Sollers, ou, en général, l'orientation de groupes tels que *I Novissimi*, *Gruppo 63*, *Tel Quel*, etc., expriment la même tendance, devenue constante théorique de l'avant-garde : ébranler les fondements du langage pour contester les principes de base de la société occidentale. La rénovation du monde passe donc forcément par la rénovation et la régénération du langage. Tout poète révolutionnaire a une façon révolutionnaire d'écrire. S'il est conséquent avec ses principes, il ne peut agir autrement.

Il ne faut pas non plus perdre de vue que la révolution du langage poétique est proclamée assez souvent au nom d'une dissociation fondamentale. Au niveau des manifestes, des propos des théoriciens de l'avant-garde — qui ne sont pas nécessairement des linguistes, mais dont les idées recoupent certaines conclusions de ceux-ci sur la double fonction du langage — on opère une disjonction essentielle entre le langage servant à la « communication » pratique, conventionnelle, et le langage « poétique ». On retrouve, en gros, le clivage qui oppose la société stable, platement quotidienne, conservatrice, et l'esprit insurrectionnel. Le discours traditionnel, qu'on veut faire voler en éclats, perpétue la société à abattre. Il doit céder la place à un langage plus « pur », plus « poétique », le fruit mûr d'une « révolution » intégrale. Il s'ensuit que la révolution est à la fois le contexte et la méthode grâce auxquels le langage *peut* et *doit* devenir le plus poétique possible, se rétablir enfin dans son essence et sa valeur originelles. Plus

[130] Mario De Micheli, *op. cit.*, *Il Contemporaneo*, 18-19/1959, p. 21 ; Hans Egon Holthusen, « Kunst und Revolution », in : *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee*, München, 1966, pp. 7-44.
[131] Bénédikt Livchits, *op. cit.*, p. 35.
[132] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 205 ; Ignazio Ambrogio, *op. cit.*, p. 131.
[133] Paul Pörtner, *op. cit.*, I, p. 261 ; André Breton, *La clé des champs*, p. 97.

un langage se « révolte » contre ses normes et ses clichés, plus il est « négatif » envers sa propre tradition, et plus il devient « positif », donc poétique, en tant que vraie création.

Il est significatif, en tout cas, que presque toutes les prises de position des avant-gardes (théoriques, explicites, ou non), à commencer par celles des « formalistes » russes, l'*Opojaz*, jusqu'aux dernières néo-avant-gardes, proclament ou postulent la même rupture entre le langage poétique et le langage instrumental et oral. On est surpris, en lisant certains textes rarement cités, par la netteté et la clarté de leurs idées. Ainsi le Sud-Américain Vicente Huidobro refuse « la signification grammaticale du langage » au nom de « la signification magique, la seule qui nous intéresse ». Il s'agit de la parole « latente », « intérieure », que « doit découvrir le poète ».[134] Dans les milieux expressionnistes, teintés de philosophie, on savait que le *Wortkunstwerk* ne communique plus des « idées » ou des « sentiments », mais une sorte de « révélation » *(Kunde einer Offenbarung)*. On expurge les « concepts » pour faire place à la « forme artistique » *(Kunstgestalt)*.[135] Ce qui revient à dire que le langage poétique ne doit plus véhiculer la monnaie courante de la pensée, mais la réalité concrète du mot, qui se « révèle » spontanément poétique. Les surréalistes sont plus explicites encore. Dans les *Notes sur la poésie* (1936) qu'il signe avec Eluard, Breton procède à une démarcation très précise entre le langage de la « vérité » et celui de la « création ». La théorie surréaliste du langage poétique et de l'écriture repose, par essence, sur cette disjonction essentielle, laquelle traverse, comme un fil conducteur, toute l'œuvre d'André Breton : « Retrouver le secret d'un langage », « se soustraire à l'usage de plus en plus strictement utilitaire », « réagir de façon draconienne contre la dépréciation du langage », « volonté d'insurrection contre la tyrannie d'un langage totalement avili », et ainsi de suite. En somme, « le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage ». Bref, il faut « faire une part au langage lyrique, une autre au langage de simple information ».[136]

Il ne s'agit plus de « communiquer », mais de « créer », d'opérer la transmutation du langage « populaire », quotidien, en langage d'invention ouvert au merveilleux poétique. Plus l'analyse de ces principes gagne en rigueur, plus le mécanisme de la « révolution » du langage poétique s'éclaircit, révélant sa soumission à une logique implacable, poussée jusqu'à ses dernières conséquences.

La révolte contre le langage poétique traditionnel, reflet passif de la société conservatrice, figée, bloquée, acquiert de la sorte une double signification : contester les assises de l'ordre établi et, en même temps, revendiquer d'une manière formelle les droits légitimes du langage poétique.

Parcourons quelques manifestes parmi les plus éloquents. Les futuristes russes revendiquent « les droits des poètes » à « une haine irrépressible envers la langue existant avant eux ». Majakovskij surtout a donné le ton : « Briser l'ancien langage, impuissant à rattraper le galop de la vie. »[137] Cette opinion se rencontre aussi chez Chlebnikov et chez Esenin : « Le langage de l'impétueuse modernité (. . .) détruit le langage fossilisé du passé », « le langage du type ancien (doit) nécessairement mourir ».[138] Autant de formules laissant transparaître la

134 Braulio Arenas, *Vicente Huidobro y el creacionismo* (*Los Vanguardismos en la América latina*, p. 105).
135 Paul Pörtner, *op. cit.*, I, p. 442.
136 Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 337 ; André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 179-180 ; Idem, *Martinique, charmeuse de serpents*, Paris, 1972, p. 8.
137 *Manifestes futuristes russes*, pp. 14, 19, 51.
138 Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 103, 268.

dialectique fondamentale de l'avant-garde : la confrontation *ancien/nouveau*, suivie de la négation inhérente à tout mouvement insurrectionnel. La destruction de l'idiome éculé relève encore du plus pur esprit dada, et le surréalisme la reprendra à son compte : « Les vieux noms et les vieux mots périssent. » « C'est que les mots traînent après eux toutes sortes de clichés et d'associations conventionnelles » (André Breton). Et derechef, la motivation essentielle : il faut chasser le langage « bavard, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables ». « Transformons-le en un langage charmant véritable » (Paul Eluard),[139] authentiquement poétique, pour tout dire.

Cette régénération exige le massacre de la vieillerie langagière, opération à laquelle chaque nouvelle avant-garde trouvera la même justification, en termes très similaires. Ainsi qu'en témoignent les tenants de la poésie « concrète » : « Il faut pulvériser notre langage usé — c'est-à-dire faire scintiller le mot » (Pierre Garnier) ; et les promoteurs du théâtre de l'*absurde* et de l'antithéâtre : « L'effort de tout créateur authentique consiste à se débarrasser des scories, des clichés d'un langage épuisé, pour retrouver un langage simplifié, essentialisé, renaissant » (Eugène Ionesco).[140] Cette volonté de subversion est bien connue, car elle caractérise en somme tout l'art moderne. Sa conséquence — « la destruction des langages traditionnels », « l'immense bouleversement actuel (depuis bien un siècle) des langages artistiques. . . »[141] — n'est pas moins notoire. L'avant-garde a partie liée avec le soulèvement général des langages contre leurs traditions, leurs conventions historiques.

Geste typique des révolutions littéraires, l'avant-garde s'insurge au nom de la « liberté ». A l'examen, on redécouvre des lieux communs. Il fallait s'y attendre : tout système esthétique implique des *topoi*, qu'on ne saurait ignorer. Désir de « liberté », donc, de « libération » des contraintes imposées par les anciennes normes du langage poétique d'un côté, et de l'autre : désir d'une « liberté » appelée à retrouver la pureté originelle du langage poétique, la poésie tout court : voilà l'explication essentielle. Quant aux idées futuristes, on s'aperçoit bien vite que la fameuse théorie des « mots en liberté » de Marinetti, par exemple, vise en premier lieu à la liberté de l'imagination. Le poète crée des images qui résultent de rapports totalement imprévisibles, procédant par analogies spontanées : « Voilà comment et pourquoi l'imagination du poète doit lier les choses lointaines *sans fils conducteurs*, moyennant des mots essentiels et absolument en liberté. »[142](Les surréalistes, soit dit en passant, feront grand cas d'une définition analogue de l'image, due à Pierre Reverdy — *Nord-Sud*, 1918.)[143] Il est hors de doute que les futuristes — italiens ou russes — sont les grands et les vrais initiateurs de la liberté du langage d'avant-garde : « La libération du mot » (Livšic), « *la Libre parole* de la personnalité créatrice » (Majakovskij, Kamenskij, Burljuk).[144] Le surréalisme soulève, bien sûr, un problème plus général qui est « celui de l'expression humaine sous toutes ses formes ». Mais « qui dit expression dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage ». . .[145] En d'autres termes, le problème clé reste

[139] Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern, 1946, p. 83 ; Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, pp. 27, 67.
[140] Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, 1968, p. 133 ; Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, 1966, p. 223.
[141] *Esthétique et marxisme*, p. 247 ; Jean Thibaudeau, *Socialisme, avant-garde, littérature*, Paris, 1972, p. 8.
[142] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 144.
[143] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 31.
[144] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 106, 170.
[145] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 108-109.

celui de l'affranchissement du langage au sens le plus large : « Le langage peut et doit être arraché à son servage. » Mais cet arrachement, qui équivaut, pour ce qui est de l'écriture, à « l'émancipation du style », ne saurait consister en un simple « travail de laboratoire portant abstraitement sur les mots ». Dans ce domaine, comme dans tout autre, on y a déjà insisté. « il nous paraît que la révolte seule est créatrice et c'est pourquoi nous estimons que tous les sujets de révolte sont bons ».[146] C'est ici qu'entre en jeu la célèbre « volonté d'émancipation *totale* de l'homme, qui puiserait sa force dans le langage, mais serait, tôt ou tard, réversible à la vie ». Libérer l'homme par l'éclatement de son langage : tel serait l'objectif primordial de l'avant-garde dans sa variante surréaliste.

Pour avoir une première vue d'ensemble de cette émancipation absolue vis-à-vis du carcan suranné de l'idiome « poétique », rappelons, une fois de plus, les manifestes futuristes. Impossible de ne pas s'arrêter à ce mouvement : quelque peu délaissé par rapport aux avant-gardes ultérieures, il constitue néanmoins presque toujours un modèle. En tout cas, on ne trouve nulle part une systématisation aussi précise des objectifs à poursuivre en cette matière.

La poussée révolutionnaire s'attaque aux structures fondamentales de la langue. Prenons le *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) de Marinetti : « Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance. » « Il faut employer le verbe à l'infinitif », « Il faut abolir l'adjectif », « Il faut abolir l'adverbe », « Plus de ponctuation », etc. Mêmes propos dans *Le vivier aux juges* (1913) des futuristes russes : « Nous avons cessé de considérer la structuration et la prononciation des mots selon les règles grammaticales », « au nom de la liberté du fait individuel nous nions l'orthographe », « nous avons abattu les rythmes »..., etc.[147] C'est la première fois qu'on proclame aussi ouvertement « la révolution de la syntaxe », « la rupture de l'ancienne grammaire et le passage aux phrases non-grammaticales ». Cette action va de pair avec les revendications antérieures, symbolistes et mallarméennes, concernant « le refus des anciens rythmes, des anciennes formes strophiques et de l'ancienne euphonie »[148], et les pousse à l'extrême. Il faut retenir le fait que les théories « poétiques » et « formalistes » sur la « différenciation », l'*otstranenie* ou écart systématique vis-à-vis des normes du langage commun, naissent et fleurissent justement dans ces milieux d'avant-garde.[149] On lira les mêmes revendications, à quelques nuances près, dans le manifeste de Jorge Luis Borges (*Ultraísmo*, 1921), ainsi que chez le Roumain Ilarie Voronca (*Gramatică*, « Grammaire », *Punct*, I, n° 6-7/1924) : « Le nouveau créateur a écrasé les règles connues de la grammaire. » D'où le mot d'ordre : « Faites des fautes de grammaire »...[150] On aboutit ainsi à un renversement total de l'ordre grammatical, synonyme, en fait, d'un *antilangage* : résultat bien naturel de l'insurrection contre l'« ancien régime » littéraire.

La notion d'*antilangage* marque l'esprit aussi bien que la lettre des textes ayant trait à ce problème. Quand le mot n'existe pas encore, la notion se laisse facilement deviner : elle signifie tout simplement *l'abolition* de *toute* communication orale ou écrite. On n'en est pas encore au stade de la définition négative de la poésie (= « antipoésie ») ou du théâtre (= « antithéâtre ») —

[146] André Breton, *Point du jour*, pp. 23, 42 ; idem, *La clé des champs*, p. 8.
[147] *Manifestes futuristes russes*, pp. 33-35.
[148] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 204, 274, 290.
[149] Victor Erlich, *Russian Formalism*, The Hague—Paris, 1969, pp. 176-178 ; Ignazio Ambrogio, *op. cit.*, pp. 146-147, 220.
[150] *Los Vanguardismos en la América latina*, p. 195 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 197-198.

qui se réduit au fond à retransposer l'« antilittérature » sur le plan « littéraire », à l'envisager comme littérature de type négatif — mais tout bonnement à la phase de la *non-locution* intégrale. De ce point de vue (théoriquement du moins), l'avant-garde « historique » s'avère plus conséquente que les néo-avant-gardes. L'attitude dadaïste, par exemple, est radicale et exemplaire : « Plus de paroles », « Ne parlez plus ! ». « Le grand secret est là : la pensée se fait dans la bouche. »[151] Encore que l'on puisse se demander si le surréalisme a vraiment fait profession d'antilangage. Au dire d'André Breton, « nous nous attaquons au langage qui est la pire convention »...[152] Mais non pour le supprimer ; uniquement pour le transgresser sur le plan surréaliste. Le mépris extrême dans ce domaine consisterait, en fait, en un refus brutal et définitif de communiquer quoi que ce soit. Conclusion qui sera tirée par un des disciples de Breton : « Je tiens le projet de communiquer, ne serait-ce que la part la plus superficielle de notre monde intérieur, pour une utopie. L'anarchie absolue qui règne superbement sur le cœur et l'esprit humains interdit, selon moi, tout autre langage que le bégaiement »[153]. L'« autocritique » et la rupture débouchent sur l'absence, sur « le langage du silence »[154], état de crise profonde, qui exige quelques précisions.

D'abord, il ne s'agit pas simplement d'un constat d'échec du type « plus on parle, moins on s'entend ».[155] L'opération porte, en substance, sur une action concertée de destruction, érigée en programme : incohérence intégrale, inintelligibilité absolue et arbitraire total du signe linguistique. Ce programme peut être schématisé comme suit :

1) Abolition de la syntaxe, réduite à son degré zéro, à ce qu'on a dénommé l'*asintattismo*[156] de la littérature et de l'art contemporains. Les règles qui régissent les éléments de la proposition et de la phrase sont abrogées une fois pour toutes et dans toutes les langues.

2) Abolition de la signification réduite, elle aussi, à son degré zéro, à un *asémantisme* intégral : suppression radicale de la signification des mots et de toute référence à la réalité. C'est une fois de plus au mouvement dada qu'il faut revenir : « Le mal est là : c'est le mal du dictionnaire, un mal nominaliste. On s'aperçoit que rien n'existe sous les mots que le sens des mots », avec lesquels on *peut* et on *doit* prendre toutes les libertés possibles : « *Désordonner* le sens—*désordonner* les notions... » Au demeurant, « Dada ne signifie rien »[157]. Ilarie Voronca adopte des positions presque identiques : « Elle est vraiment pénible cette nécessité d'attribuer à chaque mot un sens immédiat. Le mot vit dépourvu de sens... »[158], il vit de sa belle vie libre, autonome, pure, asémantique à cent pour cent. Nier la possibilité du sens, c'est précipiter le langage en plein désarroi. L'absurde y trouve sa source la plus féconde. La non-communication aussi.

3) La situation la plus fréquente, et à vrai dire la plus grave, c'est l'autodestruction du langage par une violence systématique, qui s'exerce délibérément et simultanément sur le signifiant et le signifié. Forgeons, nous aussi, un mot — l'*asignifiance* — pour définir cette

151 Tristan Tzara, *Sept manifestes dada*, pp. 44, 57.
152 André Breton, *Les pas perdus*, p. 66.
153 Jean Schuster, *op. cit.*, pp. 190-191.
154 George Steiner, *Language and Silence* (« The Retreat from the Word », « Silence and the Poet »). New York, 1967.
155 André Breton, *La clé des champs*, p. 98.
156 Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti*, Torino, 1959, pp. 232-238 ; *I Novissimi*, p. 20.
157 Georges Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, pp. 109-110 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, pp. 59 et 15.
158 Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 194.

situation étrange. Abolir le sens, supprimer à jamais la communication constitue une opération de destruction radicale, mais qui ne se renouvelle pas. Il est autrement dangereux, pour le langage, de détruire à chaque instant les rapports existant entre signifiants et signifiés, de le plonger à tout moment dans une incertitude universelle. Inventer des mots qui, délivrés de tout concept, ne signifient rien, comme dans le *zaum* des futuristes russes, en arriver à « une langue qui n'a pas de sens défini (non figée), transmentale », « libérer le mot de son contenu »,[159] et ce dans la pratique poétique courante, voilà une manipulation mille fois plus lourde de menaces. Rimbaud était passé maître dans cette « alchimie du verbe », où, à la fin, la liberté et l'arbitraire total se rejoignent. Certains « jeux » surréalistes, jeux de cartes, entre autres, pratiqués avec de nouveaux emblèmes et des significations à la fois rigoureuses et conventionnelles (par exemple : amour = flamme = Baudelaire, la Religieuse portugaise, Novalis)[160] illustrent bien ce double fonctionnement, sans aucune corrélation, du signifiant et du signifié.

4) Pour autant qu'une certaine « logique » intervienne dans cette fission, elle est de l'ordre du *renversement*. La signification adoptée est à l'opposé de l'acception courante : « On peut très bien connaître le mot Bonjour et dire Adieu à la femme qu'on retrouve après un an d'absence... »[161] Ce procédé, dont l'essence subversive n'est plus à démontrer, tient au mécanisme (« révolutionnaire ») même de l'avant-garde : « Nous ne voyons aucun obstacle à marquer à ce sujet un revirement total, à procéder délibérément à un *renversement de signe*. »[162]

5) Signalons, enfin, l'*autoproduction* du sens qui fait pendant au mouvement d'*autodestruction* que nous venons de mentionner. Certaines néo-avant-gardes rétablissent à leur manière le statut de toute poésie « obscure », « hermétique » : le sens est demandé au lecteur lui-même, appelé à collaborer, à découvrir une signification. De sorte que la poésie « produit » son propre « contenu » par le fait même qu'elle nous force à la déchiffrer. Sa structure (« modo di fare ») coïncide donc intégralement avec le dévoilement de sa signification.[163]

Ce long périple de la révolte contre la tradition aboutit à une contestation et à un éclatement du langage littéraire en tant que produit de *normes*, *thèmes* et *formes périmés*. Le système linguistique est remis en cause dans sa totalité. Le non-conformisme intrinsèque de l'avant-garde trouve ainsi son expression la plus complète et, de loin, la plus caractéristique. Sortir d'une situation sclérosée, guérir l'art de son « ankylose », jeter un grand défi à la « conception rigide de l'art »[164], c'est le sens même de l'insurrection qu'on étudie ici.

En matière de « principes », « normes » ou « canons », il nous faut relever deux attitudes qui finalement se recoupent et se confondent : a) les anciennes « lois » étant inacceptables, elles seront abrogées, parce que, en dernière analyse, b) l'art, la littérature, la poésie ne connaissent pas de « lois ». Loin de se borner à refuser le réalisme, par exemple, en tant que dogme on rejette à la fois tous les dogmes possibles. L'antidogmatisme de l'avant-garde ne peut être, en fin de

[159] *Manifestes futuristes russes*..., p. 29 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 274.
[160] André Breton, *op. cit.*, p. 86.
[161] Idem, *Les pas perdus*, p. 66.
[162] Idem, *La clé des champs*, p. 184.
[163] *I Novissimi*..., p. 17. On ne peut donc parler de la « révolution » du langage poétique sans faire référence — toute sophistication mise à part — à ce contexte historique et littéraire si spécifique qui est celui de l'esprit et de la lettre des avant-gardes du XXe siècle. Le fait est à ce point évident qu'il est assez étonnant qu'un livre, par ailleurs bien documenté, mais ostensiblement prétentieux, comme celui de Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique* (Paris, Seuil, 1974, 646 pp.) ne fasse *aucune* mention explicite du vrai contexte, contenu et conditionnement de la « révolution » du langage poétique, au sens plein, fort, fondamental du terme.
[164] Gloria Videla, *op. cit.*, pp. 202, 204.

compte, que global. Voilà pourquoi tous les manifestes sont, au fond, ambigus : au delà des contestations partielles, on en entrevoit une autre, générale ; un *non possumus* absolu.

Les textes ne laissent subsister aucune équivoque à cet égard : « Le Futurisme n'a pas de lois, ne veut pas imposer des règles fixes... ». La surenchère de Majakovskij (*Une goutte de fiel*, 1915) provoque une « furieuse bagarre » : « Balayer le froid glacial des « canons » de toute espèce qui gèlent toute inspiration. »[165] La nouvelle philosophie de l'art débouche sur une « esthétique héroïque qui renversait tous les canons établis ».[166] Point particulièrement important parce qu'il concerne aussi, dans son essence, le statut insurrectionnel de l'avant-garde. S'il est vrai qu'« au bout du compte, chaque novateur travaille pour l'inertie, chaque révolution se fait pour l'établissement d'un canon », il est tout aussi clair que la « fonction d'avant-garde » consiste à s'élever périodiquement contre l'instauration de toute norme de ce genre[167]. Ce qui revient à affirmer, on le verra, que chaque nouvelle avant-garde est, pour ainsi dire, obligée de s'insurger contre *toutes* les avant-gardes antérieures, lesquelles ont atteint le stade de la cristallisation et, par conséquent, de la « canonisation ». L'avant-garde forgeant ses propres « canons », il va de soi que, dans son élan subversif, elle se retourne contre eux.

Il s'agit bien ici d'un mécanisme structural. Car il consiste, insistons-y, dans le fait que *chaque* avant-garde se voit forcée de contester, une fois de plus, *tous* les « canons », bien que l'affaire ait déjà été réglée (en principe) par les mouvements précédents. Situation rituelle, topique, que bon nombre de textes illustrent à souhait. Voyons les explications de Tzara : « Le mépris de Dada pour le "modernisme" se basait surtout sur l'idée de relativité, toute codification dogmatique ne pouvant mener qu'à un nouvel académisme. »[168] A l'idée de relativité, il faut associer celle de spontanéité créatrice : « Le poète est un créateur. Ni règles ni modèles. Il invente son propre univers. »[169] La poésie exige « l'ignorance de toutes les règles connues ». Et, bien sûr, « l'évasion, l'escalade des remparts de toutes les esthétiques obtuses »[170]. La même antirègle est la « loi » de la peinture moderne. On peut suivre cette idée chez Van Gogh, chez Picasso, etc.[171]

Une autre conséquence, de taille elle aussi, a trait à l'exécration, théorique et pratique, des lieux communs, des « clichés » et des « poncifs ». Avant de devenir elle-même créatrice involontaire de « poncifs » en série, l'avant-garde se fait un point d'honneur de les chasser sans pitié. On peut glaner partout, d'un bout à l'autre de l'Europe, des expressions telles que : « dépassement du lieu commun » (*Arbeitsrat für Kunst*, 1918), « le cliché pénible », « la tyrannie des anciens clichés »[172]. Véritable « cliché » de l'anticliché, qui a la vie dure puisqu'il réapparaît parmi les néo-avant-gardes, les ennemis de la culture de masse, les adversaires du *Kitsch*[173], etc. Et l'on peut se demander si l'avant-garde, sur ce point précis, ne reprend et n'accentue pas, en réalité, une attitude qui relève d'une orientation esthétique plus générale encore, la progression

165 Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 93 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 55.
166 Bénédikt Livchits, *op. cit.*, p. 35.
167 Iouri Tynianov, « Fragments d'"Archaïstes et Novateurs" (1929) », *Change*, 2/1969, p. 76 ; Ignazio Ambrogio, *op. cit.*, pp. 113-114.
168 Tristan Tzara, « *Introduction* », in : Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 8.
169 Paul Eluard, *op. cit.*, II, p. 541.
170 Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 200 ; Stefan Roll, *op. cit.*, p. 317.
171 Mario De Micheli, *Le Avanguardie artistiche del Novecento*, pp. 40, 232.
172 Manfredo Tafuri, « URSS/Berlin 1922 : du populisme à "l'internationale constructiviste" », *VH 101*, nº 7-8/1972, p. 56 ; Stefan Roll, *op. cit.*, pp. 7, 270.
173 Jean Schuster, *op. cit.*, p. 10 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, III, p. 265.

de la conscience « moderne » ne pouvant s'effectuer qu'aux dépens et à l'opposé des clichés « classiques ».

Autrement important est l'inventaire des clichés identifiés par l'avant-garde, tels que les définit la conscience esthétique du XXe siècle. Cette fois, la scène change : on ne bannit plus les mêmes banalités, mais seulement celles mises en circulation par le passé littéraire « récent », à commencer par le romantisme. La liste dressée par le futurisme (1914) est particulièrement minutieuse et exacte :

> Nous avons déjà bâclé les funérailles grotesques de la Beauté passéiste (romantique, symboliste et décadente) qui avait pour élements essentiels la Femme fatale et le Clair de lune, le souvenir, la nostalgie, l'éternité, l'immortalité, le brouillard de légende produit par les distances de temps, le charme exotique produit par les distances d'espace, le pittoresque, l'imprécis, l'agreste, la solitude sauvage, le désordre bariolé, la pénombre crépusculaire, la corrosion, la patine = crasse du temps, l'effritement des ruines, l'érudition, l'odeur du moisi, le goût de la pourriture, le pessimisme, la phtisie, le suicide, les coquetteries de l'agonie, l'esthétique de l'insuccès, l'adoration de la mort.[174]

Cette énumération est l'un des inventaires les plus complets de thèmes usés que l'avant-garde ait jamais établis. Par ailleurs, tout manifeste qui se respecte a ses bêtes noires, met au pilori les accessoires qu'il juge démodés : « les arabesques lunaires, les barcarolles », la rhétorique, l'élément narratif, la fausse sentimentalité.[175] Signalons aussi les dégoûts de Vicente Huidobro (1914), tout aussi représentatifs :

> Je hais la routine, le cliché et la rhétorique.
> Je hais les momies et les souterrains des musées.
> Je hais les fossiles littéraires.
> Je hais tous les bruits de chaînes.
> Je hais tous ceux qui rêvent de l'antique et pensent
> que rien ne peut être supérieur au passé.[176]

Le caractère purement formel de ces poncifs vidés de toute substance met directement en cause le principe même de la « forme » traditionnelle, en tant que système désuet de langage. Il en résulte « l'abandon délibéré de ces combinaisons usées et devenues arbitraires », tant de la part des surréalistes que de la néo-avant-garde : une nouvelle expérience révolutionnaire « apparaît nécessairement, pour ainsi dire d'elle-même, au moment où certains systèmes d'expression se sont fatigués, usés ; lorsqu'ils se sont corrompus ».[177] Du reste, le refus des techniques picturales, littéraires ou musicales, du passé[178] ne doit pas être considéré comme le privilège exclusif des avant-gardes dites « historiques ». C'est là une idée-force qui agit dans *tous* les milieux d'avant-garde.

[174] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 147.
[175] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 145 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, II, p. 278.
[176] Braulio Arenas, *op. cit.*, *(Los Vanguardismos en la América latina)*, p. 96.
[177] Cf. Gérard Durozoi—Bernard Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 22 ; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 95.
[178] Galvano Della Volpe, *op. cit.*, *Il Contemporaneo*, 18-19/1959, pp. 75-76.

Retenons enfin que les « formes » au sens le plus large du terme, c'est-à-dire les genres, les types de versification, etc. subissent le même traitement. L'interdiction vise en bloc les « formes traditionnelles de la littérature », « le roman, la nouvelle, le récit et ce qu'on appelle les vastes tableaux épiques ».[179] Langage que tiendra le « nouveau roman », trente ans plus tard. Qui plus est, il est question de « la liquidation systématique des anciens genres artistiques ».[180] En matière de poésie, *L'Antitradition futuriste* d'Apollinaire (1913) ajoute, sur la liste des clichés à détruire (« la douleur poétique », les « exotismes snobs », etc.), la suppression radicale « du vers et de la strophe ». La source, bien connue, en est le *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) — et son *Supplément* (1912) — de Marinetti,[181] « manuel » du parfait révolutionnaire de la prosodie. Le rayonnement de ces idées dans les littératures balkaniques et russe apporte un supplément d'information dont toute étude de « diffusion » doit tenir compte.[182] Mais les prises de position sont inévitablement partout les mêmes.

NIHILISME ET EXTRÉMISME

L'aspect qui consacre l'avant-garde devant la conscience littéraire moderne, tout comme dans de larges couches de l'opinion intellectuelle du XXe siècle est, sans doute, son *nihilisme*, ainsi que l'attitude *extrémiste* de ses révoltes et de ses contestations. Ces dernières tendances se rencontrent aussi, bien sûr, en dehors des mouvements d'avant-garde. Mais on remarquera que la caractéristique essentielle de ceux-ci reste moins l'alliance de ces attitudes, que la vigueur exceptionnelle avec laquelle elles sont affirmées, montées en épingle. L'avant-garde intensifie à l'extrême l'acte de négation. Son état d'esprit foncier est l'exacerbation globale de ses refus et subversions. Etre destructeur, iconoclaste, terroriste, nihiliste tend donc à se confondre avec l'essence même de l'avant-garde. On se trouve devant un mélange intime, et éphémère, de gratuité et d'exaspération, de nihilisme et de protestation effrénée, qui se déchaîne dans des massacres périodiques. Faire « table rase », plonger à fond et à grand fracas dans le scandale, le vandalisme, le sacrilège, le sadisme, l'iconoclastie sera l'aboutissement inévitable de cette volonté indomptable de négation.

Nihilisme

Le grand patron de cette fureur anarchiste, de cette férocité morale qui n'épargne rien, ni personne, qui nie toute contrainte et proclame la liberté totale de l'individu, est, à n'en point douter, Rimbaud. Les notions clés d'*Une Saison en enfer* (1873) sont : « la bête », « le bourreau », « le fléau », « le crime », « la folie », « l'idiot », « l'hystérie », le chapelet de « l'amour du sacrilège » et de « la bête féroce ». A l'époque, Verlaine peignait son ami à l'aide des mêmes couleurs : « J'en appelle à ton dégoût lui-même de tout et de tous, à ta perpétuelle colère contre chaque chose — juste au fond, cette colère, bien qu'inconsciente du pourquoi. »[183] La révolte, sans motivation

179 *Manifestes futuristes russes*, p. 97.
180 Karel Teige, « Poétisme 1924 », *Change*, 10/1972, p. 110.
181 Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 122, 133-141.
182 Zoran Konstantinović, « Expressionism and the South Slavs », in : *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 263 ; Vladimir Markov, « Russian Expressionism » (ibid., p. 317).
183 Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 311.

déclarée, systématique ou raisonnée, trahit l'esprit même de l'avant-garde. Sa réaction est organique, viscérale : les valeurs en place, quelles qu'elles soient, sont rejetées d'emblée, avec une fureur proportionnelle à leur prestige et à leur caractère conservateur et contraignant. Toutes les avant-gardes modulent, les unes après les autres, des variations sur ce thème.

D'après G. Papini, « le futurisme signifie destruction et assaut ».[184] Son livre, *Il crepusculo dei filosofi*, procède à un carnage de la tradition philosophique. Quand il tombe sur le sol russe, le futurisme trouve le terrain bien préparé. Il se transforme aussitôt en nihilisme : « Sur tout ce qu'on a fait — déclare Majakovskij — je jette mon nihil. »[185] Un *Décret des Ničevoki sur la poésie* (1920) conclut en ces termes : « En poésie, il n'y a rien ; seuls existent les Ničevoki », et lance des mots d'ordre du même acabit : « N'écrivez rien ! Ne lisez rien ! Ne dites rien ! Ne publiez rien ! »[186] A remarquer que cette mentalité gagne, dans la période de débâcle spirituelle pendant et après la Première Guerre mondiale, des représentants de plus en plus nombreux de l'avant-garde. Le maître à penser d'André Breton, Jacques Vaché, dont les penchants prédadaïstes sont si manifestes, était expert dans l'art d'« attacher très peu d'importance à toutes choses ». D'ailleurs, aux yeux de son disciple, « la fortune de Jacques Vaché est de n'avoir rien produit ».[187] Dès 1914, des expressionnistes comme Franz Marc déclaraient : « Nous opposons au grand siècle un Non. »[188] Dans un poème daté de 1914-1915, *Magic City*, Francis Picabia constate : « Un vent dangereux et tentateur de sublime nihilisme nous poursuit avec une allégresse prodigieuse. » « Intentions nihilistes ! Gestes rebelles » proclame, à son tour, le *Manifeste Vertical* de Guillermo de Torre (1920).[189] Si la négativité fait fortune (du moins sur le papier), c'est qu'elle exprime parfaitement la température morale de l'avant-garde à cette époque. Le grand coup de Dada arrive donc au bon moment.

On assiste alors à une entreprise de destruction universelle, d'une violence inouïe, prototype du nihilisme et de l'extrémisme. L'expérience est si radicale que son renouvellement s'avère impensable. Son rôle « historique » est d'illustrer la grande flambée de la révolte, d'achever cet immense incendie qui s'anéantit dans l'acte même de son outrage aux valeurs consacrées. Dada rompt les amarres, coupe brusquement tous les liens, dissout tout, nie tout, se soulève contre « tout ordre, toute hiérarchie, n'importe quelle sacralisation et idolâtrie, contre toute idole ». Ce qu'il proclame, c'est la *Letzte Lockerung* (Dissolution finale, 1918)[190] qui équivaut, en fait, à « l'anarchie au sein de la révolution ».[191] Les manifestes de Tzara connaissent, à juste titre, la célébrité. Mais une lecture actuelle ne peut ignorer le fait que leurs idées étaient si largement répandues — et depuis si longtemps — que leur forme théorique (principes de base, concepts clés) n'a pas eu et ne pouvait avoir de vraie « paternité ». On se trouve pour ainsi dire dans le *no man's land* de la contradiction intégrale, outrancière et injurieuse. Relevons néanmoins, çà et là, des formules-synthèses qui dressent l'inventaire quasi complet des refus dadaïstes :

184 Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 138.
185 Ignazio Ambrogio, *op. cit.*, p. 107.
186 Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 299.
187 André Breton, *op. cit.*, pp. 17, 75.
188 Paul Pörtner, *op. cit.*, II, p. 151.
189 Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 253 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 73.
190 Hugo Ball, *op. cit.*, p. 15 ; Hans Richter, *op. cit.*, pp. 48, 176, 180.
191 Georges Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 126.

PLUS DE REGARDS !
PLUS DE PAROLES !
Plus de manifestes !
Ne regardez plus !
Ne parlez plus !

Ce tract est titré et signé : *Tristan Tzara*. Le *Manifeste Cannibale Dada* (1920), de Picabia, constitue, en quelque sorte, une somme de la négation :

DADA lui ne sent rien, il n'est rien, rien, rien.
Il est comme vos espoirs : rien.
Comme vos paradis : rien.
Comme vos idoles : rien.
Comme vos hommes politiques : rien.
Comme vos héros : rien.
Comme vos artistes : rien.
Comme vos religions : rien.[192]

Mais pareilles négations sont monnaie courante à l'époque ; voyez le manifeste *Plus de peintres, plus de littératures, plus de religions, plus de royalistes, plus d'anarchistes, plus de socialistes, plus de police*, etc., ou encore les *Artichauts* (1920) de Ribemont-Dessaignes : « Qu'est-ce que c'est beau ? Qu'est-ce que c'est laid ? Qu'est-ce que c'est grand, fort, faible ? Qu'est-ce que c'est Carpentier, Renan, Foch ? Connais pas. Qu'est-ce que c'est moi ? Connais pas. Connais pas, connais pas, connais pas. » Ce texte — un des plus révélateurs — est cité également par André Breton.[193] De qui est : « Dada doute de tout ? » On retrouve la même formule sous la plume de Tzara et de Ribemont-Dessaignes,[194] la même situation dans des slogans tels que : « Crachons sur l'humanité » et « Dada crache tout » (*Dada soulève Tout*, 1921).[195] Dès qu'une idée atteint un degré déterminé de fréquence, elle se transforme en phénomène d'invariance, puis très vite en constante.

La même observation s'impose pour la vocation destructrice du dadaïsme, pour son côté prétendument « activiste », « révolutionnaire », « anarchiste ». André Breton fait sien le programme de Tristan Tzara : « Il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. »[196] Les dénotations et connotations de ce « travail » renvoient, somme toute, à quelques grands clichés, hâtivement constitués, repris un peu partout : « Protestation aux poings de tout son être en action destructive : « *DADA* », « *Désordonner* le sens — *désordonner* les notions et toutes les petites pluies tropicales de la *démoralisation, désorganisation, destruction, carambolage* », « Vous crèverez tous », etc.[197] Le dossier Dada est rempli de pièces du genre : « Détruire tout », « Dada a

192 Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 44 ; Georges Hugnet, *op. cit.*, pp. 193-194 ; Francis Picabia, *Ecrits*, I, 1913-1920, Paris, 1975, p. 213.
193 Georges Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 19 ; un texte, presque identique, d'Aragon, cf. Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 48 ; André Breton, *op. cit.*, pp. 80-81 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, p. 338.
194 Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 61 ; Georges Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 18.
195 Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 9 ; Pierre Cabanne—Pierre Restany, *L'Avant-garde au XXe siècle*, Paris, 1969, p. 199.
196 Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 31 ; André Breton, *Entretiens*, Paris, 1969, p. 58.
197 Tristan Tzara, *op. cit.*, pp. 33, 59, 66.

détruit et détruira », « Dada tue tout », « Brisez tout », « Cassez, cassez... ».[198] Au fond, le mot-symbole une fois trouvé, on avait tout dit[199] en matière de négation. Bien des titres « nihilistes » de publications d'avant-garde lui font écho : *Nul*, *Braak*, *Zero*, *Blast*, *Merz*.

Apparemment, la position surréaliste ne diffère en rien de celle-là. On verra plus loin qu'il ne s'agit, en fait, que du revers de la médaille : démolir et repartir à zéro étant les deux termes d'un processus dialectique qui perce déjà dans Dada. Et puis, n'oublions pas que la négation surréaliste prend son essor dans les mêmes milieux, dût-elle se retourner finalement contre son point de départ : « Lâchez tout. Lâchez Dada. Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse. Lâchez vos espérances et vos craintes... ». Recommandation conséquente dans son intransigeance : « Je me garde d'adapter mon existence aux conditions dérisoires, ici-*bas*, de toute existence. »[200] Ce refus *total*, expression du nihilisme le plus orthodoxe, retentit comme un *leitmotiv* : « subversion » totale, « négation » totale, « la négation éperdue, héroïque, de tout ce que nous mourons de vivre », « ... le champ n'était libre que pour une Révolution étendue vraiment à tous les domaines, invraisemblablement radicale, extrêmement répressive », etc.[201] Il n'est pas surprenant, dès lors, que le surréalisme se reconnut « dans le miroir noir de l'anarchisme ». En effet, « un très grand feu a couvé là »[202], expliquant la glorification de forfaits à valeur démonstrative, du crime érigé en programme, pourrait-on dire : « Nos héros sont Violette Nozière la parricide, le criminel anonyme de droit commun, le sacrilège conscient et raffiné » (Aragon).

L'autorité suprême reste, à ce propos, le *Second manifeste du surréalisme* : « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule » — explosion gratuite, expression de l'aptitude spontanée et incoercible à la violence, promue au rang de principe existentiel. Aussi l'« assassinat » demeure-t-il une solution toujours séduisante : « Je sais que si j'étais fou, et depuis quelques jours interné, je profiterais d'une *rémission* que me laisserait mon délire pour assassiner avec froideur un de ceux, le médecin de préférence, qui me tomberait sous la main. »[203] Jacques Rigaut a formulé des théories identiques[204] qu'on doit lire, en quelque sorte, de l'intérieur, en tant qu'aboutissement du système de la négation, comme refus inconditionnel de « l'inacceptable condition humaine ». L'issue toute désignée — et la plus radicale — est l'autodestruction comme immolation, le suicide, au sujet duquel *La Révolution surréaliste* ouvre une enquête, en 1925 : *Le suicide est-il une solution ?* Avec Jacques Vaché, Jacques Rigaut, René Crevel et d'autres membres de ce *Suicide Club* avant la lettre, la théorie se traduira en acte, seul symbole valable de « ce *non* qui ... tenait lieu de boussole ... Non d'abord au fait d'exister, non à toute confiance, à toute solution ».[205] S'installer dans « le vide », l'accepter, l'assumer, c'est

198 Hans Richter, *op. cit.*, p. 85 ; Georges Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 15 ; Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 17.

199 André Gide, « Dada », in : *Incidences*, Paris, 1924, p. 213.

200 André Breton, *Les pas perdus*, pp. 8, 110 ; idem, *Nadja*, p. 179 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 245 ; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 26.

201 Maurice Nadeau, *op. cit.*, pp. 33-34 ; André Breton, *La clé des champs*, p. 134.

202 André Breton, *op. cit.*, pp. 421-422.

203 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 78 ; idem, *Nadja*, p. 166 ; relevons, en passant, qu'une tentative d'assassinat contre le pape Paul VI, à Manille, a trouvé de nos jours — elle aussi — une explication surréaliste : il s'agissait seulement de « l'éliminer de manière surréaliste », en « l'effrayant » (*Le Figaro*, 22 avril 1971).

204 Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 263.

205 Robert Bréchon, *op. cit.*, pp. 111-112.

transformer sa vie, comme l'a fait Artaud, en un long suicide.[206] Certaines démarches apocalyptiques de la nouvelle vague *(Situationistik Revolution)* refuseront, elles aussi, toute défense contre la catastrophe atomique, prônée comme anéantissement de l'héritage culturel de l'humanité.[207] A l'époque, le raz de marée semble avoir atteint aussi les avant-gardes du Sud-Est européen, y compris la roumaine, dont les déclarations nihilistes (« rien », « couper les ponts », « table rase », etc.) furent assez nombreuses.[208] Un texte classique, *Algazy & Grummer* d'Urmuz, évoque de façon mémorable l'idée de la ruine intégrale : les deux héros s'entre-dévorent à la manière des serpents de Marseille, jusqu'au dernier os...

Extrémisme, paroxysme

Sur l'*extrémisme*, qui pousse le nihilisme à outrance, on possède nombre de témoignages. La psychologie dite d'« avant-garde » est faite d'exacerbation et de paroxysme, d'exaspération et de rage. Il serait pourtant excessif de lui attribuer une vocation exclusivement négative. L'avant-garde est extrémiste, pour ainsi dire, tous azimuts, de par sa nature même. D'où sa prédilection pour des appellations telles que : *acméisme*, *ultraísmo*, *zénitisme*, *suprématisme*, *Apocalypse*. Son climat moral spécifique touche à l'absolu pour le meilleur et pour le pire.

On se rappellera les vers d'Apollinaire : « Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières / De l'illimité et de l'avenir » *(La jolie rousse)*. L'esprit d'avant-garde tend vers l'extrême limite de ses possibilités. Il a soif d'infini. Tous les mouvements sont d'accord là-dessus, et ce point figure à leur « programme » en tant qu'aspiration fondamentale. Le « fort esprit négateur » s'allie à un « parti pris extrémiste » ;[209] il est en quête d'une révolution, « une révolution quelconque aussi sanglante qu'on voudra, que j'appelle encore aujourd'hui de toutes mes forces » :[210] rêve de tempéraments exaspérés, sans frein ni scrupule. « Aujourd'hui, tout accède à la plus grande violence. »[211] On recueillera des citations analogues en Roumanie, tandis qu'une revue espagnole, éphémère et minuscule, des années 30 s'intitule : *Extremos a que ha llegado la poesía*.[212] Et les néo-avant-gardes ont prolongé la frénésie verbale de la violence, véritable forme vide du paroxysme, jusqu'à nos jours. C'est le cas du mouvement *beat* avec sa « sainte barbarie », et de Jack Kerouac, du *lettrisme*, de l'*antithéâtre* : « Pousser tout au paroxysme », « Faire un théâtre de la violence : violemment comique, violemment dramatique ».[213] Les théories et manifestes d'Artaud sur *Le théâtre de la cruauté* (1932-1933)[214] avaient ouvert la voie. C'est là un geste tellement typique qu'on se prend parfois à définir l'avant-garde, dans son ensemble, comme un mouvement qui « se porte toujours ... au point le plus élevé, (tel est le sens caché du mot "avant-garde") ».[215]

[206] Benjamin Goriély, *op. cit.*, pp. 276-277, 284-285.
[207] Guillermo de Torre, *op. cit.*, III, p. 280.
[208] Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 34 ; Ion Pop, *op. cit.*, pp. 55, 146, 162 ; Stefan Roll, *op. cit.*, p. 206.
[209] André Breton, *Entretiens*, p. 58.
[210] Idem, *Les pas perdus*, p. 170.
[211] Gloria Videla, *op. cit.*, p. 195.
[212] Ion Pop, *op. cit.*, p. 121 ; Geo Bogza, *op. cit.*, p. 13 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, III, p. 119.
[213] Lawrence Lipton, *The Holy Barbarians*, 1960 ; Jack Kerouac, *The Origins of the Beat Generation*, 1959 (*A Casebook on the Beat*, pp. 291, 307, 73) ; Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 60.
[214] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, pp. 129-152, 185-194.
[215] Edoardo Sanguineti, *Sociologie de l'avant-garde* (*Littérature et société*. Bruxelles, 1967, p. 14).

Les «jeunes gens en colère» de 1955 — qui se divisent en plusieurs catégories — sont précédés par les surréalistes, les «enragés» de 1925. Ceux-ci déclarent d'un commun accord «qu'avant toute préoccupation surréaliste, ou révolutionnaire, ce qui domine dans leur esprit est un certain état de fureur». Cette «fureur» éminemment contagieuse, paraît-il, et qui «a profondément influencé la démarche surréaliste», trouve son incarnation dans Antonin Artaud : «Il était possédé par une sorte de fureur qui n'épargnait pour ainsi dire aucune des institutions humaines.»[216] Il fallait s'arracher à tout prix à la vie commune, mener avec colère une guerre de libération contre les vieilles idoles, se révolter contre le système à fond et sans merci. «Pas de pitié», exige Tristan Tzara ; «je tiens à passer pour un fanatique», renchérit André Breton. Le cubisme naquit, lui aussi, d'une «protestation sans merci».[217] Pareille intransigeance réclame de très fortes qualités morales, une fermeté d'esprit et de caractère inébranlable — rigorisme moral que la haine des compromis et des «combines» transforme en un authentique culte de l'exclusif et de l'absolu. L'éthique de l'avant-garde, quand elle est bien comprise, est une des plus sévères, des plus pures qui soient. Son engagement existentiel est total et définitif.

L'examen comparatif des textes, surtout ceux de l'époque dite «historique» finit par éclairer l'avant-garde d'un jour nouveau. Nous voilà dans des cercles qui font preuve d'une rigueur à toute épreuve, dont les vertus suprêmes sont la constance, la résolution et la foi inflexible dans leur credo. On peut dire que l'avant-garde sait associer, à un degré supérieur, la «beauté» morale et la «vertu» ; elle rajeunit d'une manière éclatante et imprévisible le vieil idéal du *kalokagathon*. «S'il faut rompre avec le passé, il faut le faire complètement.»[218] Les demi-mesures sont donc exclues : elles seraient plus que nocives. Certains textes dada laissent rêveur ; on dirait les vœux d'un ordre inconnu : «L'homme d'action ou le poète devait s'engager au respect de ses principes jusqu'à la limite même de son existence, sans aucun compromis, avec une totale abnégation. Car Dada, école littéraire, fut avant tout un mouvement moral.»[219] Il n'y a pas de doute : si le surréalisme a pu prendre naissance, résister à ses dissensions et finalement «vaincre», le mérite en revient à la stature morale d'André Breton, à son esprit courageux, passionné et irréductible. C'est là son dernier rempart, sa suprême raison d'être : «Echec en peinture, en poésie ; seule notre morale ; là nous sommes purs . . .»[220] Dans ses écrits, outrance et rigorisme vont de pair. *Le Second Manifeste du surréalisme* fournirait des citations à n'importe quel cathéchisme de l'engagement :

> C'est que la fidélité sans défaillance aux engagements du surréalisme suppose un désintéressement, un mépris du risque, un refus de composition dont très peu d'hommes se révèlent, à la longue, capables (. . .). Pas de concessions au monde et pas de grâce. (. . .) Le surréalisme est moins disposé que jamais à se passer de cette intégrité, à se contenter de ce que les uns et les autres, entre deux petites trahisons qu'ils

216 Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 107 ; André Breton, *Entretiens*, p. 11.

217 Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 17 ; André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 93 ; André Lhote, *Les Invariants plastiques*, Paris, 1967, p. 14.

218 Bénédikt Livchits, *op. cit.*, p. 43.

219 Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, p. 24.

220 Cf. André Masson, « Le surréalisme quand même», *La Nouvelle Revue Française*, 15e année, nº 172, 1er avril 1967, p. 904.

croient autoriser de l'obscur, de l'odieux prétexte qu'il faut bien vivre, lui abandonnent. (. . .) Nous disons que l'opération surréaliste n'a chance d'être menée à bien que si elle s'effectue dans des conditions d'asepsie morale.

Et, de nouveau, le grand principe : « Il s'agit non d'en rester là, mais de ne *pouvoir faire moins que de tendre désespérément à cette limite* », pour « sauvegarder l'*intégrité* à l'intérieur de ce mouvement. »[221] Exclusions, interdits, tabous, foudres, sarcasmes contre les indociles et les défaillants, tout comme le renversement des idoles surréalistes, sont déterminés par la même rage d'absolu : « Une sorte de délire de pureté de jour en jour plus négativiste. » Les surréalistes « par nature » sont, quant à eux, « les plus rebelles à toute concession ».[222] Ils donnent à l'avant-garde une dimension morale dont l'intensité pèse de tout son poids sur l'ensemble des tendances négatrices passées en revue.

Contestation globale

Le nihilisme de l'avant-garde est total ; en dissocier — à ce niveau de l'analyse — les attitudes esthétiques et littéraires s'avère impossible. Voilà bien la preuve que l'avant-garde, dans ses ressorts les plus spécifiques, n'est pas un courant essentiellement artistique, mais une attitude spirituelle, une conception de la vie, une façon d'envisager l'existence en tant que possibilité et motif permanents de négation. Elle agit d'emblée à rebours des préjugés et du sens commun, et ce n'est pas par hasard que les surréalistes se retrouvent dans Lautréamont, lequel exige (*Poésies, Préface à un livre futur*, I, 1870) « l'abrogation en masse des lois divines et sociales » — impératif découlant de son « désespoir », de sa « méchanceté théorique et pratique »,[223] bref d'une rage nihiliste à l'état sauvage.

L'arrière-fond psychologique de tous ces mouvements est un refus absolu d'obéissance. Impossible d'accepter, d'intégrer, d'assimiler les valeurs et principes les plus sacrés et les plus inviolables, vides de sens aujourd'hui. Le futurisme, qui ouvre en quelque sorte le feu, est formel là-dessus. *A bas le tango et Parsifal* (1914) ? Bien entendu ! Mais Marinetti vise plus loin encore : « Il s'agit bien de religion, de morale et de pruderie ! Ces trois mots *n'ont aucun sens pour nous.* » G. Papini entend couper les racines profondes de l'ancien régime : « La religion sous toutes ses formes . . . la tradition avec son pesant cortège d'histoires, de vénérations, de cultes, d'académies, etc. »[224] Dada est devenu, à juste titre, le symbole même de la haine des programmes, des systèmes, de toutes les idées dont on proclame définitivement la faillite (« Der Bankrott der Ideen ») : « Dada n'a jamais eu de programme, à l'exception d'être contre tous les programmes » ; « l'absence de système était à la rigueur le seul système admis » ; « Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'en avoir par principe aucun. » Il faut lire l'un après l'autre les manifestes de Tzara pour se rendre compte qu'au premier chef, « Dada a été la matérialisation de (s)on dégoût ». Dégoût intégral, quasi viscéral : « Avant lui, tous les écrivains modernes tenaient à une discipline, à une règle, à une unité. Après Dada » . . . plus rien

[221] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 83, 139, 149, 150, 162.
[222] André Breton, *Point du jour*, p. 94 ; idem, *Entretiens*, p. 110.
[223] Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, 1969, p. 369.
[224] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 352 ; G. Papini, *L'esperienza futurista 1913-1914*, Firenze, 1919, pp. 108-110.

de cela n'existe. La dialectique *ancien/nouveau*, telle qu'elle s'était manifestée jusque-là, se voit largement dépassée : « Il ne s'agissait plus d'un refus devant un monde anachronique : Dada prenait l'offensive et attaquait le système du monde dans son intégrité, dans ses assises. » Dada apparaît ainsi comme une de ces aventures de l'esprit « au cours de laquelle tout fut remis en question. Il procéda à une sérieuse révision des valeurs ».[225] La formule — qui rappelle le langage nietzschéen — devient contagieuse ; ses retombées radioactives se répandent jusque dans le Sud-Est de l'Europe (« renversement des valeurs »).[226] Tel est encore le sens profond du tract *Dada soulève tout, Dada connaît tout, Dada crache tout* (1921),[227] agrémenté d'une longue liste d'abjurations et de blasphèmes. L'inventaire est assez complet pour servir à l'élaboration d'une nouvelle « rhétorique » négative. On y reviendra. Signalons pour l'instant quelques « listes noires » de cette révolte intégrale ; le point 10 du *Manifeste du futurisme*, le *Mer. . . de* collectif de *L'Antitradition futuriste* d'Apollinaire, le *Manifeste Dada* (1918). C'est là la bible de toutes les dissolutions, de toutes les destructions.

Cette disposition psychologique sort puissamment renforcée de la « crise de conscience » désirée et provoquée à grande échelle par le surréalisme. Que signifie en finir, une fois pour toutes, non seulement avec « l'ancien régime de l'esprit », mais aussi avec les « conditions dérisoires ici-bas de toute existence » ? C'est refuser d'un geste brutal toute adaptation, tout accommodement avec les principes et normes de conduite habituellement admis par la communauté : « A ce moment le refus surréaliste est total ... Toutes les institutions sur lesquelles repose le monde moderne sont tenues par nous pour aberrantes et scandaleuses. »[228] C'est le refus intégral de la vie vécue socialement et moralement, joint au renversement des valeurs sociales et morales, qui empêche de revenir à la loi commune ou de la suivre. Voilà pourquoi les surréalistes sont le plus activement rebelles à tout conformisme et deviennent les personnages les plus « insociables ». Les déclarations en ce sens ne tardent pas à se multiplier : « Le monde où nous vivons nous fait l'effet d'être totalement aliéné ; nous révoquons, d'un commun accord, les principes qui le mènent. » Une collectivité rageusement contestataire prend ainsi naissance de façon spontanée : « Pas même besoin pour cela de nous consulter : chaque nouvel arrivant est porté vers nous par le refus exaspéré de ces principes, par le dégoût et la haine de ce qu'ils engendrent. »[229]

Point capital qui permet, peut-être, de tracer la ligne de démarcation la plus nette entre les révolutions littéraires à la petite semaine et celles qui sont effectivement « modernes » ou d'« avant-garde ». Tandis que les premières procédaient à un rajeunissement plus ou moins profond, mais dans un esprit somme toute de continuité par rapport aux valeurs anciennes, les autres organisent une subversion généralisée qui tend, selon les cas, à changer, à nier ou à renverser *totalement* l'échelle des valeurs. Destruction de *fond en comble*, ruine irrévocable des idées reçues,[230] dont les documents les plus probants sont les longues listes noires, chères aux surréalistes, sur lesquelles il faudra s'étendre. Les citations sont tellement nombreuses qu'on

225 Hugo Ball, *op. cit.*, p. 92 ; Hans Richter, *op. cit.*, p. 34 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 53 ; idem, *Sept manifestes dada*, p. 26.

226 Stefan Roll, *op. cit.*, p. 210.

227 Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 75 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 33 ; idem, *Le surréalisme et l'après-guerre*, pp. 21, 23 ; Georges Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 32.

228 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 76 ; idem, *La clé des champs*, pp. 421-422.

229 Idem, *Entretiens*, p. 97.

230 André Breton, *Entretiens*, p. 280 ; idem, *Arcane 17*, pp. 39, 41, 45.

doit bien se contenter d'un rapide échantillonnage : « Tout est à faire, tous les moyens sont bons pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion* » ; « Nous surréalistes, nous n'aimons pas notre patrie » ; « Que ce soit fête le jour où l'on enterre ... le traditionalisme, le patriotisme » ; « Nous n'avons que faire de tes canons, index, péché, confessionnal, prêtraille, nous pensons à une autre guerre, guerre à toi, Pape » (*Adresse au Pape*, 1925) ; « Ce que désigne le mot patrie, ou le mot justice, ou le mot devoir nous est devenu étranger. » « C'est surtout à l'ensemble des concepts auxquels il est convenu d'attacher une valeur sacrée que nous en avions, au premier rang desquels figurent ceux de "famille", de "patrie" et de "religion", mais nous n'en exceptions pas ceux de "travail", ni même d'"honneur" au sens le plus répandu du terme ».[231] A ce niveau, les problèmes artistiques se trouvent largement dépassés ; ils ne font que s'inscrire dans une contestation universelle qui les englobe.

Les conséquences esthétiques de ce nihilisme n'en sont pas moins considérables. On en étudiera les aspects plus loin. Souvenons-nous, en attendant, qu'il s'agit d'abord d'un phénomène général,qui se prolonge *aussi* dans le domaine de l'art : « On a fait des lois, des morales, des esthétiques pour vous donner le respect des choses fragiles. Ce qui est fragile est à casser. » « Il ne peut plus être question de ces dogmes : la morale et le goût. »[232] La chose peut être constatée dans toutes les prises de position des adeptes de Breton (Benjamin Péret : *Je ne mange pas de ce pain-là* ; Jean Schuster),[233] de dissidents comme Georges Bataille (« la fin de l'homme n'étant jamais donnée que par une subversion, par un renversement des valeurs »)[234] ou des néo-avant-gardes actuelles. L'homme d'avant-garde reste toujours, en premier lieu, « l'opposant vis-à-vis du système existant. Il est un critique de ce qu'il est », un « juge des mythes acceptés, » un militant du « mouvement d'opposition à la culture, au goût, aux mœurs de la classe dirigeante ».[235] L'amalgame n'est pas artificiel. De plus, en matière de négation, il y a entre l'avant-garde et la néo-avant-garde une continuité indéniable. Les réactions demeurant semblables, les formules essentielles se répètent par la force des choses.

Anticulture, anticivilisation

Qu'on ait affaire à une contestation visant l'ensemble de la tradition occidentale, c'est ce qui ressort de la mise en cause, directe et outrageuse, des notions maîtresses de *culture* et de *civilisation*. L'avant-garde en tant que mouvement « anticulture » ne date pas des années 50 ou 60. Il suffit de se rappeler certaines polémiques et formules surréalistes. On connaît moins bien, peut-être, les pamphlets des futuristes russes (1913), des ultraïstes ou de *Martín Fierro*, dirigés contre la culture des bibliothèques et des chaires, contre l'érudition.[236] A vrai dire, la révolte

[231] Idem, *Manifestes du surréalisme*, p. 82 ; idem, *Position politique du surréalisme*, pp. 23, 87 ; Maurice Nadeau, *op. cit.*, pp. 95, 112, 293 ; André Breton, *La clé des champs*, p. 422.

[232] Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 35 ; André Breton, *Les pas perdus*, p. 65 ; idem, *Entretiens*, p. 85 ; Gérard Durozoi—Bernard Lecherbonnier, *op. cit.*, pp. 34-35.

[233] André Breton, *op. cit.*, p. 192 ; Jean Schuster, *op. cit.*, p. 93.

[234] Robert Bréchon, *op. cit.*, p. 120.

[235] Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 78 ; Luciano Anceschi, *Metodologia del nuovo* (*Gruppo 63*, Milano, 1964, p. 14) ; Carlo Salinari, « Avanguardia e decadentismo... », *Il Contemporaneo*, 18-19/1959, p. 29.

[236] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 90-91 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 91 ; *Los Vanguardismos en la América latina*, pp. 203, 300, 307.

contre la tradition artistique n'est qu'un aspect de celle qui en sape les fondements. Le fait qu'aujourd'hui, la culture dominante est devenue « culture de masse » ne change pas les termes du problème. Toute néo-avant-garde authentique s'insurge — une fois de plus — contre la culture de l'époque, érigée en institution et, même, en bien de grande consommation. Aussi proclame-t-elle, à son tour, son aversion vis-à-vis de la civilisation bourgeoise.[237] Voilà pourquoi il est difficile de considérer le *pop art* d'aujourd'hui, du moins dans le domaine anglo-saxon, comme un vrai mouvement de néo-avant-garde. Car il a fini par se confondre avec la culture de masse, avec ses emblèmes commerciaux, ses réclames et ses slogans. Son rôle d'avant-garde cesse avec sa phase de lancement, et s'il peut encore jouer ce rôle face à certaines traditions européennes, par contre, dans son pays d'origine, aux Etats-Unis notamment, il s'est effectivement transformé en « Pop Culture », en excroissance du « new American realism ».[238] Phénomène dominant, ou du moins courant, commercialisé, le *pop art* n'y représente plus aucun geste de « révolte ». Et contre quelle tradition officielle se serait-il insurgé aux Etats-Unis, où il n'existe pas de « tradition » au sens européen, dans l'acception forte du terme ? La « culture de masse » actuelle, telle que la conçoit l'Occident du moins, tend à engloutir, voire à détruire, l'« art » (traditionnel) au même titre que l'avant-garde (antitraditionnelle). Les données du problème se sont donc modifiées du tout au tout : l'« art », tout comme l'« antiart », se mue, plus ou moins, en phénomène de « contre-culture ». La fonction négative de l'avant-garde se voit ainsi transférée dans des zones qui lui étaient primitivement étrangères.

Bien plus grave est le refus de la *civilisation* européenne, que le surréalisme exprime en termes plus que révolutionnaires : apocalyptiques. Dans *Une Lettre ouverte à M. Paul Claudel* (1925), on peut lire : « Nous souhaitons, de toutes nos forces, que les révolutions, les guerres et les insurrections coloniales viennent anéantir cette civilisation occidentale. » Sous cet éclairage, traditions « catholique » et « gréco-romaine » se confondent. Citons encore le fameux manifeste *La Révolution d'abord et toujours* (1925) qui proclame « notre détachement absolu ... des idées qui sont à la base de la civilisation européenne encore toute proche et même de toute civilisation basée sur les insupportables principes de nécessité et de devoir ». C'est qu'on l' accuse d'aliéner l'homme, d'anéantir la dignité humaine: « Partout où règne la civilisation occidentale, toutes attaches humaines ont cessé. » Finalement, le grand mot est lâché : « C'est au tour des Mongols de camper sur nos places. »[239] Destinée à périr, « la civilisation latine a fait son temps et je demande, pour ma part, qu'on renonce en bloc à la sauver ». Condamnation qui rappelle Spengler et ses théories sur la décadence de l'Occident. Pour André Breton, « il ne reste plus, je crois, qu'à tirer l'échelle ». D'où ses adjurations, sa nostalgie de l'« Orient », « adorable fléau » : « Orient vainqueur ... accorde-moi de reconnaître tes moyens dans les prochaines Révolutions. »[240] Aragon fait retentir un même lyrisme de la révolte (toujours dans la *Révolution surréaliste*, n° 4/1925) : « Nous aurons raison de tout. Et d'abord nous ruinerons cette civilisation qui vous est chère, où vous êtes moulés comme des fossiles dans le schiste. Monde occidental, tu es condamné à mort. Nous sommes les défaitistes de l'Europe ... Que l'Orient, votre terreur, enfin à notre voix réponde. »[241] Le slogan réapparaît périodiquement, à chaque

237 Hilton Kramer, *The Age of the Avant-Garde*, London, 1974, p. 51.
238 Lucy R. Lippard, *Pop Art*, London, 1967, pp. 10, 12, 27.
239 Maurice Nadeau, *op. cit.*, pp. 296, 298-299.
240 André Breton, *Point du jour*, pp. 27-29.
241 Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 115.

moment de crise ; il fait partie, depuis longtemps, d'un certain rituel révolutionnaire, théorique et verbal. En 1970, on répète encore : « Il faut porter à son comble la crise de toutes les valeurs occidentales blanches, chrétiennes, rationalistes. »[242] Famille, morale sexuelle, religion, propriété, conformisme, respectabilité, justice, bon goût, tout est jeté au même bûcher.

Irrationalisme

Quoiqu'une étude d'ensemble fasse encore défaut, presque tous les exposés consacrés aux avant-gardes contiennent des références à l'arrière-plan et à l'influence, directe ou indirecte, des philosophies *irrationalistes*, intuitionnistes, de l'« élan vital », surtout celles du XXe siècle.[243] La psychanalyse joue, elle aussi, un rôle de premier plan, comme on l'a dit précédemment. Plutôt que de nous étendre là-dessus, mieux vaut insister sur une question en tous points capitale : l'irrationalisme acquiert, avec les avant-gardes, une acuité critique et polémique inouïe. Il n'est pas question ici de leur profondeur ou de leur superficialité, de leur gravité ou de leurs fumisteries, mais seulement du fait qu'elles intensifient à l'extrême cet aspect du *Zeitgeist*, dans un esprit de pur nihilisme intellectuel. En désorganisant et en reniant le système rationnel et logique, en bafouant l'« intelligence », elles s'attaquent à l'essence même de la culture et de la tradition occidentales. « Logique », « raisonnable », « intelligent », etc. : autant de traits du portrait-robot de l'homme idéal, tel que la tradition cartésienne, classique, européenne nous l'a légué. Or, c'est justement ce type que dénoncent et ridiculisent les avant-gardes en tant que monstre de stupidité, de platitude, de bêtise petite-bourgeoise. Voyons quelles sont les implications esthétiques les plus directes de cette attitude.

On peut tenir pour acquis qu'à travers les grandes diatribes dont la raison et l'intelligence font les frais, on vise en premier lieu la fonction stérilisante, inhibitrice, paralysante de l'esprit critique et de l'esprit de « géométrie », considérés comme anti-imaginatifs et antipoétiques par définition. « Poètes futuristes ! — s'écrie Marinetti — j'ai enseigné à haïr les bibliothèques et les musées ! C'était pour vous préparer à *haïr l'intelligence* en éveillant en vous la divine intuition, don caractéristique des races latines. »[244] A l' examen, on découvre que Tzara n'envisage pas autrement les méfaits du rationalisme. Pour les produits spontanés de l'esprit, pour la « vie » que Dada met au premier plan, « la logique est une complication » ; elle est donc « toujours fausse » et ne peut rien produire de fort, d'authentique. Logique formelle et œuvre formelle (= vide de substance) vont de pair : c'est là un verdict sans appel. La logique « tire les fils des notions, paroles, dans leur extérieur formel, vers des bouts, des centres illusoires ». Pour Dada, « ses chaînes tuent, myriapode énorme asphyxiant l'indépendance ». L'art s'insurge contre ce vieux carcan. « Marié à la logique, l'art vivrait dans l'inceste. . . » En dernière instance, on réclame dès lors l'« abolition de la logique, danse des impuissants de la création : DADA ». D'où aussi la vigilance extrême contre l'instauration « d'une nouvelle forme d'intelligence et d'une nouvelle logique ». « Plus logique, très logique, trop logique, moins logique, peu logique, vraiment

[242] Gérard Durozoi—Bernard Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 84.

[243] Etude d'ensemble sur les *Philosophical Backgrounds and Parallels* à propos de l'expressionnisme par György M. Vajda, *op. cit.*, pp. 50-54 ; pour le surréalisme : Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, 1950.

[244] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 137.

logique, assez logique » deviennent synonymes d'« illogique », du point de vue dada. L'esprit court les rues, l'intelligence aussi[245] : faculté vulgaire, compromise, dérisoire, signe de l'insertion sociale, de l'adhésion au système, de son culte stupide et aveugle. Or, pour les avant-gardes, on l'a vu, le grand problème consiste précisément à contester le système et à le renverser. Au delà de l'intelligence et de la raison, on attaque l'ordre social conservateur qu'elles consacrent. Une déclaration émanant de l'expressionnisme allemand met les points sur les i : « Nous sommes les adversaires ... de toute raison bourgeoise » (« Gegner ... aller bürgerlichen Vernunft »).[246] Preuve de plus que cet irrationalisme est fortement imprégné de critique sociale extrémiste.

Le surréalisme vise plus loin encore, envisageant l'inversion totale des rapports qui maintiennent le psychisme sous l'empire obnubilant de la raison. Malheureusement, « nous vivons encore sous le règne de la logique » dont les effets négatifs sont étalés au grand jour. Au demeurant, la raison ne joue qu'un rôle secondaire et très restrictif : « ... Les procédés logiques, de nos jours — lit-on dans le *Manifeste du surréalisme* — ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste à la mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. » Tout un monde intérieur, transrationnel, lui échappe — « L'expérience même s'est vu assigner des limites » — telles que l'imagination, le rêve, les phénomènes paranormaux, etc. Jeter le discrédit sur les choses de la « raison » équivaut, en fait, à élargir singulièrement « les bornes du soi-disant réel ». L'enjeu est de taille, puisqu'on se propose, en effet, de restituer à l'imagination « ses droits de conquérir pour les créations poétiques de nouveaux espaces ».[247] La nouvelle déclaration des droits poétiques repousse donc tout naturellement l'ancien régime de l'esprit : « Depuis trop longtemps ... l'esprit européen est systématiquement empoisonné par la logique ... La logique a été le poison qui lentement a paralysé toutes les forces de l'imagination de l'homme. C'est au nom de la logique que furent condamnées les découvertes scientifiques et les inventions poétiques, les explorations des rêveurs et les évasions des clairvoyants. »[248] Il est certain que l'insurrection irrationaliste tend à une solide restauration de l'élément poétique : on se rappelle la controverse *sentiment/raison*, si typique de l'esthétique du XVIIIe siècle. Les termes du conflit sont, au fond, pareils, avec un surcroît de lucidité et de radicalisme : « Le surréalisme, à l'origine, a voulu être libération intégrale de la poésie et, par elle, de la vie. Le principal obstacle auquel il a dû s'attaquer est la logique rationaliste... »[249] On retrouvera ailleurs la même motivation, à savoir que la poésie est créée et perçue en dehors de l'intelligence et de la logique. La fonction « subversive » du rêve consiste justement dans la désagrégation de la raison, dans l'éclatement de ses freins et de ses carcans.[250] L'ordre poétique se situe à l'opposé de l'ordre rationnel. Destructive au départ, cette forme d'irrationalisme se révèle en fin de compte hautement constructive : les tendances esthétiques de l'avant-garde accusent souvent de pareilles contradictions.

Egalement ambiguë est l'entrée en scène de deux personnages symboliques, véritables « contre-types » dont la signification et la portée polémique sont considérables. Le « fou », tout

[245] Tristan Tzara, *op. cit.*, pp. 29, 33, 40, 60, 67.
[246] Paul Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus*. Stuttgart, 1964, p. 100.
[247] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 18-19 ; idem, *Point du jour*, p. 25.
[248] Philippe Souppault, *Sans phrases* cf. Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 63.
[249] André Breton, *Perspective cavalière*, Paris, 1970, p. 128.
[250] Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 57, 80 ; Ion Pop, *op. cit.*, pp. 80, 82, 84.

d'abord : proclamé à la fois victime et créateur de génie, objet de répression, arbitrairement interné quoique d'une cohérence parfaite dans sa démarche délirante. Dans une *Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous* (*La Révolution surréaliste*, n° 3/1925), Artaud affirme :

> Les fous sont les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale ; au nom de cette individualité qui est le propre de l'homme, nous réclamons qu'on libère ces forçats de la sensibilité, puisqu'aussi bien il n'est pas au pouvoir des lois d'enfermer tous les hommes qui pensent et agissent. Sans insister sur le caractère parfaitement génial des manifestations de certains fous ... nous affirmons la légitimité absolue de leur conception de la réalité et de tous les actes qui en découlent.

Folie ? Plutôt une imagination déchaînée, non domestiquée. « Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination. » D'ailleurs, on le répète, « tous les internements sont arbitraires ».[251] La méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí, mise au point dans les années 30, se fonde sur les analogies qui se laissent surprendre entre le délire d'interprétation et l'expression artistique. La démarche consiste à provoquer le délire et à le contrôler, « mi-juge, mi-partie au procès intenté par le plaisir à la réalité » (André Breton)[252] — folie, à la fois expérimentale et créatrice, qui remplace la compréhension rationnelle de la réalité par des associations et interprétations délirantes.

Non moins significative et tout aussi paradoxale est la découverte de l'« idiot ». On le sait : « L'intelligent est devenu un type complet, normal, ce qui nous manque, ce qui présente de l'intérêt, ce qui est rare parce qu'il a les anomalies d'un être précieux, la fraîcheur et la liberté des grands antihommes c'est l'IDIOT. » Raison pour laquelle « Dada travaille de toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout. Mais consciemment. » Il en résulte une méthode d'action poétique — « Il faut être parfaitement imbécile »[253] — comprenant une série d'entorses brutales au sens commun. Certains mots d'ordre de la *beat generation* se placent dans une perspective semblable : « Sois toujours stupidement absent » (Jack Kerouac)[254]. S'installer dans l'arbitraire aveugle, pratiquer activement le non-sens, l'illogisme, le geste absurde, tel est le style de vie de la subversion et du non-conformisme extrémiste.

Sans nous appesantir sur les implications philosophiques de l'*absurde*, relevons néanmoins la signification critique, à nuance « nihiliste », que l'avant-garde ne tarde pas à lui découvrir. Déjà le futurisme, dès son premier *Manifeste* (1909), se proposait d'« enrichir les insondables réservoirs de l'Absurde », de détruire « toute logique dans les spectacles de music-hall ... de faire régner en souverains sur la scène l'invraisemblable et l'absurde » (Marinetti, *Le Music-Hall*, 1913)[255]. On connaît les mots d'ordre parfaitement ineptes, les définitions dépourvues de sens, les coq-à-l'âne de Dada. Dans une *Conférence sur Dada* (1924), Tzara se justifie : « L'absurde ne m'effraie pas, car d'un point de vue plus élevé, tout dans la vie me paraît absurde. »[256] Bien plus, *il faut* que tout le devienne, dans un esprit de négation et de contestation

[251] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 14 ; idem, *Nadja*, p. 166 ; discussion d'ensemble sur le thème « surréalisme et folie » chez Robert Bréchon, *op. cit.*, pp. 69-74 ; Gérard Durozoi—Bernard Lecherbonnier, *op. cit.*, pp. 118-122.

[252] Robert Bréchon, *op. cit.*, p. 69.

[253] Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 67 ; Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 104.

[254] Cf. Hans Magnus Enzensberger, *Les Apories de l'avant-garde* (*Culture ou mise en condition ?* (tr. fr.), Paris, 1965, p. 274).

[255] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 86, 252.

[256] Tristan Tzara, *Lampisteries précédées de sept manifestes dada*, p. 140.

outrancières. L'absurde, destiné à renverser la raison, se laisse d'ailleurs vite prendre à son propre jeu pour s'ériger en une authentique « logique de l'absurde ». L'expression circule dans divers milieux d'avant-garde, franchissant allègrement les frontières.[257] Elle fait pendant à la « poésie absurde » *(Unsinns-Poesie)*[258], formule que l'expressionnisme allemand connaît lui aussi. A quelques nuances près, liées au contexte historique, le sens critique de la littérature et notamment du *théâtre de l'absurde* de l'époque actuelle relève d'une attitude identique. Promouvoir l'absurde, c'est démystifier la raison, nier l'emprise de la réalité, ou encore dénoncer « le caractère dérisoire d'un langage vidé de sa substance, stérile, fait de clichés et de slogans, d'une action théâtrale connue d'avance »[259]. Causalité prévisible, significations données et acceptées, intelligibilité de l'univers (artistique ou non) se trouvent remises en question. Tout est possible parce qu'irrationnel. L'avant-garde ouvre ainsi la voie à un « art » du paradoxe, du grotesque, de la contradiction, de l'humour noir.

Anticonventionnalisme

Le nihilisme et l'extrémisme finissent donc par toucher non seulement les axiomes littéraires, les normes, thèmes et formes périmés, mais aussi tous les aspects conventionnels de la culture et de la civilisation. L'avant-garde souffre d'une véritable allergie aux *conventions* et aux *lois*, à toute forme de vie spirituelle, morale et sociale traduisant les contraintes du « système ». Ce dernier, décati, imbu de préjugés, régi par de fausses valeurs, repose sur un ensemble de codes formels qui inspirent une répulsion permanente. Dissociées par l'analyse, ces réactions sont en fait intimement solidaires. L'avant-garde, on vient de le dire, repousse en bloc toutes les servitudes.

Dès l'époque du futurisme (italien ou russe), on professait le plus radical « mépris pour les conventions » au nom de la « libération des chaînes sociales ».[260] Le surréalisme a répandu à travers l'Europe le slogan et le mythe du « *non-conformisme* absolu ». André Breton, qui en est le porte-parole, constate, avec la plus grande satisfaction, que la « jeunesse s'attaque aux conventions » ; à ses yeux, le titre de gloire du mouvement est « la rupture définitive du surréalisme avec tous les éléments conformistes de l'époque ».[261] L'ordre esthétique et social se trouve ainsi annihilé dans sa totalité. Comme l'affirmera Eluard, « toute poésie est une révolution en ce qu'elle brise les chaînes qui attachent l'homme au rocher conventionnel ».[262] Pour l'expressionnisme, également, « rompre l'écorce des conventions » (F. Marc)[263] signifie qu'on s'en prend en même temps à l'ordre codifié et à son esthétique. A travers une foule de « conventions » particulières, on frappe d'interdit l'ordre conventionnel lui-même. L'avant-garde roumaine, quant à elle, bafoue une fois de plus *Doamnă Convenţia* (« Dame Convention »)[264], dont la présence, funeste dans l'art, l'est tout autant dans la société, dans les

257 Sandu Tudor, « Logica absurdului » (La Logique de l'absurde), *Contimporanul*, V, 73, févr. 1927.
258 *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*, Göttingen, 1965, p. 112.
259 Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*. London, 1964, pp. 17, 312 ; Eugène Ionesco, *op. cit.*, pp. 83-84.
260 Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 90.
261 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 63 ; idem, *Les pas perdus*, p. 74 ; idem, *Entretiens*, p. 117.
262 Idem, *Point du jour*, p. 145 ; Gérard Durozoi—Bernard Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 231.
263 Paul Pörtner, *op. cit.*, II, p. 150.
264 Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 88.

mœurs, dans tous les domaines de la vie intellectuelle. Le terme final est, ici aussi, un extrémisme généralisé.

Rien de plus normal que la récurrence de cette disposition dans les néo-avant-gardes. En 1959, Jean Benoît procède — dans la tradition surréaliste la plus orthodoxe — à l'« exécution du Testament de Sade ». Elle aboutit à un défi général : « Défi aux conformismes, défi aux paresses, défi au sommeil, défi à toutes les formes d'inertie, dans la vie comme dans la pensée » (A. Jouffroy).[265] Dans les pays anglo-saxons, *The Angry Decade* devient une réalité à partir des années 50. La note dominante (voyez les *Beatniks*, les *Angry Young Men*, les *Outsiders*, etc.) est la rupture avec l'*establishment*, l'opposition déclarée aux institutions. La critique enregistre une véritable « rébellion vis-à-vis du conformisme », un « contre-courant » face aux normes « officielles », sacralisées, de la vie et de la culture. L'alignement de ces positions sur celles de la néo-avant-garde est indéniable.[266] Les nouveaux dramaturges, eux aussi, adoptent une même attitude nihiliste envers le public, les traditions et toutes les conventions en cours.[267]

Ainsi retourné, le terrain est tout prêt pour une opération de destruction à grande échelle, qui concerne le domaine esthétique dans son ensemble.

Antibeau

Le système esthétique d'autrefois ayant pour clé de voûte le principe du *beau*, il fallait s'attendre que les coups les plus rudes fussent dirigés contre lui. La *beauté* est éliminée sous toutes ses formes, qu'elles soient classiques, romantiques, réalistes, modernistes ou autres. Pour l'avant-garde, « beauté » et « tradition » sont d'ailleurs synonymes, et ces notions se voient donc renversées d'un seul coup. Moment crucial dans l'histoire de l'idée du *beau*, dont l'avant-garde écrit un chapitre — négatif — de première importance : contribution d'une virulence si caractéristique qu'elle suffirait, à elle seule, à définir l'avant-garde, à lui assigner une place spécifique dans l'évolution des idées littéraires. En effet, avec ces mouvements débute la carrière de la notion de l'*antibeau*, flanquée de tout un cortège : *antiart*, *antilittérature*, *antipoésie*, *antiœuvre*, *anticréation*, etc. Ce chapitre, si typique du phénomène qui nous occupe, réclame une attention particulière, car il est l'aboutissement logique de la démarche nihiliste qui lui est propre.

Pour bien en saisir le sens, il faut se reporter aux connotations « classiques » dont la beauté fut affublée au fil des ans : perfection, symétrie, harmonie, proportion, équilibre, bon goût, etc. Rimbaud déjà était las de cette idole : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. » « Cela c'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté. »[268] Ce mouvement d'éloignement, suivi de rupture, trouve son prolongement dans les avant-gardes. L'opposition à la beauté sclérosée est tellement généralisée et formulée dans des termes à ce point semblables qu'il est inutile de chercher à différencier tel ou tel mouvement. Il s'agit, en somme, d'une constante, dans le temps et dans l'espace.

[265] Gérard Durozoi—Bernard Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 73.
[266] Guillermo de Torre, *op. cit.*, III, pp. 169, 173, 176, 182.
[267] Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de la dérision*, Paris, 1974, pp. 65-66.
[268] Arthur Rimbaud, *op. cit.*, pp. 219, 238.

Le *Manifeste des peintres futuristes* (1910) claironnait déjà « qu'il faut se révolter contre la tyrannie des mots "harmonie" et "bon goût", expressions trop élastiques . . . ». Le *Manifeste des musiciens futuristes* (1911) attaquait «le préjugé de la musique bien faite — bon devoir de rhétorique ».[269] Quand, en 1918, l'esprit révolutionnaire devient, en Russie, une force pleinement agissante, on se félicite ouvertement que beaucoup de « divinités » aient été renversées et bien des « choses sacrées » violées. Un seul « dieu » est toutefois resté indemne : « Ce dieu est le beau, ce temple est l'art » (Osip Brik).[270] Présence intolérable, que Dada se charge de réduire à néant, lui qui entend se placer d'emblée « au-dessus des règlements du Beau et de son contrôle ». *Le Manifeste Dada* (1918) décrète par conséquent que « l'œuvre d'art ne doit pas être la beauté en elle-même car elle est morte ». Même négation dans la *Conférence sur Dada* (1924) : « Le Beau et la Vérité en art n'existent pas. »[271] Elle revêt une nuance encore plus « sacrilège » chez Ribemont-Dessaignes, dans *Ce qu'il ne faut pas dire sur l'art* (1921) : la « religion » de l'Art et de la Beauté inspire d'abord une complète lassitude, puis le dégoût, enfin le blasphème.[272] On est bien loin de l'« esthétisme » fin de siècle . . .

Parmi les « squelettiques conventions » (« Honneur, Patrie, Morale, Famille, Religion, Liberté, Fraternité », etc.) figurent donc, en bonne place, l'« Art » et la « Beauté »[273], notions dépourvues de tout contenu, étiquettes collées sur des formes vides. Le surréalisme fait sienne cette analyse : « Le beau, le bien, le juste, le vrai, le réel . . . bien d'autres mots abstraits dans ce même instant font faillite. »[274] La crise de la terminologie recouvre un total désarroi ontologique, car ces valeurs, en fait, n'existent plus. Aussi les surréalistes se font-ils un « devoir » de balayer ce pilier de l'ordre ancien : « Il ne saurait y avoir pour nous ni équilibre ni grand art. Voici déjà longtemps que l'idée de beauté s'est rassise. » Par conséquent : « Peu nous importe la création », dans ce domaine du moins. D'ailleurs, « les artistes, non plus que les poètes modernes, ne recherchent pas forcément la beauté ».[275] Dissociation essentielle, dont les contrecoups esthétiques devaient être considérables.

En parcourant les réactions face à l'effondrement de l'idée de « beauté », on peut aisément en découvrir quelques-unes de typiques. a) La beauté cesse d'être le problème numéro un, parce qu'elle n'a plus de « données fixes » (Georges Braque) ; les « lois » du beau sont abolies pour toujours ; il n'en existe pas de définition objective : « Une œuvre d'art n'est jamais belle, par décret, objectivement, pour tous »[276]. Il s'ensuit que la critique est devenue impossible ou inutile, que le jugement dit de « valeur » est un leurre, etc. ; b) l'art cesse d'être production, création de beauté : « le beau n'a rien à voir avec l'art »[277] (réaction purement subjective du public d'une part, activité purement autonome de l'artiste de l'autre : le divorce est total) ; c) au lieu de faire du « beau », il importe de faire du « laid » par une inversion radicale de l'esthétique traditionnelle. C'est le point final de l'insurrection, et Marinetti a su en tirer toutes les conséquences dans son *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912).

269 Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 165, 308.
270 Ignazio Ambrogio, *op. cit.*, p. 108.
271 Tristan Tzara, *Sept manifestes dada*, pp. 16, 37 ; idem, *Lampisteries*, p. 110.
272 Georges Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 25.
273 Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, p. 18.
274 Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, 1926, p. 137.
275 Maurice Nadeau, *op. cit.*, pp. 296-297 ; André Breton, *Entretiens*, p. 304.
276 Cf. J. P. Hodin, The Aesthetics of Modern Art, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVI, 2, Winter, 1967, p. 186 ; Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, I., Paris, 1975, p. 360.
277 Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 338.

D'ailleurs, ces notions n'ont aucune détermination ni valeur objectives : « Beau » ou « laid », voilà « des affirmations subjectives, gratuites, inintéressantes, incontrôlables ».[278] Le vrai nihilisme débouche sur le relativisme, sur la non-signifiance absolue, plongeon dans l'incertitude universelle : « Qu'est-ce que c'est beau ? Qu'est-ce que c'est laid ? » « Connais pas, connais pas, connais pas. »[279] Que la déroute sémantique cache l'écroulement de tout cadre de référence esthétique, c'est ce qu'on constate, à des degrés variables, un peu partout en Europe après les années 20. Une fois de plus, les avant-gardes occidentales et orientales (qui leur font écho) se rejoignent.[280] Le cas de la Roumanie est particulièrement significatif : la dénonciation du « beau » s'opère ici dans une littérature qui, somme toute, n'a jamais subi une forte emprise classique ni dogmatique. Mais il fallait que le travail négateur, une fois mis en train, englobât aussi les démarches susceptibles d'ébranler cette notion haïssable.

Antiart

A travers le procès intenté au beau, c'est l'idée même de l'art qui se voit mise en cause. On entrevoit ainsi le couronnement du nihilisme esthétique des avant-gardes, lesquelles font profession d'*antiart* d'une manière conséquente et violemment polémique. L'art est donc totalement déprécié, nié en tant que principe, méthode et forme de création. Les chef d'accusation, qui sont capitaux, résument toutes les négations esthétiques passées en revue. On refuse l'art parce qu'il est à la fois : a) la mise en œuvre, la matérialisation du « beau » ; b) le symbole de l'ancien ordre spirituel, le résultat traditionnel, classique, de toute activité créatrice ; faire de l'art, dit-on, n'a plus qu'un seul sens (abhorré) : c'est « faire du vieil art » ; c) le « produit » officialisé et commercialisé de l'*establishment* à abattre, objet d'imitation, de consommation et de spéculation. Convention périmée, instrument de nivellement spirituel, marchandise truquée proposée au plus offrant, l'art issu de la culture et de la société dominantes se trouve en pleine déconfiture. Anéantir cette base pourrie du système revient à accomplir un travail d'équarrissage. La révolte, dans ce domaine, traduit un sentiment de saturation et de suffocation ; elle mène à la désacralisation des principes les plus vénérables.[281] Rimbaud déjà laissait échapper un soupir de soulagement : « Maintenant je peux dire que l'art est une sottise. »[282] La voie était ouverte à toutes les audaces.

Le tapage futuriste déclenche une rage dévastatrice qui fera boule de neige. Le *Manifeste technique* de Marinetti (1912) déclare qu'« il faut cracher chaque jour sur l'Autel de l'Art ». On prône le music-hall parce qu'il « détruit tout le solennel, tout le sacré, tout le sérieux et tout le pur de l'Art avec un grand A ».[283] Contre le camp retranché des valeurs établies, une insurrection est ainsi proclamée que la Révolution de 1917 essaiera de mener à bonne fin. Il s'agit d'« abroger la présence de l'art » partout où il se niche (musées, galeries, palais), de se soustraire à l'emprise de

278 Idem, pp. 137, 338.
279 Georges Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 19.
280 Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 262 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 89-90 ; Stefan Roll, *op. cit.*, pp. 212-213.
281 L'analyse qui suit diffère sur quelques points, sans la contredire dans son ensemble, de celle de Miklós Szabolcsi, « L'Avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international », in : *Actes du Ve Congrès de l'A.I.L.C.*, Amsterdam, 1969, pp. 320-321.
282 Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 251.
283 Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 137, 252.

cet « opium esthétique », de cette « drogue sociale », de « déclarer à l'art une lutte sans merci ». Il faut que survienne — enfin — la « mort » de cet art lié indissolublement à la théologie, à la métaphysique, à la mystique. Le slogan figure en bonne place dans un manifeste constructiviste de 1922. L'idée, formulée par les futuristes dès 1918, sera reprise par le *Novyj LEF* en 1928.[284] C'est dire, une fois de plus, qu'une situation sociale révolutionnaire favorise des options esthétiques tout aussi radicales. Le phénomène se vérifie encore dans les beaux-arts. Les mots d'ordre des « productivistes » (1920) sont : 1. « A bas l'art, vive la technique » ; 2. « La religion est mensonge, l'art est mensonge », etc. Citons enfin celui des « suprématistes » : « Libérer les objets de l'obligation de l'art », et le *Manifeste de l'Antiart* qui s'inspire des idées de Tatlin et de Malevič, de provenance futuriste (1929).[285] L'examen comparatif aboutit de nouveau à une évidente récurrence.

On soulignera en premier lieu la généralisation d'une attitude dont il serait superflu de chercher les « sources ». Toutes ces idées flottent dans l'air. L'antiart marque de son refus définitif et sarcastique les esprits les plus avancés du temps. Détrôner la conception qu'on se faisait communément de l'art tenait du non-conformisme systématique et extrémiste qu'on venait de découvrir. Dès 1913, Ardengo Soffici affirme que « l'art n'est pas une chose sérieuse ». Mais l'idée, exprimée exactement de la même façon, réapparaît chez Tzara, en 1916, dans le *Manifeste de monsieur Antipyrine :* « l'art n'est pas sérieux, je vous assure... »[286] Ce que l'on peut nommer la « tendance prédada » consiste, entre autres, dans la démystification — à grande échelle — de cette notion solennelle ; elle passe à l'avant-plan chez des artistes qui, comme Marcel Duchamp, proposaient « un renoncement à toute esthétique dans le sens ordinaire du mot. Ne pas faire un manifeste de peinture nouvelle non plus ». Ses objets *ready-made* — une boîte, un urinoir baptisé « Fontaine » — illustrent ce phénomène. Le nihilisme de Francis Picabia est de la même trempe : « L'art doit être extrêmement inesthétique, dépourvu d'utilité et impossible à justifier. » « Les hommes sont épuisés d'art, etc. L'œuvre d'art a perdu sa raison d'exister, sa valeur aussi. »[287] Un personnage hors série, Jacques Vaché, qui marqua fortement les débuts d'André Breton, signe, lui aussi, l'arrêt de mort de l'art. Du reste, il n'a rien produit, carence qui, précisément, lui assure son prestige dans les milieux d'avant-garde. « Toujours il repoussa du pied l'œuvre d'art. » Et pour cause : « Nous n'aimons ni l'art ni les artistes » ...[288] Veto insolent et anarchique, dont l'unique document reste les *Lettres de guerre* (1919).

Dada ajoute à tout cela un élan offensif, une vocation éminente pour le scandale et la provocation, une mise en scène bien rodée et sans pareille. Pourtant, les idées qu'il véhicule sont ou deviennent vite des redites. D'ailleurs, on ne saurait renouveler l'expression d'une négation aussi fondamentale que celle de l'art. Pour l'essentiel : l'art « n'a pas l'importance que nous, reîtres de l'esprit, lui prodiguons depuis des siècles », « l'Art — mot perroquet — remplacé par Dada ». Finalement, « on envisage l'anéantissement (toujours prochain) de l'art ». Il faut faire — comme le conseille Tzara — de « l'antiart pour l'antiart ». L'art est une idée qui a fait « banqueroute » (Hugo Ball), ou qui est bel et bien « morte » (affiche de Grosz et Heartfield, en

284 Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 170, 239-240, 343, 347.
285 Mario De Micheli, *op. cit.*, pp. 400-401 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 69 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 382.
286 Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, p. 167 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, pp. 11-12.
287 Cf. Jacques Baron, *Dada et le surréalisme* (*La Littérature*, Paris, 1970, pp. 458-459) ; Hans Richter, *op. cit.*, p. 76 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, pp. 253-254.
288 André Breton, *Les pas perdus*, pp. 17, 75 ; Jacques Baron, *op. cit.*, p. 456.

1920 : « *Die Kunst ist tot* »).[289] Mais la négation va plus loin encore, parce que Dada se situe au-delà du beau et du laid, de l'artistique et du non-artistique. Le manifeste *Dada soulève tout* (1921) nous met en garde : « Les imitateurs de Dada veulent vous présenter Dada sous une forme *artistique* qu'il n'a jamais eue. » « Quant à l'art, à la poésie, chacun sait à l'heure actuelle ce qu'en dit Dada. Il se fout de l'art . . . »[290] Sont donc frappées du même interdit toutes les qualités que les systèmes esthétiques s'accordent à reconnaître à l'œuvre artistique, à commencer par l'originalité (qu'on se rappelle le *ready-made !*) et la nouveauté : « Ce n'est pas une nouvelle technique qui nous intéresse, mais l'esprit. » Les rénovations ne sont que « de modes et de façades ». Ceci explique pourquoi « de l'aspiration vers une nouvelle notion de beau Dada se moquait totalement ».[291] Il n'y avait pas d'autre solution si l'on ne se soumettait plus à la règle du jeu artistique, au grand rite de l'Art. On verra pourtant plus loin que tenir jusqu'au bout un tel pari se révèle impossible.

Le surréalisme entend se placer, lui aussi, à l'écart de l'esthétique et de l'art, point essentiel de son programme. On peut affirmer d'une manière générale que les avant-gardes considèrent ces problèmes comme totalement dépassés. L'art sent trop la tradition, la culture officielle et académique, pour être pris au sérieux. A son tour, le surréalisme envisage donc de se mettre « en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale », selon la définition célèbre du premier *Manifeste* ; à propos de ce qui fait qu'une œuvre est surréaliste ou non, il est précisé : « est-il besoin de répéter que ce critérium n'est *pas d'ordre esthétique ?* »[292] A cet égard, il nous faut retenir au moins deux explications. La première, c'est qu'« il rôde actuellement par le monde quelques individus pour qui l'art, par exemple, a cessé d'être une fin » (on verra que la grande affaire est la transformation poétique de la vie) ; la seconde : l'art, devenu « métier », est en train de disparaître « sous la coupe des marchands . . . et ceci est à la grande honte des artistes ».[293]

D'une part, l'art cesse de séduire à la manière « esthète » ; de l'autre, transformé en carrière et en marchandise, il s'inscrit parmi les valeurs bourgeoises les mieux cotées. La réaction surréaliste sera donc un double et ferme « dégagement à l'égard de l'art », accompagné de sa négation : « L'art est une sottise », « l'art, la Beauté : RIEN » (Ph. Soupault).[294] « A bas l'art / car il s'est prostitué », proclame à son tour le *Manifeste activiste à la jeunesse* (Manifest activist către tinerime, *Contimporanul*, n° 46/1924), qui rejette pêle-mêle tous les arts pourris et faisandés. Dans cette optique, Dada constitue « l'expiation sans merci des parasites de l'art ».[295] Ici interviennent, comme dans le poétisme tchèque, « des analyses historiques, sociologiques et esthétiques précises, qui ont exposé et démontré le dépérissement et la dégénérescence progressive des différents secteurs de l'art ». Les conditions historiques qui les ont engendrés ayant fait leur temps, « nous proclamons *la fin des arts* de forme traditionnelle ». Par conséquent, le terme d'« art » (que l'on emploie ici faute d'un vocable plus précis) est aujourd'hui vide de sens. Ce qu'on désigne par là a subi des *changements* fondamentaux, quant à

289 Tristan Tzara, *op. cit.*, pp. 28, 36, 37 ; Hugo Ball, *op. cit.*, p. 92 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, p. 334.
290 Georges Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, pp. 33, 38.
291 Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, I, p. 422 ; Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 38 ; Hans Richter, *op. cit.*, p. 90.
292 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 37 ; idem, *La clé des champs*, p. 155.
293 Idem, *Les pas perdus*, pp. 144, 150.
294 Idem, *Entretiens*, p. 51 ; Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 17.
295 Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă* (« Anthologie de la littérature roumaine d'avant-garde »), p. 547 ; Stefan Roll, *op. cit.*, p. 210.

sa mission, à ses matériaux, à ses techniques et à ses formes.[296] Une sorte d'utopie sert de toile de fond idéologique : l'art prendra fin non pas selon le schéma hégélien, mais par suite d'un nouvel ordre humain et social, « quand la sensibilité humaine sera si extraordinaire, l'organisation du monde si parfaite et riche en sentiments, qu' (on n') aura plus besoin d'écrire des poésies » pour transfigurer la réalité (Vítězslav Nezval).[297] Le grand thème de la « révolution » réapparaît une fois de plus, drapé dans les plis du messianisme social.

La néo-avant-garde et les controverses théoriques qu'elle provoque prolongent, dans les grandes lignes, toutes ces attitudes. Elle n'y ajoute rien de fondamentalement nouveau ; parfois même, on redécouvre en toute candeur quelque principe qui fut original autrefois. La démystification de l'œuvre d'art se poursuit sur des voies tracées à l'avance. Il y a d'abord le dépassement de l'esthétique et des critères du goût, à la manière des *ready-mades* de Duchamp qui se fondaient sur « l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon goût et de mauvais goût ». La même conviction autorise Yves Klein à déclarer : « J'ai dépassé la problématique de l'art. »[298] Il y a ensuite (toujours dans le domaine des arts plastiques) l'esprit « antiart », genre Rauschenberg — « Je suis pour l'Art, mais pour l'Art qui n'a rien à voir avec l'Art. L'Art a tout à voir avec la vie mais il n'a rien à voir avec l'Art »[299] — et le *pop art* : raz-de marée néo-figuratif charriant des matières et des objets dont la dignité artistique est conventionnellement nulle. A mentionner aussi les assemblages autodestructeurs de Tinguely. Enfin, devenue bien de consommation, l'« œuvre d'art » peut incarner également la faculté créatrice de la collectivité, une sorte de *happening* généralisé.

La faveur qui entoure aujourd'hui les notions de « para-art » et de « para-littérature » traduit le même état de crise, qui est d'ailleurs, assez souvent, délibérément entretenu ou suscité pour des raisons purement idéologiques et subversives : par opposition à l'art-alibi, à l'art-refuge, à l'art toujours plus ou moins élitaire, à l'art-« domaine réservé », à l'art « de trop » (diversion, freinage, etc.), et afin de s'attacher à l'action, à la seule politique, à la *praxis* sociale, comme on l'a vu lors des événements de 1968 et de ses retombées.[300] Il arrive même que telle démarche, tel slogan (« l'imagination au pouvoir ») fassent subitement figure de néo-surréalisme. Mais c'est là déjà une autre histoire.

Antilittérature

Le mouvement de révolte qui pousse à bout les tendances nihilistes et extrémistes mène droit à la crise de l'idée de littérature. Avec l'avant-garde du XXe siècle, la réaction contre cette dernière qui couvait ou perçait dans toutes les manifestations antitraditionnelles et anti-conventionnelles signalées plus haut, trouve son expression la plus achevée, la plus manifeste et, de loin, la plus violente. La « littérature » passe de plus en plus pour une activité surannée et dérisoire, dénuée de sens et de valeur, pour un « jeu » factice qui ne convainc plus

296 Karel Teige, *Poème, monde, homme*, [tr. fr.], 1930 ; idem, *Manifeste du poétisme*, [tr. fr.], 1928, in : *Change*, n° 10/1972, pp. 127, 124.

297 Cf. Endre Bojtár, « Quelques problèmes de la poésie socialiste est-européenne entre 1914 et 1919 », *Acta Litteraria Acad. Sc. Hung.*, IX, 1967, p. 237.

298 Robert Estivals, *L'Avant-garde culturelle parisienne depuis 1945*, Paris, 1962, p. 76.

299 Pierre Cabanne—Pierre Restany, *L'Avant-garde au XXe siècle*, Paris, 1969, p. 397.

300 *Esthétique et marxisme*, pp. 243-244 ; Robert Estivals, *op. cit.*, p. 96.

personne. Sa justification morale, sociale et artistique se trouve contestée, bafouée, et cette fois sans appel. L'*antilittérature* pénètre dans la trajectoire presque bimillénaire, parcourue par l'idée de littérature.

Malgré des racines qui plongent profondément dans le temps (certains ont proposé des précurseurs — Sade, Lautréamont, etc. —, mais la solution du problème dépend d'une histoire de cette notion, qui nous fait encore cruellement défaut), on retiendra surtout une convergence significative : « fin de siècle » — « fin de la littérature ». En effet, au déclin du XIXe siècle, nous enregistrons nombre de réactions, surtout psychologiques et morales, qui démontrent un état sans pareil de saturation littéraire. On ressent un étouffement total, qu'André Gide exprime avec toutes les ressources de la rhétorique en même temps qu'il en donne l'explication la plus exacte. « Nathanaël, quand aurons-nous brûlé tous les livres ! » (*Les Nourritures terrestres*, 1897). « J'écrivais ce livre à un moment où la littérature sentait le factice et le renfermé, où il me paraissait urgent de la faire à nouveau toucher terre et poser simplement sur le sol un pied nu.[301] » Le symbolisme, l'esthétisme, le modernisme sentaient — et comment ! — le moisi. Il était donc normal d'intégrer ces « vieilleries » dans un système de négations de mieux en mieux organisé, de plus en plus cohérent, démolissant la littérature dans sa totalité. Les prises de position contre l'« anecdote », contre le « littéraire » en peinture, qui présagent l'apparition de l'art abstrait (Kandinskij), relèvent d'une motivation identique. On assiste à un renversement des valeurs et à une dévaluation, un persiflage du « littéraire » qui attestent l'emprise profonde de l'esprit d'avant-garde. La première réaction émane, semble-t-il, de Félix Fénéon à propos de Rimbaud : « Œuvre *enfin* (c'est nous qui soulignons, A. M.) hors de toute littérature, et probablement supérieure à tout. » La deuxième est liée aux gestes purement parodiques de Jarry (coups de revolver excentriques) : « N'est-ce pas que c'était beau comme littérature . . . ? »[302] C'est plus qu'une boutade : une vraie profession de foi littéraire. Ces réactions allaient bientôt se systématiser.

Les avant-gardes dites « historiques » lancent l'opération sur une grande échelle. Les manifestes « techniques » du futurisme abolissent, outre *le « Je » dans la littérature*, tout le système de l'écriture traditionnelle (la syntaxe, le régime de l'image, la ponctuation, etc.). La scène devient le lieu des recherches « les plus antithéâtrales » (le texte date de 1919 !).[303] La mise en page, les planches typographiques de 1914-1915 et de 1918 de Marinetti veulent faire éclater le livre, saborder le texte écrit et imprimé. La même tendance se dessine chez les futuristes russes. Si l'œuvre d'art est l'art du mot, la conséquence qui en découle « naturellement c'est l'exclusion . . . de toute espèce de "littérature" des œuvres ». Tel est le principe du manifeste *Le Mot en tant que tel* (1913). Le groupe LEF (1928) prendra la relève. Il est « contre la littérature » et « pour le matériau factuel ». On parle d'un lyrisme « antipoétique et antiesthétique », etc.[304] De la même époque date d'ailleurs sinon le terme, du moins l'idée d'« antiroman », qu'on entrevoit mieux qu'en filigrane chez l'Allemand Carl Einstein (1912).[305]

Cet état d'esprit, qui aboutira au désaveu complet de la chose littéraire chez les dadaïstes et surréalistes, se trouve donc bel et bien précisé *avant* leurs grands coups de tonnerre. Parler de

[301] André Gide, *Romans . . .*, Paris, 1958, p. 249.
[302] Cf. André Breton, *La clé des champs*, p. 383 ; Guillaume Apollinaire, *Il y a . . .*, Paris, 1925, p. 175.
[303] Giovanni Lista, *op. cit*, pp. 133-135, 260.
[304] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 116 ; Léon Robel, *op. cit.*, pp. 27, 98 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 140.
[305] *L'Année 1913*, III, Paris, 1973, pp. 429-430.

« précurseurs » est pourtant assez inexact. Car chacun prend conscience de sa *propre* répulsion, bien que tous la formulent en termes étonnamment convergents, sinon identiques. Avant Dada, en même temps que Dada ou indépendamment de lui, Arthur Cravan était d'avis que « toute la littérature, c'est ta, ta, ta, ta, ta, ta », tandis que Francis Picabia (1919) mettait la vie avant l'art : « Chanter, sculpter, écrire, peindre, non ! Mon but unique est une vie plus soyeuse et ne plus mentir ... » Et voici le ton qu'aimait Jacques Vaché : « Je le désirerai sec, sans littérature, et surtout pas en sens d'Art. »[306] Mais on peut relever la même réaction, à la même époque, dans les milieux cubistes (Ivan Goll) ou expressionnistes (Herwarth Walden).[307] La tendance est trop générale pour qu'on puisse lui assigner une paternité.

Néanmoins, c'est à Dada qu'appartiennent les formules les plus percutantes et les plus notoires, grâce d'abord et surtout à Tristan Tzara. Mettre un rien d'ordre dans ses idées, c'est, dans le cas présent, à la fois un artifice et une nécessité méthodologique. En apparence, le désordre et l'improvisation sont sans limites. En réalité, quelques attitudes et « idées » centrales se laissent vite appréhender. Par exemple, en premier lieu, son refus intégral de la littérature, soit que Tzara veuille en rabaisser la notion, soit qu'il l'injurie carrément. Du côté de l'avilissement : « Dada a essayé non pas autant de détruire l'art et la littérature, que l'idée qu'on s'en est faite. » Du côté de l'insulte pure et simple : « Le reste nommé littérature est le dossier de l'imbécillité humaine pour l'orientation des professeurs à venir. » A un échelon supérieur se situe la négation définitive de tous les principes qui légitiment les belles-lettres dans leurs fondements théoriques et leurs assises institutionnelles. On commence donc par supprimer toute possibilité de récupération « critique » (« Dada n'est pas une école littéraire », hurle Tzara), pour humilier ensuite l'art et la poésie, et leur ôter toute « position privilégiée ou tyrannique ». « C'est en cela que Dada se proclamait anti-littéraire et anti-artistique » : « anti-poésie ». Vient enfin le sabordage de l'acte d'écrire, de toute production poétique : « On a toujours fait des erreurs, mais les plus grandes erreurs sont les poèmes qu'on a écrits », « la triste besogne d'écrire ». « Je n'écris pas par métier et je n'ai pas d'ambitions littéraires » (Tzara).[308] Les méthodes antilittéraires ont, elles aussi, valeur de programme. Il en va ainsi de la spontanéité : « Aux formes consacrées de la littérature, on oppose la spontanéité de la création ; à l'ordre préétabli, l'arbitraire de l'imagination. C'est en vertu du droit sacré à l'imagination que l'anti-littérature de Dada a subordonné l'art aux valeurs humaines. » Signalons aussi cette méthode qui a fait ses preuves dans la théorie du « nouveau » ou de l'« antiroman » : détruire la littérature par ses propres moyens, faire éclater son mécanisme dans ses structures internes : « Dada se dressait contre tout ce qui était littérature mais, pour en détruire les fondements, nous employions les méthodes les plus insidieuses, les éléments mêmes de cet art, de cette littérature décriée. » Bref, extirper la littérature en la sapant de l'intérieur, et par les « trucs » mêmes du métier ... pour la guérir de la « littératurite aiguë ».[309]

Bien entendu, le rayonnement de ces idées a marqué surtout les milieux dada, où l'on rencontre, au départ, un réflexe antilittéraire et antiartistique fondamental (Tristan Tzara :

306 Arthur Cravan, *Maintenant*, Paris, 1957, p. 64 ; Francis Picabia, *Ecrits*, I, 1913-1920. Paris, 1975, p. 155 ; Jacques Vaché, *Lettres de guerre*, Paris, 1919, p. 17.

307 Paul Pörtner, *op. cit.*, II, p. 135 ; I, p. 397.

308 Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 378, 379, 405, 569 ; idem, « Introduction », in : Georges Hugnet, *op. cit.*, pp. 5, 223 ; Ilarie Voronca, « Marchez au pas, Tristan Tzara parle à Integral », *Integral*, 12/1927.

309 Tristan Tzara, « Alfred Jarry », *Europe*, 555-556/1975, p. 71 ; idem, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, p. 19 ; idem, *op. cit.*, I, p. 623 ; Georges Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 118.

« J'ai commencé à écrire ... plutôt par réaction contre la littérature et l'art »), une haine invétérée contre le prestige consacré de la littérature (Marcel Janco : « Dada ist gegen die grössten wahnsinnigen Generäle der Literatur ») ou contre la « poésie » dada elle-même (Marcel Janco : « Pour nous tout était ... de la littérature »). La dérision de la littérature « peut être tenue pour l'équivalent de l'Anti-littérature » et, dans cette perspective, la poésie devient « une occupation sans avenir » (G. Ribemont-Dessaignes). Mais l'*ultraismo* espagnol se propose également, au même moment, de propager « una antiliteratura implacable ». « La literatura no existe : el ultraismo la ha matado. » Et à l'autre extrémité du continent, les *ničevoki* russes (1920) rédigent un programme similaire : « détruire et démoraliser les belles-lettres ». Après 1920, c'est là une dominante de l'avant-garde littéraire européenne dans son ensemble : « Le désir des littérateurs de sortir de la littérature est un phénomène qui aurait paru absurde, mais qui sous l'influence incontestable des dadas paraît aujourd'hui normal. »[310]

Le surréalisme vient renforcer ce courant, sans innover pour autant. Une fois de plus, les idées se répètent, s'enchaînent, s'alignent sur des positions identiques. On aborde de nouveau le domaine de l'invariance, gouverné par un même « système » de pensée plus ou moins « sauvage ». André Breton reprend les formules (dadaïstes) de dédain et de raillerie (« La littérature, dont plusieurs de mes amis et moi nous usons avec le mépris qu'on sait »), de provocation et de refus (« l'inobservation du rite littéraire »). Si une revue adopte le titre *Littérature* (1919-1924), « c'est par antiphrase et dans un esprit de dérision où Verlaine n'a plus aucune part ». Il ne s'agit pas seulement de prendre ses distances, mais de s'isoler totalement des « charmes frelatés » de « la stupide aventure littéraire ». Le premier *Manifeste* (1924) est formel là-dessus : « La littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. » La *Déclaration du 27 janvier* (1925) renchérit sur le *Manifeste* : « Nous n'avons rien à voir avec la littérature. » On ridiculise le mot avec volupté : « Lits et ratures », « Lis tes ratures » (Aragon). Et il fallait s'y attendre : « le surréalisme n'est pas une école littéraire ». Car, dira Breton plus d'une fois, « nous ne sommes pas dans la littérature et dans l'art ». Le surréalisme se veut et se croit un « état d'esprit » pleinement révolutionnaire.[311] Ses visées sont — ô combien — extra-littéraires.

Un des apports majeurs, à la fois théorique et pratique, du surréalisme touche l'essence même de l'écriture, le mécanisme textuel de la littérature. Il faut à la fois nier celle-ci et sortir du plan de l'écriture. D'abord afin de lui ôter sa raison d'être spécifique, autonome. A ce propos, une enquête mémorable fut organisée par la revue *Littérature* (n° 9/1919) : « *Pourquoi écrivez-vous ?* », dans le but soit de la bafouer, soit de l'éliminer, de « démontrer la stupidité générale régnant dans le monde des lettres ». Parmi les réponses, citons : « J'écris pour vomir » (J. Rigaut), « Je ne sais vraiment pas et j'espère ne jamais le savoir » (Picabia), etc. Même dégoût de la chose écrite chez A. Artaud : « Toute l'écriture est de la cochonnerie. » La partie n'est pas gagnée pour autant. Le vrai sabordage s'opère à l'intérieur du texte : la spontanéité de l'écriture

[310] Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, *Die Geburt des Dada*, Zürich, 1957, p. 11 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 614 ; Marcel Janco, *Dada à deux vitesses* (*Dada*, 1916-1966. Haifa, 1967, p. V) ; Georges Ribemont-Dessaignes, « Histoire de Dada », *N. R. F.*, 19, 1931, p. 872 ; Ilarie Voronca, « Georges Ribemont-Dessaignes vorbeste cu "Unu" » (G. R. D. parle à *Unu*), *Unu*, 36/1931 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 71 ; Vladimir Markov, « Russian Expressionism », in : *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 321.

[311] André Breton, *Les pas perdus*, pp. 112, 123 ; idem, *Entretiens*, p. 51 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, p. 42 ; Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, Paris, 1948, pp. 42, 369 ; André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, 1965, p. 19.

automatique est, en principe du moins, seule capable de sauver la littérature des servitudes du « style », de la « composition » et des « belles-lettres ». Voilà pourquoi « la littérature et ses critères n'avaient plus rien à voir ici ». On est plongé dans un flux de notations décousues, jaillissantes, sans sujet préconçu. La « poétisation » devient ainsi la « plus grande ennemie » de la poésie : « Rien de plus affreux qu'un poème poétisé. » Face à la chose vécue, à la transposition de la poésie dans la vie, devant la quête du merveilleux quotidien, « la poésie écrite perd de jour en jour sa raison d'être ».[312] Préparer « quelque chose comme un livre », se laisser enfermer dans une formule littéraire, réduire l'écriture à des procédés constitue la pire déchéance. On est pleinement persuadé de cette vérité essentielle : « La littérature, aux divers sens du mot, se nomme recette. » Par réaction, le dadaïsme et le surréalisme font sauter le carcan des codes et des genres. « En 1916 — déclare Tzara — je tâchais de détruire les genres littéraires. J'introduisais dans les poèmes des éléments jugés indignes d'en faire partie, comme des phrases de journal, des bruits et des sons. » Ou : « Dada tend à confondre les genres et c'est là, me semblait-il, une de ses caractéristiques essentielles. » Qu'on se rappelle aussi l'allergie au roman du *Manifeste* surréaliste, aux « niaises historiettes bourgeoises » dont se moque Aragon, à « la littérature psychologique à affabulation romanesque », à la « prose », etc. On y oppose, comme dans *Nadja*, une abondante illustration photographique, destinée à éliminer les descriptions ; on affectionne le ton de l'observation médicale, le document « pris sur le vif ». Tout est mis en œuvre pour tuer l'œuvre littéraire et à plus forte raison, « pour en finir avec le chef-d'œuvre ». En fin de compte, « la littérature se devait de plaider coupable ».[313] Déchue de sa position privilégiée, elle aurait dû perdre ses droits à jamais.

Le processus s'étend à l'Europe de l'Est et du Sud-Est. Phénomène de contamination, d'influence, certes, mais relevant aussi — et surtout — d'une psychologie commune : celle de l'avant-garde. En Pologne, Bruno Jasieński lance un *Manifeste* (1921) où il propose : « Supprimons les livres comme moyen de communication poétique. » En Tchécoslovaquie, Karel Teige déclare : « Le poétisme n'est pas littérature » (1924). Vítězslav Nezval cultive l'*Antilyrisme*. Parmi les surréalistes yougoslaves, Marko Ristić rend publique « une véritable déclaration de guerre à la littérature » et envisage « la négation de toute littérature ».[314] Les mouvements roumains sont eux aussi particulièrement précis et abondants sur ce point, et ce bien qu'ils n'aient pas à subir la pression étouffante des belles-lettres académiques. Néanmoins, le *Manifest activist către tinerime* (Manifeste activiste à la jeunesse) de *Contimporanul* (n° 46/1924), la revue *Unu* (n° 3/1928) sous la plume de Mihail Cosma, alias Claude Sernet (« Littérature, le meilleur papier hygiénique du siècle »), les manifestes de Geo Bogza (*Profesie de credinţă pentru grupul « Alge »* — Profession de foi pour le groupe « Algues », dans *Unu*, IV, n° 33/1931 ; *Exasperarea creatoare* — Exaspération créatrice, toujours dans *Unu*, février 1931)

[312] Jacques Rigaut, *Ecrits*. Paris, 1970, p. 150 ; Antonin Artaud, *Le Pèse-nerfs*, Marseille, 1927, p. 33 ; André Breton, *Entretiens*, p. 56 ; idem, *Les pas perdus*, p. 115 ; Paul Eluard, *Œuvres complètes*, II, Paris, 1968, p. 873.

[313] Tristan Tzara, *op. cit.*, I. pp. 616, 643 ; idem, « Introduction » in : Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 7 ; Aragon, *Traité du style*, Paris, 1928, pp. 193, 14-15 ; André Breton, *Nadja*, pp. 6, 18, 173 ; André Breton, Jean Schuster, « Art Poétique », *Bief*, n° 7/1959 ; Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, 1964, pp. 113-127 ; Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris, 1957, p. 8 ; un chapitre insuffisant, *Le Procès de la littérature par les dadaïstes et les surréalistes*, chez Albert Léonard, *La Crise du concept de littérature en France au XXe siècle*, Paris, 1974, pp. 33-49.

[314] Józef Heistein, « Le Futurisme dans les littératures européennes », *Europe*, 551/1975, p. 26 ; Karel Teige, « Poétisme », *Change*, 10, 1972, p. 109 ; Hanifa Kapidžić-Osmanagić, *Le Surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français*, Paris, 1968, pp. 120, 121.

dirigés contre « la littérature même », ainsi que les prises de position de Stefan Roll (« modelés pour l'action pure, nous niâmes jusqu'à la dernière limite la littérature ») ou du surréaliste Gellu Naum, tous ces textes roumains relèvent de la plus pure antilittérature et il convient de les rattacher aux circonstances et aux orientations d'une époque aujourd'hui révolue. Soulignons aussi que Ion Vinea, dans une *Chronique villageoise* (*Cronica*, I, 28/1915), anticipa effectivement Dada et le surréalisme à la fois : « La littérature me persécute. Elle m'est irrémédiablement antipathique. » Cet acharnement est d'autant plus significatif dans une culture où dominait le slogan, remontant au XIXe siècle, selon lequel « le Roumain est né poète ». A présent, il fallait au contraire « dépoétiser » la poésie, « haïr » la « poétisation de la nature », railler le métier de poète (*Poétisez, poétisez* ...), avancer que « la poésie meurt de trop de poésie », etc. (Virgil Teodorescu, Gellu Naum, Gherasim Luca, le groupe surréaliste roumain).[315] Au lieu de romans, de nouvelles, d'anecdotes, on réclamait des reportages. Le refus de l'œuvre, l'horreur qu'éprouvaient certains à l'idée de se voir publiés (Urmuz, par exemple), la décision d'utiliser ses propres manuscrits pour emballer du fromage (Stefan Roll) s'inscrivent dans le même contexte historique.

L'impact de ces théories et attitudes sur l'activité « littéraire » et « théâtrale » de l'époque actuelle a été considérable. L'antilittérature de l'avant-garde « historique » continue à se développer, à se diversifier, à se travestir ou à se métamorphoser, selon les circonstances où se meuvent les néo-avant-gardes. De toutes parts, on assiste à la désacralisation de la littérature, et, au-delà, au rejet de la structure littéraire proprement dite, sous la forme de l'« alittérature », de la production de « textes » neutres ou non signifiants, de l'abolition de la « littérarité » et même de la littéralité. On proclame la littérature à la fois inadmissible et impossible, dépassée et sans avenir. Les théories sur la « crise » ou le « drame » du langage ont la même provenance. On s'ingénie à situer l'« écriture » en dehors de toute préoccupation littéraire, à la dégager de toute « rhétorique », de tout effet de « style ». D'où l'intérêt toujours plus marqué pour les formes « antiartistiques » : *kitsch*, *paralittérature*, *littérature des mass-media*, etc. A signaler encore les doctrines d'inspiration sociologique visant à remplacer la notion de « littérature » par le « fait littéraire » (production, distribution, consommation du livre). On peut affirmer en gros que le mouvement oscille entre l'abolition du rituel littéraire, par l'abandon de tout souci esthétique et statut officiel — succès, durée, etc. (= *a-littérature*) —, et une attitude résolument et consciemment négative, par le sabordage systématique des structures canonisées (= *antitexte*, *antiroman*, *antithéâtre*, etc.).[316] En fait, les vrais héritiers ou continuateurs de l'avant-garde antilittéraire sont les théoriciens et — parfois aussi — praticiens de la non-communication intégrale : les hérauts du langage muet, de la non-locution absolue. Toute autre démarche se traduit forcément par un « texte », donc — tôt ou tard — par une littérature abhorrée. Les seuls avant-gardistes orthodoxes de notre temps sont, sous ce rapport, les artistes du silence,[317] les puritains du vide, les forgeurs adroits du néant plastique ou sonore. C'est tout un chapitre de l'histoire de l'antilittérature qu'il faudrait reprendre et projeter sur la toile de fond que nous venons de brosser.

[315] Saşa Pană, *op. cit.*, p. 547 ; Stefan Roll, *op. cit.*, pp. 236-237 ; Gellu Naum, *Poetizati, poetizati* ... (« Poétisez, poétisez ... »), Bucureşti, 1970, pp. 228, 233-234 ; Ion Pop, *op. cit.*, pp. 25, 117, 228, 239, 253, 266.

[316] On trouvera un bon relevé des sources dadaïstes et surréalistes chez J. H. Matthews, *Theatre in Dada and Surrealism*, Syracuse, 1974, pp. 120, 133, 147, 151.

[317] Dans le même sens : Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, New York, 1971, p. 13.

Antilittérateur, antipoète

A tout cela vient se joindre une très vive aversion, essentiellement morale, pour l'écrivain professionnel, le poète de métier, le producteur industriel de « littérature ». L'avant-garde s'attaque résolument au vieux mythe de l'« homme de lettres », du « créateur », du « génie », dénoncé comme simple manipulateur de mots, méprisé et raillé pour sa virtuosité creuse. Le procès fait à la littérature remonte donc à la source : le lettré de carrière, auréolé de prestige, rouage essentiel de l'institution. Il y a là plus qu'une réaction bohème, marginale, contre la vie littéraire. On a bien affaire à une négation, à une distinction radicale : d'une part « il y a des lettrés, des versificateurs », de l'autre des poètes. Rimbaud avait déjà tranché la question : « Des fonctionnaires, des écrivains : auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé. »[318] La confrontation est capitale : deux catégories, deux ordres de l'esprit se trouvent ainsi aux prises. Nous verrons plus clairement encore que l'aspiration la plus profonde des avant-gardes tend à la défense et à la récupération de la « poésie », contre l'emprise et la déchéance de la « littérature ». Quand ces mouvements se disent, l'un après l'autre, nettement et violemment « anti-artistes, ... anti-poètes ... » (pour ne citer que le futuriste Umberto Boccioni)[319], la contestation va, au fond, dans le sens de la sauvegarde de la « poésie » (pure), en jetant le discrédit sur le « poète » et l'« artiste ». En qui l'on ne voit plus que l'expression décadente de la routine professionnelle, un agrégat de tics, de ficelles et de rites qu'il faut, une fois pour toutes, balayer.

On comprend dès lors les sarcasmes dont les avant-gardistes de tout poil accablent le méprisable « homme de lettres », bourgeois et philistin, pilier de l'ordre littéraire conservateur. Arthur Cravan se propose d'interviewer André Gide, avec l'intention de « rouler ce vieux littérateur ». Jacques Vaché est encore plus direct : « Nous n'aimons ni l'ART ni les artistes (à bas Apollinaire) ».[320] Parmi les dadas, il est naturel de se gausser des « poètes », des « littérateurs, fabricants de vers », des « littérateurs de littérature ». Tout le monde peut être dadaïste, la spécialisation, l'aptitude spécifique n'existe pas. Chez Tristan Tzara, chez tous ses comparses, ce démenti est monnaie courante[321] : « Je n'écris pas par métier et n'ai pas d'ambitions littéraires. » On tuera donc la littérature, en commençant par liquider le littérateur.

Les surréalistes s'acharnent, eux aussi, contre lui. Breton déclare qu'il n'a jamais écrit « en professionnel », que lui et ses amis « ne se connaissent pas la moindre ambition littéraire », que « l'ambition artistique est ... la plus médiocre de toutes, la cupidité, même ». Ici non plus, aucune « vocation » littéraire (qu'il faut étouffer dans l'œuf), aucun « alibi littéraire » (qu'il faut dénoncer à haute voix), aucune « rivalité poétique » entre gens de lettres (qu'il faut extirper).[322] On voit qu'il s'agit d'exigences rigoristes d'un genre bien particulier : exclusivement éthiques, hostiles à toutes les habitudes de la vie d'écrivain. Cette critique en profondeur se prolonge par la négation pure et simple (Aragon : « plus de peintres, plus de littérateurs »), par la contestation injurieuse (A. Artaud : « Toute la gent littéraire est cochonne ») ou tragique (Jacques Rigaut :

318 Arthur Rimbaud, *op. cit.*, pp. 269, 270.

319 *L'Année 1913*, III, p. 107.

320 Arthur Cravan, *op. cit.*, p. 75 ; Jacques Vaché, *Lettres de guerre*, Paris, 1919, p. 17.

321 Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets : an Anthology*, New York, 1951, pp. 27, 28 ; C. Giedion-Welcker, *Poètes à l'Ecart ...*, Bern-Bümpliz, 1946, p. 160 ; Roger Vitrac, *op. cit.*, *Journal du peuple*, 1er avril 1923 ; *Documents Dada*. Paris, 1974, p. 82.

322 André Breton, *Perspective cavalière*, Paris, 1970, p. 22, 206 ; idem, *Les pas perdus*, p. 9 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 16 ; Maurice Nadeau ; *Documents surréalistes*, p. 51.

« Vous êtes tous des poètes et, moi, je suis du côté de la mort »).[323] La longue histoire de la « littérature » et de ses « zélateurs » prend fin.

Les avant-gardes d'Europe centrale et orientale font preuve du même acharnement. Le *Manifeste Gga* (1920) lance en Pologne cette diatribe : « Nous chassons de cette taverne vague de l'infini les misérables créatures hystériques dénommées poètes. » En Roumanie, vers les années 30, on opposera le reporter à l'écrivain, au romancier. On rendra hommage à Urmuz, qui n'a pas été « écrivain », et l'on tournera en dérision « Monsieur le Poète », le « Grand Romancier ». « Devenir *écrivain* »[324], voilà le comble de la compromission. Faire partie d'une « société » de gens de lettres, remplir un bulletin d'inscription, quelle pitié et quelle platitude !...

Antisuccès

Régler son compte à l'écrivain et en même temps saboter le mécanisme social de la vie littéraire (la promotion bourgeoise qui s'y associe, la sacralisation du poète, sa carrière, la publicité, la gloire). Couper les liens avec le public et vivre en marge non seulement de la société, mais aussi de la littérature quotidienne, ou plutôt : contre elles. Dénuement total. Le principe négatif de l'*antisuccès* prend résolument le dessus, à travers la dialectique, passionnante et souvent douloureuse, de la solitude et de l'intégration, de la rupture et de la récupération finale. Tout ce qui a été dit sur l'impopularité absolue de l'avant-garde, sur sa psychologie de clan, de secte, de « bohème » ou d'« élite », sur son refus de tout compromis avec le goût public, sur son isolement moral, social et commercial, se vérifie parfaitement. Il est vrai que cette attitude radicalise une tendance déjà marquée à l'époque romantique, et qui va en s'aggravant. Charles Cros, plus proche de nous, savourait le scandale : « J'ai composé cette histoire — simple, simple, simple, / Pour mettre en fureur les gens — graves, graves, graves » (*Le Hareng saur, Le Coffret de Santal*, 1874). Tout aussi fondées sont les considérations sociologiques sur la culture « négative » ou « minoritaire », sur la « contre-culture » de l'avant-garde. L'attitude de celle-ci devant le succès reste toujours pareille : révolte, désabusement, pessimisme. Ces hommes ont perdu tout espoir de voir un jour l'art et la littérature occuper une place dans une société frelatée. Aussi renoncent-ils à tout triomphe possible. Il ne s'agit pas simplement, pour eux, de remplacer le succès de masse par le succès d'estime, mais de fait, d'en déraciner la notion même jusque dans les élites. L'avant-gardiste de bonne souche affiche une indifférence totale pour l'écho de son œuvre, même parmi ses plus proches compagnons. La sincérité de cette attitude n'est pas en cause. Ce qui compte, de notre point de vue, ce sont les prises de position, les théories et slogans lancés à ce propos, tels que les révèlent les textes.

Les premiers mots d'ordre surgissent dans les milieux futuristes. Marinetti enseigne dans son *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes* (1911) « *le mépris du public* et en particulier du public des premières représentations », « *l'horreur du succès immédiat* », voire « *la volupté d'être sifflé* », expression qui servira à rebaptiser le manifeste, afin d'indiquer le renversement du

[323] Aragon, *op. cit.*, p. 17 ; Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 33 ; Jacques Rigaut, *Papiers posthumes*, cf. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, p. 182.

[324] *Manifeste GGA*, *Cahiers Dada-Surréalisme*, 2/1968, p. 73 ; Paul Sterian, « Poezia agresivă sau despre poemul reportaj » (La poésie agressive ou sur le poème reportage), *Unu*, 35/1931 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 86 ; Saşa Pană, *Prozopoeme*, Bucureşti, 1971, p. 132.

rapport traditionnel auteur/public et de l'ériger en article de programme. Il y a là un véritable masochisme de l'autoflagellation — « Glorifions-nous enfin d'être injuriés et sifflés par la horde des moribonds et des opportunistes » —, un penchant pour le martyre, mêlé de provocation. Ainsi donc : ni gloire présente, ni renommée posthume, assimilée à « la manie de l'immortalité » : « L'immortalité en art est une infamie. » Peu de temps après, *Une gifle au goût public* (1912) consacre le même principe en Russie : « Se dresser sur le roc du mot "nous" au milieu d'une mer de huées et d'indignation. » Quant à Kručënych, il se déclare « voluptueusement avide d'être sifflé ».[325] Le divorce d'avec le public prend l'allure d'un *credo*, qui se propage d'ailleurs par une sorte de génération spontanée.

L'isolement moral et social, l'indifférence aux courants qui traversent la société en Europe occidentale — sur quoi se greffe une bonne dose d'exhibitionnisme et de défi — sont notoires chez certains. Les « refusés » se muent, à leur tour, en accusateurs et en messagers de la bonne parole. Le phénomène tient à la fois du nihilisme, de l'humeur solitaire, du narcissisme et du goût du scandale en tant que moyen de compensation. A l'époque des *ready-mades*, Marcel Duchamp n'avait aucun contact avec le public : « Je m'en moquais complètement. » Il se sentait « complètement en dehors des mouvements des idées sociales et poétiques ». Même attitude chez Jacques Vaché : « Une totale indifférence ornée d'une paisible *fumisterie* que j'aime à apporter ès choses officielles. » Pour le scandale, on retiendra le cynisme d'un Arthur Cravan (« si j'écris c'est pour faire enrager mes confrères ») ou les paradoxes d'un Picabia (« Je suis le succès de l'insuccès », « les peintres, musiciens ou littérateurs dont les œuvres se vendent, ne sont plus des hommes modernes »[326]). C'est prendre à rebours — non sans superbe — les lois du succès et celles du marché littéraire et artistique.

Les séances dada constituent la version théâtrale, publicitaire, de cette hostilité au public. Provoquer l'auditoire, le choquer à tout prix, l'insulter s'inscrit ici dans une mise en scène rituelle : extraversion de l'esprit de négation, de l'irrespect foncier envers l'âge, les positions sociales, la réputation. Quand Tzara affirme après ses pires blasphèmes : « Je me trouve toujours très sympathique », il récuse délibérément toute audience et sympathie. Contrairement à ces chahuts, le surréalisme aspire à l'« occultation », mais dans le même désir d'isolement radical : « L'approbation du public est à fuir par-dessus tout. Il faut absolument empêcher le public d'entrer *si* l'on veut éviter la confusion. J'ajoute qu'il faut le tenir exaspéré à la porte, par un système de défis et de provocations. » Lui aussi veut rompre les amarres : « Je tiens pour *rien* la postérité », « J'affirme pour le plaisir de me compromettre ». Le succès rend les gens « stupides ». Un des griefs majeurs des surréalistes contre Tzara, c'est qu'en dépit des apparences, il s'est toujours soucié du succès littéraire, donc de littérature. Outre-Atlantique, le *Manifiesto de Martín Fierro* (1924) s'insurge également contre l'imperméabilité *hipopotámic(a)* du soi-disant « public honorable »,[327] petit-bourgeois, pétri de préjugés. L'avant-garde roumaine des années 30, qu'on peut tenir pour le parangon des mouvements du Sud-Est européen, exprime le même défi aux « honneurs officiels », le même principe de l'« insuccès » et de la « condamnation à

325 Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 247, 249, 127 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 14 ; Noëmi Blumenkranz-Onimus, « Futurisme italien et futurisme russe », *Europe*, 552/1975, p. 12.

326 Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, 1967, pp. 64, 87, 379 ; Arthur Cravan, *op. cit.*, p. 82 ; Jacques Vaché, *op. cit.*, p. 5 ; Michel Sanouillet, *Francis Picabia et « 391 »*, Paris, 1966, p. 187.

327 Hans Richter, *op. cit.*, pp. 66, 67 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 379 ; André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 139 ; idem, *Les pas perdus*, pp. 13, 74, 106, 109 ; *Los Vanguardismos en la América latina*, p. 203.

l'échec », la même « vocation de l'isolement »[328] — l'esprit anticonservateur apparaît derechef. Forcément, la néo-avant-garde continuera le débat jusqu'à nos jours, étant donné que « tout art et tout théâtre nouveaux sont impopulaires ».[329] La sociologie, en étudiant ce phénomène de distanciation et de refus, mettra à son tour en lumière le statut de l'artiste comme type d'« élite », « outsider », individu « solitaire », etc., ainsi que l'alternative succès d'estime (experts, connaisseurs, initiés) — succès de masse.[330] Mais cette polarisation est en réalité structurale, intrinsèque à l'avant-garde elle-même.

Anticréation

Le portrait de l'artiste d'avant-garde en réfractaire impénitent, avec toutes les nuances de critique sociale et idéologique qu'on a indiquées, se profile sur un travail de sape encore plus fondamental. Nous atteignons ainsi la conclusion logique de l'esprit nihiliste : le rejet de la théorie et de la pratique de la création, le concept de l'*anticréation*, raison d'être du non-être littéraire. On s'efforce en effet de sectionner toutes les racines de l'écriture et de la littérature, de se refuser à toutes les ambitions de l'« œuvre ». « Peu nous importe la création », déclare la *Lettre ouverte à M. Paul Claudel* des surréalistes (1925). La complexité du problème exige une brève description systématique. Etant donné que toutes les avant-gardes convergent sur ce point, la réalité historique coïncide quasiment avec le schéma structural. Remarquons néanmoins que c'est seulement à partir du prédadaïsme qu'on commence à pratiquer, pour ainsi dire, l'anticréation professionnelle, selon un projet bien arrêté.

Le point de départ et l'aboutissement de ce programme se ramènent à une attitude de parfaite indifférence, tant du côté de la réception de l'« œuvre » (goût, émotion, valeur, etc.), que dans la production dite esthétique. D'une part, « il faut parvenir à quelque chose comme une indifférence telle que vous n'avez pas d'émotion esthétique » (Marcel Duchamp). De l'autre : « Dada était issu d'une indifférence créatrice » (Raoul Hausmann). « Après Dada l'indifférence active, le je m'en foutisme actuel, la spontanéité et la relativité entrèrent dans la vie. »[331]

Puisque toutes les tendances des avant-gardes sont intimement liées, le thème de l'antilittérature doit forcément revenir sur le tapis ; partout, on retrouve les obsessions déjà passées en revue, accompagnées de motivations anticréatrices encore plus rigoureuses. Il s'agit du grand refus de « laisser des traces de passage sur la terre » (André Breton), de projeter ou d'achever une œuvre (« Un livre terminé est un livre fini », Blaise Cendrars) et *a fortiori* un « chef-d'œuvre » : « il serait ridicule d'attendre un chef-d'œuvre Dada », soutenait Breton dans le sillage de Tzara : « Le caractère dérisoire de ces œuvres dont aucun dada authentique ne pensait qu'elles devaient durer ou servir de modèles. » Inutile de « se réaliser par écrit » ou d'« apporter des contributions » (Geo Bogza). Les adeptes des avant-gardes sont, de ce point de vue, des

[328] Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 92, 220 ; Stefan Roll, *op. cit.*, p. 270.
[329] Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 79 ; Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de la dérision*, Paris, 1974, pp. 42, 44, 52.
[330] Deux références : Melvin Rader, « The Artist as Outsider », *JAAC*, 3/1958, pp. 306-318 ; Gillo Dorfles, « Art and the Public », ibidem, 4/1958, pp. 488-496 (bibliographie considérable).
[331] Pierre Cabanne, *op. cit.*, pp. 83-84 ; Jean-François Bory, *Prolégomènes à une monographie de Raoul Hausmann*, Paris, 1972, p. 12 ; Roger Vitrac, *op. cit.*, *Le journal du peuple*, 14 avril 1923.

« anti-démiurges » (André Breton)[332] conscients et organisés. Pareille attitude comporte une série de procédés et de motivations spécifiques qu'il convient d'examiner de plus près. Leur trait commun reste un sens polémique très précis, dirigé contre l'acte créateur.

On commence par ruiner d'un seul coup la notion de « création » en tant que productrice d'« œuvres d'art ». Et cela de deux manières. D'abord, par une opération de dépersonnalisation, d'effacement voulu du créateur individuel, de son identité en tant que nom et agent. Le *poème simultané*, conçu et récité spontanément par plusieurs auteurs, correspond à cette première méthode. Ensuite, par le remplacement de l'« œuvre faite » (portant une signature, etc.) par des *objets trouvés*, les fameux *ready-mades* de Marcel Duchamp, dont la suprême qualité est de se situer totalement en dehors du monde de l'art : « Le mot *ready-made* paraissait convenir très bien — selon leur inventeur — à ces choses qui n'étaient pas des œuvres d'art, qui n'étaient pas des esquisses, qui ne s'appliquaient à aucun des termes acceptés dans le monde artistique. » Le choix du terme découle d'une indifférence aux qualités visuelles des objets, doublée d'une absence totale de bon ou de mauvais goût. On peut désigner par là n'importe quoi : un urinoir, une roue de bicyclette, des objets usuels, manufacturés, « promus à la dignité d'objets d'art par le choix de l'artiste ».[333]

Ce faisant, le « hasard » devient le maître mot. Plus d'« inspiration », d'intention créatrice, d'esquisses préparatoires, de plans. Le hasard devient la source même de la création : le verre cassé de Marcel Duchamp, ou les mots découpés d'un article, fourrés dans un sac d'où l'on sort chaque coupure l'une après l'autre, pour les recopier consciencieusement au fur et à mesure. C'est la recette — célèbre — intitulée *Pour faire un poème dadaïste* (1920) et qui compte certains précurseurs, tout au moins théoriques. Après Dada, l'*ultraismo* veut qu'on écrive selon le même procédé (« arrojando las palabras al azar »). Le surréalisme s'adonnera à une observation extrêmement attentive, presque obsessionnelle, des *coïncidences* et des autres phénomènes dits de « hasard ». Le *hasard* demeure le « grand voile à soulever ». Il cache, semble-t-il, tout un monde occulte, un vaste réseau de correspondances, qu'on se propose de révéler. Il sous-tend par conséquent la loi de l'universelle analogie, il est la « clé » du psychisme et du cosmos. Toutes les rencontres capitales de l'existence sont le produit de la convergence du fortuit et du nécessaire, l'effet du *hasard objectif*, sésame du sanctuaire surréaliste.[334] Ces théories ont fait tache d'huile. L'avant-garde roumaine, par exemple, met l'accent, elle aussi, sur la force « révélatrice du hasard », sur les « harmonies spontanées », sur le « choc fortuit », le « rendement imprévu » de la chance fixée à l'avance.[335]

Nous sommes en pleine « action spontanée », susceptible de créer des cristaux parfaits, des produits merveilleux, « donnés » une fois pour toutes. La forme la plus typique de cette méthode est sans conteste l'« automatisme psychique pur » des surréalistes, qui se propose de décrire le fonctionnement réel de la pensée, sans préméditation, sans contrôle, sans plan, sans finalité, en

[332] André Breton, *Les pas perdus*, p. 64 ; Claude Leroy, « Cendrars, le futurisme et la fin du monde », *Europe*, 551/1975, p. 115 ; Ion Pop, *op. cit.*, pp. 11, 24 ; André Breton, *L'art magique*, p. 222 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, in : Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 7.

[333] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 718 ; Pierre Cabanne, *op. cit.*, p. 83 ; André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, p. 87 (définition reprise du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938) ; Paul Eluard, *Œuvres complètes*, I., Paris, 1968, pp. 760, 771.

[334] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 382, 704 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 70 ; André Breton, *La clé des champs*, p. 108 ; idem, *L'amour fou*, p. 31.

[335] Ion Pop, *op. cit.*, pp. 25, 110 ; Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar*, Bucureşti, 1971, p. 43.

dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. « Nous ne voulons pas écrire, mais laissons écrire. »[336] Car l'écriture automatique nie simultanément l'idée traditionnelle de création, de littérature ou d'art, ainsi que l'ensemble des autres valeurs héritées du passé. Les éléments hétéroclites, « dont l'assemblage se transforme en une cohérence imprévue, homogène », relèvent également de l'anticréation. C'est le procédé bien connu des « collages » dont la formule, en littérature, va de la juxtaposition de « matériaux méprisés ou nobles, clichés verbaux ou clichés de vieux magazines, lieux communs, slogans publicitaires » jusqu'au « plagiat », à l'insertion et au mélange de textes existants. Tristan Tzara — toujours lui — a érigé la méthode en principe tout en la mettant en pratique (il a introduit des fragments d'*Hamlet* dans le *Mouchoir de Nuages*), encore que les plus grandes réussites appartiennent aux arts plastiques. Cette démarche persiste de nos jours, « tentative dérisoire de dénonciation et de démolition de ce que notre tradition convient d'appeler "Littérature" ».[337]

On obtient de la sorte une interpénétration de l'art et de la vie, dans laquelle la vie se charge d'« écrire » l'œuvre, et l'œuvre devient manifestation de la vie. Tout concourt au même but : les séances-spectacles dada, « le scénario dans la salle, régie visible », les gestes démonstratifs des surréalistes, les contestations publiques de toutes les avant-gardes, les théories futuristes sur la vie qui « sera vie-œuvre-d'art », celles des surréalistes sur la vie-« fête », la vie-« miracle quotidien », jusqu'à l'*action painting* et le *happening* d'aujourd'hui. Préconiser l'action pure, le risque, l'aventure, comme formule d'existence se rattache à une attitude identique. Signalons des échos analogues en Europe orientale[338] : le même esprit souffle partout.

Rupture et renversement

A l'examen, on s'aperçoit bien vite que l'ensemble de ces négations, forgées sous l'astre noir d'une contestation extrémiste, suppose deux procédés subversifs qui se conditionnent réciproquement : la *rupture* et le *renversement* — gestes destructeurs s'insérant dans la structure la plus intime de l'avant-garde, l'alpha et l'oméga du système de la dénégation, et son apogée. Pour l'avant-garde, c'est là une raison d'être, un programme et un rituel.

On comprend pourquoi l'avant-garde a été souvent, et à juste titre, définie par ces deux termes. L'opposition au système existant devient une action à finalité intrinsèque : on refuse catégoriquement toute intégration, solidarité et tradition. L'avant-garde consacre à la fois une « poétique de la rupture » et une « rupture de toute poétique ».[339] De ce fait, elle participe à la structure même, non seulement du « moderne » (qu'elle concrétise sous ses formes les plus avancées), mais aussi de l'art et de la littérature en général. En effet, si la véritable tradition moderne est celle de la rupture, cette dernière constitue au fond un facteur permanent de l'évolution littéraire, laquelle s'effectue par une lutte latente ou ouverte entre les principes (et

[336] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 37 ; « *Le Grand Jeu* (1928) », *L'Herne*, 10 1968, p. 38.

[337] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 564 ; idem, « Introduction » in : Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 6 ; Gordon Browning, « Tristan Tzara, "La Grande Complainte de mon obscurité" », *Europe*, 555-556 1975, p. 213 ; Aragon, *Les Collages*, Paris, 1965, « *Textes* » *suivi de La Mort de la Littérature*, Paris, 1971.

[338] Stefan Roll, *op. cit.*, pp. 266-267 ; Ilarie Voronca, cf. Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 47.

[339] Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 108 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, p. 24 ; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 9 ; Adrian Marino, « Essai d'une définition de l'avant-garde », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1 1975, p. 69 ; Jean Decottignies, *Prélude à Maldoror. Vers une poétique de la rupture en France*, 1820-1870, Paris, 1973, p. 18.

formes) anciens et nouveaux. Ce qui caractérise les avant-gardes, c'est leur conscience très nette du moment où elles jouent le tout pour le tout, où elles coupent tous les ponts derrière elles, se lancent dans une succession de cassures éternellement inaugurales.

Quelques formules clés font leur apparition dès l'époque futuriste. L'histoire de la poésie, d'Homère à nos jours, pourrait donc être scindée en deux : avant et après Marinetti. Chaque avant-garde introduit d'ailleurs sa propre ligne de démarcation : son *avant* et son *après*. Du reste, l'art n'est sujet à « aucune loi de continuité historique ». On fait toujours table rase pour recommencer à nouveau, coupant chaque fois le cordon ombilical : avant Dada/après Dada.[340] Dans l'expressionnisme allemand, l'*Aufbruch*, le *Wille zum Bruch* expriment la même volonté de fracture intégrale, « brèche dans le passé » qui fut pratiquée encore par le *Bauhaus*.[341] Qu'est-ce, en somme, que l'antitraditionalisme de l'avant-garde, sinon cela ?

La récurrence de cette attitude est, bien sûr, inévitable. Après avoir rejeté Dada (« Lâchez tout/Lâchez Dada »), le surréalisme fait de la rupture le principe de base de toute action et de toute vérité révolutionnaire, « *à la fois rupture et dépassement* ». Ce qui implique certaines démarches typiques qui finalement se recoupent : l'esthétique du « discontinu » (*Discontinuité*, c'est aussi le titre d'une revue de Claude Sernet, 1928), le « refus catégorique » de l'« ordre imposé ». En résumé : « dégagement » total par rapport à ce qui est professé, « écart absolu », isolement, barrage de tous les sentiers battus. Mais la grande « rupture inaugurale »[342] n'est qu'une variante de la négation extrémiste : on tourne toujours en rond, on en revient constamment à la même idée.

Cette conscience destructrice et farouchement « séparatiste » survit, à l'époque actuelle, de deux façons. D'abord, ce qu'on est convenu d'appeler la « néo-avant-garde » y reconnaît son image de marque : « Je préfère définir l'avant-garde — écrit Eugène Ionesco — en termes d'opposition et de rupture ». Ensuite, il s'agit de transférer cette volonté de rupture à l'intérieur du système clos, conservateur, sclérosé contre lequel l'avant-garde s'insurge (« rompre avec sa classe »), d'y apporter la bonne parole de l'insurrection (« notre propos est un propos d'*écart* »), de disloquer sa rhétorique et ses assises langagières, de transposer dans la pratique du langage elle-même le divorce avec l'ordre établi (groupe *Tel Quel*).[343] L'obsession du refus marque aussi peintres (Georges Mathieu) et musiciens (John Cage). Miner les obstacles dressés par les principes adverses, les barrières entre l'art et la vie, c'est bien là ce à quoi tend toute néo-avant-garde.

Rupture suivie de *renversement :* la subversion se traduit par l'inversion systématique des choses admises, par un « sens dessus dessous » universel. L'ambiguïté de cette attitude est le propre de l'avant-garde. Car si le renversement esthétique coïncide avec celui de l'ordre social et des autres valeurs, cette *Umwälzung aller Werte* conditionne à son tour la littérature tout entière. Lautréamont déjà prenait le contre-pied (dans *Poésies*, II) des lois esthétiques reconnues, démarche — on le voit aussitôt — tout aussi idéologique que rhétorique. N'oublions pas non

[340] Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 180 ; *L'Année 1913*, III, p. 78 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 37.

[341] Armin Arnold, *Die Literatur des Expressionismus*, Stuttgart—Berlin, 1966, p. 7 ; Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus* (tr. angl), London, 1968, p. 19.

[342] André Breton, *Les pas perdus*, p. 110 ; idem, *Entretiens*, pp. 50-51 ; idem, *La clé des champs*, p. 198 ; idem, *Perspective cavalière*, pp. 228, 240 ; Jean Schuster, *op. cit.*, pp. 157, 159 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 477.

[343] Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 77 ; J. H. Matthews, *op. cit.*, p. 257 ; « Avanguardia e decadentismo », *Il Contemporaneo*, 18-19/1959, pp. 77, 103 ; Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, « Littérature et révolution : vérité de l'avant-garde », *Promesse*, 34-35/1973, pp. 5, 28, etc.

plus le fameux *A Rebours* d'Huysmans, formule qui fera fortune. Le futurisme voulait coûte que coûte « bouleverser l'Italie », et aboutir à un « renversement complet des notions ». Les écrits de Malevič propagent « le renversement du vieux monde des arts ». C'est Dada avant la lettre, mouvement qui se proclame, au dire de Tzara, « pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi . . . »[344]. « Nous . . . aimons la contradiction » (G. Ribemont-Dessaignes). Il en résulte un mécanisme de retournement perpétuel, dont les valeurs littéraires font les frais en premier lieu : « Je préfère les plus mauvais écrivains aux meilleurs et les fausses gloires aux vraies. » « Contredire », « renverser le monde », le mettre « à l'envers », « déboulonner les idoles », voilà la source de nombreux *topoi* dont il est difficile d'affirmer qu'ils ont un objectif particulièrement littéraire. C'est un « à rebours » intégral, comme le dira Breton à propos de Jacques Vaché, une « opération de réfutation générale », « la méthode de l'écart absolu » qui « consiste à prendre le contre-pied des méthodes suivies jusqu'alors », à choisir en pleine connaissance de cause et en toute chose « une solution inverse ». A noter également le parti tiré de la poétique de l'inversion, basée sur « La faculté du langage et *son* phénomène inverse ». Les *Notes sur la poésie* de Breton et Eluard (1936) sont les antithèses des 39 premières réflexions de Paul Valéry dans *Littérature* (1929).[345] On tombe sur des formules identiques dans l'avant-garde roumaine : la substitution régénératrice du « bas » au « haut », le vœu que chaque « contribution » soit un « renversement »,[346] etc. Cette réaction est à l'origine de tout mouvement nouveau qui doit se situer forcément aux antipodes de celui qui le précède. En 1958—1961, en 1968, par exemple, on a voulu « renverser systématiquement la table des valeurs de notre génération d'avant-garde ».[347] D'autres se proposeront de bouleverser la conscience littéraire, de remplacer — comme c'est le cas à notre époque — par le langage du *silence* celui de l'*expression*. C'est de bonne guerre.

Technique de la destruction et du renversement

L'ensemble des procédés adoptés par l'avant-garde pour réaliser ses desseins forme ce qu'on pourrait appeler une *technique de la destruction et du renversement*. Toute une « théorie », assortie d'une « pratique », vient s'inscrire dans un véritable système de l'écroulement et de la culbute.

Au bas de l'échelle, il y a le projet de « nettoyage par le vide » (Aragon) : « le nettoyage définitif de l'écurie littéraire » (Breton), la « purification de l'ambiance littéraire ». Il faut « débarrasser » la conscience de tous ses « parasites » : « lecteurs, tuez les parasites de votre cerveau » (*Manifeste* d'*Unu*, 1/1928). Une revue expressionniste allemande s'intitule *Der Ventilator* (1919) : c'est se mettre en condition pour « renouveler l'air ». On fait appel, pour ce faire, à tout un éventail de méthodes. La plus « douce » est la subversion insidieuse, l'avilissement des valeurs, idées et sentiments, minés pour ainsi dire de l'intérieur, dans leur

[344] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 89, 94 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, pp. 79, 127, 143 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 360, 418.

[345] G. Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 36 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 70 ; *Los Vanguardismos en la América latina*, p. 171 ; André Breton, *Entretiens*, p. 34 ; idem, *La clé des champs*, p. 390 ; idem, *Perspective cavalière*, p. 240 ; Jean Schuster, *op. cit.*, p. 160 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 474.

[346] Gellu Naum, *op. cit.*, p. 87 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 24.

[347] Robert Estivals, *L'Avant-garde culturelle parisienne*, p. 102.

essence même : « dévaluer toutes les douleurs possibles », par exemple (Aldo Palazzeschi : *Manifeste futuriste de la contredouleur*, 1914).[348] On remplace, selon la même recette, les matériaux « nobles » par des éléments « méprisables », insignifiants (la technique du collage, la poussière « collectionnée » par Marcel Duchamp). A ce niveau, le travail de sape reste en apparence bénin.

Le ton monte quand on se met à « démystifier ». Les usages encroûtés, les valeurs officielles, les hiérarchies sacro-saintes, les lieux communs sont les victimes toutes désignées. *Démasquer* devient le geste essentiel. La *scapigliatura*, par exemple, a connu au siècle dernier une telle démarche, mais c'est l'avant-garde du XXe siècle qui la « rode » et la généralise. Partant de la constatation : « Tout a été surfait ! Surfaite la guerre ! Surfaits les "paradis artificiels". Et l'amour donc ! », on finit par s'exclamer : « Comédie, comédie, comédie, comédie, mes chers amis. » L'intention de choquer, mais aussi de confondre la morale en vigueur et d'en briser les tabous sexuels, tout en goûtant la forte volupté du sacrilège et de la profanation, anime une bonne partie des arts plastiques surréalistes.[349]

On se rappelle la théorie de l'*antisuccès*. Par un renversement total (de direction et de signification), l'« antisuccès » devient le succès par excellence. Négatif, évidemment, par rapport aux traditions littéraires, mais pleinement positif du point de vue de la négation de l'ordre périmé. C'est ainsi que les avant-gardes s'installent de plain-pied dans le scandale, posent en principe que « tout grand artiste a le sens de la provocation », que « la gloire est un scandale » et qu'« il faut obtenir l'hostilité » du public à tout prix. Fidèle à la formule, « Dada était lui-même le scandale qui s'identifiait avec son mode de vivre et de se manifester ».[350] A preuve la séance dada, conçue pour violenter le public et susciter une publicité tapageuse : archétype de la provocation et de l'agressivité spectaculaire. Le surréalisme prend la relève (chambardement des banquets, sabotage des représentations), en érigeant ces motivations en doctrine : « Tout bien considéré, le sens de la provocation est encore ce qu'il y a de plus appréciable en cette matière. » On exploite à satiété « des méthodes d'ahurissement, de "crétinisation" dans le sens maldororien du terme ; mais surtout la provocation sans danger... ». Car toute cette provocation se transforme en une technique essentiellement formelle, d'ailleurs prônée avec insistance : « La recherche du scandale pour le scandale », « je n'ai jamais cherché autre chose que le scandale et je l'ai cultivé pour lui-même. »[351] L'avant-garde verse ici dans un « art pour l'art » négatif à cent pour cent.

Vient ensuite le geste terroriste, encore qu'il se borne à une réflexion sur la « violence » mise à la portée des milieux littéraires. Ce sont les soréliens amateurs, les bohèmes de l'action directe, les bas-fonds pittoresques — et passablement inoffensifs — de l'anarchie littéraire qui occupent, cette fois, le devant de la scène. D'où une prédilection marquée pour les actes brutaux, susceptibles d'humilier, voire de « massacrer » l'adversaire. On organise à cette intention « une exposition-conférence-*boxing* », on constate que « les revues ne suffisent pas — des coups de

[348] Guillermo de Torre, *op. cit.*, II, p. 278 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 356 ; Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 17.

[349] Horst Heintze, « "Scapigliatura" und Avantgarde », in : *Beiträge zur romanischen Philologie*, 1/1970, p. 38 ; Jacques Rigaut, *op. cit.*, p. 16 ; *391* ..., Paris, 1960, p. 79 ; Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, 1971, pp. 23-24.

[350] Arthur Cravan, *op. cit.*, pp. 93, 105 ; G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, p. 96 ; Tristan Tzara, « Introduction » in : Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 8.

[351] André Breton, *Les pas perdus*, p. 149 ; idem, *Entretiens*, pp. 63, 115 ; Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 307 ; Aragon, *Le libertinage*, Paris, 1924, p. 18.

pieds sont absolument nécessaires », on flanque « une gifle au goût public ». Le futurisme donne l'exemple.[352] Avec Dada et le surréalisme, le coup de poing cède le pas aux bombes et aux revolvers. Huelsenbeck prétend qu'il faut « faire de la littérature avec un pistolet dans la main », tandis que, pour André Breton, on s'en souvient, « l'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule ». L'hyperbole gratuite préface ici une rhétorique de l'agressivité. On lance, dans une nouvelle version, la célèbre invitation : « Que messieurs les assassins commencent », boutade anticipée par Rimbaud : « Voici le temps des Assassins » (*Les Illuminations*). Le style vire au lugubre : « Il y a des morts qu'il faut qu'on tue ! Il faut tuer Montmartre !!! » (Delmarle, *Manifeste futuriste à Montmartre*, 1913) ; « Tuons nos morts » (*Manifest activist câtre tinerime*, dans *Contimporanul*, 46/1924). Tout est mis en œuvre pour semer la panique dans le camp des petit-bourgeois : « Dada tue-Dieu Dada tue-tout » (Paul Dermée) ; on se prétend « cannibale » (*Manifeste cannibale Dada*, Picabia, 1920) et l'on veut « manger » son prochain (« le plus pur moyen de lui témoigner de l'amour ») ; on publie (au Brésil) un *Manifeste Anthropophage* (1928) qui propose un « massacre » général. Renversement donc, par l'anéantissement intégral : slogan connu du reste depuis la *scapigliatura*, depuis l'*incide e uccide* de Marco Praga, que les futuristes reprendront à leur compte — *Uccidiamo il Chiaro di Luna* (1909).[353] L'avant-garde roumaine distribue à son tour des « coups de fouet ». Elle « étrangle le lecteur » ou se contente de lui administrer un coup de poing en pleine figure (il s'agit en fait d'une définition, très métaphorique, de la poésie moderne). L'adhésion à « l'assassinat de tous les principes tabou » sera, elle aussi, totale.[354] Cette technique, proche de l'humour noir, devient monnaie courante.

Pour « renverser », il faut utiliser la manière forte, passer à l'offensive. Tel est le prolongement naturel de l'esprit « révolutionnaire » de l'avant-garde, dont le conditionnement social et idéologique est, on le sait, très puissant, et tout aussi variable. Il n'en est pas moins vrai que le nihilisme et l'extrémisme recouvrent ainsi, organiquement pour ainsi dire, le sens « militaire » du mouvement, que traduit la vieille métaphore de l'« avant-garde ». Si cette terminologie se trouve pour une fois pleinement justifiée, c'est bien à ce niveau de l'attaque, de l'assaut, armes à la main, contre l'ordre conservateur.

Rien de surprenant donc si *tous* les mouvements manifestent une vocation guerrière, une véritable frénésie belliqueuse. C'est ainsi que s'expliquent les programmes des futuristes (« revolveratori ») ou des titres comme *Revolverate* (1909), de Gian Pietro Lucini : « Nous voulons exalter le mouvement agressif », « pas de chef-d'œuvre sans caractère agressif », « nous voulons glorifier la guerre — seule hygiène du monde —, le militarisme », comme le dit sans ambages le *Manifeste* de 1909, « bombardons les Académies », etc. La connotation typiquement militaire surgit, elle aussi : « Avant-gardes : 200 mètres chargez-à-la-baïonnette en-avant. »[355] Les poches des futuristes sont d'ailleurs bourrées de « bombes » ; ils connaissent l'usage du « pétrole » et de la « dynamite ». Majakovskij constate, à son tour, qu'« Il est temps / que les

[352] *L'Année 1913*, I, p. 193 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 115 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 13.

[353] Robert Motherwell, *op. cit.*, p. 28 ; André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 78 ; *391* . . ., p. 26 ; Francis Picabia, *op. cit.*, p. 213 ; Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 17 ; *Los Vanguardismos en la América latina*, pp. 268, 306 ; Horst Heintze, *op. cit.*, p. 38.

[354] Stefan Roll, *op. cit.*, p. 212 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 220 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 43 ; Saşa Pană, *Primele poeme ale lui Tristan Tzara şi insurectia de la Zürich* (« Les premiers poèmes de T. T. et l'insurrection de Zurich »), Buc. 1971, p. 114.

[355] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 87, 105, 125 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, II, p. 61.

balles / sonnent sur les murs des musées. / Feu sur les vieilleries ». Les titres des revues expressionnistes allemandes reflètent le même activisme et la même fièvre combative : *Die Aktion*, *Der Brand*, *Der Brenner*, *Feuerreiter*, *Der Gegner*, *Der Krieg*, *Die Kugel*, *Die Revolution*, *Der Revolutionär*, *Die Sichel*, *Der Strom*, *Der Sturm*.[356] Il y a là toute une sémantique de l'action violente. Les surréalistes prennent une attitude similaire : « Nous étions — nous déclarait André Breton — en posture d'agression. » Il rendait hommage à Robert Desnos parce que « de lui se dégageait une grande puissance de refus et d'attaque ». Quant au « discours » actuel sur l'avant-garde, il répète le thème, en l'étendant à la condition même de l'art : « Une création artistique est, par sa nouveauté même, agressive, spontanément agressive ; elle va contre le public. »[357] Citons, enfin, un symbole plastique : *Objet articulé*, *Mitrailleuse en état de grâce* (1937) par Hans Bellmer, d'inspiration également surréaliste.

L'accomplissement de ce programme du type *Sturm und Drang* — fortement modernisé — exige une technique de choc. Les manifestes et proclamations théoriques des avant-gardes seront donc, de ce point de vue, des textes « bagarreurs ». Picasso déjà donnait le ton : « Un tableau était une somme d'additions ; chez moi c'est une somme de destructions » (1907).[358] Le mot d'ordre, à commencer par les futuristes, est d'anéantir : « détruire totalement », « briser les vitres », « bouter le feu aux rayons des bibliothèques », « balayer tous les immondes préjugés qui écrasent les auteurs, les acteurs et le public ». Les cibles sont clairement définies. Après Marinetti, Umberto Boccioni est très précis sur ce point : « Nous devons fracasser, abattre et détruire notre traditionnelle harmonie . . . » Les futuristes russes ne le sont pas moins. « Notre programme de destruction », dit Majakovskij, s'en prend — on l'a vu — aux « canons » esthétiques, à l'ancien langage, etc. *L'Antitradition futuriste* d'Apollinaire (1913) s'exprime en termes analogues, et les avant-gardes plastiques vont encore plus loin : « Détruire toutes les règles et arracher la peau devenue grossière de l'âme de l'académisme et cracher au visage du bon sens. » Bref, « liquider tous les arts du monde ancien ». Donc pas de compromis (texte de 1919) avec la contre-révolution classique (K. S. Malevič).[359]

On peut affirmer, dès lors, que Dada (sans vouloir en amoindrir la portée) ne fait que rééditer un exploit déjà accompli. Ses slogans confirment la récurrence des idées littéraires : « destruction de toutes les impulsions généreuses » (Hugo Ball), de « toutes les valeurs et . . . (du) sens même de valeur » (G. Ribemont-Dessaignes), « balayons tous les vieux préjugés » (Raoul Hausmann), « Il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir » (Tristan Tzara). La *Conférence sur Dada* (1922) de celui-ci reprend le grand thème : « Détruisez toujours ce que vous avez eu en vous. »[360] Il en va de même — avec les nuances propres à chaque langue — pour les diverses variantes de l'expressionnisme, pour le vorticisme anglais — dont l'organe *Blast* (= faire sauter) donne en 1914 l'explication suivante : « se débarrasser des idées mortes et des notions périmées » —, pour le catastrophisme polonais,[361] etc. Les textes les plus « sauvages » du surréalisme sont de la même trempe : « Cassez les idées sacrées, tout ce qui fait monter les larmes

[356] Pär Bergman, *op. cit.*, p. 111 ; Paul Raabe, *op. cit.*, pp. 209-211.
[357] André Breton, *Entretiens*, p. 98 ; idem, *Perspective cavalière*, p. 169 ; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 82.
[358] Pierre Cabanne, *Le Siècle de Picasso*, I, Paris, 1975, p. 174.
[359] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 88, 115, 135, 247, 260 ; *L'Année 1913*, I, p. 107 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 39, 113 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 181 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 185.
[360] Robert Motherwell, *op. cit.*, p. 5 ; Jean-François Bory, *op. cit.*, I, pp. 366, 420.
[361] Muriel Gallot, « Approche du mouvement vorticiste (Angleterre) », *Europe*, 552/1975, pp. 201-202 ; Jan Jozef Lipski, « Expressionism in Poland » (*Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 304).

aux yeux, cassez, cassez ...» La pierre angulaire de l'antisystème est «la pensée de la destruction bien sentie, bien méditée».[362] Se trouver toujours sur *La Brèche* (titre d'une des dernières revues surréalistes, 1961—1965), acculer à une catastrophe préparée de longue main, voilà le rêve «noir» des avant-gardes.

La définition négative

Reste un phénomène insuffisamment mis en lumière jusqu'ici, et que seule une optique à la fois typologique, phénoménologique et comparatiste est susceptible de saisir comme il convient : nous voulons dire la *rhétorique* contestataire, qui engendre à son tour un authentique programme, une prise de position théorique. On étudiera plus loin l'ensemble de ces procédés stylistiques formant un «code», lui-même assimilable à une prescription normative.

Dans une perspective comparatiste, une constatation nouvelle, et pourtant évidente, s'impose, à savoir que les diverses formes de négation passées en revue convergent vers une définition négative globale, et ce à deux niveaux : sur le plan de chaque courant d'avant-garde en particulier, sur celui de la poésie en général. L'avant-garde s'insurge à en perdre haleine. Elle est toujours *contre* quelque chose ; elle est *anti* par définition.

Dès le futurisme, le délire de la négation émerge comme trait distinctif : «... nulle logique, nulle tradition, nulle esthétique, nulle technique ...» Tel poème concret ne contient qu'un seul vers intelligible : «Rien = tout.» Même tendance, encore plus nette, chez les futuristes russes. Pour David Burljuk, la peinture contemporaine repose sur trois principes : «non-harmonie, non-symétrie, non-construction.» Puisque toute les affirmations aboutissent forcément à un dogme, le futurisme (avenirisme) «*ne voulait se définir que d'une façon négative*». Ce qui comptait, pour lui, c'était «l'unité d'un but négatif» : «Du non, du non défendu.»[363] L'aspiration au non-figuratif absolu du suprématisme, et, en général, de la peinture «abstraite», qui apparaît à cette époque, se rattache à une conception identique.

Bien plus qu'une théorie articulée, c'est un état d'esprit foncièrement négatif qui gagne tous les milieux d'avant-garde : mélange d'indifférence, de désaffection vis-à-vis de toute velléité «créatrice», d'ennui, de dégoût et de fatigue devant l'art. Mieux que quiconque, Marcel Duchamp incarne l'«antiartiste» dans toute son orthodoxie, lui qui avance : «Je ne fais rien», «je ne désire ni résultat, ni but». «C'était un renoncement à toute esthétique, dans le sens ordinaire du mot. Ne pas faire un manifeste de peinture nouvelle non plus.»[364] La Première Guerre mondiale aidant, on comprend mieux encore la réaction drastique de Dada. Le *Manifeste Dada 1918* est dominé par les notions d'«abolition» et de «négation». Chaque fois qu'une définition est proposée, elle est immanquablement négative : «Nous ne croyons en rien, notre rôle est de détruire ce qu'on a fait jusqu'à maintenant, en art, en religion et littérature, en musique.» En fait, «tout le monde sait que Dada n'est rien». Ni en soi, ni pour personne. D'ailleurs, «*Dada ne signifie rien*». La non-signifiance absolue rend impossible toute description théorique, et l'on se bornera ici à avancer une simple explication causale,

[362] Aragon, *Les aventures de Télémaque*, Paris, 1966, pp. 32, 46, 115.

[363] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 259 ; Giovanni Lista, «Marinetti et Tzara», *Les Lettres Nouvelles*, 3, 1972, p. 91 ; Vahan D. Barooshian, *Russian Cubo-Futurism 1910-1930*. The Hague-Paris, 1974, p. 71 ; Bénédikt Livchits, *op. cit.*, pp. 213, 269.

[364] Pierre Cabanne, *op. cit.*, p. 11 ; Pierre Cabanne—Pierre Restany, *op. cit.*, pp. 72, 379.

psychologique, qui se ramène, une fois de plus, au *dégoût* générateur de la débâcle dadaïste : « Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation... est *dada*. » Les confessions de Tzara cernent le problème avec rigueur : « Les débuts de Dada n'étaient pas les débuts d'un art, mais ceux d'un dégoût », « la matérialisation de mon dégoût ». A vrai dire, c'est la première fois qu'un mouvement spirituel se caractérise aussi volontiers en termes totalement et exclusivement négatifs. « Dada ne donne rien », « Dada n'est pas un commencement mais une fin » (B. Péret). Il s'ensuit que Dada commence et finit par la méfiance, par douter de soi-même, en niant sa propre négation, surtout quand elle se fait systématique. « Le Dadaïsme n'a jamais reposé sur aucune théorie et n'a été qu'une protestation. »[365] La négation dadaïste présente donc une structure circulaire : autodéfinition qui se conteste d'un bout à l'autre, c'est une vraie tautologie.

On aborde ainsi le domaine d'une « théologie négative ». Tel Dieu dans certaines doctrines médiévales, Dada ne se laisse circonscrire que par des attributs négatifs. Sa subversion — théorique, pratique et rhétorique — aboutit infailliblement à un « non ». Si l'on considère le mouvement dans son ensemble, on est frappé par cette récurrence, et en premier lieu par le refus de toute définition : « Personne ne pouvait le définir » (Raoul Hausmann). Et pour cause : Dada « désire ne rien signifier, et fut adopté, précisément en vertu de cette insignifiance ». Son signe est la « faillite », dans laquelle il englobe l'univers entier (signifiant et signifié).[366] Et la non-communication dadaïste se résume au seul message qui soit essentiel : *Nein! Nein! Nein!* (*Dadaistisches Manifest*, 1918), au *Garnichts* idéal, à l'*Opus Null* caractérisé par son « absence plénière » (*völlige Abwesenheit*), ayant pour contenu et symbole « le néant » — résultat d'une « prise de position négative sur le plan de la réalité ».[367] C'est là le couronnement du système de renversement : « Détruire un monde pour en mettre un autre à sa place, *où plus rien* n'existe. » La perte d'identité devient inévitable : « Dada est un personnage sans figure, sans traits et sans yeux » (*Spécial Dada*). Il tombe dans l'anonymat et l'insignifiance absolue : « Je suis sans nom, sans tronc, sans importance. Je suis tout ou rien, sans sexe, sans aucune ambition » (Theo van Doesburg). Etrange non-existence (c'est de cette époque que date l'apparition de ce type humain) qui se déroule au sein du *Dadaland*, c'est-à-dire nulle part, en « aucun pays » (*Cannibale*, 2/1920).[368] Ainsi s'achève notre portrait-robot.

La valorisation du *non* et du *rien* se trouve parfois stimulée par des circonstances particulières. En Russie, où couvait une tradition nihiliste toujours vivace, ces idées furent mi-reprises, mi-redécouvertes par le groupuscule des *ničevoki* dont le décret sur la poésie (1920) exalte le *ničevo*. Une autre tendance s'intitule : *destructivisme* (1922). En Espagne, à la même époque, le groupe *Ultra* (1919) se refuse à toute détermination : « No es nada de nadie. » Un des textes constructivistes allemands, le programme de l'*Arbeitsrat für Kunst* (1922), prône l'« expression de l'art-contre »[369] qui connaîtra un grand regain de faveur avec les néo-avant-gardes.

[365] André Breton, *Les pas perdus*, p. 64 ; Anna Balakian, *op. cit.*, p. 127 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 357, 360, 367, 419, 423, 424, 570, 571, 624.

[366] Jean-François Bory, *op. cit.*, ; Hans Richter, *op. cit.*, p. 37 ; G. Ribemont-Dessaignes, *Histoire de Dada*, p. 868 ; idem, *Déjà jadis*, pp. 52, 82 ; *Document Dada*, p. 53.

[367] Robert Motherwell, *op. cit.*, p. 243 ; *Der Dada*, 2 et 3 1918 ; Willy Verkauf, *op. cit.*, p. 77 ; C. Giedion-Welcker, *op. cit.*, p. 167 ; G. Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 108.

[368] G. Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, pp. 116-177, 17 ; Francis Picabia, *op. cit.*, p. 209 ; C. Giedion-Welcker, *op. cit.*, p. 117.

[369] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 298-299 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 115 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 90 ; Manfredo Tafuri, « URSS/Berlin 1922 : du populisme à "l'internationale constructiviste" », *VH 101*, 7-8/1972, p. 56.

Le surréalisme s'est plu à se définir par des tournures constamment négatives qui débouchent sur une définition analogue de la poésie. Comme toujours, le terrain est déblayé à grands coups de pioche : « inacceptation », « un *Non* irréductible à toutes les formules disciplinaires », « la superbe devise : *Ni Dieu Ni Maître* », « il n'y a pas d'espoir », « notre seul dogme est *Le Casse-Dogme* », etc.[370] Tout cela est bien connu. Mais voilà que surgit, en même temps, la conversion positive de cette négativité, dont la poésie sera la grande bénéficiaire. Car il ne s'agit pas seulement de « la négation éperdue, héroïque de tout ce que nous mourons de vivre ». On se met à assimiler la poésie, la modernité, l'originalité, au rejet fondamental qu'on vient d'étudier. Voilà pourquoi « la poésie digne de ce nom s'évalue au degré d'abstention, de *refus* qu'elle suppose, et ce côté négateur de sa nature exige d'être tenu pour constitutif ». D'autre part, la production artistique « typiquement moderne » équivaut à une « négation-limite », tandis que l' originalité la plus profonde s'associe à « un dessein de négation porté plus haut ». C'est un fait acquis que, de toutes les avant-gardes littéraires du XXe siècle, le surréalisme eut la conscience la plus vive de cette situation paradoxale. Qu'on se rappelle l'adage : « Le surréalisme c'est l'écriture niée. »[371] D'autres formules vont dans le même sens, vers une définition de plus en plus large de « la condition négative de la poésie », appelée à englober : l'humour, la protestation (« le lyrisme est le développement d'une protestation »), le refus du « beau asservi aux idées de propriété, de famille, de religion ».[372] La poésie finit par s'identifier ainsi à tous les refus qu'affectionnent les avant-gardes.

Ces idées se propagent — comme d'habitude — en cercles concentriques, touchant par exemple le surréalisme serbe et l'avant-garde roumaine (« la base de la poésie est la révolte », Geo Bogza) ; « il ne faut, peut-être, plus écrire » (Ilarie Voronca[373]). Avec le lettrisme, les *Novissimi*[374] et le théâtre de la dérision, la néo-avant-garde plante, elle aussi, le négatif au cœur de la création littéraire. Les théories en vogue sur le langage du silence et du non-exprimable, sur la communication de la non-communication, sur le non-représentable, en sont des manifestations notoires.

La négation perpétuelle

La force négative de l'avant-garde s'exerce finalement contre elle-même. Ainsi s'achève le grand périple de l'esprit contestataire, la vocation suprême de l'avant-garde étant d'organiser le massacre général des précurseurs. Contestation en rond[375], qui renchérit sur le simple refus du « moderne » ou sur la « négation de la négation », ce mouvement dialectique qu'ont d'ailleurs mis en lumière les avant-gardistes eux-mêmes. Car c'est la justification même de tout nouveau mouvement que de dépasser et de rejeter ceux qui l'ont précédé. L'avant-garde institue ainsi *la négation perpétuelle* de ses hypostases préalables. Comme elle s'acharne contre la pointe la plus

[370] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 79 ; idem, *La clé des champs*, p. 169 ; idem, *Arcane 17*, p. 16 ; Aragon, *Traité du style*, p. 85 ; *Le Grand Jeu*, p. 83.

[371] André Breton, *La clé des champs*, p. 134 ; idem, *Martinique, charmeuse de serpents*, p. 100 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, pp. 85, 86 ; Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 273.

[372] Aragon, *Traité du style*, pp. 132-133, 138-139 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 447, 521 ; II, p. 766.

[373] Hanifa Kapidžić-Osmanagić, *op. cit.*, p. 151 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 222 ; Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 47.

[374] Isidore Isou , *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris, 1948, p. 17 ; *I Novissimi*, pp. 7, 9-10, 197.

[375] Adrian Marino, *op. cit.*, pp. 102-103 ; Renato Poggioli, *op. cit.*, pp. 245, 249.

avancée de la dernière innovation, on assiste à une relève fiévreuse et incessante dans une zone critique où les extrêmes se succèdent et s'éliminent sans merci à tour de rôle.

Ce programme était déjà celui du futurisme : « Surpasser tous les efforts du meilleur art d'avant-garde étranger et se placer au premier rang de la bataille. » Le *Manifeste des peintres futuristes* (1910) s'élevait « contre le faux avenirisme des sécessionnistes et des indépendants ». Le mouvement fait boule de neige avec *L'Antitradition futuriste* (1913) d'Apollinaire, avec Blaise Cendrars (« Le simultanéisme est un passéisme », 1914), avec les ego-futuristes russes déchaînés contre les cubo-futuristes : « Vous ne représentez pas le futur, mais le décès prochain », etc.[376] A Londres, au même moment, le mouvement vorticiste (Wyndham Lewis et Ezra Pound, 1914) estime que « Marinetti est un cadavre ». « Le Futurisme, tel que le prêche Marinetti est pour la plus grande partie un Impressionnisme dépassé. »[377] L'expressionnisme revient à la charge. Il se proclame, toujours en 1914 (et tant en Allemagne qu'en Pologne), l'antithèse absolue de l'impressionnisme : entre ces deux courants, il y a incompatibilité fondamentale. Une « charte » de l'expressionnisme russe jette à son tour dans la fosse commune de la poésie non seulement le symbolisme et l'acméisme, mais aussi le futurisme, le présentéisme, l'imaginisme, l'euphuisme. Ceci en 1919.[378] Bien entendu, la *Neue Sachlichkeit* lui renvoie la balle, s'en prenant au pathos, à l'esprit et à la sensibilité expressionnistes.[379] La répudiation plus ou moins tardive de certaines avant-gardes, notamment du cubisme et du futurisme (dont les ondes atteignent entre 1910 et 1930 de vastes régions en U. R. S. S, en Tchécoslovaquie, en Roumanie et même en Amérique latine, au Brésil[380]) devenus symboles d'un art méprisable et suranné, confirme le phénomène.

Cet acharnement culmine dans la polémique que les nouvelles avant-gardes entendent mener contre leurs devancières, ou entre elles, l'une contre l'autre. En France, pour les dadaïstes, « le cubisme représente la disette des idées », quand il n'est pas tout simplement « une cathédrale de merde » (Picabia *dixit*). En Allemagne, ils attaquent les expressionnistes. Enfin Tzara vient mettre les choses définitivement au point. Pour ce faire, il utilise pêle-mêle, dans cette course de relais où chaque mouvement est assassiné par son successeur, l'invective et la blague, le slogan révolutionnaire et la fumisterie. D'un côté, « nous savons tous que le futurisme est une imbécillité ». De l'autre : « Le futurisme est mort. De quoi ? De dada » (*Dada soulève tout*, 1921). Tantôt on emploie la manière forte : « A bas cubisme et futurisme » ; tantôt on invoque la cassure absolue : « ... je trouve qu'on a eu tort de dire que le Dadaïsme, le Cubisme et le Futurisme reposaient sur un fond commun » ; ou bien on se contente de définitions parodiques condamnant en vrac les autres courants (*Que fait Dada ?*, 1921). Une petite contre-révolution rend à Tzara la monnaie de sa pièce en lançant le tract : *Plus de cubisme, Plus de dadaïsme* (1922),

[376] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 94, 165, 168, 234 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, pp. 107, 185-187 ; Claude Leroy, *op. cit., Europe*, 551/1975, p. 116.

[377] Muriel Gallot, « Et d'autres points de repère », *Europe*, 551/1975, p. 181 idem, « Approche du mouvement vorticiste », *ibid.* 552/1975, p. 203.

[378] Donald E. Gordon, « On the Origin of the Word "Expressionism" », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIX, 1966, pp. 376, 378 ; Jan Jozef Lipski, « Expressionism in Poland » in : *Expressionism as* ..., pp. 300-301 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 289.

[379] Fritz Schmalenbach, « The Term Neue Sachlichkeit », *The Art Bulletin*, XXII, 3/1940, p. 163 ; Ladislao Mittner, *L'espressionismo*, Bari, 1965, p. 120.

[380] Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 395 ; Karel Teige, « Le Nouvel Art Prolétarien », *Change*, 10/1972, p. 41 ; Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 39 ; Pierre Rivas, « Frontières et limites des futurismes au Portugal et au Brésil » *Europe*, 551/1975, pp. 137, 151.

« Lisez Tristan Tzara / Et vous ne lisez plus . . . »[381]. Mouvement perpétuel qui sert pour ainsi dire d'enseigne à la maison.

La même éviction est pratiquée par le surréalisme. Ecoutez le précurseur que fut Jacques Vaché : « Nous ignorons Mallarmé . . . Nous ne connaissons plus Apollinaire. — Car nous le soupçonnons de faire de l'art trop sciemment, de rafistoler du romantisme avec du fil téléphonique. . . » Dans sa phase dada, André Breton répudiait toute école. Il participa cependant allégrement aux funérailles du mouvement : « Le convoi, très peu nombreux, prit la suite de ceux du cubisme et du futurisme. » Dada, d'ailleurs, « laissa peu de regrets : à la longue, son omnipotence et sa tyrannie l'avaient rendu insupportable ». Par conséquent : « Lâchez tout / Lâchez Dada. » Et, encore une fois, la hargne antifuturiste : « Il faut être le dernier des primaires pour accorder quelque attention à la théorie futuriste des "mots en liberté". » Intervient aussi une certaine distinction entre les avant-gardes tenues pour « authentiques » et les autres. Mais la question n'est pas là : il s'agit tout bonnement « de nous mettre à dos les honnêtes gens de l'avant-garde ». Telle est la leçon apprise de Rimbaud, qui « résume et nie ce qui la précède ».[382]

C'est là une « constante » qui marque également l'*ultraismo* espagnol (« todos los ismos rezagados »), le *poétisme* tchèque (« qui voulait en finir . . . avec la décadence expressionniste, l'exhibitionnisme et l'esthétisme confessionnel ») ou l'*intégralisme* roumain (« après l'expressionnisme, le futurisme, le cubisme — le surréalisme était bien tardif »).[383] Et qui caractérise largement toutes les néo-avant-gardes (*lettrisme*, *pop art*, *abstraction*, *nouveau réalisme*, *Tel Quel*, etc.) confrontées avec le même problème : après le surréalisme, une avant-garde est-elle encore possible ? Le surréalisme n'est-il pas l'obstacle que doit surmonter tout mouvement ? L'unanimité des réponses est significative.[384]

L'idée d'une « rupture » au sein de l'avant-garde elle-même (accompagnée de la remise en question de celle-ci à tous les instants de son existence) est souvent mise en lumière par les protagonistes. La négation se transforme en un processus ouvert, ininterrompu, conscient de soi, à l'intérieur duquel tous les *ismes* se trouvent dépassés l'un après l'autre. L'hypostase la plus pure de l'avant-garde n'est que sa dernière épiphanie. D'où une surenchère permanente : ceci « n'est pas un *isme* ordinaire », « il fallait trouver ceci : être plus futuriste que Marinetti ! M. Guillaume Apollinaire y a réussi . . . », « Notre principal reproche à Dada, c'est d'être trop timide » (Jean Cocteau).[385] Pareille radicalisation progressive relève d'une démarche d'autodéfense dont la structure cyclique apparaîtra ultérieurement. Retenons pour l'instant l'explication clé du phénomène : dès qu'une avant-garde en arrive — le plus souvent malgré elle — à instaurer son propre conformisme, son esprit contestataire s'insurge contre sa stagnation, contre sa « codification », et passe à la contre-attaque en niant ses propres poncifs. L'explication est d'ailleurs avancée, et à juste titre, par les avant-gardistes eux-mêmes.

[381] Giovanni Lista, « Marinetti et Tzara », *Les Lettres Nouvelles*, 3/1972, p. 94 ; *Documents Dada*, pp. 52-53, 81 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, pp. 566, 624 ; *391* . . ., p. 89.

[382] Jacques Vaché, *op. cit.*, p. 18 ; André Breton, *Les pas perdus*, pp. 79, 105, 110 ; idem, *Point du jour*, pp. 42-43 ; idem, *Position politique du surréalisme*, pp. 62-63 ; Aragon, *Les aventures de Télémaque*, p. 109 ; idem, *La Peinture au défi*, Paris, 1930, p. 7.

[383] Guillermo de Torre, *op. cit.*, II, p. 222 ; Karel Teige, *op. cit.*, *Change*, 10/1972, p. 112 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 112 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 205.

[384] « Y a-t-il encore une avant-garde ? », *Arts*, IX, 24-30 nov. 1965 ; « Trente-huit réponses sur l'avant-garde », *Digraphe*, 6, 1975, pp. 141-164.

[385] Pierre Cabanne, *op. cit.*, p. 144 ; Józef Heistein, *op. cit.*, *Europe*, 551/1975, p. 18 ; Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, p. 193.

Les futuristes italiens et russes, déjà, étaient obsédés par les « nouvelles académies (des sécessionnistes et des indépendants) aussi poncives et routinières que les précédentes ». Le *LEF* met en garde ceux « qui élèvent certaines étapes de notre lutte au rang de nouveau canon et de poncif ». Même mot d'ordre dans les milieux artistiques : « L'avenirisme ne désirait aucune consolidation de ses tendances, il refusait de les convertir en formules figées, en postulats absolus. L'avenirisme craignait plus que tout de devenir un canon, une doctrine, un dogme. »[386] On voit quel est le sens de cette négation : l'avant-garde entend rester sur le terrain de la spontanéité pure ; toute fixation appelle une réaction violente. « Je n'ai jamais pu m'astreindre à accepter les formules établies, à copier ou à être influencé » (Marcel Duchamp). En vertu de son mouvement dialectique, l'avant-garde doit renaître sans cesse, sans quoi elle ne produit que des « élucubrations statiques ». Règle du jeu que Tzara a très bien saisie et mise en pratique : « Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes : laboratoires d'idées formelles. » Et l'explication qu'il en donne est tout à fait conforme à la logique du caprice, fonction du moment, de l'humeur, de l'atmosphère : « L'idée, préconçue et immuable des notions abstraites, entraîne forcément une mécanisation de la pensée. » « Toute codification dogmatique » ne peut mener qu'à un « nouvel académisme ». Adversaires et dissidents retournent le principe contre Dada : « En voulant se prolonger, dada s'est enfermé en lui-même » (Picabia).[387] Si l'*ultraísmo* espagnol croit également qu'en vieillissant, l'art nouveau se transforme fatalement en art académique, l'*imaginisme* russe s'insurge, lui, spontanément, contre « l'académisme des dogmes futuristes ».[388] La réaction se laisse mesurer à l'échelle européenne.

On peut déchiffrer ce refus de tout conformisme, couché en termes encore plus édifiants, chez les surréalistes. D'abord, la mise en demeure des courants extérieurs : « symbolisme, impressionnisme, cubisme, futurisme, dadaïsme », leur plus grand tort étant de s'« installer », de se faire récupérer, de réussir. Cette banalisation, cette vulgarisation est mortelle. En deuxième lieu, la répudiation violente de sa propre orthodoxie : « Je ne vois pas un prochain établissement d'un poncif surréaliste. » Breton se sent dans l'obligation, dès la publication des *Manifestes*, de se prononcer « contre tout conformisme et de viser, en disant cela, un trop certain conformisme surréaliste aussi ». Raison de plus d'« en avoir fini avec le poncif "dada" », dont la tactique, devenue sectaire, s'était vite stéréotypée. Enfin, l'inacceptation de tout rite, procédé ou codification relevant de l'essence de l'art ou de l'institution littéraire, et donc, le refus d'assimiler le mouvement à un *isme* quelconque : « nous n'entendons nullement codifier l'esprit moderne », « le surréalisme est avant tout un état d'esprit, il ne préconise pas de recettes » (Antonin Artaud).[389] La rengaine se fait entendre aussi dans d'autres régions. La revue roumaine *75 H. P.*, d'orientation plutôt dadaïste, prévoit, par exemple, le reniement de sa propre formule dès sa cristallisation éventuelle (Ilarie Voronca). Le surréalisme se maintient en somme dans un état de révolution permanente.[390]

[386] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 165 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 74 ; Bénédikt Livchits, *op. cit.*, p. 213.
[387] Pierre Cabanne, *op. cit.*, p. 39 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 361, 614 ; Georges Hugnet, *op. cit.*, pp. 8, 97.
[388] Gloria Videla, *op. cit.*, p. 194 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 261.
[389] André Breton, *Les pas perdus*, pp. 107, 110, 117, 119 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, pp. 55, 169 ; idem, *Entretiens*, pp. 64, 71, 73, 75, 244 ; Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 42 ; Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 82.
[390] Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 172, 182 ; Gh. Luca, D. Trost, *Dialectique de la dialectique, Message adressé au mouvement surréaliste international*, Bucureşti, 1945, p. 15.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Réviser toutes les thèses et formules figées, passer sans cesse au crible ses propres principes et méthodes de travail, c'est un point de vue que partagent les néo-avant-gardes. On reparlera donc d'« académisme », d'un « art de musée » à réfuter, etc.[391] Convenons que tout cela n'est pas très nouveau, quoique cette réaction reste, quand même, justifiée.

Le processus de non-alignement se déroule jusqu'au bout. Secouer la discipline d'un programme, c'est introduire dans le groupe un élément de désordre, hostile à l'esprit de chapelle, un élément qui — finalement — sème la confusion au sein de la secte. Celle-ci se veut pure, intransigeante, mais son rigorisme même la pousse vers la pulvérisation et la dissolution. Aussi les avant-gardes se disloquent-elles l'une après l'autre, victimes de leurs conflits et de leurs divergences.[392] L'atomisation atteint très souvent une situation limite, car chaque mouvement tend à s'identifier avec un chef de file, avec son *isme* personnel, lequel entre inévitablement en conflit avec d'autres individualismes, non moins irréductibles et légitimes. Le cas du surréalisme est exemplaire à cet égard. Il a connu des défaillances, des défections, suivies d'exclusions retentissantes, d'excommunications, d'anathèmes. Ses dissensions internes étaient « propres aux groupements occultes, aux sociétés secrètes ». Breton parle de « tiraillements caractéristiques », de « scissions », effets de certaines « lois de fluctuations », où les questions de personnes se mêlent étroitement aux divergences théoriques. Rappelons que la formule *Un Cadavre* (1930) fut retournée par les dissidents et les bannis contre André Breton lui-même ; qu'un *Troisième manifeste du surréalisme* (non-orthodoxe : Desnos, Baron, Leiris, Queneau, Prévert, Bataille, Ribemont-Dessaignes) déclare « André Breton déposé dans son monastère littéraire, sa chapelle désaffectée, et le surréalisme tombé dans le domaine public » ; et qu'Artaud a pu écrire (*A la grande nuit ou le bluff surréaliste*, 1927) que « le Surréalisme est mort du sectarisme imbécile de ses adeptes ».[393] Vers 1931, le spectacle devient public : « Les violentes dissensions, les séparations retentissantes, les orgueilleux érysipélés, les injures de conjoints en instance de divorce... » A l'Est de l'Europe les avant-gardes offrent un même tableau. La dissolution du groupe surréaliste après 1948, les querelles avant et après la mort d'André Breton (avec les mêmes motivations, diatribes, lettres ouvertes, etc.), apportent — s'il en fallait encore — une preuve supplémentaire.[394] Et les lettristes se partagent, de nos jours, en « isouiens » et « non-isouiens » par un fractionnement analogue.

Mais le coup de grâce est porté par la fatalité de l'autonégation, par l'impossibilité où se trouve l'avant-garde de survivre à sa propre « rupture ». Car elle ne saurait accepter le geste machinal, ni l'immobilisme — modelage de sa contestation. Elle se retourne donc contre elle-même, tel « un scorpion qui se mord la queue » (G. Ribemont-Dessaignes) : démarche intrinsèque à sa structure théorique, qui implique l'autosacrifice, l'autodestruction et ce en vertu de sa propre logique négative. Son cri de victoire une fois poussé, il ne lui reste qu'à se dissoudre, par fidélité à soi-même, afin de ne pas transformer le mécanisme de la négation en forme vide et

[391] *I Novissimi*, p. 203 ; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 34 ; Hans Magnus Enzensberger, *op. cit.*, p. 260 ; Georges Matthieu, *De la révolte à la renaissance*, p. 48.

[392] Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, pp. 27, 28 ; Adrian Marino, *op. cit.*, pp. 104-106.

[393] G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, p. 96 ; André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 68-69 ; idem, *La clé des champs*, p. 102 ; Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, p. 92 ; Serge Gaubert, « Bio-bibliographie (Desnos) », *Europe*, 517-518/1972, p. 233 ; Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 118.

[394] Ilarie Voronca, « Georges Ribemont-Dessaignes vorbeste cu "UNU" » (G. R. D. parle avec "Unu"), *Unu*, 36/1931 ; Karel Teige, Orage sur « le front gauche » (tr. fr.), *Change*, 10, 1972, p. 86 ; Jean Schuster, *op. cit.*, pp. 189, 194 ; « Les Surréalistes aujourd'hui », *Combat*, 8 avril 1969 ; Philippe Audoin, *Les Surréalistes*, pp. 122-124, 144.

rituelle : « En mettant volontairement fin à sa propre activité, Dada a apporté la preuve que, si l'expérience se justifiait, sa continuation, une fois le point de saturation atteint, aurait été la négation pure et simple de sa nature profonde. »[395]

Le seul mouvement qui ait pleinement compris cette logique immanente a été, en effet, le dadaïsme. Il en tire toutes les conséquences en rendant officielle sa disparition : « En réalité, les vrais dadas se sont toujours séparés de Dada. » Car une « caractéristique de Dada est la séparation continuelle de nos amis. On se sépare et on démissionne. Le premier qui ait donné sa démission du Mouvement Dada *c'est moi.* » Démarche contraignante pour Tristan Tzara, « aussitôt (qu'il eut) compris la véritable portée de *rien* » et le fait que Dada se manifeste « en détruisant de plus en plus, non en extension, mais en lui-même ».[396] Pareille valorisation de sa contradiction interne relève d'une belle constance dans la négation : « . . . Les vrais dadas contre Dada », « Dada détruira Dada », étant donné que « la démolition de ses propres idoles est inévitable lorsqu'elles deviennent encombrantes ». En Allemagne, Raoul Hausmann proclame que « Dada est sa propre contre-révolution », « Dada ! Denn wir sind — *Antidadaisten* », tandis que *Merz* (1923), la revue de Kurt Schwitters, s'affirme également *Antidada.* Il y aura des « ultraïstes » *antiultraístas*, et l'on assistera au « suicide » d'*Unu* (1922) : « *Unu* est au seuil de sa sixième année. Et pour qu'il reste jeune, nous l'*assassinons* aujourd'hui, avant qu'il n'entre à l'école primaire. »[397]

Les témoignages s'accordent à justifier cette attitude. L'avant-garde doit interrompre brutalement la genèse de sa « tradition » pour ne pas étouffer sa spontanéité foncière. Scissions et reniements, y compris l'autonégation, se réclament par conséquent du principe de liberté, refusent tout esprit de secte et de collectivité, mus par la conscience de la faillite, de la désintégration, du vieillissement fatal du mouvement, bref du fait qu'il ne peut survivre qu'en cessant d'être.[398] On décèle dès à présent le noyau « positif » de ces revendications, dont la contrepartie constituera le second volet de ce chapitre.

Bien des aspects de l'avant-garde portent l'empreinte de l'autonégation. En lançant un manifeste, on s'en déclare adversaire : « Etre contre ce manifeste veut dire "être dadaïste" » (*Dada Almanach*, Berlin, 1920). Une œuvre dada ne doit pas durer plus de cinq minutes, plus de six heures, etc. D'ailleurs, « *Dada ist ephemär* ».[399] Il est par surcroît ridicule, comme le veut l'esprit d'autocalomnie. Picabia se disait volontiers « cannibale, loustic et raté ». Tzara ne lui cède en rien : « Un idiot, un farceur et un fumiste. » « Tous mes poèmes — assure-t-il — sont des poèmes en forme d'errata. » Voyez encore le poétisme tchèque, par exemple : « Les clowns et les dadaïstes nous ont appris cette esthétique autosceptique. »[400]

[395] Ilarie Voronca, « Marchez au pas, Tristan Tzara parle à Intégral », *Integral*, 12/1927.

[396] Adrian Marino, *op. cit.*, pp. 107-108 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, *Unu*, 36/1931 ; G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, p. 162 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 419, 423 ; Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 9.

[397] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 381 ; G. Ribemont-Dessaignes, *Dada, Manifestes* . . ., p. 28 ; idem, « Histoire de Dada », *N. R. F.* (1930), p. 872 ; Jean-François Bory, *op. cit.* ; Paul Pörtner, *op. cit.*, II, p. 504 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 70 ; Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, p. 566.

[398] Guillermo de Torre, *op. cit.*, I. p. 136 ; Ilarie Voronca, « Marchez au pas, Tristan Tzara parle à Integral », *Integral*, 12/1927 ; idem, *op. cit.*, *Unu*, 36/1931 ; G. Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 132.

[399] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 726 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, p. 320 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 262 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, II, p. 521.

[400] Francis Picabia, *op. cit.*, p. 225 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 388, 569, 697 ; idem, *Alfred Jarry*, p. 75 ; Karel Teige, « Poétisme », *Change*, 10/1972, p. 110.

Il y a plus : l'autonégation détruit systématiquement l'œuvre. La création se « suicide ». Les textes des futuristes russes étaient « A déchirer après lecture ». Picabia s'est livré, lors d'une séance dada, à un morceau de bravoure : il montra sur un tableau noir un dessin à la craie, qui fut effacé aussitôt. « Cela voulait dire que ce tableau n'était valable que pendant les deux heures qui suivaient la manifestation. » Max Ernst expose un morceau de bois dur auquel est suspendue une hache ; un écriteau avise les visiteurs que la hache leur permet de détruire l'objet, s'ils en ont envie. Man Ray propose à son tour un *Object To Be Destroyed*,[401] et ainsi de suite. Les assemblages autodestructeurs de Tinguely, le dispositif de Murakami qui perce plusieurs trous à la fois perpétuent cette technique. On s'est habitué à ce folklore, qui fait partie de la petite histoire de l'avant-garde. Le surréalisme introduit, comme d'habitude, une note plus grave, tout en cultivant les mêmes méthodes. Il se présentera donc comme un cri de l'esprit « qui se retourne vers lui-même, et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves ». D'où le geste symbolique du suicide, qui va bien au delà de la révolte ou de la protestation. A la question *Le suicide est-il une solution ?*, René Crevel répond que c'est « la plus vraisemblablement juste et définitive ». Quelques-uns ont joint l'acte aux paroles : Vaché, Rigaut, Crevel lui-même. Soupault annonce un ouvrage intitulé *L'invitation au suicide* (1923). Aragon frôle la même idée, qui traduit la décomposition morale, dans *Cannibale* (1/1920).[402] La longue marche de la négation, qui déclencha tant de théories contestataires et destructrices au sein des avant-gardes littéraires, aboutit ainsi au néant. La boucle est bouclée.

ATTITUDES POSITIVES

On aurait pourtant tort d'identifier intégralement l'esprit, le programme et l'art de l'avant-garde à une négation perpétuelle, à une entreprise de démolition stérile. En vérité, la dialectique *ancien/nouveau*, qui régit ces mouvements dans leur ensemble, est à la fois négative et positive, destructrice et constructrice. C'est là une dualité fondamentale : l'avant-garde ne démolit la tradition qu'afin d'instituer sur ses décombres un ordre nouveau. S'il est parfaitement vrai que sa nouveauté consiste au départ à s'insurger, il n'empêche que cette détermination négative a pour cause première et pour principe directeur une puissante volonté d'affirmation.

Sans se prétendre dialecticiens, bon nombre d'artistes ont pleinement saisi que la confrontation *ancien/nouveau* débouche sur la « création », sur un système esthétique et littéraire de rechange. « Nous opposons un "non" à des grands siècles », affirmait Kandinskij, mais « il y aura une réalisation, un jour, dans une monde nouveau . . . ». Le programme des futuristes est pareil : « Les nouveaux rapports des formes et des couleurs » ne sont possibles que par la libération des chefs-d'œuvre de l'art et de la culture traditionnelle (Umberto Boccioni). La comparaison entre la poésie « passéiste » et la poésie « futuriste » domine, on le sait, la pensée de Marinetti. Pour Apollinaire, « La poésie de Jean Royère est aussi fausse que doit l'être une nouvelle création au regard de l'ancienne ». Sortir des sentiers battus devient le but suprême : « Je voudrais changer, avoir une nouvelle approche » (Marcel Duchamp), « La nouvelle

401 *L'Année 1913*, I, p. 366 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 593 ; Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 68 ; Hans Richter, *op. cit.*, p. 96.

402 Aragon, *Les Aventures de Télémaque*, p. 113 ; Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, pp. 68, 182 ; G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, p. 238 ; Michel Sanouillet, *Francis Picabia et « 391 »*, p. 184.

architecture — dans l'esprit du *Bauhaus* — diffère fondamentalement et dans un sens organique de l'architecture ancienne ».[1] Même Dada, si destructif de prime abord, se proposait (du moins à en croire tel ou tel de ses adeptes) de jeter une « base créatrice pour la construction d'une nouvelle et universelle conscience de l'art ». Et une estimation très exacte du refus, à la fois négative et positive, apparaît dans un manifeste surréaliste : « ... La nouveauté qui sera la même chose que ce que nous ne voulons plus ... » Les avant-gardes roumaines et tchèques (« intégralisme », « poétisme », etc.) corroborent cette constatation : « Art nouveau » contre « Art ancien ».[2]

Ces brèves indications nous introduisent dans une ambiance bien différente du nihilisme décrit plus haut. Quelques tendances percent déjà : 1. Toute affirmation de la nouveauté a un sens critique qui institue, en s'énonçant, une valeur positive ; 2. Toute réaction critique est une forme et une modalité de l'instauration du nouveau ; 3. L'apologie de la nouveauté, valorisation — explicite ou implicite — de la négation, n'est que l'expression d'un renversement effectué dans un sens positif ; 4. Tous les aspects novateurs des avant-gardes sont dominés par l'aversion et par le refus — explicite ou implicite — de la tradition ; 5. La glorification du neuf traduit une tendance à l'extrémisme, au paroxysme et au radicalisme, symétrique des attitudes négatives ; les néophiles sont aussi fanatiques que les néophobes. L'avant-garde n'exclut donc pas l'affirmation, comme en témoignent le *Yes Art* actuel et S. Dalí.[3]

ELOGE DE LA NOUVEAUTÉ

Dans la longue histoire de l'idée de nouveauté littéraire, les avant-gardes forment un chapitre essentiel ; elles expriment cette idée sous ses formes les plus pures et les plus significatives, en termes euphoriques, exaltants et exaltés, au diapason de la passion et de la foi qui les animent.

Le futurisme est, en effet, « l'amour intarissable du nouveau », « la grande religion du nouveau » — « mot d'ordre de tous les novateurs ... », de tous les adeptes d'« une nouvelle façon de voir le monde », et « nouvelle raison d'aimer la vie ». « Aimer l'idée neuve », l'accepter d'avance[4] : cet état d'esprit est monnaie courante.

Le neuf est, de par sa nature, spontané, inépuisable, éternel. C'est là ce qui justifie la certitude des avant-gardes de pouvoir inaugurer une « nouvelle ère », une « nouvelle époque », bref de procéder à un re-commencement perpétuel qui équivaut à partir de zéro, à prendre son vol sans préparatif aucun. On lit des déclarations très précises dans ce sens chez les constructivistes russes (« une nouvelle ère commence »), chez les partisans de l'*Esprit Nouveau* (« une grande époque vient de commencer »)[5], même chez les dadaïstes (Raoul Hausmann : « Le

[1] *L'Année 1913*, III, pp. 144—145 ; Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I, p. 114 ; G. Apollinaire, *Il y a*, p. 164 ; Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, p. 72 ; Walter Gropius, *op. cit.*, p. 201.

[2] Hans Richter, *op. cit.*, p. 49 ; Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, p. 27 ; Mihail Cosma, « De la futurism la integralism » (Du futurisme à l'intégralisme), *Integral* n° 6-7/1925 ; Marketa Brousek, *Der Poetismus*. München, 1975, p. 60.

[3] « Y a-t-il une avant-garde? » *Arts*, n° 9/1965.

[4] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 94, 395 ; cf. *Europe*, 551/1975, p. 106 ; Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I, p. 134 ; Arlette Albert-Birot, *op. cit.*, *Europe*, 551/1975, p. 102 ; *Los Vanguardismos en la América latina*, p. 195.

[5] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 348 ; *Programme*, de l'« *Esprit Nouveau* », 1/1920.

but que nous voulons atteindre consiste à parvenir à un état primordial nouveau, à une nouvelle présence . . . »). Les lettristes ne feront pas exception.[6] On voit se profiler ainsi l'un des grands mythes des avant-gardes : celui de la priorité absolue, de l'éternelle renaissance *ex nihilo*, accompagnée du refus méprisant des précurseurs et de toute attache.

L'avant-garde, surtout celle du XXe siècle, conçoit l'acte créateur comme une innovation sans répit et sans fin. Toute œuvre devient un événement irrépétable, une aventure strictement individuelle. L'écrivain est le champion du poème-événement, c'est-à-dire « l'apôtre de cette conception qui exige de tout nouveau poème qu'il soit une refonte totale des moyens de son auteur, qu'il coure son aventure propre hors des chemins déjà tracés, au mépris des gains réalisés antérieurement ». La poésie sera donc à réinventer chaque fois : le neuf, c'est le non-renouvelable, une possibilité permanente d'ouverture, une « forme » (vide) de l'esprit pouvant se remplir différemment à tout instant. Le poète conclut « un véritable pacte avec l'inconnu et la non-mesure . . . »[7]

L'éloge du « jamais vu » verse dans le culte, érige même en postulat la nouveauté radicale, intégrale, sans anticipation et sans postérité. Principe qui se formule toujours au superlatif : « le plus nouveau », « complètement nouveau », « absolument nouveau », le *super-nouveau*, l'*ultramoderne*. Dada fera grand cas non seulement de l'inédit, mais aussi du principe de l'innovation : « nouvelles formes, nouveaux matériaux, nouvelles idées, nouvelles directions, nouveaux hommes », « l'intensité d'un art nouveau ».[8] L'avant-garde sud-américaine se mettra, elle aussi, à l'école du *poeta novísimo*. Appliqué à la critique (partisane), ce critère dicte des jugements sans appel : « Le surréalisme n'a apporté au moment de sa fondation aucune contribution radicalement neuve. »[9] Selon cette logique, le foyer de la nouveauté se trouve toujours à l'extrême pointe de sa marche.

Il va de soi qu'ainsi envisagée, elle se confond avec l'originalité. Une fois de plus, on redécouvre un peu partout cette notion littéraire traditionnelle, dont la dernière flambée date du romantisme. L'originalité constitue un véritable article de foi, exprimé ici sous des formes incisives et impératives. Le *Manifeste des peintres futuristes* (1910) énonce le principe « qu'il faut mépriser toutes les formes d'imitation et glorifier toutes les formes d' originalité ». Le *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes* (1911) affirme que « Les auteurs ne doivent être préoccupés que d'*originalité novatrice* ». Il faut donc tendre à l'« originalité à tout prix ».[10] En quoi consiste-t-elle ?

Elle exige d'abord qu'on rejette toute forme d'emprunt : « Toutes les pièces qui partent d'un lieu commun ou qui empruntent à d'autres œuvres d'art leur conception, leur ficelle, ou une partie de leur développement sont absolument méprisables. » L'originalité, selon les mêmes futuristes, est le « jamais dit ». Dada, de son côté, s'est « libéré des conventions, ouvert à tous ceux qui veulent faire quelque chose de vraiment nouveau, sans procédés, en dehors de toute école ». Mais, outre la haine des conventions, procédés, écoles et règles, l'originalité inclut aussi

[6] Jean-François Bory, *op. cit.* ; Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, 1947, p. 16.

[7] Cf. *Europe*, 551/1975, p. 106 ; André Breton, *Entretiens*, p. 31 ; idem, *L'Art magique*, p. 228.

[8] Gloria Videla, *op. cit.*, p. 28 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, I, p. 339 ; Hans Richter, *op. cit.*, p. 9 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 700.

[9] David Bary, *En torno a las polémicas de vanguardia* (*Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*, p. 25) ; Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, pp. 423-424.

[10] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 165, 248, 395.

la spontanéité : elle se fonde — au dire de Tristan Tzara — sur les « caprices non-réglés de l'heure et de l'atmosphère ».[11] Enfin, elle signifie encore : l'« invention de ce qui n'existe pas ».[12] Chaque restriction renvoie au principe opposé, promu au rang de qualité essentielle.

La doctrine de la nouveauté extrême englobe l'imprévisible, l'insolite, le choc. L'idée, jadis montée en épingle par l'art baroque, connaît un regain de vie avec l'avant-garde. Si la littérature est le poncif, la vraie poésie se confond avec la trouvaille, l'inattendu, la découverte perpétuelle. La *surprise* est exaltée au même titre que le saugrenu, car l'une et l'autre ont une force contestatrice à toute épreuve : « Horreur de tout ce qui est vieux et connu. Amour du nouveau et de l'imprévu » (Marinetti, *Imagination sans fils et les mots en liberté*, 1913). Le côté « théâtral », le côté « spectacle » de l'avant-garde se traduit par l'art du « choc » et de l'« étonnement ». Relisons à ce propos *Le Music-Hall* (1913) qui recommande d'« inventer incessamment de nouveaux éléments de stupeur », d'« introduire la surprise ... », le *Manifeste de l'Alphabet à Surprise* (1916) ou le *Théâtre de la surprise* (1921), lequel postule « la valeur essentielle de son originalité surprenante », et veut « frapper de stupeur amusante la sensibilité du public ». « La surprise est un élément essentiel de l'art aujourd'hui plus que jamais parce que après des siècles pleins d'œuvres de génie, qui toutes ont surpris le monde, il est bien difficile de surprendre aujourd'hui. » Même revendication chez les futuristes russes (notamment chez Majakovskij) et polonais.[13] La revendication se répète si souvent que la « surprise » cesse vite d'en être une ... : ce fut un des lieux communs de l'avant-garde.

Rien de plus banal, en effet, dans ces milieux, après 1910, que l'*Etonne-moi* de Djagilev ou le *J'émerveille* d'Apollinaire. D'après Marcel Duchamp, dont les idées se cristallisent à la même époque, « un tableau qui ne choque pas n'en vaut pas la peine. » Les œuvres « de choc » foisonnent. « J'exige du ravissant », renchérit Picabia. La poétique de l'heure est fondée presque entièrement sur cette notion. « Il y a la surprise et la joie de se trouver devant une chose neuve » (Pierre Reverdy)[14]. Ce principe mènera à une théorie de l'image poétique et de la métaphore. Apollinaire, qui joint le don de synthèse aux vertus de l'éponge, fait sienne la même idée : « Perdre / Mais perdre vraiment / Pour laisser place à la trouvaille » (*Toujours*, 1917). Quant à son exposé sur *L'Esprit nouveau et les poètes*, il n'apporte rien qui ne soit connu : « L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le plus grand ressort nouveau.* » Ou : « La surprise, l'inattendu est un des principaux ressorts de la poésie d'aujourd'hui. »[15]

On ne saurait donc lui attribuer la paternité de la « trouvaille », comme le feront les dadaïstes et les surréalistes. Pour Tzara, on s'en souvient, « Apollinaire avait vu dans la surprise un des plus importants éléments de la poésie. Mais c'est dans l'œuvre de Jarry que la conscience de cette *surprise* d'ordre poétique fait son apparition ».[16] La valeur polémique du principe reste

[11] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 248 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 94—95 ; Francis Picabia, *op. cit.*, p. 218 ; Hans Richter, *op. cit.*, pp. 50-51 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 614.

[12] Braulio Arenas, *Vicente Huidobro y el creacionismo* (*Los Vanguardismos en la América latina*, pp. 96, 26) ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 186-187.

[13] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 142, 250, 253, 279 ; Ignazio Ambrogio, *op. cit.*, p. 113 ; Józef Heistein, *op. cit.*, in : *Europe*, 551/1975, p. 25.

[14] Pierre Cabanne, *op. cit.*, p. 129 ; Francis Picabia, *op. cit.*, p. 57 ; Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, Paris, 1927, p. 34 ; André Breton, *Perspective cavalière*, pp. 32, 37.

[15] Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *Mercure de France*, 491, 1er décembre 1918, pp. 391, 393.

[16] Tristan Tzara, « Alfred Jarry », *Europe*, 555-556/1975, p. 75.

cependant intacte. L'inventeur de Dada insistera à plusieurs reprises là-dessus : le *Cabaret Voltaire* « oublia les frontières de l'éducation des préjugés, sentit la commotion du nouveau ». La peinture de Picasso procède par de « fulgurantes surprises de l'esprit qui ont contribué à assainir l'atmosphère viciée de la complaisance artistique. »[17] Apollinaire fait autorité également auprès d'André Breton qui le cite plusieurs fois (sa définition de la *surprise* fait déjà partie de la « tradition » de l'avant-garde) avec une nuance plus personnelle dans *L'Amour Fou* : « La surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement. » Elle est faite, on le sait, de « trouvaille », de « jamais vu », de « contre-sens », de « contre-temps ».[18]

Les manifestes roumains s'alignent sur les mêmes positions. La revue *75 H. P.* exige à son tour « L'art surprise », ennemi de la banalité, « explosion » potentielle et perpétuelle, « tumulte » du poème, etc.[19]

Pour l'essentiel cependant, l'avant-garde n'enrichit ni les formules, ni la théorie de la nouveauté littéraire. Identifier l'idée du *nouveau* à celle de *la poésie* et de *l'art*, c'est reconstruire, une fois de plus, le modèle de la modernité. Il est hors de doute, depuis longtemps, que la nouveauté et l'originalité sont deux des conditions de l'art, et l'avant-garde ne fait que renforcer cette idée, après coup. *La lettre du voyant* de Rimbaud n'en est-elle pas le manifeste par excellence ? «En attendant, demandons au *poète* du *nouveau* — idées et formes », disait Baudelaire. Les futuristes lui emboîtent le pas : « L'art est la nouveauté, la nouveauté est l'art », « Chaque artiste pourra donc inventer un art nouveau ». Tendance commune à tous les arts et à tous les pays : les suprématistes et même les dadaïstes sont bien d'accord sur ce point,[20] et l'on en trouvera nombre d'exemples en Pologne, en Tchécoslovaquie, en Hongrie, en Roumanie, etc.[21]

Même remarque sur l'identification de la *nouveauté* et de la *valeur*. L'avant-garde ne tarde pas à redécouvrir ce critère du jugement esthétique. Pour elle, le neuf transcende les étiquettes, il est la « suprême simplicité ». Même Dada affirme avoir proposé « une nouvelle valeur », un « sens positif ».[22] La nouveauté étant à la fois belle et précieuse, tant en soi que par ordre de priorité, l'avant-garde s'assure de cette façon le privilège de ne jamais déchoir.

La contribution particulière des avant-gardes, dont elles sont du reste plus ou moins conscientes, concerne plutôt l'aspect extrémiste de la nouveauté, ainsi que son statut extra-littéraire.

a) Qu'elles soient positives ou négatives, leurs attitudes prennent volontiers un tour excessif, radical, violent, et l'éloge du neuf tient, lui aussi, de la passion : « c'est Jarry qui ouvre la voie à l'Esprit nouveau d'Apollinaire, à ce monde neuf d'où toutes les fumées du symbolisme ont été balayées ». Pour André Breton, « l'expression doit être rénovée par l'artiste aussi complètement que possible ». La nouveauté s'impose de haute lutte ; pour vaincre, Breton organise répressions et « purges ». Comme dans le cas de l'expressionnisme allemand, un *neues*

[17] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 568 ; Cf. Daniel Leuwers, « Tristan Tzara critique d'art », *Europe*, 555-556/1975, pp. 223-224.

[18] André Breton, *Les pas perdus*, p. 37 ; idem, *La Clé des champs*, p. 287 ; idem, *L'Amour fou*, p. 16, 97 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 116 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 938 ; J. H. Matthews, *op. cit.*, p. 155.

[19] Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 183 ; Stefan Roll, *op. cit.*, pp. 207, 226, 308.

[20] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 359, 378 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 123 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, II, p. 477.

[21] Józef Heistein, *op. cit.*, *Europe*, 554/1975, p. 25 ; Karel Teige, « Poétisme », *Change*, 10/1972, p. 107 ; Dezső Baróti, « Radnóti et la poésie de l'avant-garde », *Acta Litteraria*, 3-4/1965, p. 314 ; Saşa Pană, *op. cit.*, p. 552.

[22] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 359 ; Marcel Janco, *Unbekannter Dada* (*Dada, eine literarische Dokumentation*, pp. 18-21).

Pathos le pousse à l'action. Le dénominateur commun de tous les *ismes*, c'est selon une expression qui date de cette époque, une certaine « fureur de la nouveauté ».[23]

b) L'exigence est universelle et, pourrait-on dire, « totalitaire » : elle vise l'homme, la vie, la société, car la volonté d'innover ne s'exerce pas uniquement sur la littérature et les beaux-arts. En fait, son objectif suprême les transcende de très haut. Il s'agit d'une refonte entière de l'existence et de l'esprit, d'une régénération des âmes et des choses *(die erneuerte Seele und Sache)*. On aspire à « établir un ordre nouveau », à recréer la réalité et l'univers, comme en témoignent les expressions qu'on trouve sous la plume des chefs de file : « Une nouvelle réalité » (Tzara), « Bâtir et aussi agencer un univers nouveau » (Apollinaire, *La Petite Auto)*, « Il s'agit d'un nouvel univers abstrait ... » (G. Ribemont-Dessaignes),[24] «homme nouveau », « vie nouvelle », « mythologie nouvelle » ou « moderne », voire « utopies nouvelles ».

GENÈSE DE LA NOUVEAUTÉ

Une certaine critique, superficielle et dogmatique, veut que les avant-gardes soient dépourvues de toute conscience objective de leur genèse historique et sociale. Il n'en est rien. En fait, elles se sont toujours justifiées par un conditionnement très précis, englobant la totalité des réalités contemporaines. Loin de se concevoir suspendues dans le vide, elles ont mis l'accent sur leur intégration historique, sur leurs coordonnées spatiales et temporelles. En se situant dans l'histoire, elles se définissent comme l'expression la plus immédiate et la plus pure d'un réseau de circonstances spécifiques. Toute la théorie de la nouveauté est fondée sur la conviction que l'avant-garde reflète l'esprit authentique de l'époque.

A la lecture, on est frappé par certains *leitmotive*. On répète à satiété que l'avant-garde plonge dans *la vie* et qu'elle traduit « la passion pour la vie moderne ». « Les nouvelles conditions de vie dans lesquelles nous vivons ont créé une infinité d'éléments naturels complètement neufs » qui aspirent à entrer dans « le domaine de l'art ». « La vie croît en nouvelles formes et pour chaque époque sont nécessaires un art, un moyen et une expérience nouveaux. » « La vie nouvelle fait naître aussi un art nouveau. »[25] Donc, aucune séparation entre l'art et la vie ; au contraire, il y a identité et fusion. Le futurisme est le premier mouvement à rompre aussi brutalement avec la doctrine *fin de siècle*, avec toute forme d'esthétisme et de décadentisme. La fascination de la « vie nouvelle » prend l'allure d'un mythe, agissant puissamment sur Vicente Huidobro et le « creacionismo », sur Tristan Tzara (« Aujourd'hui », « vie nouvelle »), André Breton (« la vie de ce temps ») et bien d'autres. Faire preuve d'une « volonté nouvelle », d'une « nouvelle façon de voir le monde », faire de l'« *art vivant*, au sens de la quête passionnée d'un nouveau rapport vital de l'homme avec les choses »[26], c'est se rattacher à la réalité la plus immédiate, la plus concrète, partant la plus « historique ». C'est le moyen le plus efficace d'être effectivement « présent » — *actuel* — et en même temps de se libérer de toute tradition. Vivre

[23] André Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 70 ; Tristan Tzara, *Alfred Jarry*, p. 72 ; Roberto Fernández Retamar, *La Poesía vanguardista en Cuba* (*Los Vanguardismos en la América latina*, p. 316).

[24] Paul Pörtner, *op. cit.*, I, p. 289 ; André Breton-Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, Paris, 1967, p. 69 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 359, 725 ; G. Ribemont-Dessaignes, « Histoire de Dada », *NRF*, 19, 1931, p. 869.

[25] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 183, 395, 398 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 85.

[26] Gloria Videla, *op. cit.*, p. 105 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 371, 403 ; André Breton, *La clé des champs*, p. 418 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, p. 78.

« les miracles de la vie contemporaine », se laisser pénétrer du grand souffle de « toutes les nouveautés » produites par elle, revient à faire « de l'art nouveau avec la nouvelle vision d'un contemporain ».[27] Ce principe futuriste inspire tous les mouvements postérieurs, en vertu de la logique intrinsèque de l'avant-garde : voyez les manifestes européens et américains (*Martín Fierro*), et ceux des néo-avant-gardes.[28]

Cultiver la nouveauté, l'originalité, signifie aussi qu'on se montre fidèle à *l'esprit du temps*, autre « topos » de la même famille. Les avant-gardes établissent un rapport direct entre leur époque et leur « art », qui en est le reflet exact, exclusif. Le ton est donné par *Une gifle au goût public* (1912), texte de base des futuristes russes : « *Nous* seuls *sommes le visage* de *notre* Temps. Le cor du temps sonne par nous dans l'art des mots. » Partout on évoque les « signes du temps », l'« idéal poétique nouveau de l'ère présente », on demande « que nos œuvres soient l'expression du temps où elles sont nées, ces œuvres-là seules sont vivantes . . . *A chaque temps son art* ».[29] Ces idées, mises en circulation par les futuristes surtout, ne font que traduire des convictions généralement admises par les « modernes », à savoir que « L'Esprit nouveau est celui du temps où nous vivons » (vérité de La Palisse) et que l'art n'est que « l'expression du temps », et dès lors « changement », « mode », en parfaite synchronisation avec le présent (vérité d'avant-garde).[30]

Telle était la doctrine jusqu'à l'apparition de Dada, lequel, en l'adoptant, lui donna une dimension internationale accrue. L'esprit du temps, désormais, dépasse largement les frontières, il sous-tend la *Weltliteratur ;* le mouvement Dada s'en proclame l'expression la plus fidèle. Le manifeste de Huelsenbeck (*Dada Almanach*, 1920) articule les deux positions : « L'art dépend, dans son exécution et sa direction, de son temps et les artistes sont la création de leur époque. » Les temps sont à la révolte et « Dada est l'expression internationale de nos temps ».[31] A partir de ce stade, l'idée tourne à la rengaine, par un phénomène d'imitation ou de polygénisme largement attesté. *De Stijl* (1919) constate que « ces temps sont nos temps et aujourd'hui nous sommes les témoins de la naissance d'un nouvel art plastique ». L'expressionnisme, lui aussi, « baigne dans l'air de notre temps » (comme le romantisme et l'impressionnisme). Il est « la poésie de notre temps », la symphonie intégrale de l'époque, de « la totalité de notre temps ». La doctrine du *Bauhaus* se donne pour « le produit logique inévitable des conditions intellectuelles, sociales et techniques de notre temps », pour « l'expression concrète de la vie de notre époque ». Huidobro, à cheval sur l'Europe et l'Amérique du Sud, professera exactement les mêmes principes, courants dans le Nouveau Monde[32], comme dans l'Est de l'Europe. La revue roumaine *75 H. P.* (1924) se met au « diapason du siècle », tandis que *Punct* (1925) fait appel, pour justifier l'art moderne, à « la loi des déterminants historiques ». Le mouvement *Integral* s'inscrit « dans le rythme de l'époque ; avec l'intégralisme, c'est le style du XXe siècle qui commence » ; le surréalisme étant dépassé, « nous appelons tradition le fait d'aller de concert avec le temps ». Enfin, la revue *Alge* (1930) choisit d'être — comme les futuristes russes — « le véritable clairon

[27] Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I, p. 54 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 71.

[28] *Los Vanguardismos en la América latina*, p. 203 ; « Avanguardia e decadentismo », *Il Contemporaneo*, 18-19/1959, p. 68.

[29] *Manifestes futuristes russes*, p. 13 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 97 ; Józef Heistein, *op. cit.*, *Europe*, 551/1975. p. 17 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 15.

[30] Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, *Mercure de France*, 491, 1er décembre 1918, p. 396 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 377.

[31] Robert Motherwell, *op. cit.*, pp. 243, 245.

[32] Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 409 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, II, p. 177 ; Paul Raabe, *op. cit.*, p. 144 ; Walter Gropius, *op. cit.*, pp. 20, 44 ; A. Pizarro, *op. cit.*, p. 47 ; *Los Vanguardismos en la América latina*, pp. 92, 172.

du siècle »[33], siècle qu'elle considère sous ses aspects techniques, trépidants, «électriques ». Les beaux esprits se rencontrent.

On ne saurait assez souligner que l'*esprit du temps* est, pour les avant-gardes, une réalité parfaitement objective. Il est le produit d'un conditionnement direct et immédiat : des aspects techniques et industriels de la société actuelle, de la grande ville, de la vie moderne, etc. La *modernolatria* des futuristes, les premiers à lui conférer le statut de principe, trace la voie à suivre dès le *Manifeste* de 1909 : « Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir et la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares . . . ; les mines . . . ; les ponts . . . ; les paquebots . . . ; les locomotives . . . ; le vol glissant des aéroplanes . . . » Deux autres manifestes, *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique* (1914) et *La nouvelle religion-morale de la vitesse* (1916), renforcent la doctrine : l'art futuriste est « ivre de machinisme ». Se placeront sous ce même signe : *L'Art des bruits* (Luigi Russolo, 1913), *Le Music-Hall* (1913), *Construction absolue de Mouvement-bruit* (E. Prampolini, 1915), *Le théâtre futuriste synthétique* (1915), *Le Machinisme et l'Art* (Gino Severini, 1917), le *Manifeste de la cinématographie futuriste* (1916), *Le théâtre aérien futuriste* (1919 et *Roma futurista*, III, 66, 18 janvier 1920), *L'Art mécanique* (E. Prampolini, I. Pannaggi, V. Paladini, 1923) et le *Manifeste de l'Aéropeinture* (Marinetti, 1929)[34]. « Créer définitivement le nouvel Art plastique inspiré par la Machine », « l'Idéal mécanique net et précis nous attire irrésistiblement » : l'objectif est bien de convertir l'industrie et la technique modernes en idées, thèmes et formes artistiques. Boccioni dira encore : « Peindre le nouveau, le fruit de notre temps industriel », et Papini : le « Futurisme signifie complète acceptation de la civilisation moderne avec toutes ses gigantesques merveilles . . . ».[35]

Comme de coutume, l'idée franchit les frontières. D'ailleurs, elle plonge ses racines dans une *civilisation moderne internationale*, en pleine expansion. Les futuristes russes parleront donc tout autant de l'influence de la technique sur la littérature : « avions, moteurs, hélices, autos, cinéma, culture dans la poésie des futuristes ». On rendra éloge à « la culture citadine, la dynamique du monde, le mouvement des masses, les inventions, les découvertes, la radio, le cinéma, les avions, les autos, les machines, l'électricité, les trains express . . . » (D. Burljuk). L'enthousiasme des architectes constructivistes trouve la même justification : « Le monument moderne — écrit Tatlin — doit refléter la vie sociale de la ville . . . Seul le rythme de la métropole, des usines et des machines, seule l'organisation des masses peuvent donner le goût de l'art nouveau. » Idées à la mode en Russie et en U. R. S. S. vers 1913-1920, et que connaissent aussi le futurisme polonais[36] ou l'avant-garde roumaine (après 1924). Le *Manifest activist către tinerime* (« Manifeste activiste à la jeunesse », *Contimporanul*, 46/1924) constate que « nous pénétrons dans la grande phase activiste industrielle ». Celui de la revue *Integral* (1/1925) exprime la participation totale au « style de l'époque » : « Nous vivons irrémédiablement sous le signe de la cité », « rythme-vitesse », « la pensée doit dépasser même la vitesse », « nous nous

[33] Saşa Pană, *op. cit.*, p. 568 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 183, 191, 208, 210 ; « Precizări » (« Précisions »), *Integral*, 5/1925, 2.

[34] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 87, 222, 366.

[35] Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I, p. 54 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 91, 298.

[36] Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 53 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 71 ; Francesco Dal Co, « Poétique de l'Avant-Garde et Architecture dans les années 20 en Russie », *VH 101*, 7-8, 1972, p. 26 ; Endre Bojtár, *op. cit.*, *Acta Litteraria*, 3-4/1968, p. 319.

voulons en béton armé ». On fait même de la surenchère : *De la futurism la integralism* (« Du futurisme à l'intégralisme », *Integral*, 6-7/1925), l'article-programme de Mihail Cosma (Claude Sernet), veut que se réalise une « énorme synthèse contemporaine ». Et *Unu* (1/1928) jongle avec des termes tels que « avion », « T. S. F.-radio », « télévision », « 76 H. P. », « art, rythme, vitesse, imprévu, granit ».[37]

Créer en harmonie avec l'ambiance moderne, la traduire dans son essence, c'est se rallier — implicitement ou explicitement — au principe, bien « classique », de la littérature comme « expression de la société ». L'avant-garde, loin de le repousser, l'accepte parfois ouvertement et dans des formules qui peuvent surprendre. Celles-ci font pendant à l'engagement révolutionnaire. Impliqués dans un processus de révolution, certains porte-parole de l'avant-garde en arrivent à constater qu'elle est bel et bien le « reflet » de ce processus, la conséquence d'un déterminisme social, engendré ou médiatisé par la guerre ou par le bouleversement politique. Cette conclusion essentielle ne tarde pas à se voir exprimée : « Les *ismes* sont liés à la guerre et à la révolution ... ». Telles manifestations dada, notamment le photomontage, sont présentées comme « une *nouvelle* image du chaos de la période de guerre et de révolution ». « Si Dada est incohérent, versatile, idiot, scatologique et pourtant poétique — écrit Tzara — c'est qu'il est le reflet de la société. »[38] Ce n'est pas un alibi, ni un titre de gloire, mais une constatation de fait.

Peut-on parler, dès lors, d'une prise de conscience « réaliste », au sens le plus large du terme ? Précisons d'abord que le refus du réalisme concernait surtout ses définitions surannées, académiques, traditionnelles, et en aucune façon sa formule moderne, traduite dans les termes rappelés plus haut. Aux réalités socio-historiques nouvelles correspond une littérature nouvelle, et les avant-gardes vont bientôt se réclamer (en gros) de ce principe très généralisé, il est vrai, mais qui ne se vérifie pas invariablement. Tantôt on le lit entre les lignes, tantôt il est revendiqué ouvertement. C'est ainsi que Kandinskij parlera d'une « nouvelle représentation du monde contemporain », tandis que D. Burljuk demandera « un art qui soit le reflet direct de la réalité ». Au demeurant, tous les facteurs qui font naître le culte de la nouveauté se rencontrent sur ce point. Si le champ sémantique du *nouveau* demeure extrêmement flou, le noyau en est précis : il s'agit de saisir et d'exprimer une nouvelle réalité, dont le contenu social, quoique variable, est évident, et dont la source reste extérieure, indépendante de la faculté cognitive. A vrai dire, la conscience de l'artiste ne produit pas la réalité, mais se laisse « produire » et conditionner par la réalité objective. « Avec Dada une nouvelle réalité accède à sa spécificité même. »[39] Il est significatif qu'un mouvement dérivé de l'expressionnisme prendra pour devise la *Neue Sachlichkeit* (« Nouvelle objectivité »), formule dont les connotations réalistes vont jusqu'à la synonymie : « réalité immédiate », « considérer les choses avec une entière objectivité ».[40] Termes qui n'excluent évidemment aucune des réalités historiques et sociales citées plus haut. A coup sûr, le problème est bien plus complexe et exige précisions et nuances, notamment en ce qui concerne la notion clé de *création*. L'intuition poétique, selon les surréalistes, n'est-elle pas « en posture d'embrasser toutes les structures du monde » ?[41] Bornons-nous, à ce stade, à passer en

[37] Saşa Pană, *op. cit.*, pp. 548, 554, 558.
[38] Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 115 ; Hans Richter, *op. cit.*, p. 116 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 702.
[39] Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 53 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 71 ; Robert Motherwell, *op. cit.*, p. 244.
[40] Fritz Schmalenbach, *op. cit.*, *The Art Bulletin*, XXII, 3/1940, pp. 161-165 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, pp. 214-216.
[41] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 188.

revue les catégories d'arguments qui, dans les théories des avant-gardes, plaident en faveur de la genèse objective de leur « nouveauté ».

Le conditionnement objectif dépasse largement la complexité des réalités sociales et techniques de la vie moderne. L'apparition d'une *nouvelle réalité humaine* joue un rôle de premier plan, et les avant-gardes la proclament avec insistance : « Nous sommes les hommes nouveaux de la nouvelle vie », déclarent les futuristes russes. « L'homme nouveau » fait partie intégrante de ce programme. Apollinaire, en 1912, disait déjà de Picasso : « Nouvel homme, le monde est sa nouvelle présentation. » Qu'on se rappelle encore les expressionnistes, et Dada : « Que l'homme nouveau ait le courage d'être nouveau » (Raoul Hausmann). La néo-avant-garde répétera cet axiome fondamental : « A un monde nouveau correspond un homme nouveau. »[42] Vient s'y greffer, au surplus, le phénomène collectif de la « jeune » ou de la « nouvelle génération » à laquelle appartiennent ces individus. Cette prise de conscience est courante, à toutes les époques ; aussi la critique s'accorde-t-elle pour reconnaître aux avant-gardes le statut de génération : groupements caractérisés par une certaine homogénéité, une volonté commune de style, un esprit collectif de rupture et d'innovation, etc.[43]

En outre, l'*homme nouveau* fera état d'une *sensibilité nouvelle*, réalité psychologique qui constitue également une donnée objective — et un point de programme. « Le Futurisme — selon Marinetti — a pour principe le complet renouvellement de la sensibilité humaine sous l'action des grandes découvertes scientifiques » (*Imagination sans fils et les mots en liberté*, 1913). Il se veut le héraut de la *nuova sensibilità*, « telle que la civilisation l'a modifiée par ses fièvres de jouissance et de recherche ». « Nous sentons mécaniquement. »[44] « Nouvelle sensibilité », « nueva sensibilidad », « moderne Sensibilität », « Neues Pathos » : l'idée vire à l'idée fixe, à côté d'innombrables variantes : « plurisensibilité », « simultanéité », « multiplicité », « rapidité », « ambiguïté », sentiment du « confort moderne », « contemplation à quatre dimensions », « vision intercontinentale », etc.[45] Le surréalisme se réclame « des déterminations spécifiquement nouvelles de notre esprit ». Persuadé qu'il répond au « besoin d'une nouvelle sensibilité collective », il se sent autorisé à « organiser à neuf la sensibilité humaine ». Pour lui, « tout ce qui vient du rêve est nouveau ».[46] Les néo-avant-gardes aussi découlent d'une « sensibilité totale » qui englobe bien plus que le domaine esthétique, d'un « nouveau sentiment de la réalité », etc. C'est là une notion synthétique, appliquée à tout ce qui touche l'âme moderne, sa vision de la vie et du monde.

Faut-il, à partir de là, reconnaître aux avant-gardes la conscience d'un déterminisme « formel » ? Pour une large part, sans doute. Bien souvent, l'apparition des formes nouvelles est légitimée par l'influence directe des réalités nouvelles qu'on vient de signaler. Rapport permanent et nécessaire : l'apparition « de sensations et d'émotions nouvelles » est suivie immanquablement par de « nouvelles formes d'expression ». Le futurisme fait de cette

[42] *Manifestes futuristes russes*, p. 36 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 53 ; Paul Eluard, *op. cit.*, II, p. 521 ; Jean-François Bory, *op. cit.* ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 16.

[43] Paul Pörtner, *op. cit.*, II, p. 177 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, pp. 48-49, 59, 64 ; Pierre Garnier, *op. cit.*, p. 130.

[44] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 142, 222 ; cf. Brunella Eruli, « Preistoria francese del futurismo », *Rivista di letterature moderne e comparate*, 4/1970, p. 256.

[45] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 298 ; *L'Année 1913*, III, p. 393 ; Gloria Videla, *op. cit.*, pp. 194-196 ; Marketa Brousek, *op. cit.*, p. 158 ; Mihail Cosma, *op. cit.*, *Integral*, 6-7/1925.

[46] André Breton, *Point du jour*, p. 7 ; idem, *Position politique du surréalisme*, p. 53 ; Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme*, Paris, 1961, p. 100 ; Jean Schuster, *op. cit.*, p. 199.

constatation un principe de base : « Les nouvelles conditions de vie dans lesquelles nous vivons ont créé une infinité d'éléments naturels complètement neufs, qui pour cette raison ne sont jamais entrés dans le domaine de l'art et pour lesquels les futuristes s'engagent à découvrir de nouveaux moyens d'expression ... » Plus tard, on aura tendance à passer du stade des généralités (« notre âme », « notre époque »)[47] à celui du *conditionnement socio-politique et économique*, marqué parfois d'une forte influence marxiste en Europe centrale et orientale (« constructivisme » russe et soviétique, « poétisme » tchèque, etc.).

On peut distinguer trois types d'explication à propos de l'apparition et (ou) de l'invention de formes nouvelles. La première consiste à justifier celles-ci comme « convenant mieux aux temps et à l'homme actuels » : « la poésie moderne doit élaborer une forme entièrement nouvelle propre aux hommes contemporains », qui se définissent — on le sait — par une sensibilité, des émotions particulières, etc. Ces arguments sont ceux des futuristes, des poétistes, et on les rencontre jusqu'en Amérique latine *(Martín Fierro)*.[48] Secundo, l'évolution sociale favorise ou exige de nouvelles formes artistiques. Dans la relation société nouvelle/formes nouvelles, les termes ne sont plus considérés comme égaux : le rapport se réduit souvent à une interdépendance dans laquelle l'avancement formel prend le pas sur le développement social. Point de vue très répandu, lui aussi, et que défend Tzara[49] dans sa dernière phase : « Le peuple trouve une forme adéquate pour répondre aux nouvelles nécessités d'expression qu'exigent les nouveautés et les innovations de la vie sociale. » Tertio, l'ensemble des formes nouvelles dépend du niveau politique, social et économique, historiquement déterminé, de la communauté. C'est — *grosso modo* — la thèse marxiste qui transperce déjà (si l'on se limite à l'époque 1920-1930) chez les constructivistes russes : « Le système politique et social conditionné par la nouvelle structure économique suscite de nouvelles formes et de nouveaux moyens d'expression. »[50] Chaque fois que la question de l'avant-garde revient sur le tapis, ces trois sortes d'arguments ne manquent pas de réapparaître.[51]

Ces principes une fois posés, on en tire toutes les conséquences : la naissance d'une nouvelle littérature (ainsi que de nouveaux genres) devient non seulement possible, mais obligatoire. Elle sera calquée sur les réalités immédiates, elle sera avant tout une littérature de « faits » et de « reportages ». Conclusion à laquelle aboutissent les cubo-futuristes russes, les théoriciens dits formalistes (tels Šklovskij), et les expressionnistes.[52] Un manifeste roumain a pour titre : *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj* (« La poésie agressive ou du poème-reportage », Paul Sterian, *Unu*, 35/1937). Il en va de même pour les arts plastiques, à commencer par le futurisme et Dada (*Manifeste du Présentéisme* de Raoul Hausmann, 1921).[53]

Pourtant, il faut faire la part des choses et se souvenir que le déterminisme peut jouer en sens inverse. Si le nouveau contenu produit, évidemment, de nouvelles formes, la réciproque semble tout aussi vraie. Ainsi, la thèse formaliste, conséquente et radicale, renverse le rapport

[47] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 91, 398 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 114, 348.

[48] Karel Teige, « Manifeste du poétisme », *Change*, 10/1972, p. 119 ; Z. Rylko, « Apollinaire et les théories de l'avant-garde poétique en Pologne 1919-1928 », *La Revue des Lettres Modernes*, 217-222 (1969), p. 69 ; *Los Vanguardismos en la América latina*, p. 203.

[49] Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, pp. 56, 92.

[50] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 348.

[51] Un dernier exemple portugais : « Inquérito : "Vanguarda ideológica" e "Vanguarda literária" », *Colóquio/Letras*, 23/1975, p. 14.

[52] Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, pp. 136, 139 ; Ladislao Mittner, *op. cit.*, p. 122 ; Saşa Pană, *op. cit.*, p. 552.

[53] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 103, 168, 22, 398 ; Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I, p. 121 ; Jean-François Bory, *op. cit.*

dialectique fondamental, en lui donnant une direction unilatérale. Selon la *Déclaration du mot en tant que tel* (1912-1913) des futuristes russes : « Une nouvelle forme verbale crée un contenu nouveau et non le contraire. » Pour Šklovskij, c'est la forme neuve qui détermine l'orientation vers « le matériel » à employer.[54] Inventer des formes inédites signifierait donc qu'on a résolu tout le problème de l'art. Mais cette option ne caractérise pas l'avant-garde dans son ensemble qui, comme on l'a vu, professe sur la genèse de la nouveauté des opinions bien plus complexes et, surtout, axées sur la réalité objective, « historique ». Même André Breton finit par reconnaître le conditionnement historique de ses prises de position : « ... le temps s'est chargé pour moi d'émousser ses angles polémiques ».[55] C'était se soumettre à l'évidence.

Enfin, l'époque nouvelle et son esprit déterminent la formation d'une *idéologie* qui engendre une nouvelle théorie esthétique (celle de l'avant-garde), laquelle préconise à son tour de nouvelles formes littéraires. Le schéma remonte au futurisme qui se réclame « d'une nouvelle esthétique correspondant à notre psychologie moderne ». Voilà pourquoi la chaîne révolution sociale — révolution spirituelle et idéologique — révolution littéraire et formelle forme un tout cohérent, voire même un circuit fermé, tous les maillons menant les uns aux autres. Le bouleversement de l'idéologie en entraîne un autre sur le plan culturel. Ce dernier détermine la « révolution de la conscience », qui demande des méthodes et des procédés littéraires vraiment révolutionnaires. Majakovskij définit très clairement ce processus : « Présentement, c'est un ordre d'idées absolument neuf qui voit le jour. Seul le verbe ressemblant à un coup de fusil sera capable de l'exprimer. »[56]

Dans les années 20 et 30, les mouvements d'inspiration marxiste orthodoxe, surtout ceux d'Europe centrale, s'alignent sur cette position. Pour eux, la poésie de l'avant-garde socialiste est aussi la plus moderne dans le domaine des formes, véritables « antitoxines contre l'écœurant état de la société ». Telle est « la valeur sociale des formes neuves ». S'insurger contre la tradition, c'est révolutionner la société, l'idéologie et la littérature tout à la fois. L'avant-garde hongroise et tchèque de cette période, en militant pour *Le Nouvel Art Prolétarien* (K. Teige, 1922), aspire aussi à la rénovation de la « technique » poétique. Mais n'oublions pas le rapport dialectique qui régit cette équation. Les mêmes « poétistes » parlent — et une fois de plus, l'accusation de « formalisme » se voit ainsi écartée — de « l'enrichissement de la vision et de la perception du monde par des moyens neufs ». Car ceux-ci viennent à leur tour affermir celle-là : « C'était plus que faire seulement de la peinture : on préparait des yeux neufs pour le public, et des âmes neuves, pour aller avec ces yeux » (Wyndham Lewis).[57]

Le statut profondément révolutionnaire de l'avant-garde n'a été, surtout après les années 30, ni bien compris partout, ni généralement accepté. Bien au contraire. Pourtant, le problème se pose chaque fois qu'on se demande, comme le fait André Breton, en 1935 : « Y a-t-il, à proprement parler, y a-t-il, oui ou non, un art de gauche capable de se défendre, je veux dire un art qui soit en mesure de justifier sa technique "avancée", par le fait même qu'il est au service

[54] *Manifestes futuristes russes*, p. 30 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 140.

[55] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 67.

[56] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 210 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 140 ; cf. Endre Botjár, *op. cit.*, *Acta Litteraria*, 3-4/1968, p. 315.

[57] Cf. Endre Bojtár, *op. cit.*, pp. 321, 325 ; Karel Teige, *op. cit.*, in : *Change*, 10/1972, pp. 37. 43, 52 ; Marketa Brousek, *op. cit.*, pp. 28, 69, 70 ; Muriel Gallot, « L'art et/ou la vie : approche du mouvement vorticiste », *Europe*, 552/1975, p. 208.

d'un état d'esprit de gauche ?» De nos jours encore, la même question surgit à propos des implications révolutionnaires des néo-avant-gardes, lesquelles ne peuvent se contenter d'agiter des «idées» sans les couler dans des «formes» neuves. La condamnation de G. Lukács n'est-elle pas infirmée par tel ou tel écrivain contemporain qui se réclame, non sans raison, du marxisme ?[58]

L'ÉTERNEL PRÉSENT

La genèse de la nouveauté a un sens très clair : elle veut instaurer à tout prix l'*éternel présent ;* il s'agit d'incarner l'actuel dans son instantanéité. Le message est délivré «maintenant, en ce moment, aujourd'hui, devant vous, contemporains» (D. Burljuk). Bien que chaque instant succède à un autre, l'avant-garde aspire à coller toujours au dernier de la série, à être l'expression immédiate de chaque «présent» dans la suite ininterrompue de la succession, et à changer ainsi le discontinu en immuable.

Tout y pousse : l'esprit rageusement antitraditionnel, le dépassement brutal du passé, la contestation de toutes les avant-gardes antérieures, l'éloge forcené du nouveau. Ecoutons les futuristes : «Les problèmes qui intéressaient les avant-gardistes de 1909 sont loin de nous», aussi loin que l'année 1909. De plus : «1929 est un nouveau moment historique, non seulement différent de 1909, mais différent même de 1928 ; il suppose donc une nouvelle expression», «aujourd'hui n'est pas hier» et «aujourd'hui seul est intéressant». Etre de son temps devient une exigence essentielle : «La poésie date d'aujourd'hui» (B. Cendrars). La poésie et l'art sont l'affaire d'un instant ; conception et réception coïncident : «Que ce soit écrit et vu en un clin d'œil.» Ce qu'on appelle *simultanéisme* (Theodor Däubler, *Simultaneität*, 1916)[59] s'apparente, en gros, à la même tendance.

Certains titres-manifestes de revues et de mouvements laissent apparaître la même obsession : *Maintenant* (A. Cravan, 1912), *Aktualismus* (1916), *nunisme* (du grec *nun*, «maintenant», «à présent» ; Pierre Albert-Birot, 1916-1917), *présentéisme* (mouvement russe, 1920), *Ma* (mouvement hongrois), *Danas* (Belgrade), etc. Le vorticisme anglais prétend : «La Vie, c'est le Passé et le Futur, le Présent c'est l'Art.» Chaque «nouveau *Vortex*» veut «plonger jusqu'au tréfonds (ou l'âme) du présent».[60] Peintres et sculpteurs font des déclarations identiques. Constructivistes, suprématistes, «instantanéistes», tous sont hantés par la «valeur de l'instant» — dont «la convention instable, hasardeuse» ne dure que le moment «où nous l'utilisons» (Picabia) —, par «la seconde d'aujourd'hui», «la seconde créatrice» (Raoul Hausmann, *Manifeste du Présentéisme*, 1921), le passé étant rejeté à mesure qu'il est vécu. Tout ce que crée le poète «disparaît avec l'homme qu'il était hier. Demain il connaîtra du nouveau ... Mais aujourd'hui manque à ce présent universel» (Eluard)[61]. Les surréalistes ont un sens

[58] André Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 21 ; quelques débats actuels : «Avanguardia e decadentismo», *Il Contemporaneo*, 18—19/1959, pp. 52, 93 ; «Inquérito ...», *Colóquio/Letras*, 23/1975 ; Roberto Fernández Retamar, «Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana», *Casa de las Américas*, 82/1974, p. 120.

[59] Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 71 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 377-378 ; Pär Bergman, *op. cit.*, pp. 113, 128 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, p. 244 ; *L'Année 1913*, III, p. 361 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, II, pp. 212-213 (nombreuses références au «simultanéisme»).

[60] Muriel Gallot, *op. cit.*, *Europe*, 552/1975, p. 207 ; Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 90.

[61] Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 78 ; Mario De Micheli, *op. cit.*, pp. 279, 398, 401 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 70 ; Hans Richter, *op. cit.*, p. 192 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 514.

très sûr de l'insolite du moment, des trouvailles du hasard, des rencontres fortuites. Enfin, le *happening* actuel relève de la même « esthétique du moment ».

La « modernité » aussi, car c'est là un concept que l'avant-garde identifie à l'idée de présent. « Neuf », « moderne » : pour elle, c'est du pareil au même. On a toujours affaire à l'éphémère, véritable quintessence de l'époque, sans postérité aucune. L'homme plonge corps et âme dans le « moderne », sans se « dissimuler ce que cette notion même a d'instable » (Breton). « Ce mot fond dans la bouche au moment même qu'elle le forme. Il en est ainsi de tout le vocabulaire de la vie, qui n'exprime point l'état mais le changement » (Aragon).[62]

Etre « moderne » est une gageure que l'avant-garde accepte avec lucidité : en se soumettant au provisoire, en refusant que le choix d'aujourd'hui soit en quelque sorte lié à celui de demain et continué par lui, elle écarte toute continuité et toute survie, elle exclut à chaque instant l'avenir. Cette prise de conscience domine le futurisme et, après lui, toutes les avant-gardes du XXe siècle. Le présent éternel prend des proportions absolues, mythiques. Il répond à toutes les aspirations de l'âme nouvelle : « Tuer le passé à chaque instant et rendre inutile l'attente de l'avenir que tu dois surpasser. Fais en quelque sorte que la réalité d'aujourd'hui soit plus belle que le rêve réalisable demain. » L'envoûtement de l'actuel et du quotidien est complet ; tout est transitoire. « Etre moderne signifie ne pas être de tous les temps » (Ramón Gómez de la Serna). « Il vaudrait mieux nous résigner à faire humblement l'art d'aujourd'hui sans nous soucier du lendemain » (Vicente Huidobro). Ecrire pour l'avenir est une insupportable affectation « littéraire », l'alibi de cabotins décrépits. On fera fi de ce genre de « succès », car que signifie — au juste — écrire pour une « autre génération », être lu d'ici 30 ou 50 ans, par rapport aux milliards d'années de l'avenir ?[63] La littérature et l'art parviennent à chaque instant à leur terme, et l'avant-garde assume cette destinée avec cran, arrogance et allégresse.

L'ÉTERNELLE NOUVEAUTÉ

L'éternel présent engendre l'*éternelle nouveauté*. Le phénomène n'est pas particulier à l'avant-garde, celle-ci ne faisant que reprendre spontanément à son compte une « philosophie » générale de la « durée », de l'« instant », de la « modernité » inépuisable et perpétuelle.

Consciente au plus haut degré du climat de mutation où elle vit, l'avant-garde conçoit la nouveauté d'abord et surtout comme l'objet d'une recherche sans fin, d'une quête opiniâtre, d'une acceptation anticipée et inconditionnelle. Faire siennes toutes les réalités et idées nouvelles constitue moins une doctrine qu'un état d'esprit au diapason d'un « nouvel ordre » (social, moral, artistique, etc.),[64] profondément insurrectionnel de par son originalité même. La négation perpétuelle se prolonge en effet, à chaque moment de sa trajectoire, en une nouveauté inépuisable, dont Dada et le surréalisme ont très bien compris le sens critique. « Dada passa tout par un nouveau filet. » Quant aux surréalistes, ils se mettent en quête d'un « inconnu nouveau » (« le plan de la non-convenance », Max Ernst). Ouvrir des « yeux nouveaux », partir à la

62 André Breton, *Entretiens*, p. 42 ; Aragon, *Le Paysan de Paris*, pp. 15-16, 143, 164 ; André Breton, *Point du jour*, p. 65.

63 F. T. Marinetti, *Mafarka le Futuriste*. Paris, 1910, p. 281 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 127, 234 ; Ramón Gómez de la Serna, *Ismos, Obras Completas*, II. Barcelona, 1957, p. 961 : Vicente Huidobro, « Futurisme et machinisme », tr. fr., *Europe*, 551/1975, p. 161 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 34—35.

64 Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 78 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 91 ; C. W. E. Bigsby, *op. cit.*, p. 6.

« recherche du nouveau » est la raison d'être du poète d'avant-garde, lequel entre toujours « le premier » dans « le monde nouveau » qui se présente devant lui.[65]

L'essentiel, dans cette chasse incessante, c'est que la nouveauté est pensée en termes réellement originaux, propres à l'avant-garde : comme jaillissement et éruption ininterrompus, c'est-à-dire comme spontanéité pure. Le recommencement, le renouvellement, le rebondissement sont donc inévitables. « Tout devenir ne peut être que commencé sur terre » (Theodor Däubler). Mais comme la rénovation continue est intrinsèque à l'art, l'avant-garde — Dada notamment — tend à se confondre avec la condition artistique même. De ce fait, tous les arts sont ou deviendront d'« avant-garde », voire « dadaïstes » (Huelsenbeck).[66] Le statut de l'avant-garde se voit ainsi mis en cause.

Concédons-le : l'étude de ces mouvements n'a bénéficié jusqu'à présent que d'analyses trop détaillées ou trop générales. Une lecture différente, comparatiste et orientée par la nature théorique des textes, réserve bien des surprises. C'est évidemment un truisme que d'affirmer que l'art est éternellement nouveau, que le neuf d'aujourd'hui succède à celui d'hier en succession linéaire, et que rien au monde ne vieillit plus vite. Et pourtant, l'avant-garde, dès le cubisme et le futurisme, s'insère incontestablement dans ce système d'argumentation. Toute œuvre, dit-elle, ressort du rapport « d'une nouvelle créature à un nouveau créateur ». « La vérité sera toujours nouvelle. » « Car il ne s'agit pas de faire vrai ; le vrai d'aujourd'hui est le faux de demain. » Après le *LEF*, il y aura un *Nouveau LEF*. Dans la jungle des innovations, que « les excès, chaque jour soient distincts des excès d'hier et d'aujourd'hui ». On part du principe que « le monde doit être réinventé. Toujours de l'Inédit. »[67] Mots d'ordre populaires entre 1910 et 1930, et qu'adoptent également les néo-avant-gardes : les *beatniks* (Jack Kerouac), *le groupe 63* (« un peu plus contemporain que les autres », Alfredo Giuliani)[68], etc.

Le même argument plaide en faveur de l'élimination de la dernière avant-garde par la toute dernière, qui s'insurge contre la « mode » lancée par celle-là. Puis en viendra une autre, et encore une autre . . ., toutes vouées au vieillissement : « Quand nous aurons quarante ans, que de plus jeunes et plus vaillants que nous veuillent bien nous jeter au panier comme des manuscrits inutiles ! . . . » La prédiction selon laquelle la mythologie de la machine deviendrait aussi ennuyeuse que la mythologie gréco-latine ne tarda pas à se réaliser. Le principe de la caducité et du provisoire en architecture remonte à la même époque : « Les choses dureront moins que nous. Chaque génération devra fabriquer sa propre ville » (Sant'Elia, *L'Architecture futuriste*, 1914).[69] Même Dada, si attentif à se dépasser (Raoul Hausmann, *Dada ist mehr als Dada*, 1921), connaîtra une tentative de débordement par la gauche : « *Tabu* » . . . « qui n'est déjà plus nouveau ».[70] Pour les surréalistes, « Dada devient gaga » ; et le spectacle des *ismes* succédant à d'autres *ismes* continue de plus belle : *I novissimi* remplacent *I nuovi*, etc., etc.[71]

[65] G. Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 32 ; cf. Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 6 ; Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, *Mercure de France*, 491/1er décembre 1918, p. 392.

[66] Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, p. 146 ; *L'Année 1913*, III. p. 144 ; Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 962 ; C. W. E. Bigsby, *op. cit.*, p. 7.

[67] Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, p. 48 ; Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 962 ; Pierre Reverdy, *op. cit.*, p. 16 ; Martine Pasquet, « Echos futuristes hispano-américains », *Europe*, 551/1975, p. 146 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 190.

[68] Jack Kerouac, *The Origins of the Beat Generation (A Casebook on the Beat)*, New York, 1968, p. 73 ; U. E. Torrigiani, « Le groupe 63 dans la littérature italienne contemporaine », *Temps modernes*, 277-278/1969, p. 275.

[69] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 23, 88, 233 ; Vicente Huidobro, *op. cit.*, *Europe*, 551/1975, p. 162.

[70] *Dada, eine literarische Dokumentation*, pp. 35-39 ; *Documents Dada*, p. 68.

[71] André Breton, *Devant le rideau (Le Surréalisme en 1947)*, Paris, 1947, p. 7 ; *I Novissimi*, p. 18.

Ce sens prodigieux d'un présent à la fois éternel et nouveau place les avant-gardes devant un paradoxe, qui prend l'allure d'une antinomie sans issue : d'une part la promotion incessante de la nouveauté, de l'autre la conception de ce processus en tant que permanence, et par conséquent, la transformation de la fluidité en stabilité. A cet égard, il est caractéristique que toutes les avant-gardes du XXe siècle adoptent des solutions similaires, obéissant — malgré elles — au même système de pensée.

Le premier terme de l'antinomie (la nouveauté perpétuelle) s'incarne dans quelques principes qui consacrent la théorie du devenir éternel et, forcément, de l'éternel renouvellement. Ce sont, par exemple, « le dynamisme universel » des futuristes (« tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement »), l'axiome constructiviste qui décrète que « l'acte esthétique n'est pas immobile, il se meut perpétuellement », « le mouvement continuel » des dadaïstes (« perpétuel » pour les contre-dadaïstes), « la mythologie en marche » des surréalistes, le poème dont les surréalistes roumains disent qu'il « ne connaît pas de repos », etc.[72] L'expression affective de ce dynamisme est « l'amour intarissable du nouveau », dont les effusions se confondent, on l'a vu, avec les aspirations mêmes de l'avant-garde. « Si l'appétit du nouveau vient à nous abandonner, prenons précipitamment notre retraite. »[73] Inventer, c'est changer d'esprit et de visage en tout lieu et à tout instant. Revendication capitale qu'expriment, comme d'un commun accord, Marinetti, Apollinaire, Ramón Gómez de la Serna, Tzara et Breton.[74] Le vers baudelairien (« Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau !* ») est repris à la lettre, pastiché même (Luciano Folgore : « ... Se prolonger dans l'inconnu de l'art pour créer de nouvelles formes... ») ou transformé en slogan : « Chercher c'est vivre ; trouver c'est mourir. » Bref : « La nouvelle poésie devra ouvrir la voie à toutes les possibilités de réaliser sur terre le rêve concret qui nous habite tous. »[75]

Le second terme de l'antinomie (la nouveauté en tant que permanence) est envisagé de deux manières. La première voit cette « permanence » ou cette « éternité » comme une possibilité inépuisable de régénération : une nouveauté éternellement renaissante. En ce sens, l'*ultraísmo* affirmait être « le signe d'une jeunesse éternelle ». Une autre conception, par contre, aspire à « éterniser » la nouveauté, à la fixer, à la cristalliser en tant que telle, comme dans le *Manifeste des peintres futuristes* (1910) : donner une image de « la sensazione dinamica eternata come tale ».[76] Refuser l'éternel et le figer en même temps dans chacune de ses manifestations, tel est l'impossible rêve des avant-gardes.

[72] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 163 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 80 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, (Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 8) ; *Cahiers Dada surréalisme*, 2/1968, p. 198 ; Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 145 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 208.

[73] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 93 ; Jean Schuster, *op. cit.*, p. 195.

[74] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 27, 359, 395 ; Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 962 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 38 ; *L'Année 1913*, I, p. 356 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 605 ; André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 170 ; idem, *Les pas perdus*, p. 135.

[75] Cf. Christian Sénéchal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris, 1934, p. 382 ; G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà Jadis*, p. 125 ; Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, p. 43.

[76] Gloria Videla, *op. cit.*, p. 37 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 143.

La conscience de la nouveauté éternelle compte d'autant plus qu'elle renforce et définit une aspiration capitale : la volonté de devancer l'époque, de foncer *toujours en avant*, de se dépasser sans trêve, de poursuivre inlassablement ce chatoiement insolite qui s'enfuit dès qu'on l'approche. De ce fait, le mouvement de l'avant-garde se traduit par une course permanente contre la montre : être en avance sur son temps, le prendre de vitesse et le vaincre de vive lutte. Si « progrès » signifie « avance », l'avant-garde en incarne la définition même en littérature, après Rimbaud : « La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle *sera en avant.* » L'esthétique anarchiste proposera, avec Kropotkine, le même principe : *En avant* — propre du reste à toutes les doctrines artistiques axées sur l'innovation, la recherche et la différenciation des formes par pure nécessité subjective. A celle de Kandinskij, par exemple, qui parle d'un « levier permanent, infatigable, d'un ressort qui pousse sans arrêt "vers l'avant" ».[77]

Ce processus est bien illustré par le futurisme italien, défini comme « élan en avant (. . .), amour intarissable du nouveau ». Une fois engagé dans cette direction, il lui faut aller toujours plus loin, progresser par saccades, par sauts ininterrompus : « Aujourd'hui nous faisons un nouveau bond en avant. » Comme la tendance va en s'exacerbant, il y aura des futuristes plus avancés que les autres, une concurrence sans relâche dans cette course vers des sommets toujours plus vertigineux : « Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles », déclare le *Manifeste* de 1909. Extrémisme assorti, comme de coutume, d'agressivité, de « fureur ». Les « artistes novateurs » sont par définition « les plus révolutionnaires et les plus avancés ». « J'ai toujours été à la guerre, en avant » (Alexis Merodack-Jeaneau, *Bombe, éléphant, carafe*, 1913). Quant à Marinetti, il ne transige jamais : « Marciare, non marcire. »[78]

Les avant-gardes rallient ces positions spontanément ou par suite d'influences directes. Ainsi, pour les constructivistes russes, « les formes avancent et naissent et nous faisons des découvertes toujours nouvelles ». Le poétisme tchèque constate que les révolutions artistiques devancent les états du développement social par une réceptivité effective aux nouvelles formes de vie. L'ultraïsme résume en deux mots — « ruptura y avance » — l'état d'esprit qui anime encore Hans Richter (« Cette même tendance artistique qui emporte les futuristes et que ceux-ci poussent en avant, réapparaît à nouveau, partant de positions différentes »), le *Stijl* et Mondrian (« Ahead of his time »), Dada (*En avant Dada*, Richard Huelsenbeck, 1920)[79] et les avant-gardes de l'Amérique latine (« ir avanzando con el tiempo », *Revista de Avance* (1927-1930)).[80]

Le surréalisme reprend le thème en l'élargissant. D'abord en ce qui concerne la motivation : « le goût du risque est indéniablement le principal moteur susceptible de porter l'homme en avant dans la voie de l'inconnu », « Cette capacité illimitée de *refus* qui est tout le secret du mouvement humain en avant. . . ». Ensuite en identifiant cette capacité avec le

[77] Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 272 ; André Reszler, « L'Esthétique anarchiste à travers Pierre Kropotkine », *Diogène*, 78/1972, p. 58 ; Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art . . .*, tr. fr., Paris, 1969, p. 112.

[78] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 35, 87, 88, 98, 127, 289 ; Arlette Albert-Birot, *op. cit.*, *Europe*, 551/1975, pp. 100, 106 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 81 ; *L'Année 1913*, III, p. 192 ; F. T. Marinetti, *Marinetti e il futurismo*, Roma, 1929, p. 37.

[79] K. S. Malévitch, *op. cit.*, pp. 52, 53 ; Karel Teige, *op. cit.*, *Change*, 10/1972, p. 128 ; Gloria Videla, *op. cit.*, pp. 91, 92 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 436 ; *Dada, eine literarische Dokumentation*, pp. 11-120 ; H. L. C. Jaffé, *De Stijl*, London, 1970.

[80] *Los Vanguardismos en la América latina*, pp. 15, 125.

« dépassement illimité de l'être ». Projeté à jamais *En avant* (titre d'un poème de B. Péret), l'être plonge dans le domaine de l'inédit perpétuel : « L'homme qui avance découvre à chaque pas un nouvel horizon. »[81] A tout cela viennent s'ajouter la conscience et la volupté de « rétablir l'art dans la seule voie qui soit la sienne : celle du dépassement ». La poésie est « en avant de la vie » (Eluard). A propos des formes de Picasso, Breton constate « à quel point elles anticipent sur les formes d'expression qui se veulent les plus osées aujourd'hui... ». Un surréaliste roumain insiste également sur le fait que « la poésie est un avancement, un avancement prometteur, une prédiction de la pensée nouvelle et réelle ».[82] Les néo-avant-gardes ne disent point autre chose, de même que les critiques fascinés aujourd'hui par ces phénomènes.[83]

Dans la course de vitesse ainsi engagée, l'avant-garde se proclame gagnante. Plus que le mouvement, qui s'accélère sans cesse depuis les débuts du machinisme,[84] c'est un rythme, une impulsion, un dynamisme intérieur qui marquent ces courants. Le futurisme exprime les deux aspects. D'abord : le chant de « l'automobile rugissante » et de « l'aéroplane » (« A Mon Pégase », « La Mort tient le volant », Marinetti, *Destruction*, 1904 ; Paolo Buzzi, *Aeroplani*, 1909 ; Luciano Folgore, *Il Canto dei motori*, 1912 ; Mario de Leone, « Fornicazione di automobili », *Lacerba*, 1er juillet 1914, etc.). Mais, qui plus est, grâce à « la vitesse du futurisme, la pensée se déplace plus vite et ceux qui sont dans le futurisme sont plus près de leur tâche et plus loin du passé ».[85] Les *ismes*, se sentant attardés, rivalisent de célérité.

La succession toujours plus rapide des événements et, surtout, des imprévisibles nouveautés imprime une accélération au rythme vital. On le sait : la surprise vieillit vite. Le futurisme, déjà, valorise l'« accélération de la vie », il enfourche le cheval du temps présent, et prend le galop. Avec lui surgit l'obsession majeure — « cadence rapide » (Wyndham Lewis, 1914), « allons plus vite » (Apollinaire), « il faut accélérer » (Tzara) —, la conviction que « Le nouveau naît toujours plus rapide » (Ramón Gómez de la Serna).[86] *Mouvement accéléré :* tel est encore le titre d'une revue de Paul Dermée (1924). Et Picabia d'affirmer : « La seule façon d'être suivi est de courir plus vite que les autres », « J'aime les choses qui servent et s'usent rapidement ».[87] Le XXe siècle hâte ainsi considérablement le cours du temps artistique, tant par la surenchère des avant-gardes (exaltation de la rupture, frénésie des modes de plus en plus éphémères), que par l'adoption quasi instantanée de formules nouvelles, tant de la part de la critique et du public que des milieux et des institutions officiels. Warhol a eu raison de dire : « Dans l'avenir chacun va être célèbre un quart d'heure. » La ronde accélérée de la récupération constitue, on le verra, une des données fondamentales de la sociologie des avant-gardes.

Situation, une fois de plus, paradoxale. Vivre l'*après* comme un *présent* en train de s'éterniser ; foncer à toute allure vers *demain* et rester néanmoins dans le bel *aujourd'hui ;*

[81] André Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 9 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 152 ; Gérard Durozoi—Bernard Lecherbonnier, *op.cit.*, p. 179 ; Pierre Cabanne, *Le Siècle de Picasso*, I, p. 207.

[82] André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, pp. 126-127, 116 ; Paul Eluard, *op. cit.*, II, p. 531 ; Gellu Naum, *op. cit.*, p. 45.

[83] Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, 1947, p. 17 ; « Avanguardia e decadentismo », *Il Contemporaneo*, 18-19/1959, pp. 55, 77, 95.

[84] Claude Pichois, *Vitesse et vision du monde.* Neuchâtel, 1973.

[85] K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 58.

[86] Guillermo de Torre, *op. cit.*, II, p. 142 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 142 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 28 ; L.-C. Breunig, « Apollinaire et le Cubisme », *La Revue des lettres modernes*, 69-70/1962, p. 18 ; Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 961 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 421.

[87] Cf. Pierre Cabanne — Pierre Restany, *op. cit.*, p. 378.

toujours en transit vers le futur, mais établi, de ce fait même, dans l'actuel ; figer l'accélération en une stagnation ouverte, sans cesse dépassée et sans cesse recommencée : les avant-gardes résolvent le problème en postulant un moment capable de synthétiser tous les points du trajet — passé, présent, avenir — et aboutissent ainsi à l'instant atemporel, au *nunc stans*, à l'éternité. Telle est la solution que propose le *Manifeste du futurisme* et qui fera jurisprudence : « Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons créé l'éternelle vitesse omniprésente. » *Perpetuum mobile*, succession sempiternelle d'instants dont la trace marque un arrêt fugitif, voire une immobilité momentanée : « Tout fuit le passé pour aller vers l'avenir, mais tout doit vivre du présent... ». D'autres déclarations traduisent mieux encore cette continuelle annulation du passé par le présent, qui abolit en même temps le futur. L'Art nouveau, dit-on, sera le mélange « de tous les arts déjà existants et de tous ceux qui sont ou qui seront créés par l'inépuisable volonté de renouvellement que le futurisme saura inculquer à l'humanité ».[88] On rencontre aussi, naturellement, la proposition qui donne le mot de l'énigme : le peintre, et pas seulement le peintre cubiste, doit (selon Apollinaire) « embrasser d'un coup d'œil : le passé, le présent et l'avenir ». Le poète (intégraliste) se place dans une perspective identique où se mêlent les caprices de l'actualité et les aléas de la tradition : « Passé, présent, futur. » Aussi des titres du genre : *Die Kunst heute und morgen*,[89] « l'art d'aujourd'hui et de demain », n'ont-ils rien de surprenant. En fait, l'art est doublement « présent » : d'une part, parce qu'il s'actualise en se réalisant, d'autre part, parce qu'il est susceptible d'être redécouvert, réactualisé, à chaque moment historique. « Pour moi — disait déjà Picasso — il n'y a ni passé ni futur dans l'art. Si une œuvre d'art ne peut toujours rester dans le présent elle n'a aucune signification. »[90]

L'OBSESSION DU FUTUR

On comprend aisément pourquoi l'avant-garde se plaît à entretenir à tout prix l'idée d'anticipation, la *hantise du futur*. Elle ne se pense et ne se définit que dans la perspective d'une attente, d'une impulsion accélérée vers l'avenir. Toute avant-garde est une sorte d'« Annonciation ». Sa prédisposition visionnaire dérive d'un esprit profondément précurseur, « futuriste »[91] par définition, largement ouvert sur l'avenir, fasciné par le grand « lendemain ». Par ailleurs, toute attaque implique la préfiguration d'un objectif, qui est — dans ce cas-ci — le rêve de la révolution intégrale, la réalisation de l'éternelle nouveauté dans tous les sens. Il faut donc laisser derrière soi le passé littéraire, devancer le présent abhorré, brûler les étapes pour faire place au songe immense qui justifie les révoltes et les reniements. La « poétique future » — celle de Maldoror en est le symbole — est faite d'outrances, de sarcasmes et de blasphèmes.

N'oublions pas non plus que l'avant-garde, phénomène anticipatif par essence, s'inscrit à sa manière dans le grand *topos* de l'avenir.[92] D'où toute une série d'attitudes typiques, traduites souvent de façon analogue : concevoir le neuf comme matrice du futur, et l'avenir en perpétuelle

[88] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 87 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 68 ; cf. Ugo Piscopo, « Signification et fonction du groupe dans le futurisme », *Europe*, 551/1975, p. 40.

[89] Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes*, p. 47 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 35 ; Marketa Brousek, *op. cit.*, p. 81.

[90] Pierre Cabanne, *op. cit.*, I, p. 393.

[91] Notre opinion rencontre et renforce celle de Renato Poggioli, *op. cit.*, pp. 84, 85, 88.

[92] Adrian Marino, « The Future : a Modern "Topos" », *Cahiers roumains d'études littéraires*, 2/1974, pp. 85-95.

gestation ; annoncer l'avenir en termes prophétiques, messianiques, utopiques ; entretenir l'image mythique d'un futur éternel, intangible, intemporel et pourtant consolateur et fascinant. Les avant-gardes — et ce dès avant le XXe siècle — ne font qu'illustrer une stéréotypie idéologique, à quoi le cadre historique confère toutefois des nuances particulières.

Le futurisme donne à ces tendances une allure fiévreuse et exaltée. Le mot lui-même — on se le rappelle — fut employé, avant Marinetti, par l'Espagnol Gabriel Alomar, initiateur oublié d'un mouvement qu'éclipsa le groupe italien. Le futur, dans ce contexte, c'est le nouveau « dieu », la « lave incandescente » qui brûle le passé. Le vocabulaire en vigueur est à la fois polémique et prophétique. L'âme futuriste est « agacée par l'éternel hier et amoureuse du divin demain ». « Le passé — souligne encore Marinetti — est nécessairement inférieur au futur », qui fascine les sensibilités créatrices et divinatrices. « Futurisme signifie ouverture de nouvelles routes vers l'avenir », « préfiguration de l'art futur » (tautologie qui n'est qu'apparente, car il s'agit bel et bien que chaque création nouvelle soit ratifiée par le futur). De ce fait, à chaque moment créateur surgira « le futur le plus nouveau », dont la valeur devra se vérifier ultérieurement. Les proclamations théoriques du futurisme accouplent immanquablement ces deux notions : des valeurs substantiellement et effectivement neuves, et la caution qu'apportera l'avenir. Il va donc de soi que « le Futurisme sera toujours une chose future ». L'ironie de Picabia (*Cannibale*, 2/1920)[93] a fait long feu ; d'ailleurs, elle ne fait que reconnaître une situation de fait.

Le futurisme russe a des accents messianiques et révolutionnaires encore plus marqués. « Nous avons sauté dans le futur depuis 1905 » (Chlebnikov). Cette fois, le mouvement change de nom : le même Chlebnikov parle d'*aveniristes* (« *budetljane* ») — mot qui dérive du verbe « être » au futur — et Larionov de « *budušč̌niki* » vers 1913.[94] Relevons en passant que cette dernière appellation *(Avvenirismo)* fut forgée longtemps auparavant par Arrigo Boito (1866), pour désigner *l'arte dell'avvenire*, et qu'une *Poesie der Zukunft* se propagea en Allemagne, dans les cercles « modernistes », avant 1882.[95] C'est là un mot « topique », qui coexiste en Russie avec l'*ego-futurisme* et le *cubo-futurisme*.

Le principe de base est bien connu : « Le poète est celui qui détient les clés du futur. » Tout aussi familier est le sentiment de la rupture : « La peinture de l'avenir commencera par la haine de la peinture ancienne... » (Léon Bakst, 1909).[96] La forte nuance prophétique, du reste antérieure au mouvement puisqu'on la trouve déjà chez le symboliste Belyj, dès 1904, introduit ici une note particulière : « l'avenir montrera le véritable aspect du futurisme dans toute sa grandeur ». Le groupe *LEF* (1923) sera, lui aussi, persuadé qu'il est « sur la bonne voie vers l'avenir ».[97]

La première chose à faire est de voir s'accomplir le futur, de le réaliser pas à pas, comme le proclame le manifeste de l'*ego-futurisme* (1913). Pour le poète, l'opération consiste à dévoiler et à actualiser les possibilités latentes du verbe : « Lorsque je remarquais comme pâlissaient

[93] Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 154 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 99, 96, 115, 117, 167, 416 ; idem, « Tristan Tzara et le dadaïsme italien », *Europe*, 555-556/1975, p. 187 ; Michel Sanouillet, *Francis Picabia et « 391 »*, p. 214.

[94] Larissa Jadova, « Des commencements sans fins », *Europe*, 552/1975, pp. 127, 131 ; Serge Fauchereau, *op. cit.*, idem, 552/1975, p. 55 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, pp. 17, 35 ; Bénédikt Livchits, *op. cit.*, p. 24.

[95] Pietro Nardi : *Scapigliatura*, Milano, 1968, p. 27 ; Eugen Wolff, *Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne*, Berlin, 1888, p. 12.

[96] *Manifestes futuristes russes*, p. 59 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 94 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 140 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 12.

[97] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 15, 184, 199 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 69 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 96 ; cf. Roman Jakobson, « Fragments de "La Nouvelle Poésie Russe" », *Poétique*, 7/1971, p. 287.

soudain les anciens vers, lorsque le futur en eux caché devenait un aujourd'hui — écrit Chlebnikov — j'ai compris que la patrie de la création est le futur. C'est de là que souffle le vent envoyé par les dieux du mot. » On rencontrera la même préoccupation chez Kandinskij, chez Skrjabin.[98] Tous les arts sont concernés.

La Révolution d'Octobre renforce cette aspiration de ses grands espoirs prolétariens. Majakovskij n'a-t-il pas dit qu'« être prolétaire, c'est aimer l'avenir »... ? Il y croyait de toute son âme. Pour le *Proletkul't* (1918), pas de doute possible : « L'art du futur sera un art prolétarien » ; celui-ci se situera dans l'immédiate « proximité de l'avenir ». Et voici le témoignage d'Osip Brik : « La Révolution d'Octobre a été comprise par les futuristes comme un puissant appel à se libérer du passé et à lutter pour l'avenir. » La transformation de la vie d'aujourd'hui, l'instauration de la « vie future grâce à la Commune » est le grand rêve que caressent tous ces poètes-révolutionnaires. Ils entrevoyaient même un *super-avenir* ; du moins, il semble que Majakovskij y ait songé.[99]

En France, Apollinaire est de ceux qui combattent « toujours aux frontières / De l'illimité et de l'avenir » *(La jolie rousse)*, qui annoncent au monde entier « qu'enfin est né l'art de prédire » *(L'Avenir)*, qui se prodiguent en prophéties poétiques : « Et vous connaîtrez l'avenir » *(Les Collines)*. Tabler sur la postérité a acquis un tout autre sens que pour le romantisme : « Les poètes et les artistes déterminent de concert la figure de leur époque et docilement l'avenir se range à leur avis. » C'est plus qu'une gloire posthume, c'est « la réalisation de la prophétie dont sont imbus la plupart des ouvrages conçus d'après l'esprit nouveau ».[100] Telle est l'opinion générale dans les milieux littéraires et artistiques d'avant-garde, après 1910.[101] Voyez le vorticisme (« le vortex ... a dans la main la *trame* du futur »), le créationnisme de Huidobro (« Estética del Futuro »), l'ultraïsme (« hacia el porvenir »), etc.[102] La Grande Guerre ne fit qu'affermir ces convictions. Dada se prépare pour le spectacle donné « sur la scène du futur », par « l'art à venir » (Tzara). « Son rire — *dixit* Huelsenbeck — a de l'avenir. » Le mouvement, croit-on, subsistera « aussi longtemps que la négation contient le ferment de l'avenir » ou tant qu'il y aura une oppression à combattre (G. Ribemont-Dessaignes). En fin de carrière, Tristan Tzara versera dans un véritable prophétisme socialisant et communisant.[103]

Les surréalistes, on le sait, aimaient vaticiner. Leur programme « futuriste » est à la fois théorique et pratique, poétique et politique. *La Révolution Surréaliste* (1/1924) se place sous la devise : « Il faut tout attendre de l'avenir. » On s'y laisse mener, les yeux bandés, sous la conduite de l'inconscient : « Qu'il soit Jérémie ou Cassandre, sa mission [du surréaliste] est d'annoncer aux hommes ce que l'avenir porte dans son inconscient, ce que les yeux les plus perçants ne peuvent voir encore » (Paul Dermée). C'est ainsi qu'on aborde le Nouveau Monde, le pays des merveilles, le « *continent futur* », « point si lointain »,[104] et si ardemment convoité que toute autre

[98] *L'Année 1913*, III, pp. 144, 336.

[99] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 177 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 84 ; Ossip Brik, « Nous autres futuristes », *Change*, 4/1969, p. 185 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 115 ; Endre Bojtár, *op. cit.*, *Acta Litteraria*, 3-4/1968, p. 328.

[100] Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, p. 53 ; idem, *Il y a*, p. 109.

[101] *L'Année 1913*, I, p. 356 ; III, p. 54 ; Roger Shattuck, *op. cit.*, p. 129.

[102] Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 248 ; Ana Pizarro, *op. cit.*, p. 23 ; Gloria Videla, *op. cit.*, pp. 66, 216-217.

[103] Paul Pörtner, *op. cit.*, I, p. 340 ; II, p. 521 ; Marcel Janco, « Dada Créateur », in : W. Verkauf, *op. cit.*, p. 49 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, *Unu*, 36/1931 ; cf. Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 111 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 412 ; idem, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, p. 7.

[104] Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 57 ; C. Giedion-Welcker, *Poètes à l'écart*, p. 191 ; André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, p. 6 ; Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 26 ; Gellu Naum, *op. cit.*, p. 45.

visée en devient dérisoire. Il faut « porter en soi-même un seul culte, un seul dieu, l'avenir », affirme Saint-Pol-Roux : suprême exigence de l'art et de la pensée véritable (Gellu Naum). « Ma fierté — disait encore Eluard — est de ne connaître que des hommes qui aiment autant que moi cette poésie spécifiquement subversive qui a la couleur de l'avenir. » La perspective est simultanément souriante et sombre, radieuse et terrible, car si « l'œuvre d'art — selon Breton — n'est valable qu'autant que passent en elle les reflets tremblants du futur », après la Deuxième Guerre mondiale, on se rendra compte que l'avenir « ne s'est chargé que de trop de sens, ne s'est, hélas, révélé que trop annonciateur, que trop prophétique » ; ruines, désastres, carnages ... Il n'empêche que « la clef de l'avenir » reste la « révolution indispensable et urgente » qui — d'après B. Péret et les autres surréalistes — doit aussi être totale. Il convient en effet que la définition du surréalisme demeure suffisamment large pour accueillir l'inconnu dont la formule appartient — comme toujours — « à la colère de quelques hommes à venir », de la trempe de ceux qui se trouvent constamment sur *La Brèche* (5/1963).[105] Les néo-avant-gardes répéteront à leur manière ce thème, qu'on retrouve chez les lettristes, chez certains peintres abstraits ou chez Yves Klein.

Au cœur du continent, Teige et le poétisme tchèque expriment une préoccupation tout aussi persistante pour l'« art de demain » ou d'« après-demain », situé « au seuil de l'avenir ».[106] La volonté de « construire » « la vie future » ouvre la voie à la poésie, tout particulièrement — du fait de son orientation prophétique — à la poésie politique et révolutionnaire. Pour les constructivistes et les expressionnistes tchèques et hongrois également, la poésie nouvelle couvre « d'un tapis rouge la route qui mène à la société nouvelle ». L'accent messianique se renforce chez les poètes du « nouvel art prolétarien », qui se définissent dans la perspective de « la construction du monde socialiste ». Le futur, ici, c'est la période d'après la victoire, dont la vision poétique déborde largement le cadre littéraire[107] — idéal politique auquel aspirent aussi plusieurs mouvements « engagés », après 1945.

Ainsi se précise un dernier paradoxe qui consiste à vouloir exécuter un dessein dont l'objet même se dérobe, car l'avenir dont on cherche à s'emparer est une illusion qui fuit toujours devant nous. Selon André Breton, le seul sens acceptable du « moderne » est « celui de préhension, de happement du futur dans le présent » : on n'est lié à l'avenir « que par le présent ».[108] L'utopie, dès lors, devient une fois de plus réelle et éternelle : « nulle part » rejoint « partout », le temps immédiat.

ETRE D'« AVANT-GARDE »

On peut se demander dans quelle mesure l'avant-garde du XXe siècle a pris conscience de sa situation « en flèche ». Et pour quelle raison elle a adopté l'étiquette d'« avant-garde ». C'est là la formule vers laquelle convergent toutes les tendances positives énumérées : l'attrait de l'éternelle

[105] *Cf.* Anna Balakian, *Literary Origins of Surrealism*, New York, 1948, p. 123 ; Jean-Louis Bédouin, *La Poésie surréaliste*, Paris, 1970, p. 20 ; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 249 ; André Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 74 ; idem, *Devant le rideau* (*Le Surréalisme en 1947*, p. 14) ; Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes*. Paris, 1945, p. 65 ; Gérard Durozoi—Bernard Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 80.

[106] Karel Teige, *Le Nouvel art prolétarien*, tr. fr. in : *Change*, 10/1972, p. 40 ; Marketa Brousek, *op. cit.*, pp. 58, 81.

[107] Endre Bojtár, *op. cit.*, *Acta Litteraria*, 3-4/1968, pp. 313, 315, 317, 321-322, 325, 326 ; Miklós Szabolcsi, « Expressionism in Hungary » in : *Expressionism* ..., p. 297 ; Karel Teige ; « Poème, monde, homme », tr. fr., *Change*, 10/1975, pp. 137-138 ; Marketa Brousek, *op. cit.*, pp. 58-59.

[108] André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 299 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 985.

nouveauté, l'élan en avant, l'obsession du futur. On en constate la présence dès l'utilisation de la notion au XIXe siècle ; le contenu (latent ou patent) du terme, son sens militaire mis à part, est étroitement lié à la sémantique historique du «*nouveau*» et du «*moderne*». A remarquer d'ailleurs qu'au XXe siècle, le mot n'est pas très répandu dans les cercles d'avant-garde. La raison en est que ceux-ci sont soumis, à cette époque, à un processus de «spécialisation», de fractionnement et d'éparpillement. Le vocable n'est qu'une détermination très générale, une notion-cadre qui doit être précisée alors que les *ismes* commencent à pulluler dans la demeure commune. Reprendre l'«appellation contrôlée» s'avère donc à la fois nécessaire et insuffisant. D'où un usage un peu factice, un peu conventionnel qui ne suscite en soi ni un intérêt très marqué, ni des débats théoriques réellement passionnants.

Bien entendu, futuristes (Marinetti, Severini), dadaïstes (Tzara), surréalistes (Breton) et poétistes (Teige)[109] emploient des expressions telles que : «atmosphère», «tendance», «courant» d'«avant-garde» ou «avant-garde moderne». La connotation politique, activiste, guerrière est attestée dès le futurisme ; une revue communiste tchèque s'intitule *Avantgarda* (1925-1929),[110] et l'Ukraine a son *Avangard*. D'autres nuances, en rapport avec le renouvellement perpétuel des mouvements, sont encore plus significatives, car deux conclusions importantes en découlent. D'abord la distinction entre l'avant-garde authentique, celle qui marque un réel re-commencement, et la pseudo-avant-garde, qui ne fait que répéter.[111] Ensuite, le fait indubitable que l'avant-garde, puisqu'elle trouve sa justification aussi bien dans la première moitié du XIXe siècle qu'au début ou à la fin du nôtre, se voit «permanente», ou, si l'on veut, «éternelle». Cette vue est en parfait accord avec sa logique, son système de pensée. Bien des déclarations vont dans ce sens, du futurisme à Eugène Ionesco. Pour ce dernier, l'avant-garde entre inévitablement en scène chaque fois qu'elle se trouve devant une situation bloquée, figée, qu'il s'agit de surmonter.[112]

Les témoignages des protagonistes, ainsi que de nombreux critiques[113], sont formels là-dessus. En résumé, on peut affirmer que, si l'avant-garde redécouvre sa vocation militaire traditionnelle toutes les fois qu'elle doit engager le combat, nier, bouleverser, détruire, et que si elle se proclame comme telle chaque fois qu'elle pense se situer à l'extrême pointe du mouvement littéraire, c'est au fond la récurrence des situations qui amène inévitablement la répétition du terme. L'ensemble cohérent de ces données forme ce qu'on pourrait appeler un «modèle» structural, qui concerne également la «néo-avant-garde», encore que ce problème ait été à peine abordé dans ces pages. Ajoutons que cette vue typologique et synchronique ne s'oppose en rien ni aux faits, ni à la perspective de l'histoire littéraire.[114] D'ailleurs, ces deux plans devraient toujours se recouper.

[109] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 214, 395 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 601 ; André Breton, *op. cit.*, p. 92 ; Karel Teige *op. cit.*, *Change*, 10/1975, p. 41.

[110] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 414 ; Marketa Brousek, *op. cit.*, p. 129.

[111] Isidore Isou, «The Creations of Lettrism», *The Times Literary Supplement*, Sept. 3/1964, p. 797 ; *Arts*, 9/1965 ; Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, «Littérature et révolution...», *Promesse*, 34-35/1973, p. 27.

[112] Eugène Ionesco, *op. cit.*, pp. 77, 93, 219.

[113] Adrian Marino, «Le Comparatisme des invariants : le cas des avant-gardes», *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1/1976, pp. 81-95.

[114] Jean Weisgerber, «Mines et contre-mines aux avant-postes», *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1/1975, p. 8 ; Adrian Marino, *Comment définir l'avant-garde ?*, Communication présentée au VIIIe Congrès A. I. L. C., 12-17 août, 1976.

Fait particulièrement significatif, toutes ces tendances font apparaître une nouvelle conception du « beau », opposée à la beauté traditionnelle, qu'on assimile au cliché, à l'imitation, au poncif. L'« antibeau » rejette, on l'a vu, les canons classiques, académiques — réaction solidaire des attitudes négatives de l'avant-garde. Sous un angle positif, les nouvelles acceptions du beau forment le prolongement naturel de l'apologie de la nouveauté, fondée sur une esthétique de la surprise, du choc et de l'inédit. Le XXe siècle ajoute ainsi un chapitre capital à l'histoire — si ancienne — de l'idée du beau, encore que les avant-gardes aimeraient au fond tout simplement anéantir cette dernière.

En fait, elles ne font que développer des aspirations formulées sporadiquement au cours des temps (notamment à l'époque baroque) et d'une manière plus constante au XIXe siècle, surtout à partir de Baudelaire. C'est lui qui parle, en effet, d'un « beau satanique », d'une beauté « surprenante », « irrégulière », etc. Rimbaud, quant à lui, aime « les peintures idiotes » ou la femme « belle hideusement ». Passons sur « le bel aujourd'hui » de Mallarmé, pour arriver à Lautréamont, dont la beauté se nourrit de bizarreries (« Beau comme le vice de conformation congénitale », etc.). Enfin, dit Jarry, « j'appelle monstre toute originale inépuisable beauté ». Les avant-gardistes se réclameront de ces autorités à maintes reprises.[115]

Annexer des territoires vierges au domaine sacré du beau, c'est là un des grands objectifs du futurisme. Pour lui, il s'agit non pas d'exalter « les beautés neuves d'un tableau futuriste », mais de prôner à toute force l'idée de la beauté dynamique et mécanique, de la technique et de la vitesse modernes. Le *Manifeste* de 1909 donne le ton : « 4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course ... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace.* » Ailleurs, on parlera de la *splendeur géométrique et mécanique.* Le manifeste qui lui est dédié (1914) la rattache à la vie contemporaine, à la ville, à la civilisation de l'acier et du béton armé. La guerre et la violence, expressions d'un nihilisme bien connu, sont belles aussi (Marinetti, *La Bataille de Tripoli*). Et toujours dans le *Manifeste :* « 7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif. » Une conférence, toujours de Marinetti, a pour titre *La Beauté de la violence* (1910).[116]

Que l'avant-garde russe reprenne et approfondisse ces tendances, voilà qui n'a rien de surprenant. « C'est nous — déclare A. Rodčenko — qui avons créé une notion nouvelle du beau et élargi la notion même de l'art. » Même affirmation dans *Une gifle au goût public* (1912) dont les auteurs annoncent avec volupté « les aurores de beautés inconnues », « les éclairs de la Nouvelle Beauté Future ». Son ressort le plus intime est la surprise, l'inédit : « Tout ce qui est beau est extrêmement fortuit. »[117] Quant à sa genèse, elle procède de la révolution spirituelle qui substitue aux « fossiles » « la beauté vivante » de la vie présente (Majakovskij) : la vitesse, la lutte. L'« antibeau » des avant-gardes renverse *tous* les principes esthétiques : il représente,

[115] Paul Eluard, *op. cit.*, I, pp. 533, 727 ; André Breton, *La clé des champs*, pp. 38, 397 ; idem, *Position politique du surréalisme*, p. 161, etc.

[116] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 87, 91, 147, 148, 164, 222 ; Pär Bergman, *op. cit.*, p. 130 ; Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I, p. 115.

[117] Raoul-Jean Moulin, « De l'art révolutionnaire des années 20 à la recherche d'un nouvel art soviétique », in : Louis Réau, *L'Art Russe*, Paris, 1968, p. 272 ; *Manifestes futuristes russes*, pp. 13, 15, 42.

comme le reconnaît Majakovskij lui-même, « le grand chambardement entrepris par nous dans tous les domaines de la beauté au nom de l'art de demain ». La nouvelle beauté, dont Majakovskij prédit encore l'avènement lors de sa dernière apparition en public (25 mars 1930), sera donc foncièrement « laide », « pénible », « malcommode », « maladroite »,[118] attributs polémiques, presque caricaturaux, qui relèvent de la technique et de la rhétorique des renversements. Les constructivistes, à leur tour, trouvent la source de « la beauté nouvelle dans notre vie contemporaine », qui change à tout moment. Dès lors : « en inventant le nouveau, nous ne pouvons pas établir la beauté éternelle ».[119]

Vers 1913, cette doctrine est tellement courante qu'elle se transforme en « invariant ». Apollinaire la met en vers, exaltant la joie « De voir les belles choses neuves » *(La Victoire)*, la beauté faite « de souffrance et de bonté », « Plus parfaite que n'était celle / Qui venait des proportions » *(Les Collines)*. Définition anticlassique qui sous-tend ses théories « cubistes » : « Ce monstre de la beauté n'est pas éternel. » En fait, il est tué par la laideur, dont Picasso aussi se réclame à cette époque : « Chaque chef-d'œuvre est venu au monde avec une dose de laideur en lui. Cette laideur est le signe de la lutte du créateur pour dire une chose nouvelle d'une façon nouvelle. »[120] Si le bloc cubiste s'effrite, comme le constate Cendrars, l'explication en est simple : « Mille tendances se font jour. Il y a une beauté nouvelle. » Et il faudra trouver chaque fois « un isme nouveau pour désigner la beauté nouvelle. »[121] Cette dernière sera, tour à tour, *nuniste*, *ultraïste*, *simultanéiste*, etc., sans que l'étiquette y ajoute quoi que ce soit de neuf, ni en Europe, ni en Amérique latine.[122]

La solution proposée par Dada et ses précurseurs débouche sur l'incohérence, l'anarchie totale. Plus que la recherche du laid (G. Ribemont-Dessaignes) ou l'éviction des « belles choses » (Arthur Cravan), on réclame le « chaos en tant qu'ordre et beauté suprême ». Une fois de plus, les extrêmes se touchent : la ruée vers la nouveauté la plus saugrenue rejoint le *topos* du « monde renversé ». En cela, Dada se rattache à une antique tradition, conformément à la récurrence des idées littéraires. Quand Tzara veut chasser la beauté « aussitôt définie et classée » et qui « se couvre de champignons et de poussière », pour la remplacer par celle de la « variété » et du « mouvement »[123], il ne fait que répéter un lieu commun.

Le surréalisme est guetté par le même péril. Car, au fond, ses idées ne sont guère différentes — « Donner une figure nouvelle à la beauté », « beauté moderne », « beauté future », etc. — et le prestige de la surprise reste intact : « Le beau c'est l'inattendu » (Aragon), « j'étais avide de nouveauté, de rareté, d'étrangeté, de beauté », « la beauté de demain . . . se pare de tous les feux du jamais vu » (Breton). Là-dessus, on se réfère toujours à Baudelaire et à Rimbaud. Pourtant, dès le *Manifeste du surréalisme* (1924), la nuance apportée par le féerique et le merveilleux tend à prendre le dessus : « Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux

[118] Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, pp. 55, 105, 146 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 146 ; Raoul-Jean Moulin, *op. cit.*, p. 237 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 17.

[119] Francesco Dal Co, *op. cit.*, *VH 101*, 7-8/1972, p. 23 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, pp. 52, 57-58, 80-81, 85.

[120] Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes*, p. 45 ; idem, « L'esprit nouveau et les poètes », *Mercure de France*, 491, 1er déc. 1918, p. 393 ; Pierre Cabanne, *op. cit.*, I, p. 189.

[121] Pierre Cabanne, *op. cit.*, I, p. 338 ; Claude Leroy, *op. cit.*, *Europe*, 551/1975, p. 116.

[122] Gloria Videla, *op. cit.*, pp. 16, 50, 66 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, p. 308 ; *Los Vanguardismos en la América latina*, p. 204 ; Ardengo Soffici, *Arthur Rimbaud*, Firenze, 1911, p. 141.

[123] G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, p. 75 ; Arthur Cravan, *op. cit.*, p. 93 ; *Cahiers Dada surréalisme*, 1/1966, p. 201 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 614.

est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau. »[124] De plus, ce dernier, de nature onirique surtout, est finalement supplanté (notamment chez Breton) par l'acceptation du profond bouleversement qu'introduit l'inconscient. Au terme de l'évolution se profile le précepte de *Nadja* (1928): « La beauté sera *convulsive* ou ne sera pas. » Elle s'enrichira de tous les apports de l'érotisme, du hasard objectif, des rapports « magiques », des « révélations » : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explorante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas. »[125] On s'apercevra bien vite que pareille définition est non seulement extra-esthétique, mais idéologiquement subversive, car elle trempe dans les eaux noires de la « souillure » et du refus de « ce beau asservi aux idées de propriété, de famille, de religion ». L'« antibeau » coïncide ainsi avec la « beauté nouvelle ». Signalons que l'art brut, l'art informel adopte, aujourd'hui encore, une attitude identique, d'abord non-esthétique, ensuite anesthétique, au delà du beau et du laid.[126]

Les mêmes lignes de force se dessinent plus à l'Est à partir des années 20. Le poétisme tchèque, animé par son esprit activiste et socialiste, accordera une place de choix aux « travailleurs de la nouvelle beauté », laquelle se rattache à « la vie actuelle », conçue — somme toute — à la façon des futuristes (beauté d'aujourd'hui, de la machine, de l'avenir rénové, etc.). L'intégralisme roumain fait siennes l'esthétique de l'« imprévu », « la nouveauté des associations d'idées et d'objets » : « le monde doit être réinventé. Toujours de l'inédit » (Ilarie Voronca). Tandis que la « beauté convulsive » du surréalisme sera préconisée par *Unu*.[127]

LA CRÉATION NOUVELLE

On en arrive ainsi à une autre idée spécifique de l'avant-garde : celle de la *création nouvelle* en littérature et en art. Toute une théorie s'édifie en effet sur la valorisation de la nouveauté la plus audacieuse, la plus « futuriste », qualités qui définissent, de prime abord, l'œuvre d'avant-garde.

Le futurisme se fait un titre de gloire d'avoir lancé une formule originale de la création. Les membres du mouvement sont, selon Marinetti, les « Constructeurs de l'Avenir ». Créer veut dire anticiper, produire « à la lumière de l'avenir ». Les futuristes russes renchérissent : « Nous avons pour la première fois mis en avant de nouveaux principes de création », suivis des constructivistes. Ecoutons K. S. Malevič : « Toute création ... est une tâche qui consiste à construire l'instrument qui viendra à bout de notre poussée en avant illimitée. »[128] Pour tous, le futur est le grand réservoir de nouveauté.

[124] André Breton, *La clé des champs*, p. 111 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, p. 24 ; idem, *Perspective cavalière*, p. 213 ; Aragon, *Anicet*. Paris, 1969, p. X ; idem, *Le Paysan de Paris*, p. 166 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, pp. 477, 727 ; Henri Béhar, *op. cit.*, p. 206 ; Robert Bréchon, *op. cit.*, p. 162.

[125] André Breton. *Nadja*, p. 190 ; idem, « La beauté sera convulsive », *Minotaure*, 5/1933, pp. 9-16 ; idem, *L'Amour fou*, p. 21.

[126] Robert Bréchon, *op. cit.*, p. 107 ; Paul Eluard, *Donner à voir*, Paris, 1939, p. 86 ; André Breton, *La clé des champs*, p. 349 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 37.

[127] Marketa Brousek, *op. cit.*, pp. 28, 29, 36, 70 ; Karel Teige, *op. cit.*, in : *Change*, 10/1972, pp. 37, 107 ; Endre Bojtár, *op. cit.*, *Acta Litteraria*, 3-4/1968, p. 322 ; idem, « The Eastern European Avant-Garde as a Literary Trend », *Neohelicon*, 3-4/1974, p. 122 ; Ilarie Voronca, *op.cit.*, pp. 89, 109 ; B. Fondane, « Réflexions sur le spectacle », *Unu*, 14/1929.

[128] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 113 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 129 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 33 ; K. B. Malévitch, *op. cit.*, p. 81.

On ne saurait nier le fait que, dans l'avant-garde parisienne, la notion d'une création *ex nihilo*, spontanée et radicalement neuve, se forma simultanément en plusieurs endroits. Mais il fallait trouver le « mot juste » et c'est à Vicente Huidobro, poète chilien et français, que revient le mérite d'avoir élaboré, à partir de 1916, la théorie du « créationnisme », quitte à reprendre des idées qui flottaient dans l'air, adoptées notamment par la revue *Nord-Sud* (1917), Pierre Reverdy en tête. Le principe de base a un cachet quasi mystique : « Le poète est un petit Dieu » qui « invente de nouveaux mondes » en ouvrant des yeux neufs sur l'univers (*Arte Poética, Espejo de Agua*, 1916). L'art d'écrire se calque sur l'acte de la création : « Faire le poème comme la Nature fait un arbre », « créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante » (*Horizon carré*, 1917). Le manifeste du mouvement parut sous le titre : *La Création pure, propos d'esthétique* (*L'Esprit Nouveau*, 7/1921, pp. 769-776). « Le fait nouveau créé par l'artiste, voilà ce qui nous importe » : la formule a beau dater de Bacon, la connotation n'en est pas moins moderne, car « C'est une nouvelle réalité cosmique que l'artiste ajoute à la nature », selon une « logique nouvelle ». Principes résolument antimimétiques, et autonomistes, comme on va le voir. Qu'est-ce qu'*Horizon carré*, d'après Huidobro ? « Un fait neuf inventé par moi, et qui ne pourrait exister sans moi. » De son côté, Pierre Reverdy fera observer que « la création est un mouvement de l'intérieur à l'extérieur, pas inversement ».[129] Il en résulte un monde forgé de toutes pièces par le démiurge : « Chaque divinité crée à son image, ainsi les peintres » (Apollinaire). Dans ce domaine comme dans d'autres, on voit l'avant-garde tendre la main aux traditions les plus anciennes. A l'appui de la même thèse, Apollinaire fait état, en effet, du sens étymologique du mot « poète » (poiein = créer) : « C'est que poésie et création ne sont qu'une même chose ; on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée . . . » Marcel Duchamp, non-conformiste de naissance, veut être tout simplement « artisan » ; pour lui, l'art signifie « faire », fabriquer des « choses ».[130]

Même Dada se rallie pour ainsi dire à ces vues. Pour Tzara, « le peintre nouveau crée un monde » (*Manifeste Dada*, 1918), vérité que souligne encore Hausmann. Cette création sera l'expression de la pure spontanéité : « Nous avons assez des mouvements réfléchis . . . Ce que nous voulons maintenant c'est la *spontanéité*. » Notion extrêmement large, qui recouvre l'automatisme, le hasard, les « objets trouvés », l'instant créateur (« notre seconde créatrice ») : « La Beauté (. . .) qui naît pendant le procédé de production » (Hausmann). Loin de l'individualisme de l'« homme de lettres », cependant, on veut « un art anonyme et collectif » (Hans Arp), par exemple les poèmes « simultanés », comme *L'Amiral cherche une maison à louer*, récité au « Cabaret Voltaire » par Huelsenbeck, Janco et Tzara.[131]

Créer, c'est donc innover spontanément, et vice versa. Le surréalisme recommandera « de faire respecter (le) sens originel, étymologique » de la création, se lançant dans « l'apologie (. . .)

[129] Ana Pizarro, *op. cit.*, pp. 26, 29, 33 ; Vicente Huidobro, *El Creacionismo* (*Los Vanguardismos en la América latina*, pp. 185-190) ; *Epoque de création* (*Dada, eine literarische Dokumentation*, pp. 31-32) ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 105 ; Guillermo de Torre, *La polémica del creacionismo* (*Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*, México, 1965, pp. 71-72).

[130] Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, p. 48 ; *op. cit.*, *Mercure de France*, 491, 1er déc. 1918, p. 392 ; Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, p. 19 ; cf. aussi Gloria Videla, *op. cit.*, p. 208.

[131] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 362, 421 ; Hans Richter, *op. cit.*, pp. 30, 55 ; Jean-François Bory, *op. cit.*, (« *Manifeste du Présentéisme* ») ; cf. Noël Arnaud, « Les Métamorphoses historiques de Dada », *Critique*, 134/1958, p. 598 ; Hans Arp, *On My Way*, New York, 1948, p. 86 ; Robert Motherwell, *op. cit.*, pp. 35-36.

de l'action spontanée », avec une prédilection pour le fortuit, la trouvaille énigmatique, l'objet sorti de son cadre habituel. Ainsi le *ready-made* et le *collage* : « L'exploitation de la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non convenant » (Hans Arp). Transcrire sous la forme de la dictée automatique les rêves, les associations de l'inconscient, le cheminement autonome du psychisme subliminal, c'est répéter l'opération sur le plan de l'écriture. L'activité créatrice se situe de la sorte au niveau de l'automatisme, du fonctionnement réel de la pensée, du « jeu désintéressé » du rêve. Elle englobe également certains procédés « alchimiques » ou « magiques ».[132]

Il est important de noter que toutes les avant-gardes associent ce projet de création sans entrave et sans programme au « sens primitif grec » de la poésie : « *création suprême* », « création intégrale, supérieure, vivifiante » (Karel Teige). Au demeurant, « Notre but est la création, non pas le produit de la création » (S. Vinaver), la « création pure » (Ilarie Voronca).[133]

La dernière étape, franchie par certaines néo-avant-gardes, est celle de l'art « brut ». Cette fois, il n'est plus question de spécialisation, d'aptitude, de métier. L'activité créatrice fait partie intégrante de la vie quotidienne ; tout le monde est « artiste » et toute chose fabriquée peut prétendre à l'appellation d'« œuvre ».[134]

Voilà qui confronte l'avant-garde avec un problème délicat : celui de l'« imitation », de la « mimesis », bref du réalisme, sujet d'âpres controverses. Evoquer cette polémique (à laquelle le nom de Lukács est étroitement lié) n'entre pas dans notre propos. Rappelons seulement, en passant, qu'on aurait tort de discuter la dichotomie réalisme/formalisme dans le cadre de l'avant-garde. On ne saurait rejeter celle-ci parce qu'elle n'est pas réaliste, ni refuser le réalisme parce qu'il n'est pas d'avant-garde. Sans oublier les tendances antiréalistes des avant-gardes, ne confondons pas leur opposition à un courant littéraire, dénoncé comme périmé, avec la solution théorique qu'elles ont donnée au problème de l'adéquation de la création (telle qu'elles la conçoivent) à la réalité. Qu'en est-il au juste dans ce domaine ?

Quelques observations peuvent servir de point de départ à une analyse comparée : 1) l'avant-garde entretient de nouveaux rapports avec le réel ; il ne s'agit pas seulement, pour elle, de l'« imiter », fût-ce de la manière la plus créatrice, mais aussi d'en sélectionner certains aspects, de l'agresser ou de l'anticiper ; le cliché traditionnel de la réalité n'est pas pris en considération ; 2) ce faisant, on procède à un élargissement du concept de réalité ; celle-ci n'est pas niée, ni éludée, mais continuellement remise en question et étendue ; de figée qu'elle était, elle devient dynamique, elle se soumet au devenir qui en dévoile les côtés inédits, et elle confine éventuellement au « visionnaire », etc. ; 3) par conséquent, l'avant-garde propose une nouvelle définition du réalisme ; elle nous rappelle que cette notion, loin de pouvoir être fixée dogmatiquement, évolue à l'instar des autres termes littéraires, qu'elle est une catégorie historique, et qu'enfin, la solution offerte par l'avant-garde n'est qu'une des solutions possibles. En résumé, agrandir le champ du réel et rejeter l'imitation mécanique, mais non pas la création

[132] André Breton, *Position politique du surréalisme*, pp. 160, 165 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, pp. 37, 121 ; idem, *Perspective cavalière*, p. 233 ; idem, *L'Amour fou*, p. 14 ; idem, *Point du jour*, pp. 96, 97 ; Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 83.

[133] Karel Teige, « Manifestes du poétisme », *Change*, 10/1972, p. 125 ; idem, Poème, Monde, Homme, *op. cit.*, p. 130 ; Zoran Konstantinović, « Expressionism and the South Slavs » in : *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, pp. 261-262 ; cf. Ion Pop, *op. cit.*, p. 63.

[134] Perez P. Hesse, « L'Insoumission de l'art », *Revue d'esthétique*, XXII, 1969, pp. 180, 185.

qui interprète et enrichit la réalité : voilà ce que recommandent les textes les plus caractéristiques. Car ce sont eux qu'il faut interroger, sans se soucier de ce que les orthodoxies esthétiques leur font dire.

Le schéma ci-dessus se laisse entrevoir très clairement dès le futurisme. Que ce mouvement emploie la notion de « réalisme » dans une acception particulière, la chose est certaine. Marinetti réclame, dans la *Splendeur géométrique et mécanique* ... (1914), « l'onomatopée directe, imitative, élémentaire, réaliste » ; plus tard, dans le *Manifesto del teatro radiofonico* (1933), il parle d'une radiodiffusion « réaliste ». Le sens polémique ressort mieux encore chez les cubo-futuristes : « L'art n'est pas l'imitation de la nature, son but est la distorsion de la nature » (Majakovskij), « la distorsion de la réalité, non sa copie » (D. Burljuk). On est proche du *priëm ostranenija* (« faire étrange ») des formalistes, connu aussi en Occident (« déformation »).[135] Mais les formules les plus frappantes surgissent dans les milieux artistiques, surtout chez les cubistes.

Le développement des arts plastiques consolide l'avant-garde littéraire. A partir de Picasso et de Braque, la peinture se détache totalement des notions de « nature », « copie », « vraisemblance », « imitation », « représentation des objets » : « la nature et l'art sont deux choses différentes, elles ne peuvent donc être semblables », « l'art commence où finit l'imitation », etc.[136] L'œuvre constitue une nouvelle réalité, une *sur-réalité* : « intérieure », « authentique », faite de « mille fantasmes impondérables » (Apollinaire, *La jolie rousse*). Qui plus est, la suprême réalité est celle de l'art (Malevič, *Du cubisme au futurisme. Le nouveau réalisme pictural*, 1916). L'exprimer, la traduire, c'est l'affaire « d'un nouveau réalisme » (Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, 1917-1918), qui remplace l'imitation par la « conception » et la « création ».[137] Ainsi les peintres représentent « la réalité conçue ou la réalité-créée » (Apollinaire). Un gouffre se creuse entre le monde physique et l'art. « Kunst ist Gabe nicht Wiedergabe » (Herwarth Walden), l'art ne rend pas la réalité, il se peint lui-même.[138] L'expressionnisme et l'art abstrait fonderont là-dessus toute leur esthétique. A l'art mimétique succède l'*Ausdruckskunst*.

Des revues comme *Sic* (1917) et *Nord-Sud* (1917), où cubistes, futuristes et « créationnistes » se taillent la part du lion, font passer ces idées dans les lettres. Vicente Huidobro et Pierre Reverdy notamment ont émis à ce propos des avis parallèles dont il serait vain de vouloir attribuer la priorité à l'un ou à l'autre. Pour l'essentiel, le « créationnisme » abolit l'imitation («Imiter le mieux possible c'est créer le moins possible », P. R. ; « Il ne s'agit pas d'imiter la nature mais de faire comme elle », V. H.). Par contre, l'acte créateur est une invention absolue dont le produit transcende le monde objectif : « La réalité ne motive pas l'œuvre d'art. On part de la vie pour atteindre une autre réalité » (P. R.). De ce fait, l'art « n'est pas réaliste, mais il devient réaliste » (V. H., *Manifeste peut-être*, dans *Création*, février 1924).[139]

[135] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 150 ; Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I, p. 181 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, pp. 17, 43, 71 ; Roger Shattuck, *op. cit.*, p. 322.

[136] Pierre Cabanne, *op. cit.*, I, p. 383 ; Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, p. 48 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 165 ; Francis Picabia, *op. cit.*, p. 192 ; Christian Sénéchal, *op. cit.*, p. 382, etc.

[137] Pierre Cabanne, *op. cit.*, I, p. 253 ; *L'Année 1913*, III, pp. 105, 107 ; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 203.

[138] Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 56 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, II, pp. 226, 585 ; *Der deutsche Expressionismus*, Göttingen, 1965, pp. 93, 97.

[139] Pierre Reverdy, *op. cit*, p. 29 ; Vicente Huidobro, *op. cit.*, *L'Esprit nouveau*, 7/1921, p. 773 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 105 ; Ana Pizarro, *op. cit.*, pp. 29, 49, 64 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, (*Movimientos literarios* ..., p. 51) ; C. Giedion-Welcker, *op. cit.*, p. 215.

Dada ne fait que prolonger cet antiréalisme. Dans les beaux-arts au premier chef : « Le peintre — dit Tzara — met à côté d'une réalité objective, une vérité vue par lui. » « Brancusi a l'intuition d'un art non imitatif. » Le théâtre est également visé : « Il ne doit pas *imiter* la vie . . . » D'autres déclarations sont chargées de résonances « créationnistes » : il s'agit de remplacer « la soumission à la réalité par la création d'une *réalité supérieure* » (G. Ribemont-Dessaignes). « Nous ne voulons pas copier la nature, nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire, nous voulons produire comme une plante qui produit un fruit » (Hans Arp). Quant à la critique, elle commence à priser, vers 1920, ce « détachement croissant de la réalité »,[140] qui connaîtra d'ailleurs bien d'autres avatars.

L'entreprise surréaliste se révèle, de loin, la plus importante, parce qu'elle conquiert pour l'art de vastes domaines que l'avant-garde n'avait fait jusqu'alors qu'effleurer. Au départ, il y a, comme le précise Salvador Dalí, la volonté « de contribuer au discrédit total du monde de la réalité » (*Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3-4/1930). Pour créer une nouvelle réalité et la faire accepter, il faut que l'ancienne soit anéantie. D'où l'acharnement avec lequel est repoussée la « réalité », tant la chose que le mot dans son acception courante. On commence par la mettre en doute, puis par la nier en procédant à une « révision absolue des valeurs réelles », en produisant une « *crise fondamentale de l'objet* », en se soustrayant « à l'empire du monde physique », en instruisant enfin un « procès » en bonne et due forme. Il s'ensuit une véritable mise en accusation : « Lutter . . . contre la *saine* réalité », « mépriser, ignorer, nier la mouvante épaisseur des réalités ». Pour constater en fin de compte (conclusion qui déborde les cadres littéraires), que « le beau, le bien, le juste, le vrai, le réel, . . . bien d'autres mots abstraits . . . font faillite ».[141] Qu'on lise à cet égard l'exposé de Breton dans son *Introduction au Discours sur le peu de réalité* (1924).

La première conséquence est le refus de « l'imitation servile de la nature dans ses formes accidentelles », phénoménales, anecdotiques. C'en est fait des descriptions du monde sensible, des études de mœurs: « l'imagination n'a pas l'instinct d'imitation » (Eluard). Règle qui vaut pour la peinture (Prévert, *Promenade de Picasso*, dans *Paroles*), comme pour la littérature.[142] Les articles de Breton, dans *Le Surréalisme et la peinture* (1928), font, de ce point de vue, autorité. La doctrine se précise surtout sur le chapitre de l'élargissement du réel, de sa métamorphose sous l'emprise de l'imaginaire : « Hallucine-toi du réel » (Aragon), « L'imaginaire tend à découvrir le réel » (Breton), « considérer tout ce qui est possible comme réel » (Eluard). Ce qu'on a appelé « la peinture au défi » prend résolument ce virage vers le merveilleux, exploite l'étrangeté du banal et la part de rêve qu'implique toute conception créatrice du réel. En matière de poésie, « il nous faut peu de mots pour exprimer l'essentiel, il nous faut tous les mots pour le rendre réel ».[143] C'est que les frontières de la réalité ont fini par éclater sous la force visionnaire du poète.

[140] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 553, 605-606 ; Georges Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, *N. R. F.*, XIX, 1931, p. 869 ; Hans Arp, *op. cit.*, p. 98 ; Jacques Rivière, « Reconnaissance à Dada » *N. R. F.*, 1er août 1920, p. 225.

[141] André Breton, *Perspective cavalière*, p. 12 ; idem, *Point du jour*, p. 18 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, pp. 4, 133 ; idem, *Position politique du surréalisme*, p. 24 ; Paul Eluard *op. cit.*, I, pp. 771. 915 ; II, p. 827 ; Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 137.

[142] Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 214 ; André Breton, *Perspective cavalière*, p. 11 ; Paul Eluard, *op. cit.*, II, pp. 514, 821.

[143] André Breton, *Point du jour*, p. 25 ; idem, *Ode à Charles Fourier*, p. 15 ; cf. Micheline Tison-Braun *op. cit.*, p. 18 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, pp. 516, 541, 978.

Inutile de s'attarder sur l'idéalisme romantique qui marque ces idées, ni sur le côté encore plus traditionnel de cette « forme interne » qu'on reconnaît dans le « modèle purement intérieur » d'André Breton. Parler d'« organisation visuelle absolument vierge » ou de « représentation mentale pure », c'était au fond ressusciter le vieil idéalisme magique. La réalité est entièrement dominée, jetée dans le creuset et enfin re-créée : « Le peintre ne renonce pas plus à sa réalité qu'à la réalité du monde. Il est devant un poème comme le poète devant un tableau. Il rêve, il imagine, il crée. Et soudain, voici que l'objet virtuel naît de l'objet réel, qu'il devient réel à son tour... ». Cette transmutation était nécessaire pour changer la vie et la réalité, deux révolutions qui marchent de front, jusque dans leurs fanfares prophétiques : « Aventure de l'homme et du réel lancés ... dans le même mouvement ... » (*Haute fréquence*, 1951).[144]

Aucune initiative n'émane des avant-gardes d'Europe centrale, dans ce domaine. Le futurisme polonais, « issu de la réalité (,) retournait à la réalité ». S. I. Witkiewicz considère ses activités théâtrales « comme la création d'une nouvelle réalité ... ». On lira des remarques analogues chez les poétistes tchèques et les intégralistes roumains. A noter que Theo van Doesburg publie dans *Contimporanul* (34/1923) un article *Contra artistilor imitatori* (« Contre les artistes imitateurs »).[145]

L'étude du surréalisme et de l'avant-garde en général, ainsi que le foisonnement des néo-avant-gardes ont stimulé le débat. La question du réalisme, d'autant plus brûlante qu'elle repose sur des bases idéologiques, n'a rien perdu de son actualité, tant à l'Ouest qu'à l'Est.[146]

LA POÉSIE NOUVELLE

Le culte de la nouveauté amène l'avant-garde à redéfinir la poésie. La transformation de ce concept s'opère en général selon deux lignes de force : 1) une implantation toujours plus directe, plus organique dans la nouveauté immédiate, sous toutes ses formes (« vie », « temps », « esprit » nouveaux, etc.) ; 2) une orientation de plus en plus marquée vers l'antilittérature et l'antipoésie (au sens conventionnel du terme). Cette tendance s'explique par son objectif final, à savoir la récupération de la vraie poésie, submergée par la « littérature » et ses clichés. La véhémence des polémiques se justifie précisément par l'envergure de l'opération, qui porte sur la substance même de la poésie.

Dès qu'on parle, surtout à partir des futuristes, d'un « nouveau lyrisme »,[147] il s'agit, en tout premier lieu, d'en renouveler les modes de production, la structure et finalement l'essence même. Le moindre paradoxe n'est pas que la démarche dadaïste, assimilable à une entreprise totalement négative, pose ces problèmes d'entrée de jeu. En matière de création, la conception « formaliste » ou plutôt « formelle » de la poésie (vue sous l'angle des *moyens d'expression*) est remplacée par la poésie en tant qu'*activité de l'esprit*. On peut donc être poète sans jamais avoir écrit un vers : la seule pensée non-dirigée, fantaisiste, imaginative, rêveuse suffit. Lautréamont

[144] André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, pp. 4, 64 ; idem, *Perspective cavalière*, p. 11 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 938 ; II, pp. 518, 937 ; Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme*, 1939-1959, Paris, 1961, p. 311.

[145] Edward Balcerzan, « Le Futurisme polonais », *Europe*, 552/1975, p. 192 ; Endre Bojtár, *op. cit.*, *Acta Litteraria*, 3-4/1968, p. 323 ; Marketa Brousek, *op. cit.*, p. 114 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 63.

[146] Un point de vue roumain et marxiste récent : Nicolas Tertulian, « Réalisme et avant-gardisme » in : *Actes du sixième congrès international d'esthétique*, 1968. Uppsala, 1972, pp. 181-186.

[147] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 148 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 49 ; Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, *Mercure de France* 491, 1er déc. 1918, p. 396.

n'avait-il pas enseigné que « la poésie se trouve partout » et qu'elle « doit être faite par tous. Non par un » (*Les chants de Maldoror*, VI ; *Poésies*, II) ? Fidèle à ces axiomes, Tzara montre, avant les surréalistes, que « le poème n'est plus sujet, rythme, rime, sonorité : actions formelles ». Il est « œil, eau, balance, soleil, kilomètre. . . ». La poésie réside virtuellement en toutes choses. « Elle se trouve dans le roman, dans la peinture, dans la rue, dans l'amour des cartes postales, dans l'amour tout court et les affaires, chez l'enfant et l'aliéné. » C'est surtout, bien avant qu'ils se transforment en poème, un *sentiment*, une *qualité*, une *condition* de l'existence, principe arrêté dès la phase zurichoise du mouvement. En d'autres termes, la poésie est « *une manière de vivre* », « une leçon de vie, un état d'esprit », « une manière d'exister », « une forme d'*action* » devant la vie. La tendance « antipoétique » provoque un renversement total de la situation,[148] et G. Ribemont-Dessaignes avoue ne pas comprendre « la différence qu'il y a entre ce qui est littérature et ce qui ne l'est point. Tout est littérature. . . ». Etat d'esprit, style de vie, la poésie gagne le large. « L'intelligence poétique voyait ses frontières détruites et redonnait son unité au monde. »[149] Ouverte à tous, la démocratie poétique saisit le pouvoir par action directe.

Pour le surréalisme aussi, la poésie dépasse largement le domaine de l'écriture : « La poésie écrite — selon Breton — perd de jour en jour sa raison d'être » et il semble certain « que le lyrisme nouveau trouvera le moyen de se traduire sans le secours du livre ». Construire un « poème » est une chose, faire de la « poésie » en est une autre. D'abord parce qu'elle reste, avant tout, une éthique, « une solution particulière du problème de notre vie » (Breton), parce qu'elle est profondément ancrée dans la vie des hommes, comme le dit Eluard. Ensuite, du fait que la poésie, se confondant avec l'existence de tous, est œuvre collective, ainsi que le voulait Lautréamont. Elle se fait comme la vie se vit : en commun, solidairement. Elle sera « involontaire », « objective » (souvenons-nous des théories de T. S. Eliot), « impersonnelle » (toujours au sens de Lautréamont : « Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle »). Spontanéité inépuisable, anonyme, purement accidentelle, cette poésie naît « de partout et de nulle part, et de chacun et de personne ». Goethe, lui aussi, pensait que « Tout poème est de circonstance ». A quoi le surréalisme ajoute que « la circonstance extérieure doit coïncider avec la circonstance intérieure »[150] — ceci afin de couper court à toute tentative de simulation opportuniste.

Vivre la poésie signifie encore l'assimiler à une *praxis*, plonger dans un activisme fiévreux (« poésie activité de l'Esprit »), qui électrise — nous l'avons vu — la révolte des avant-gardes. Seule la « révolution » réalisera la libération intégrale des hommes, en les transformant tous en poètes. Benjamin Péret a fort bien exprimé ce grand mythe du surréalisme et de l'avant-garde tout entière : « La pratique de la poésie n'est concevable collectivement que dans un monde libéré de toute oppression, où la pensée poétique sera redevenue aussi naturelle à l'homme que le regard ou le sommeil. »[151]

148 Tristan Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 4/1930 ; idem, *op. cit.*, I, pp. 404, 622 ; idem, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, pp. 15, 16, 19, 26 ; Giovanni Lista, « Encore sur Tzara et le futurisme », *Les Lettres Nouvelles*, 5/1974, p. 148 ; Tristan Tzara, *Introduction* (Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 7) ; Hans Richter, *op. cit.*, p. 106.

149 Ilarie Voronca, *op. cit.*, *Unu*, 36/1931 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 968.

150 André Breton, *Les pas perdus*, pp. 115, 174 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, pp. 480, 513, 514, 526, 767, 1132-1134 ; II, pp. 531, 646, 872, 932 ; Claude Abastado, *Introduction au Surréalisme*, Paris—Montréal, 1971, p. 69 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 623.

151 Pierre Reverdy, *op. cit.*, p. 19 ; Paul Eluard, *op. cit.*, II, p. 103 ; Benjamin Péret ; *Le Déshonneur des poètes*, p. 61.

Sous la poussée surréaliste, le domaine de l'art et de la création s'élargit à l'infini, s'étend à l'inconscient, au rêve, au merveilleux, au fantastique.[152] Un nouveau bond en avant, et le seuil de la normalité est franchi. Lautréamont, déjà, se proposait « d'inventer une poésie tout à fait en dehors de la marche ordinaire de la nature . . . » (*Maldoror*, VI, VIII), programme qu'applique le surréalisme en cultivant le délire, la folie, les états paranoïaques. *L'Immaculée conception* d'André Breton et Paul Eluard (1930) veut prouver que « l'esprit dressé *poétiquement* chez l'homme normal » peut soumettre « à sa volonté les principales idées délirantes . . . ». D'où les « essais de simulation » : débilité mentale, manie aiguë, etc. Salvador Dalí met au point, à son tour, la méthode « paranoïaque-critique » : « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants », et qui consiste à provoquer ceux-ci tout en les contrôlant par « l'intervention critique ».[153]

Ces expériences, qui se situent aux limites de l'humain, visent en vérité très haut : elles s'efforcent de dégager la « poésie » de l'emprise de la « littérature ». L'avant-garde est *contre* celle-ci parce qu'elle est *pour* celle-là, poursuivant ainsi un idéal très ancien et soulignant par là son caractère positif. La tendance antilittéraire réapparaît, sous un jour nouveau : « Et combien y a-t-il parmi les littérateurs — se demande Pierre Reverdy — de vrais poètes ? »[154] Le « vrai poète » n'est autre que le poète d'avant-garde.

Tristan Tzara voit dans la littérature le « dossier de l'imbécillité humaine pour l'orientation des professeurs à venir » : « La littérature m'intéresse peu. Ce qui m'intéresse, c'est la poésie . . . » Poésie « antipoétique » évidemment, l'« écriture n'en (étant) qu'un véhicule occasionnel, nullement indispensable, et l'expression de cette spontanéité que faute d'un qualificatif approprié nous appelons dadaïste ».[155]

Le surréalisme trace encore plus nettement la ligne de démarcation entre ces deux domaines. La poésie dépouillée de ses attributs traditionnels, séparée une fois de plus de la « littérature », ne conserve que son essence, qu'on tente de cerner d'un trait précis. Beaucoup de formules sont négatives. La grande ennemie de la poésie, affirme-t-on, est « la poétisation », « où les mots s'ajoutent aux mots pour détruire l'effet de surprise, pour atténuer l'audace de la simplicité, la vision crue d'une réalité inspirante et inspirée, élémentaire ». De même, on s'insurge contre « la logique et la raison » (Benjamin Péret) et contre les enjolivements : « Rien à voir avec ces chants plus ou moins heureusement rimés ou rythmés qui flattent les choses et les êtres bien en place et les laissent à leurs places » (René Crevel). Enfin, Artaud condamne la stérilité « de l'art détaché, de l'activité spirituelle neutre ».[156] Quant aux définitions positives, elles soulignent le fait que la poésie cherche simultanément : « 1. par des moyens propres ; 2. par des moyens nouveaux, à atteindre à la précision des formes sensibles. » L'éloge de la dureté, de la rigidité, de la régularité, de l'éclat du « cristal » va dans le même sens. La « symbolisation » est, elle aussi, prônée, ainsi que la création « vitale », où le poète ne fait qu'un avec son œuvre : c'est la poésie-« aventure intérieure » d'André Breton.[157]

[152] Hans Arp, *op. cit.*, p. 88 ; André Breton, *op. cit.*, pp. 46, 54 ; idem, *La clé des champs*, p. 26 ; Jean Schuster, *op. cit.*, p. 98.

[153] André Breton—Paul Eluard, *L'Immaculée conception*, Paris, 1972, p. 25 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 315 ; Salvador Dali, *Oui*, Paris, 1971, p. 19.

[154] Pierre Reverdy, *op. cit.*, p. 18.

[155] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 405, 623 ; cf. Henri Béhar, *op. cit.*, p. 146.

[156] Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 475, II, pp. 777, 873 ; André Breton ; *Perspective cavalière*, pp. 101, 211 ; cf. Gérard Durozoi—Bernard Lecherbonnier, *op. cit.*, pp. 13, 92 ; cf. *Change*, 4/1969, p. 34.

[157] André Breton, *Position politique du surréalisme*, pp. 54, 138 ; idem, *L'Amour fou*, p. 14 ; idem, *Perspective cavalière*, pp. 101, 211.

L'influence de ces idées fut considérable dans l'Est de l'Europe. Pour le poétisme tchèque (1924), « les fleurs de la poésie » sont des « fleurs détachées de la littérature et que nous jetons d'ores et déjà à la poubelle ». « *Le poétisme est modus vivendi avant tout.* » Le *Manifeste du poétisme* (1928) constate que la poésie moderne « s'éloigne de la littérature », « de l'ordre rationnel de la littérature et de l'idéologie ». On envisage « une poésie sans poétique », basée sur des principes tels que : « construction délibérée avec n'importe quel matériau, mais aussi n'importe quelle manifestation humaine harmonieuse », « *poésie pour tous les sens* » (pour l'œil, l'ouïe, l'odorat, etc.), aspiration à l'universalité. « Nous avons démontré la possibilité de poèmes sans paroles, la possibilité d'écrire de la poésie avec des moyens plus sûrs » : couleurs, formes, lumière, mouvements, sons. Il y aura donc une poésie du cinéma, une poésie des formes optiques (différente de la peinture), une poésie du spectacle de la vie transfiguré en « kaléidoscope miraculeux », etc.[158] A son tour, l'*Integral* roumain met au pilori « l'ennemi mortel de la poésie : le poétique ». Par contre, « la poésie se trouve partout » (I. Vinea). Elle est un organisme vivant, naturel (Ilarie Voronca), une « *modalité de la vie* », « une science de l'action », « un comportement passionnel » (Gellu Naum), conformément aux préceptes surréalistes. Quant à sa substance, l'avant-garde roumaine est d'avis que la poésie « ne nécessite ni objet, ni anecdote, ni logique, ni mise en scène » (Ion Vinea). Rejeter tout cela, c'est être « ultra-poète » (Stefan Roll).[159] Certaines néo-avant-gardes, le lettrisme entre autres, tiendront le même langage : « Nous avons rendu visible, le fait, pressenti, que la poésie n'a rien à voir avec la "littérature." »[160]

Fait essentiel, la teneur de cette récupération poétique est radicalement « négative ». D'une part, la poésie nouvelle réside dans la totalité des images et des objets de la réalité. Elle se laisse ainsi envahir par une foule d'éléments hétéroclites, de matériaux extra-esthétiques. La réalité totale est censée produire une poésie totale, dont la qualité paralittéraire ou, si l'on veut, para-artistique, est évidente. D'autre part, le processus bouleverse bien des habitudes, provoquant la confusion, la superposition, le mélange des genres, des arts, des formes ou des techniques. Nous voilà ramenés à la rhétorique du renversement, mise cette fois au service d'une action constructive.

Rien de plus classique, de plus conservateur, que la distinction entre prose et poésie. Le *prosopoème* anéantira cette dichotomie abusive : « J'imaginais le prosopoème, chose future . . . écrit Arthur Cravan — Il s'agissait d'une pièce commencée en prose et qui insensiblement par des rappels — la rime — d'abord lointains et de plus en plus rapprochés, naissait à la poésie pure. »[161] Réagissant contre l'écriture linéaire traditionnelle, le futurisme (dont l'héritage en la matière est extrêmement riche) fait sauter le carcan de la page imprimée, inaugure une véritable révolution typographique : diversité des caractères, fracture des lignes, etc. Le manifeste *Imagination sans fils et les mots en liberté* (1913) s'en prend à « la conception idiote et nauséeuse du livre de vers passéiste », qui doit céder le pas à « la page typographiquement picturale ». Le slogan *mots en liberté* concerne aussi la libération du graphisme. En tant qu'« auto-

[158] Karel Teige, *op. cit.*, *Change*, 10/1972, pp. 110-111, 166, 120-124, 130, 131, 134 ; idem, *Photo, Cinéma, Film*, *op. cit.*, p. 67 ; idem, *Poétisme*, *op. cit.*, pp. 109-110.

[159] Dinu Pillat, *op. cit.*, pp. 38, 42 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 66 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 49 ; Gellu Naum, *op. cit.*, pp. 44, 87 ; Stefan Roll, *op. cit.*, p. 82.

[160] Isidore Isou, « Qu'est-ce que le lettrisme ? », *Fontaine*, VIII, 1947, p. 531.

[161] Arthur Cravan, *op. cit.*, p. 65. Voir aussi *Prozopoeme* du Roumain Saşa Pană (Bucureşti, 1971, réédition de textes datant de l'époque 1930-1932).

illustration(s) typographique(s)», les «parole in libertà» se proposent «d'exprimer toujours plus profondément toutes les forces de la vie moderne». Cette tendance est si accentuée qu'il suffit bien souvent de jeter un coup d'œil sur la page imprimée pour identifier une publication d'avant-garde.[162]

La lettre ne se résigne plus à n'être qu'un simple signe. Elle se charge de personnalité, se transforme (aux yeux des futuristes russes d'abord) en «composante de l'impulsion poétique». Il y a une très grande différence entre l'écriture de l'auteur, celle du copiste et les caractères d'imprimerie : la présentation la plus poétique sera autographe — le livre que l'auteur écrit «pour soi». On considère désormais que «marques et vignettes» font partie de l'œuvre. Selon N. Burljuk, «beaucoup d'idées ne peuvent être exprimées que par voie idéographique». Il faut donc faire appel à de nouveaux signes, à un nouvel alphabet. La mode des calligrammes — anticipée par l'écriture figurative, hiéroglyphique, de Kirchner, fondateur du groupe *Die Brücke* (1905) — répond à cette exigence. La poésie, à la fois picturale et linguistique, devient idéogramme. Selon Apollinaire : «Que cette image soit composée de fragments de langage parlé, il n'importe psychologiquement, car le lien entre ces fragments n'est plus celui de la logique grammaticale, mais celui d'une logique idéographique aboutissant à un ordre de disposition spatiale tout contraire à celui de la juxtaposition discursive.» Image verbale et image plastique se confondent «à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe». Huidobro avait expérimenté le procédé vers 1913, mais la tradition remonte, à travers le baroque, jusqu'aux poètes alexandrins. Elle se perpétue un peu partout, dans l'avant-garde roumaine, par exemple, jusqu'à Al. Tudor-Miu (*Urmuz*, n° 4/1928).[163]

Les objets à leur tour acquièrent une qualité poétique ineffable. En 1927, Cocteau expose des «objets de poésie» : cire à cacheter, allumettes, fleurs fanées, etc., deux ans avant que Breton propose cette définition : «Le poème objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque.» Du reste, le premier poème objet avait été présenté, toujours par Breton, en 1919.[164] De manière analogue, on assemble deux ou plusieurs bouts de phrases, des coupures de journaux, des textes littéraires dans des collages dont la technique relève de la «spontanéité» définie plus haut, et dont la valeur poétique découle de la cohérence imprévue imposée à des éléments disparates. Les poèmes-conversations d'Apollinaire sont, semble-t-il, le produit d'une collaboration verbale spontanée *(Les Fenêtres)*. La «lecture parallèle», simultanée, ayant pour effet des «associations convenables», comme dans *L'Amiral cherche une maison à louer* (1916), procède de la même technique du montage et de l'entrelacement. Quant aux collages surréalistes, le *Manifeste* de 1924 déclare qu'«il est (...) permis d'intituler *Poème* ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible ... de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux.» Toujours en 1924, Tzara applique le procédé au théâtre, dans *Mouchoir de nuages*. Et l'on se souvient qu' André Breton envisagea d'«incorporer à un poème des objets usuels ou

[162] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 131-132, 146 ; *L'Année 1913*, III, p. 374 ; cf. Antonio Prete, *La distanza a Croce*. Milano, 1970, p. 137 ; Gloria Videla, *op. cit.*, pp. 112-116.

[163] *Manifestes futuristes russes*, pp. 34-35 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 114 ; Serge Fauchereau, «Le Futurisme russe», *Europe*, 552/1975, p. 50 ; Apollinaire, *Œuvres poétiques*, pp. 1078, 1081 ; Mario De Micheli, *op. cit.*, pp. 114, 95 ; cf. Antonio Prete, *op. cit.*, p. 135 ; Braulio Arenas, *op. cit.*, (*Los Vanguardismos en la América latina*, pp. 94-95) ; Al. Tudor-Miu, *Intîlnire cu pasărea Phoenix* («Rendez-vous avec l'oiseau Phénix»), Bucureşti, 1973, pp. 17, 23.

[164] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 131 ; André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 285.

autres, plus exactement (de) composer un poème dans lequel des éléments visuels trouvent place entre les mots sans jamais faire double emploi avec eux ».[165]

Etendre le champ du visuel pur au domaine littéraire faisait déjà partie du programme futuriste selon lequel « les mots en liberté se transforment naturellement en auto-illustrations ». Ils « renversent les barrières de la littérature et s'orientent vers la peinture ». Tendance « purificatrice » qui va s'accentuer de deux façons. La première, qui est aussi la plus importante, consiste à effacer toute différence fondamentale entre poème et peinture, dont le point de convergence et le support commun est la visualisation de la représentation intérieure : « *l'image présente à l'esprit* », comme chez certains surréalistes. Transformer carrément la poésie en peinture, prendre l'adage *ut pictura poesis* au pied de la lettre est la deuxième méthode, plus directe. Cette fois, on mettra l'accent sur « le côté optique, graphique, typographique du poème, qui n'est pas conçu pour être chanté ou récité, mais pour être lu, donc perçu par le regard ». On passe ainsi des « tableaux-poèmes » (M. Seuphor, etc.) aux *Bildgedichte* des poétistes tchèques et à la *pictopoésie* des dadaïstes et des surréalistes roumains. *75 H. P.* (1924) attribue cette « invention » — « dernier cri » qui « réalise l'impossible », « la synthèse de l'art nouveau » — à Victor Brauner et à Ilarie Voronca.[166] Ces recherches connaîtront une nouvelle vogue avec les néo-avant-gardes (lettrisme, poésie concrète, poésie phonétique, poésie cybernétique, etc.) et trouveront leur aboutissement dans les théories sur le langage poétique.

L'IMAGE POÉTIQUE

Aux yeux de l'avant-garde, l'élément central, le support même de la nouvelle poésie est, à coup sûr, l'*image*. Pour l'essentiel, on rejoint ici la poésie « antilittéraire », poussant à l'extrême tant la doctrine de la création spontanée, organique, que le culte de la surprise, corollaire de la nouveauté absolue. L'image sera le produit des relations les plus inattendues entre les éléments des univers psychique et (ou) physique.

La chronologie donne la primauté aux futuristes, promoteurs en tout. *Le Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) consacre, entre autres, « le style analogique » : « 9. Pour donner les mouvements successifs d'un objet il faut donner la *chaîne des analogies* qu'il évoque, chacune condensée, ramassée en un mot essentiel. » Il s'agit de lancer « d'immenses réseaux d'analogies sur le monde », Marinetti étant du reste persuadé que son œuvre « se distingue nettement de toutes les autres par son effrayante puissance d'analogie ». Pour l'*acméisme* russe, tout doit faire « image », le beau et le laid, le visible et l'invisible. Le poétique, c'est l'image ; le non-poétique, l'absence d'images. Les peintres sont du même avis. Pour Kokoschka (1912), l'image est une forme de cristallisation spontanée, un état qui se réalise de lui-même, loin de tout principe mimétique.[167]

[165] Hans Richter, *op. cit.*, p. 30 ; André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 137 ; un « poème-objet », de 1937, reproduit par Patrick Waldberg : *Surrealism*. London, 1968, p. 127.

[166] Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I, p. 156 ; André Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 13 ; K. Teige, *op. cit.*, *Change*, 10/1972, p. 116 ; Marketa Brousek, *op. cit.*, pp. 84-85 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 190 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 45.

[167] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 134-137 ; Maurizio Calvesi, *op. cit.*, II, p. 332 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 38 ; *L'Année 1913*, III, p. 213.

D'autres mouvements font chorus. Selon les *imagistes*, la création poétique consiste à « présenter une image » — « an intellectual and emotional complex in an instant of time ». La doctrine gagne aussi du terrain sur le continent. Pierre Reverdy et Vicente Huidobro professent au même moment des idées identiques, produites par contamination réciproque. Le premier, notamment, s'explique fort bien à ce sujet dans son *Essai d'esthétique littéraire (Nord-Sud*, 4-5/1917), reformulant au fond l'esthétique de la surprise : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées sont lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. » En Amérique du Sud, l'*ultraísmo* (1921) réduit également le lyrisme « à son élément primordial : la métaphore ». Et définit ses buts comme suit : « Synthèse de deux ou de plusieurs images en une seule, qui accroît de cette manière sa puissance de suggestion », *imagen múltiple* qui représente la poésie au sens le plus pur.[168]

Dada et les surréalistes font quasiment usage des mêmes termes. En même temps que Reverdy, Tzara jetait sur le papier sa *Note sur la poésie* (mars 1917) où l'on peut lire : « La comparaison est un moyen littéraire qui ne nous contente plus. Il y a des moyens de formuler une image ou de l'intégrer, mais les éléments seront pris dans des sphères différentes et éloignées. »[169] Avec le surréalisme, cette idée va s'accentuer : hasard, spontanéité, ordre arbitraire et trouvaille poétique finissent par se confondre. Les correspondances baudelairiennes sont déclarées totalement dépassées et l'image la plus forte s'assimile désormais à « celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé ». « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image.* » L'esprit antilogique entre pour une bonne part dans cette opération qui relie « deux éléments de la réalité de catégories si éloignées l'une de l'autre que la raison se refuserait à les mettre en rapport ». D'autres déclarations encore mettent directement en cause « le fonctionnement logique de l'esprit » qui « n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose *a priori* à ce que toute espèce de pont soit jeté » entre « deux objets de pensée situés sur des plans différents ». On décèle même ici une certaine parenté avec « l'analogie mystique ». En matière de poésie, « on finira bien par admettre (. . .) que tout *fait image* », et il conviendra de rechercher avant tout l'insolite : « Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre. » A cet effet, le bouleversement des rapports usuels et les « nouvelles associations » restent les deux procédés essentiels.[170] On en arrive ainsi à la célèbre définition d'Aragon : « Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. » L'image devient ainsi le produit d'une crise ; ses associations imprévues s'accompagnent d'une rupture, d'un renversement, de discontinuité,

[168] Guillermo de Torre, *op. cit.*, II, pp. 140, 145 ; *Imagist Poetry*, Ed. Peter Jones. Harmondsworth, 1972, p. 18 ; voir aussi de Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, pp. 32-34 ; Ana Pizarro, *op. cit.*, pp. 68-69 ; Jorge Luis Borges, *Ultraísmo* (*Los Vanguardismos en la América latina*, p. 195) ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 111.

[169] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 405, 708 ; cf. Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 65.

[170] André Breton, *Point du jour*, p. 57 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, pp. 51, 52, 185 ; idem, *La clé des champs*, p. 175 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 29 ; idem, *Les Vases communicants*, pp. 128-129 ; idem, *L'Amour fou*, p. 99.

jetant la plus grande confusion dans l'esprit : « La poésie est par essence orageuse et chaque image doit produire un cataclysme. Il faut que ça brûle ! » (Aragon). On touche ici à la fois à la cristallisation du paroxysme subversif et au couronnement de l'éternelle nouveauté : « Le monde est un treillis d'échos et d'images, perpétuellement en mouvement, mais où rien ne se répète. »[171]

Le rayonnement de ces idées au centre de l'Europe résulte — comme toujours — tant d'une similitude d'ambiance que de convergences, de rencontres spirituelles et de contacts directs. Il semble pourtant qu'ici, le terme « image » soit éclipsé par celui d'« association » ou de « relation ». Ce qui prouve du même coup l'assimilation du mécanisme de l'image par les poétistes tchèques, les intégralistes et les surréalistes roumains[172], etc. L'enquête pourrait être poursuivie. Mais sans doute ne découvrirait-elle rien de neuf.

LE LANGAGE POÉTIQUE

Cela dit, une autre question se pose : quel est le sens et l'objet fondamental de la révolution que comporte la polémique contre un langage usé ? Pour l'avant-garde — on le sait — le renversement des principes établis ne peut avoir qu'un seul but : l'instauration d'un nouvel ordre esthétique qui doit se solder par l'émergence d'un *langage poétique*. Rimbaud l'avait déjà pressenti : il faut « trouver une langue ».[173] La mise en question des poncifs va donc dialectiquement de pair avec un renouveau : « Destruction des mots, création des mots nouveaux » [174] ou « verbonovations » *(slovonovšestva)*. Ce slogan de Majakovskij résume tout le programme « linguistique » de l'avant-garde.

La condition primordiale requise par la régénération du langage, par la volonté, commune à tous les mouvements, d'ériger ce dessein en fête perpétuelle, consiste à en renouveler les matériaux. La tendance surgit partout spontanément, sans lien direct : forger de nouveaux mots, donc de nouvelles images, trouver de nouveaux rythmes, assigner des significations nouvelles à chaque création verbale. Aspiration universelle qui remonte aux futuristes : « Changer, briser les mots, inventer chaque jour de nouvelles définitions et associations » (Majakovskij). Pour Chlebnikov, la grande affaire est la *verbocréation*. Un article de G. Vinokur s'intitule : *Les Futuristes, constructeurs de la langue* (*LEF*, 1/1923).[175] Aldington reprend ces idées : « Créer de nouveaux rythmes en tant qu'expression de nouveaux états d'âme — et non pas copier les anciens rythmes » (1915).[176] Le IIe manifeste du *Stijl* aussi : « Nous voulons donner une nouvelle signification et une nouvelle puissance expressive à la parole, en utilisant tous les moyens à notre disposition : syntaxe, prosodie, typographie, arithmétique, orthographe » (1920).[177] C'est bien là une constante des programmes.

[171] Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 82 ; idem, *Traité du style*, p. 140 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 936 ; II, p. 1029. Parmi les meilleures exégèses : Michel Carrouges, *op. cit.*, pp. 133-134, 136, 137, 396.

[172] Marketa Brousek, *op. cit.*, pp. 95-96, 116 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 51, 197 ; Gellu Naum, *op. cit.*, p. 45.

[173] Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 271.

[174] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 148.

[175] Ignazio Ambrogio, *op. cit*, pp. 118-119 ; Vélimir Khlebnikov, *Livre des préceptes* (II), *Poétique*, 2/1970, p. 243 ; *Europe*, 552/1975, pp. 102-108.

[176] Guillermo de Torre, *op. cit.*, II, p. 144.

[177] Hans L. C. Jaffé, *op. cit.*, p. 173.

Ces professions de foi, antérieures à celles des poètes francophones ou indépendantes d'elles, permettent de réduire ces dernières à leurs justes proportions. Car si les Français confirment l'aspiration vers un nouveau langage, leurs slogans ne sont pas neufs. On prendra pour devise, par exemple, chez les dadaïstes (*Proverbe*, 1920) comme chez les surréalistes[178], les vers de *La Victoire* (1917) d'Apollinaire :

O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage
Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire
Et ces vieilles langues sont tellement près de mourir
Que c'est vraiment par habitude et manque d'audace
Qu'on les fait encore servir à la poésie
.....
On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons
.....
Et que tout ait un nom nouveau.

Mais, à l'examen, on n'y décèle *aucune* revendication réellement originale : le « nouveau langage », les « vieilles langues », les « nouveaux sons », tout cela est archiconnu. Il faut attendre le premier *Manifeste du surréalisme* (1924) pour voir se modifier la situation. Le surréalisme se situe « tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage » : « nous désignâmes sous le nom *Surréalisme* le nouveau mode d'expression », produit de l'écriture automatique. Encore qu'à proprement parler, il ne s'agisse là que d'une nouvelle façon d'écrire et non pas d'un principe vraiment inédit. Il n'empêche « que le nouveau langage en vue tend à se distinguer le plus possible du langage courant ». Le mot d'ordre, en fin de compte, est de transformer « le langage déplaisant qui suffit aux bavards » en un « langage charmant, véritable ». Bref, comme chez Rimbaud (invoqué à l'appui), « la grande ambition a été de traduire le mot dans un langage nouveau ».[179]

Dans d'autres régions, *Le Manifeste du poétisme* (1928) de Karel Teige préconisera l'utilisation d'alphabets « sensoriels », « physiologiques », chacun des organes des sens étant susceptible de recevoir des impressions poétiques. Quant aux Roumains, ils se réclament — eux aussi — du « verbe nouveau ».[180]

Ce dernier naît d'une situation historique, désireuse d'une forme d'expression qui lui soit propre et qui chasse l'ancienne. Pour le futuriste Kručënych, les deux faits sont indissociables : « Le langage de notre époque impétueuse, le langage qui a tué la langue figée de naguère. » Même son de cloche après la Révolution d'Octobre : « Nous apportons au monde des choses nouvelles que nous désignons par des noms nouveaux. » Au demeurant, l'avant-garde dans son ensemble affirme hautement cette idée : « La situation de notre monde — souligne le dadaïste Hausmann — exige de nous des signes primordiaux nouveaux : donnons-lui satisfaction. » Il paraît même

[178] Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 89 ; André Breton, *La clé des champs*, p. 97.
[179] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 36, 42-43, 46, 109 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 37 ; Gérard Durozoi—Bernard Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 90 ; André Breton, *Position politique du surréalisme*, pp. 30-31.
[180] Karel Teige, *op. cit.*, *Change*, 10/1972, pp. 121-124 ; Stefan Roll, *op. cit.*, p. 122 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 139 ; Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă* (Anthologie de la littérature roumaine d'avant-garde), Bucureşti, 1969, p. 547.

que certaines langues sont plus aptes que les autres à exprimer « l'âme actuelle », privilège que le Roumain Ilarie Voronca reconnaît volontiers à sa langue maternelle.[181]

Modernisation signifie, entre autres, transfusion de sang frais. Aussi aura-t-on recours aux ressources de la langue parlée, de la conversation quotidienne ; en effaçant toute distinction entre « la poésie, la prose et le langage pratique », on fera œuvre novatrice, tout en battant la littérature en brèche. La règle (énoncée par les futuristes et érigée en théorie par Roman Jakobson[182]) est de « Faire la langue de la rue », de retrouver la verdeur du style oral. Le premier point du manifeste imagiste réclame « l'emploi de la conversation ordinaire », et l'écriture automatique surréaliste, c'est-à-dire « la pensée parlée », sacralise de la même façon le non-littéraire. De nos jours encore, l'utilisation du « langage riche et vivant des masses » constitue un acte qui se veut révolutionnaire.[183]

La plus puissante, la plus féconde peut-être de ces tendances s'oriente vers un idiome totalement expurgé des interdits de la communication sociale, ainsi que des scories des significations usuelles : langage absolu, originel, authentique, entièrement aseptisé, « poétique » à cent pour cent. Les théories de Vico sur les « origini della locuzion poetica »[184] seraient à rappeler à ce propos, ne fût-ce qu'en vertu de leurs hypothèses sur l'antériorité du langage poétique (« fantastique », « naturel », « enfantin », « héroïque », « sublime », etc.) par rapport à toute forme de langage « prosaïque ». Pour accéder à l'état poétique, il faut regagner les sources mêmes du langage, récupérer sa condition première. Cette nostalgie des origines — dont l'avant-garde est intimement pénétrée — explique à la fois sa soif de « liberté » et l'abolition systématique des formes éculées auxquelles elle s'oppose en un acte de destruction purificatrice et de perpétuelle renaissance.

Voilà, à notre avis, ce qui justifie par excellence le retour constant des avant-gardes au langage « pur ».[185] Au dire des futuristes russes, « la pureté première est rétablie » dès qu'on refait le geste primordial de donner un nom à toute chose.[186] L'obsession de l'éclat originel de la parole, la fascination qu'exerce le langage enfantin, traverse aussi l'esprit d'un Chlebnikov et d'un Pasternak. Le spontané, l'alogique, le non-figé, c'est encore ce que les dadaïstes admirent chez les « fous », les « idiots » et les « enfants »[187], au même titre que les surréalistes qui se proposent de « rendre le verbe humain à son innocence et à sa vertu créatrice originelles », de « rendre au langage sa destination pleine ». « Le poète », prétend-on, « nous rendra les délices du langage le plus pur, celui de l'homme de la rue et du sage, de la femme, de l'enfant et du fou ».[188] Les expressionnistes découvrent les vertus poétiques de l'*Urschrei ;* les constructivistes roumains parlent de remonter à « la source du commencement » ; et pour tel écrivain de l'avant-garde

[181] Serge Fauchereau, *op. cit., Europe*, 552/1975, p. 44 ; Raoul-Jean Moulin, *op. cit.*, p. 281 ; Cf. Jean-François Bory, *op. cit.*; cf. Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 46.

[182] G. Vinokur, « Les Futuristes constructeurs de la langue », *Europe*, 552/1975, p. 103 ; Roman Jakobson, « Fragments de "La nouvelle poésie russe", Esquisse première : Vélimir Khlebnikov », *Poétique*, n° 7/1971, p. 293 (le texte date de 1921).

[183] Guillermo de Torre, *op. cit.*, II, p. 144 ; Gérard Durozoi — Bernard Lecherbonnier, *op. cit.*, pp. 97-98 ; Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, *op. cit., Promesse*, 34-35/1973, p. 18.

[184] Giambattista Vico, *La Scienza nuova seconda*, Bari, 1967, pp. 192-198.

[185] Ignazio Ambrogio, *op. cit.*, p. 121 ; Vélimir Khlebnikov, *op. cit., Poétique*, 2/1970, p. 244 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 194.

[186] *Manifestes futuristes russes* ..., p. 29 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 103.

[187] Hans Richter, *Dada, Art and Anti-Art*. New York, 1965, p. 119 ; Raoul Hausmann, cf. Jean-François Bory, *op. cit.*

[188] André Breton, *Entretiens*. Paris, 1969, p. 85 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, p. 36 ; idem, *Les pas perdus*, p. 138 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 1133.

actuelle, « le langage figé ... doit être sans répit dégelé, afin de retrouver la source vivante, la vérité originelle ».[189] Ce qui implique, la chose va de soi, un immense effort de régénération, comme l'ont souligné Chlebnikov et bien d'autres après lui.[190]

La qualité majeure d'un langage tourné vers ses sources vives est son jaillissement ininterrompu, sa perpétuelle effervescence. « Les plus téméraires audaces de Rimbaud », a-t-on dit, « sont balbutiements d'enfant en comparaison avec ce que fait Khlebnikov en faisant explorer des stratifications linguistiques millénaires et en se plongeant intrépidement dans les abîmes articulationnels du mot original ». Bien avant l'automatisme surréaliste, les futuristes russes recommandaient une manière spontanée d'écrire : « Que l'humeur change le tracé des lettres durant l'écriture. » Le mot virginal, « le verbe créé et créateur à la fois », « le vocable fraîchement né » des créationnistes[191] répondent à une aspiration identique. Elle se retrouve, encore affermie, chez les surréalistes qui célèbrent les vertus d'un langage spontané, en pleine éruption, employé avec toute la soudaineté désirable.[192]

Somme toute, on désire recouvrer l'essence « magique », voire « paradisiaque », du langage ; on tend à un état de grâce, à une « renaissance » du verbe qui en restaurerait la pureté absolue. Cette « alchimie du verbe » n'est certes pas une découverte moderne. Ni Breton, ni les symbolistes Bal'mont et Belyj n'ont inventé cette notion, lourde de sens, du « pouvoir magique des mots ».[193] Le dadaïste Hugo Ball frôle la même idée : la poésie « concrète », purement acoustique, réduite à une émission de sons, qu'il professe, n'est-elle pas « le vrai langage du Paradis » ?[194] On peut le penser. L'avant-garde refait, sur ce chapitre, une expérience primordiale : la réintégration du jardin d'Eden perdu à l'aube des temps, quand l'homme, initié aux mystères, parlait un langage « secret », capable de communication extatique avec les animaux et les oiseaux.[195]

L'avant-garde a eu le mérite de modifier du tout au tout le concept de langage poétique. Ainsi, elle rêve de rendre celui-ci accessible — comme le prévoyait déjà Rimbaud — « à tous les sens » : « Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs ... »[196] Certaines tentatives pour forger un langage « neuf », « pur », « transmental » ont été présentées de la même manière : comme « langue poétique universelle, née organiquement »[197], susceptible d'être comprise intuitivement et à l'échelle mondiale. Ce langage total, immédiatement intelligible à l'humanité entière sera celui du surréalisme. Breton renchérit sur Lautréamont. Pour lui, « *la poésie doit être entendue par tous* », elle ne saurait rester l'apanage de quelques privilégiés — « conception étroite, erronée » —, elle « constitue un patrimoine commun »[198] : démocratisation intégrale. Le rejet des discours spécialisés devient ainsi inévitable. On les

[189] Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 50 ; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 143.
[190] Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 19 ; André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 179 ; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 223.
[191] Bénédikt Livchits, *op. cit.*, p. 222 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 24 ; Enrique Lihn, *El lugar de Huidobro* (*Los Vanguardismos en la América latina*, p. 127).
[192] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 46, 56 ; idem, *Entretiens*, p. 114 ; idem, *Perspective cavalière*, p. 127.
[193] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 181 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 34 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 116.
[194] Hans Richter, *op. cit.*, p. 44 ; Hugo Ball, *op. cit.*, p. 100.
[195] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, 1957, pp. 80-88 ; idem, *Le Chamanisme*, Paris, 1968, pp. 92-93.
[196] Arthur Rimbaud, *op. cit.*, pp. 233, 271.
[197] Ignazio Ambrogio, *op. cit.*, pp. 120, 122.
[198] André Breton ; *Point du jour*, p. 182 ; idem, *Position politique du surréalisme*, p. 135 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 945.

remplacera théoriquement soit par la synthèse des langages artistiques (« peinture-poésie », « musique et geste »), ancienne tradition exhumée pour la circonstance, soit par le mélange des moyens d'expression (« terre, bois, verbe », etc.).[199] La combinaison des beaux-arts se trouve ainsi pleinement justifiée. A noter que les néo-avant-gardes pousseront, elles aussi, l'expansion du langage poétique jusqu'à ses dernières limites : langue « supranationale » ou « concrète », « langue-vie », etc.

En conclusion, l'avant-garde — dans ses prises de position les plus significatives — finit par identifier la poésie à un acte de pur langage, à la vie du verbe. Poésie et parole se confondent. Rimbaud voulait « Trouver une langue »[200] ; son vœu est désormais exaucé.

La terminologie employée traduit cette mutation. La poésie, en allemand, ne s'appelle plus *Dichtung*, mais *Wortkunst* (= « art de la parole »). Pour Van Ostaijen, elle devient « objet » ou « organisme verbal », construction langagière. Dada se présente comme une « Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire ». Il en résulte un transfert complet, dans le langage, de toutes les fonctions de la poésie et, *a fortiori*, de ses visées révolutionnaires.[201] Et tandis que le langage se transforme en poésie, celle-ci préside aux destinées de celui-là, voire même à sa formation et à son enrichissement par des parlers spécialisés (de métiers, de clans, argots, etc.).[202]

Repenser le processus poétique en fonction du *mot* et de ses virtualités infinies, telle est donc la démarche essentielle de l'avant-garde, le verbe étant pour elle l'alpha et l'oméga de toute poésie.

A partir du futurisme, on plonge en pleine mystique du « *Verbe Autovalable* », comme le proclame *Une Gifle au goût public* (1912). Voyez les titres caractéristiques des manifestes russes : *Le Mot en tant que tel : sur les œuvres littéraires* (1913), *Le Mot en tant que tel* (1913), *Déclaration du mot en tant que tel* (1912-1913). Si, comme on le dit, « L'œuvre d'art est art du mot », deux conséquences en découlent : 1. le langage est « l'unique matière première » de la poésie ; 2. la nouvelle beauté (du « *Verbe Autovalable* ») sera essentiellement verbale.[203] Le futurisme polonais et l'intégralisme roumain (Ilarie Voronca : « le mot considéré en soi »[204]) font état des mêmes conceptions. Plus encore que les dadaïstes, les surréalistes seront d'authentiques magiciens du verbe. Breton s'explique à ce sujet dès sa phase dada : « Il s'agissait : 1. de considérer le mot en soi ; 2. d'étudier d'aussi près que possible les réactions des mots les uns sur les autres. » Car « les mots sont, en effet ... peut-être tout ».[205]

En rapport avec la théorie démiurgique de la création, le verbe s'assimile à un microcosme. Il est un monde, crée un monde. Loin d'être un simple symbole (selon la doctrine symboliste), il donne « à toute chose un nom », la faisant accéder de ce fait à une réalité ontologique. Le poète ouvre la bouche et son verbe se fait chair. Futuristes et expressionnistes veulent fabriquer « des choses neuves à partir du tendre mot », ou transfigurer de la sorte le réel en un « monde

[199] Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 190, 194 ; Stefan Roll, *op. cit.*, pp. 6-7.

[200] Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 271.

[201] Ulrich Weisstein, *Expressionism* ... ; Paul Hadermann and Jean Weisgerber, « Expressionism in Belgium and Holland » in : *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, pp. 42, 248 ; *Documents Dada*, p. 22 ; André Breton, *Les pas perdus*, p. 138 ; Paul Eluard, *op. cit.*, II. p. 528 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, I, pp. 442, 439-440, 639.

[202] Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, pp. 26, 55-56 ; Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, p. 28 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 42.

[203] *Manifestes futuristes russes*, pp. 15, 17, 27, 29 ; Ignazio Ambrogio, *op. cit.*, p. 193 ; Endre Bojtár, « Poésie pure—poésie communiste », *Acta Litteraria Acad. Sc. Hung*, X/1968, p. 315.

[204] Józef Heistein, *op. cit.*, *Europe*, 551/1975, p. 26 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 195.

[205] Robert Motherwell, *op. cit.*, p. 17 ; André Breton, *Les pas perdus*, p. 138 ; idem, *Point du jour*, p. 43.

nouveau ». Le mot rajeunit, réinvente, révèle le monde, procédant en quelque sorte par analyse. Cependant, il opère quelquefois d'une manière diamétralement opposée, par voie simultanée et synthétique, car les poètes peuvent « désigner d'un seul mot des êtres aussi complexes qu'une foule, qu'une nation, que l'univers n'(ont) pas leur pendant dans la poésie ».[206] Le mot peut tout, en effet ; le constructivisme s'en souviendra lorsqu'il voudra refaçonner l'univers.

Dans ce contexte, le néologisme est bien autre chose qu'une prouesse technique. L'innovation verbale apparaît comme l'acte poétique par excellence. Et puisque la nouveauté se rajeunit sans trêve, le langage est une création de chaque instant. Les cubo-futuristes russes insistent longuement là-dessus (V. Chlebnikov, D. Burljuk). Il faut « inventer » des mots pour désigner des faits apparus pour la première fois, ou des variétés de faits, récemment découvertes. Tendance que les circonstances historiques et les besoins de la polémique viennent encore renforcer : « De ce qui est nouveau — dit Majakovskij — il faut parler avec des mots nouveaux. » Plus exigeant encore, O. Brik ajoute en 1927 : « Toute tentative pour parler aujourd'hui de la Révolution avec les mots de 1917-1918, est du bousillage nuisible. » Modernité et futurisme messianique se fondent dans l'esprit de Majakovskij : « . . . chaque période de la vie a sa formule verbale propre. Notre lutte pour des mots nouveaux pour la Russie est suscitée par la vie . . . C'est cette création de la langue pour les hommes de demain qui est notre nouveauté, notre justification. »[207] Les avant-gardes — et notamment la roumaine, entre 1924 et 1930[208] — exalteront à l'unisson « le prodige du mot nouveau ».

Pris isolément, le mot fait image, et ce mot-image se confond avec la chose même : il lui assigne une essence (Van Wessem). Le *Verbe nouveau* devient *numen* ; il peut même se substituer à l'objet avec lequel il fait corps parce que, comme l'a dit Gertrude Stein, « a rose is a rose is a rose »[209]. « Rose » est un objet-mot. Les ressources plastiques (visuelles ou sonores) du langage expliquent pourquoi l'avant-garde a pu identifier le mot et l'image, et pourquoi, à ses yeux, « la peinture et la composition poétique vont ensemble » (Hugo Ball). La même remarque s'applique à la musique : « Peindre avec les sons » (Chlebnikov). La fortune de ces deux antiques recettes, rajeunies par le poétisme tchèque et l'intégralisme roumain, par exemple, a été considérable.[210]

Les relations poétiques entre les mots se multiplient *ad libitum*. Dadaïstes et surréalistes chevauchent « les hordes de mots littéralement déchaînés » ; on ira jusqu'à dire que « les mots font l'amour », « rapports », dont la « vertu poétique (est) d'autant plus grande qu'ils apparaissent plus gratuits ou plus irritants à première vue ». Les lois qui président à ces accouplements recoupant la méthode qui consiste à « brouiller l'ordre des mots »[211], on voit réapparaître ici la technique et la rhétorique du renversement.

206 Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 31 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 29 ; Endre Bojtár, *op. cit.*, *Acta Litteraria*, 3-4/1968, p. 318 ; Vladimir Markov, *op. cit.*, in : *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 325 ; Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, *Mercure de France*, 491, 1er décembre 1918, p. 387.

207 *Manifestes futuristes russes*, p. 14 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, pp. 24, 70 ; Osip Brik, « Sur Khlebnikov », tr. fr. *Change*, 4/1969, p. 198 ; Agnès Sola, « Futurisme russe et révolution », *Europe*, 552/1975, p. 169 ; Léon Robel, « Permanence du futurisme russe », idem, 552/1975, p. 7.

208 Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, p. 547 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 139 ; Stefan Roll, *op. cit.*, p. 222.

209 Paul Hadermann and Jean Weisgerber, *op. cit.*, in : *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 248 ; Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 224 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, I, pp. 285, 439-440 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 110.

210 Robert Motherwell, *op. cit.*, p. 52 ; Vahan D. Barooshian *op. cit.*, p. 21 ; Karel Teige, *op. cit.*, *Change*, 10/1972, p. 116 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 47.

211 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 109 ; idem, *Les pas perdus*, p. 141 ; Jean-Louis Bédouin, *La Poésie surréaliste*, Paris, 1970, p. 272 ; André Breton, *Point du jour*, p. 21 ; cf. Claude Abastado, *op. cit.*, p. 60.

Le mot-image fait preuve d'une très grande disponibilité sémantique, et la tendance générale est d'attribuer à l'énoncé poétique une capacité pratiquement illimitée de significations. L'acte poétique est conçu d'habitude comme une synthèse spontanée de l'énoncé, du signe et d'une série de significations ouvertes (créées, dérivées, intensifiées, etc.). Il est à remarquer que ces notions, si « modernes », apparaissent avec les futuristes russes, dont certains avaient reçu une solide formation linguistique. Chlebnikov met en valeur, par exemple, le phénomène de la polysémie. La production de sens peut être graphique ou phonique, comme l'indique *Le Vivier aux juges* (1913). Mais tous les moyens sont bons pour susciter des significations à volonté : syntaxiques, prosodiques, typographiques ; même l'orthographe est mise à contribution (*Manifeste* II, *De Stijl*, 1920). La technique surréaliste de la surprise, de l'écart, du rapprochement imprévisible sert en réalité à solliciter un maximum de sens. A la limite, Dada non seulement refuse aux mots tout sens conventionnel, mais il le remplace par une « convention instable, hasardeuse, qui ne dure que l'instant même où nous les utilisons ». Pour Breton (qui trouve des formules particulièrement heureuses), l'énonciation et la naissance du signifié se confondent. Rendre au langage sa vraie vie, c'est le re-plonger dans cette situation originaire du *verbe* : « la pensée se fait dans la bouche » (Tzara). Et comme le « verbe » peut n'être qu'un simple signe phonique, graphique ou optique, la poésie est comparable à un « code », et le poète à un émetteur de signaux. Karel Teige en a eu l'intuition.[212]

Cette façon de concevoir la communication amène à inventer des langages intégralement neufs, purs, spontanés, « poétiques », bref à forger l'art de toutes pièces, à partir de matériaux asémantiques, arbitraires, et uniquement sonores. Le langage se pulvérise : la phrase se scinde en une suite discontinue de mots, les mots se décomposent en sons et en lettres, chaque élément ayant une valeur en soi. Le phénomène mystique de la « glossolalie » est l'ancêtre lointain de ces expériences prélettristes (Góngora aussi doit être rappelé dans ce contexte), dont les précurseurs immédiats, au début du siècle, sont les Allemands Paul Scheerbart (Ich liebe dich : « KikaKoKu ! Ekoralaps ») et Christian Morgenstern (Das grosse Lalulā : « Kroklokwafzi ? Semēmemīl ! »)[213]. Ces jeux finissent par déboucher sur toute une poétique.

La convergence des futurismes italien et russe est à souligner dans ce domaine. Un manifeste comme *La Lettre en tant que telle* (1913), signé par Chlebnikov et Kručënych, n'attribue plus aucune fonction poétique au mot (déclaré « mort »). L'accent se déplace sur la lettre, qui sert seulement à orienter le discours. L'exploitation de « l'onomatopée abstraite » qui « ne correspond à aucun bruit de la nature », dans *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique* de Marinetti (1914), aboutit à la « verbalisation abstraite » de F. Depero qui composa (en 1915) une « chanson bruitiste à rythme chinois » et inventa à son tour l'*onomalangue* (1916). Les futuristes se produisent en public, vers 1913-1915, avec des poésies abstraites. La *Chanson pyrotechnique* de Francesco Cangiullo date également de 1915.[214] Tout cela bien avant les poèmes phonétiques du Cabaret Voltaire.

[212] Serge Fauchereau, *op. cit.*, *Europe*, 552/1975, p. 43 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 34 ; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 412 ; Francis Picabia, *op. cit.*, I, p. 192 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 379 ; André Breton, *Les Vases communicants*, p. 129 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, pp. 181-182 ; Karel Teige, *op. cit.*, *Change*, 10/1972, pp. 110, 116.

[213] Benjamin Goriély, *op. cit.*, pp. 225-226 ; Christian Morgenstern, *Alle Galgenlieder*, Wiesbaden, 1951, p. 23.

[214] *Manifestes futuristes russes*, pp. 23, 34 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 150-151, 152-153, 315 ; Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I, p. 166 ; Giovanni Lista, « Encore sur Tzara et le futurisme », *Les Lettres Nouvelles*, 5/1974, pp. 116-117.

Les futuristes russes, à la même époque, se proclament « créateurs du langage », inventant effectivement le *zaum* ou « langue transmentale », dont le programme se trouve déjà formulé dans *Le Mot en tant que tel* (1913) de Kručënych et Chlebnikov : « des mots amputés, des demi-mots et leurs combinaisons capricieuses et rusées ». L'essentiel est que « le langage zaoum domine et évince le langage raisonnable » (Chlebnikov) : il se propose de réaliser l'essence du langage par son irrationalité même et constitue la « langue du futur ». Enfin, l'exposé le plus cohérent, *La Déclaration de la langue transmentale* de Kručënych, datant de 1921, s'en rapporte à « la forme originaire de la poésie », qu'il faut atteindre au delà de toute référence concrète ou conceptuelle. Le langage *zaum* fut connu aussi en Pologne et, bien sûr, à Paris, grâce surtout à Iliazd (Il'ja Zdanevič), qui lui donnera une tournure dada.[215]

Sur ce terrain, Dada n'a guère innové. Les langages « bruitiste », « lettriste », « zaum », etc. sont des découvertes antérieures aux premiers poèmes concrets de Hugo Ball (1916 : *Te Gri Ro Ro, Gadji beri bimba*, etc.), textes phonétiques, basés directement et exclusivement sur les sons, « *Verse ohne Worte* » ou « *Lautgedichte* ». De même, le volume de vers russes de Kandinskij, publié en 1913, s'intitulait *Poésie sans paroles*, et ses vers allemands de 1912 tout simplement *Klänge*. Soulignons le caractère ésotérique, à tendance polémique, de la *Geheimsprache* dadaïste : « Renoncer à une langue que le journalisme avait ravagée et rendue impossible », pratiquer « la plus profonde alchimie du mot », afin de « conserver à la poésie son domaine le plus sacré »[216]. Dada, lui aussi, tend à l'absolu poétique. Même orientation chez Kurt Schwitters *(Lanke trr gll ; Ursonate)*, dont le programme est nettement « lettriste » (*G*, 3/1924) et qui pense atteindre à la poésie suprême par les « sons prrrimitifs » : *priimiiti iii*. Raoul Hausmann, quant à lui, compose des « poèmes optophoniques » (1918), lance un *Manifeste de l'Ordonnance du Son*, et définit le poème comme « rythme de sens » (« Le poème », dit-on encore, « est la fusion de la dissonance et de l'onomatopée »). Ses recherches typographiques relèvent de l'« écriture musicale », et il compte sur le « poème phonétique » pour introduire en littérature un irrationalisme total.[217]

Que Tristan Tzara (qui s'intitulait en 1917 « poète abstraitiste roumain ») soit parti du futurisme dans ses essais de poésie concrète, la chose est certaine. Présentant en public *Le poème bruitiste* (1916), il précise : « J'introduis le bruit réel pour renforcer et accentuer le poème. » L'accompagnement de « mouvements primitifs » accentue et met en évidence le sens des mots. D'autre part, le « concert des voyelles » veut évoquer aussi « le son primitif », l'état poétique primordial. L'idée de transcrire des poèmes maoris (*Toto Vaca*, 1920) se rattache au même contexte : « Sons purs inventés par moi et ne contenant aucune allusion à la réalité. » Tzara emploie souvent les termes « abstrait » et « lettriste » dans le sens d'une récupération de la poésie et de son essence. *La première aventure céleste de monsieur Antipyrine* (1920) utilise à cette fin le vocabulaire des bohémiens roumains et bien d'autres encore: *Zoumbaï zoumbaï zoumbaï*

[215] *Manifestes futuristes russes*, p. 21 ; Vélimir Khlebnikov, *Livre des préceptes*, tr. fr., *Poétique*, 2/1970, p. 239 ; Serge Fauchereau, *op. cit.*, *Europe*, 552/1975, p. 40 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 200-202 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, pp. 34, 226 ; Vladimir Markov, *op. cit.*, in : *Expressionism as an International Literary Phenomenon* ; Edward Balcerzan, « Le futurisme polonais », *Europe*, 552/1975, p. 186 ; Lucien Scheler, « Iliazd, du Mont Caucase à Montparnasse », idem, 552/1975, pp. 172-180.

[216] Hugo Ball (*Dada, eine literarische Dokumentation*, p. 127) ; idem, *Die Flucht aus der Zeit*, p. 70 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, pp. 224-225, 336 ; Jean-François Bory, *op. cit.*

[217] *Dada, eine literarische Dokumentation*, pp. 170-174 ; Hans Richter, *op. cit.*, pp. 147-149 ; cf. *Cahiers Dada surréalisme* 1/1966, p. 209 ; Robert Motherwell, *op. cit.*, p. XXII-XXIII ; *Dada 1916-1966*, p. 36 ; Jean-François Bory, *op. cit.*

zoum.[218] L'année 1920 semble marquer l'apogée de cette mode. Les expressions *Lautkunst* et *Lautdichtung* se multiplient chez les expressionnistes comme dans les autres mouvements. Même Stefan George se met à transcrire des langues exotiques, sous l'emprise de la doctrine palingénésique.[219] A noter des échos plus tardifs dans le *Manifeste* de la revue roumaine *Unu* (1/1928), le *Poem în leopardă* (« Poème en langue léoparde », c'est-à-dire sauvage, féroce) de Virgil Teodorescu (1940), ainsi que dans les textes en langue « spargă » (= « cassée » ; la nuance de « cassure » est bien marquée par le mot roumain) de Nina Cassian.

Les vertus créatrices du nouveau parler sont si puissantes qu'elles sont capables de donner un sens positif à l'idée même d'antilangage que les avant-gardes commencent à découvrir à cette époque. La critique de l'usage oriente finalement la négation vers une poésie faite de signes sans significations et vers une théorie de la poésie abstraite ou asémantique. Les cubo-futuristes russes, inventeurs du *zaum*, repoussent l'idée de « sens » : « Le mot est plus large que sa signification. » Pour Kručënych, le poète est libre de renoncer au langage des concepts pour se forger un « langage personnel » sans « aucune signification ». Le mot se réduit à un simple phénomène phonétique. Certes, la signification « poétique » ne s'évanouit pas pour autant, mais le programme de l'asignifiance absolue est lancé. Bref, on peut tenir la scission entre le son, le sens et le signe graphique pour une conviction partagée par tous les écrivains futuristes. L'idée hante aussi, à la même époque, certains artistes. Bien avant sa phase surréaliste, Giorgio de Chirico revendiquait les droits de l'image « qui n'a aucun sens en elle-même, qui n'a aucun sujet, qui ne signifie *absolument rien* du point de vue logique ... » (1913).[220]

Dès avant l'aventure zurichoise, « En 1914 déjà », dit Tzara, « j'avais essayé d'enlever aux mots leur signification », et de la remplacer par un « sens nouveau, global ». Le *Manifeste Dada 1918* décrète, rappelons-le, que « Dada ne signifie rien ». Les surréalistes prennent les mêmes libertés, mais dans une direction diamétralement opposée, car détourner « le mot de son devoir de signifier », c'est — selon Breton — lui donner une existence poétique très concrète. Au cours de cette opération, en effet, « le sens figuré agit progressivement sur le sens propre » — et l'on voit dans le plus grand écart possible l'apanage même de la poésie.[221] Principe qui découle de la tradition hermétique, de l'obscurité mallarméenne, de la « poésie pure » — en dehors des avant-gardes proprement dites — et qui domine quasiment toute la poésie moderne. La décennie 1920-1930 est la grande époque du style « obscur », fait de « mots qui vivent en dehors du sens », selon l'adage d'Archibald MacLeish : « A poem should not mean / But be ». L'attribution de cette idée au cubisme reste douteuse.[222]

Le « langage du silence » dont parlent volontiers certains théoriciens contemporains (George Steiner[223], etc.) et qu'utiliseraient les néo-avant-gardes, révèle la même volonté de renoncer à toute communication. Kandinskij, déjà, soutenait que le « mot est un son intérieur ». Pour Chlebnikov, « la création de mots, c'est l'expression du silence linguistique, des couches

[218] Antoine Fongaro, « Textes français "cubistes" et "Dada" publiés en Italie », *Studi Francesi*, XVIII, 52/1974, pp. 56, 66 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 551-552, 717, 734.

[219] Ulrich Weisstein, *op. cit.* in : *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 43 ; *Der deutsche Expressionismus*, p. 98 ; Michel Seuphor, « Perspective sur Dada, Années Vingt », *Cahiers Dada surréalisme*, 1/1966, pp. 43-48.

[220] Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, pp. 83, 85, 93 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 131 ; *L'Année 1913*, III, p. 164.

[221] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 360, 380, 412 ; André Breton, *Les pas perdus*, pp. 139-140 ; idem, *La Lampe dans l'horloge*, Paris, 1948, p. 24 ; mêmes idées chez les disciples : Jean Schuster, *op. cit.*, p. 197.

[222] Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 194 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, p. 290.

[223] George Steiner, *Language and Silence*, New York, 1967.

sourdes-muettes du langage». Vient enfin Marinetti, vers 1933, avec ses productions radiophoniques : *I silenzi parlano tra di loro, La costruzione di un silenzio.* On peut très bien imaginer, d'après Dada, une «pensée sans langage», comme le voulait Picabia. Antilangage, non-langage, langage du silence : autant de variantes des définitions négatives propres aux avant-gardes. C'est là encore un phénomène vulgarisé par le théâtre dit de la dérision.[224] Sur toute l'avant-garde s'étend ainsi l'ombre de l'absence et du vide, qui, en fin de compte, se laisse convertir en une poétique constructive.

LA LIBERTÉ

Les tendances négatives et positives des avant-gardes reposent sur une condition *sine qua non* : la *liberté*, tournée contre toutes les contraintes et entraves, mais génératrice en même temps d'initiatives, de nouveautés. Dans un sens, le mouvement de libération révolutionnaire est destructeur. Dans l'autre, il emploie la liberté conquise pour bâtir. Le refus du passé conditionne tout regard neuf sur le monde, dans une indéfectible solidarité dialectique.

Le même paroxysme joue dans la révolte et dans la construction. La rupture systématique coïncide avec la revendication de la liberté intégrale : pour l'homme et l'esprit, pour la société, pour la culture, le mouvement dépassant — de très loin — la poésie et la littérature. Quand Apollinaire rend hommage à Sade, «cet esprit le plus libre qui ait encore existé»[225], il loue en réalité l'indépendance outrancière qui marque, dans tous les domaines, l'esprit d'avant-garde.

Le couple émancipation/autonomie totale, déjà décelable chez les prétendus «primitifs de l'avant-garde» (le Douanier Rousseau en tête)[226], est présent partout, et ce dès le futurisme. Selon Papini, le «Futurisme signifie liberté absolue, libération des cimetières historiques et des lois étouffantes». Le *Fondement plastique de la sculpture et de la peinture futuriste* (1913) d'Umberto Boccioni constate que l'expression «ne peut se renouveler qu'en se libérant des super-valeurs que l'art et la culture traditionnelle lui ont attachées». Un texte essentiel de Marinetti défend l'*Imagination sans fils et les mots en liberté* (1913). Expression du «lyrisme absolu, délivré de toute prosodie et de toute syntaxe», il propose «l'orthographe libre expressive», dont la nécessité est démontrée par «les révolutions successives qui ont peu à peu délivré des entraves et des règles la puissance lyrique de la race humaine». Le pouvoir créateur profitera ainsi des «domaines illimités de la libre intuition», de «la liberté absolue des images exprimées par des mots déliés». Le mouvement gagne tous les arts (Soffici, *Arte libera e libera pittura futurista*, 1911 ; Kandinskij : *tout est permis*, («alles ist erlaubt», etc.)[227]. En fait, il est si intimement lié à la modernité qu'il serait exagéré de l'attribuer à la seule avant-garde. Mais il est évident qu'avec celle-ci, le ton monte. Les futuristes russes prétendent que «l'artiste est libre de s'exprimer» non seulement dans la langue commune, mais aussi dans son idiome personnel. De même (*Le Vivier aux juges*, 1913) : «Au nom de la liberté du fait individuel nous nions

[224] *Der deutsche Expressionismus*, p. 97 ; Raoul-Jean Moulin, *op. cit.*, p. 246 ; Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I, p. 179 ; Jacques Baron, «Dada et le surréalisme», *La Littérature*, Paris, 1970, p. 458, ; J. H. Matthews, *op. cit.*, p. 11.

[225] Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 775.

[226] Roger Shattuck, *op. cit.*, p. 68.

[227] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 91, 137, 146 ; *L'Année 1913*, III, pp. 107, 303, 307 ; Giovanni Lista, «Marinetti et Tzara», *Les Lettres Nouvelles*, 3/mai-juin 1972, p. 85 (Lettre du 5 juillet 1915) ; Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I, p. 67.

l'orthographe. » B. Livšic intitule un manifeste *La libération du mot*. Et le *zaum* est, lui aussi, un « langage libre ». Rengaine à laquelle les imagistes anglais, les créationnistes et ultraïstes espagnols feront écho.[228]

Les milieux révolutionnaires se devaient d'associer la liberté littéraire avec la lutte pour « la libération des chaînes sociales » et « la lutte pour la liberté et l'autonomie du Moi ». La lumière doit pénétrer en tous lieux et la libération de l'art a valeur d'exemple. Un manifeste constructiviste allemand (appel de la *Vereinigung für neue Kunst und Literatur*, 1922) unit dans un même espoir les révolutions sociale, spirituelle et artistique : « Par lui, libérateur de nous tous = l'ART. » Toujours en Allemagne, on parle, dans les milieux expressionnistes, de la *libération des hommes ;* chez les ultraïstes, il sera question d'« anarquizar, oxigenar, liberalizar ». Le contexte idéologique est parfois si décisif que l'aspect littéraire et artistique dérive de l'aspect social : c'est le cas du constructivisme allemand, et du futurisme polonais, stimulé par la libération nationale.[229]

En substance, Dada ne poursuit pas d'autres objectifs. La liberté — littéraire, créatrice, sociale ou spirituelle — est une et indivisible. Et l'on ne saurait en définir les exigences en termes toujours nouveaux : les gestes, les formules se répètent. Marcel Duchamp, déjà, rompt avec les cubistes, « artistes que je croyais libres » : la négation apparaît dès qu'un mouvement tend à se figer en « école ». Tristan Tzara entend injurier à sa guise pour déblayer le terrain et faire place à Dada. L'axiome de base, énoncé à partir du *Manifeste* de 1918, concerne « la spontanéité dadaïste », la subjectivité déchaînée : « Non parce qu'elle est plus belle et meilleure qu'autre chose. Mais parce que tout ce qui sort librement de nous-mêmes sans l'intervention des idées spéculatives, nous représente. » Il faut donc « accélérer cette quantité de vie qui se dépense facilement dans tous les coins ». Ainsi la spontanéité se voit-elle définie comme une libération engendrant le sens de la relativité, le mouvement, la nouveauté. « Spontanée, la création artistique manifeste un subjectivisme absolu qui répudie tous les académismes ... » Et pourtant, les idées de Tzara font, à leur tour, école. Ecoutons Hans Arp, entre autres : « Nous rejetons tout ce qui était copie ou description pour laisser l'Elémentaire et le Spontané réagir en pleine liberté. »[230]

Mais Dada s'élance sur d'autres chemins de la liberté, qui mènent infiniment plus loin. Ainsi, d'un côté, il frôle l'anarchie, par essence pour ainsi dire, puisqu'il naquit — toujours selon le *Manifeste* de 1918 — « d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté. Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté ». Certaines déclarations sont formelles à cet égard : « Nous voulons être *Libres*. C'est-à-dire, nous voulons *vivre* sans loi, sans règlement, chacun de nous ne veut pas se laisser entraîner par les idées ou par la personnalité des autres, mais vivre » ; « la liberté totale de l'artiste était pour nous une vertu sacrée que nous entendions défendre de toutes nos forces ». Vertu qui, Dada y insiste, concerne bien autre chose que la littérature et l'art. Comme le dit G. Ribemont-Dessaignes, le mouvement « visait la libération de

228 *Manifestes futuristes russes*, pp. 29, 34 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 83 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 90, 171 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, II, pp. 144, 198 ; Ana Pizarro, *op. cit.*, p. 69.

229 Manfredo Tafuri, « URSS/Berlin 1922 : du populisme à l'internationale constructiviste », *V. H. 101*, 7-8/1972, p. 56 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, *Les Lettres Nouvelles*, 5/1974, p. 117 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, I, p. 14 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 198.

230 Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, pp. 22, 63 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 364, 409, 412, 421, 562, 591, 624, 680, 698, 705 ; idem, *Introduction* (Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 8) ; Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, pp. 63, 166 ; Hans Arp, *op. cit.*, p. 87.

l'individu hors des dogmes, des formules et des lois, son affirmation sur le plan de l'esprit ». Car « Libérer l'homme ... semblait autrement désirable que de savoir comment il fallait écrire ».[231] En voulant affranchir l'humanité des obstacles qui cachent, obscurcissent ou aliènent son essence, la révolution des avant-gardes (y compris Dada) s'avère profondément humaniste. Tzara en a eu très clairement conscience, à travers sa fureur destructrice. Selon lui, la poésie est « placée devant une autre morale, bien plus profondément ancrée, qui est celle du devenir de l'homme : l'éthique de la liberté ». Et cette éthique a, elle aussi, son impératif catégorique, qu'elle prescrit avec fanatisme. « Il n'y a qu'une chose presque absolue, c'est le libre arbitre » (*La pomme de pins*, 1922), bref l'« entière liberté », « la liberté de la liberté ».[232]

Ces idées, le surréalisme les défend avec l'exaltation qui lui est coutumière. André Breton, surtout, ne conçoit le mouvement d'émancipation qu'en termes incendiaires, parlant d'« arracher la pensée à son servage toujours plus dur », de livrer « l'assaut capable de libérer la conscience moderne ». Aragon réclame, lui aussi, la liberté de détruire, « la liberté par le suicide ou par l'évasion ». Le surréalisme y voit avant tout une insurrection permanente contre la coercition, « la somme de toutes les formes d'oppositions possibles à toutes les possibilités de contrainte, passées, présentes et futures ». De la liberté, il souligne donc le côté activiste, militant : « La liberté n'est pas libre arbitre, mais libération. »[233]

La *praxis* créatrice comporte, selon ce credo, une liberté sans limites. Refusant n'importe quelle discipline, le mouvement adopte la devise « *toute licence en art* ». La création sera par excellence le domaine de la spontanéité-dictée automatique, « provocation sans contrôle de l'image », extrême désinvolture des associations, « rêve pur » : tels sont les moyens par lesquels le surréalisme affranchit la vision artistique. « Intense libération de l'inconscient » (Artaud) qui fait la part belle non seulement aux phénomènes oniriques et à l'imagination, mais aussi au délire et à la folie (*Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous*, dans *La Révolution surréaliste*, n° 3/1925). Dans l'art des fous (dit Breton), « les mécanismes de la création artistique sont ... libérés de toute entrave ».[234] Enfin, un dernier aspect de l'émancipation littéraire concerne le langage.

Sur le plan social, l'esprit révolutionnaire de la *F.I.A.R.I.* (Fédération de l'Art Révolutionnaire Indépendant, 1938), animée par André Breton et Diego Rivera, décrète : « *Indépendance de l'art — pour la révolution ; la révolution — pour la libération définitive de l'art.* » L'individualisme surréaliste rêve donc, malgré les réalités les plus flagrantes et les plus concrètes, malgré les exemples historiques, etc., d'une révolution politique et sociale dont la finalité dernière serait ... artistique. Tout bien considéré, le rejet des « consignes », « des mots d'ordre politiques », de l'art dirigé (*Position politique du surréalisme*, 1935)[235] n'a pas d'autre but. L'utopie, ici, consiste à subordonner la *praxis* politique à la praxis *artistique*, attitude naïve

231 Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 357, 361, 571, 734 ; Georges Ribemont-Dessaignes, « Histoire de Dada », *N. R. F.*, 19/1931, pp. 872, 869 ; idem, *Déjà jadis*, p. 109 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, *Unu*, 36/1931 ; Hans Richter, *op. cit.*, p. 49 ; J. H. Matthews, *op. cit.*, p. 43 ; Jean-François Bory, *op. cit.* ; Robert Motherwell, *op. cit.*, p. 268.

232 Tristan Tzara, « Alfred Jarry », *Europe*, 555-556/1975, p. 73 ; Georges Ribemont-Dessaignes, *Dada, Manifestes, Poèmes, Articles, Projets*, p. 14 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 560, 566, 734.

233 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 72 ; idem, *Les pas perdus*, p. 117 ; idem, *La clé des champs*, p. 92 ; idem, *Le Surréalisme en 1947*, p. 123 ; Aragon, *Les Aventures de Télémaque*, pp. 33, 36 ; *Le Grand Jeu* (1928), *L'Herne*, 10/1968, p. 50.

234 André Breton, *Les pas perdus*, pp. 64, 354 ; idem, *La clé des champs*, p. 58 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, pp. 270, 516 ; Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 83 ; André Breton, *Les Vases communicants*, p. 129 ; Pierre Reverdy, *op. cit.*, p. 23 ; Philippe Audouin, *Les Surréalistes*, p. 53.

235 André Breton, *La clé des champs*, pp. 58, 61, 77-79, 167 ; idem, *Position politique du surréalisme*, pp. 67, 70, 94, 147.

qui relève de la psychologie individualiste et anarchiste, et qui — objectivement parlant — débouche sur l'impossible.

Et pourtant, cette candeur vocifératrice dissimule un dessein existentiel cohérent. Car au delà de la libération de l'art c'est, une fois de plus, celle de l'homme et de l'esprit qu'on ambitionne. *La Révolution surréaliste* (1/1924) veut « aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme ». Le problème essentiel est aussi celui-là : instaurer la liberté dans la vie par le biais de la poésie. « Ce qu'en particulier ont voulu les surréalistes, c'est bien moins créer la beauté que s'exprimer librement et ainsi chacun exprimer soi-même. »[236] Comme le précise le *Second manifeste* (1930), « la libération de l'homme constitue la *première condition de l'esprit* ». Les deux notions sont solidaires au point d'être interchangeables : « L'émancipation totale de l'homme » s'identifie ainsi avec le « projet de libérer l'homme par l'appel à la poésie, au rêve, au merveilleux », dont le pouvoir de défoulement est immense. L'émancipation humaine n'en est pas moins une « *à tous égards*, entendons-nous bien, *selon les moyens dont chacun dispose* ».[237] C'est là une aspiration universelle, permanente et irrésistible de l'esprit, qui constitue l'énergie humaine par excellence. S'attaquer à ce problème crucial, c'est résoudre la question de l'existence sous tous ses aspects. Le surréalisme s'en charge. *La Déclaration du 27 janvier 1925* souligne le fait capital qu'il « est un moyen de libération *totale* de l'esprit », *leitmotiv* qui traverse les proclamations les plus spécifiques (voyez *La Révolution d'abord et toujours !*, dans *La Révolution surréaliste*, 5/1925). Somme toute, le surréalisme tend à inaugurer le « *règne de la liberté* »[238], qui mettra un terme à toutes les insurrections.

La liberté n'a pas eu un contenu différent pour les autres avant-gardes européennes. On se trouve, toujours et partout, devant la même revendication émancipatrice, révolutionnaire, en politique et en littérature. Se voient propagés ainsi tantôt le mythe de la révolution, qui libère l'art, tantôt celui de la libération de l'imagination, tantôt les deux à la fois, comme c'est le cas pour le poétisme tchèque.[239] A cet égard, l'expressionnisme hongrois, le surréalisme serbe, etc.[240] émettent des idées, emploient des termes semblables. L'avant-garde roumaine, notamment, est remarquable parce qu'elle prolonge le courant au delà de la Deuxième Guerre mondiale, bien après la quête de « la libre énumération des mots » inaugurée par *Punct* (1924) et *Contimporanul* (1931) — « lyrisme libéré de la logique et de l'anecdote dans le monde entier ». En 1936, on parlera encore de « suprême libération spirituelle » (à propos de Dada), et surtout, en 1945, d'un « permanent effort pour la libération de l'expression humaine sous toutes ses formes, libération qu'on ne saurait concevoir en dehors de la libération totale de l'homme ». Une réédition de 1970 attirera de nouveau l'attention, et dans un tout autre contexte, sur le fait que « la poésie est incompatible avec la moindre limitation dogmatique » (Gellu Naum).[241] C'est la voix même de la poésie tout court.

[236] André Breton, *Perspective cavalière*, p. 127 ; idem, cf. *Ode à Charles Fourier*, p. 15 ; idem, *Entretiens*, p. 304 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, pp. 12-13 ; idem, *La clé des champs*, p. 102 ; Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 16.

[237] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 110 ; idem, *La clé des champs*, p. 8 ; idem, *Entretiens*, p. 109 ; idem, *Nadja*, p. 168.

[238] Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 42 ; André Breton, *La clé des champs*, pp. 20, 34, 160 ; idem, *L'Art magique*, pp. 230-231 ; Paul Eluard, *op. cit.*, II, p. 805 ; André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 13 ; « Au tour des livrées sanglantes ! » (1956), in : Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme*, p. 310.

[239] Karel Teige, *op. cit.*, *Change*, 10/1972, pp. 27, 120-121 ; Marketa Brousek, *op. cit.*, pp. 28, 69, 85, 109.

[240] Miklós Szabolcsi, « Expressiónism in Hungary », in : *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, p. 290 ; Hanifa Kapidzic-Osmanagic, *op. cit.*, p. 199.

[241] Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 197 ; Ion Pop, *op. cit.*, pp. 139, 252 ; Tristan Tzara, *Primele poeme şi Insurecţia de la Zürich, prezentată de Saşa Pană*, Bucureşti, 1971, p. 117 ; Gellu Naum, P. Paun, V. Teodorescu, *Critica mizeriei*, Bucureşti, 1945, p. 3 ; Gellu Naum, *op. cit.*, p. 45.

L'EXPÉRIMENTATION

L'obsession d'une création absolument libre amène à mieux cerner encore l'idée d'aventure, d'exploration, de surprise et de recherche, résumée par le vocable *expérimentation*, qui fera fortune. Fait peu connu en général : c'est l'avant-garde qui découvre ou, en tout cas, lance cette notion. L'appellation jouira d'un tel succès que bien des critiques actuels verront dans la tendance « expérimentale » l'un des traits spécifiques de l'avant-garde, conçue comme « laboratoire » ou « banc d'essai ».[242] Précisons tout de suite que cette définition reflète surtout la situation de la néo-avant-garde, laquelle se réclame avec force de l'idée d'expérimentation. On aurait tort d'étendre cette dernière, à la mode aujourd'hui, à l'ensemble des avant-gardes historiques. Néanmoins, on ne saurait nier que l'esprit de recherche plonge effectivement ses racines dans le foisonnement des années 1910-1920.

En 1910, le symboliste A. Belyj parlait déjà de *Lirika i eksperiment*. Le 17 mai 1917, la revue *Sic* commentait à son tour *Les recherches futuristes* dans ces termes : « Les artistes d'avant-garde ont devant eux un champ de recherches immense, et pour qui connaît leur intense vitalité et les réserves créatrices de leur génie, il ne peut être douteux qu'à bref délai d'autres essais meilleurs ne soient tentés. » Apollinaire, enfin, revendiquait le droit à des « expériences littéraires, même hasardeuses ». Vers 1920, cette conviction gagne du terrain. Une revue ultraïste soutient que « Tout l'Art moderne digne de ce nom est un Art d'essai », et il est notoire que les surréalistes ont affiché leur « goût de recherche », réclamé le « droit de poursuivre, en littérature comme en art, la recherche de nouveaux moyens d'expression ». En outre, signalons l'apparition de la nuance scientiste : « Cette poésie expérimente ses méthodes en de vastes travaux de laboratoire. »[243]

Il semble évident que ce qu'on appellera plus tard (surtout dans les années 50 et 60) « la poétique de l'inachevé » ou l'« art brut » se situe également sous ce signe. L'« expérimentation » se signale par le fait qu'elle reste perpétuellement à l'état de dessein théorique, de projet, d'esquisse, de fragment, et qu'elle sollicite par là la participation et la collaboration active du public. Actuellement on s'efforce de la différencier de l'avant-garde (*Avanguardia e sperimentalismo* est le titre d'un essai de Guglielmi, 1963). Tandis que celle-ci, dans sa phase historique, représente un art de rupture, avec une connotation fortement négative, l'expérimentalisme tend au contraire à la recherche positive et à la « récupération ». La mutation est de taille et sous-tend tout le statut de la « néo-avant-garde ».

L'ART ET L'ESPRIT LUDIQUE

La liberté spirituelle redécouvre dans le jeu un de ses domaines d'élection. L'avant-garde, « joyeuse » par nature, a conscience de son *esprit ludique*, perpétuant par là une tradition riche, quoique marginale.[244] Elle revalorise le jeu surtout pour ses vertus subversives et libératrices, parce qu'il peut mener à la caricature, à la parodie et à la mystification, parce qu'il provoque le

[242] Renato Poggioli, *op. cit.*, pp. 151, 156 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, pp. 31-32.

[243] Ignazio Ambrogio, *op. cit.*, p. 18 ; cf. *Europe*, 551/1975, p. 109 ; Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, *Mercure de France*, 491, 1er décembre 1918, p. 390 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 196 ; André Breton, *La clé des champs*, p. 84 ; idem, *Position politique du surréalisme*, p. 98 ; Karel Teige, « Poème, monde, homme », tr. fr., *Change*, 10/1972, p. 130.

[244] Alfred Liede, *Dichtung als Spiel, Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, I, Berlin, 1963, pp. 355-398, passim.

rire et engendre l'humour. La technique et la rhétorique du renversement trouvent ainsi une de leurs méthodes les plus efficaces : dérision de la culture officielle, de la littérature et de ses institutions, des mécanismes sociaux, etc. L'esprit négatif et destructif du jeu acquiert de la sorte une force critique inouïe. D'autre part, l'invention de règles gratuites permet d'exploiter la liberté au maximum, stimulant la détente, exigeant — tant du côté de l'acteur que de celui du spectateur — la plus grande ouverture d'esprit. La création se mue en exercice ludique ; la dérision verse bientôt dans la dé-raison, dans l'absurde, le grotesque, l'humour noir et, au niveau du langage, dans le coq-à-l'âne, le calembour, le mot d'esprit, etc. La gravité de l'Art est remplacée par celle du divertissement, attitude soigneusement concertée.

Le futurisme est, sans doute, le premier mouvement qui ait su tirer parti de l'esprit ludique. Ses manifestes font mention du « jeu libre futuriste », de « jouet futuriste », qui maintiendra l'adulte « jeune, souple, désinvolte, prêt à tout, infatigable et intuitif ». C'est là une des plus belles définitions de la liberté de l'esprit. La mise en scène (spectacle de variétés, cirque, pantomime) table sur l'éclat de rire, signe d'indépendance et procédé infaillible de déboulonnage. *Le Music-hall* (1913) de Marinetti « est aujourd'hui le creuset où bouillonnent les éléments d'une nouvelle sensibilité qui se prépare. On y trouve la décomposition ironique de tous les prototypes usés du Beau, du Grand, du Solennel, du Religieux, du Féroce, du Séduisant et de l'Epouvantable et aussi l'élaboration abstraite des nouveaux prototypes qui les remplacent ». « De là — selon Chlebnikov — la conception du langage comme un jeu de poupée. »[245] A la même époque, *Die Neue Kunst* (1913), une revue expressionniste, propose un nouveau type de poète qui doit être, en premier lieu, « folâtre » *(spielerisch)*. Pour Marcel Duchamp, les objets *ready-made* étaient tout « simplement une distraction » ; par la suite, il fit de sa vie une longue partie d'échecs. Quant au cubisme, c'était « une nouvelle manière de jouer avec la sensibilité et l'imitation en même temps qu'un nouveau coup porté aux anciennes valeurs ».[246] Le Temple de l'Art se trouve ainsi profané par la drôlerie.

Dada serait incompréhensible si l'on ne tenait compte de son humeur profondément ludique. Picabia l'a bien vu : « Le point de départ de Dada était un amusement. » A la question : « Enfin que voulez-vous ? », G. Ribemont-Dessaignes s'empresse de répondre : « Rien sauf nous amuser », remettant en cause le statut même de l'art. Apollinaire avait déjà attiré l'attention sur ce point : « Nous avons vu aussi depuis Alfred Jarry le rire s'élever des basses régions où il se tordait et fournir au poète un lyrisme tout neuf. » La grande nouveauté consistera donc à transformer l'art en jeu : « l'art est un jeu comme l'amour et l'esprit ». Le dadaïste se voit comme un enfant, tout absorbé dans ses « jeux de mots » (Hugo Ball).[247]

Que ce jeu soit sérieux, c'est ce que prouvent ses fins polémiques, toujours évidentes. A travers la bouffonnerie et la mascarade, c'est l'univers entier que l'on anéantit. Ce *Narrenspiel aus dem Nichts*, ce *Gelächter* sarcastique dissimule la mauvaise conscience d'un monde moribond. Il bouleverse tout, en s'amusant de son propre rire, de son ironie, de ses invectives, de ses blagues lyriques. Simultanément, il se défoule, il est « en passe de se libérer des contingences

245 Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, Proclamations, Documents*, pp. 200, 204, 250 ; Vélimir Khlebnikov, *op. cit.*, *Poétique*, 2/1970, p. 248.

246 Paul Raabe, *op. cit.*, p. 47 ; Pierre Cabanne, *op. cit.*, p. 82 ; Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, pp. 35-36.

247 Cf. Raymond Bayer, *Entretiens sur l'art abstrait*, Genève, 1964, p. 260 ; Georges Ribemont-Dessaignes, *Dada, Manifestes, poèmes, articles, projets*, p. 28 ; Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, *Mercure de France*, 491, 1er déc. 1918, p. 390 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 82, 571 ; Francis Picabia, *op. cit.*, p. 266 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 214.

de la loi intérieure comme de la loi extérieure». Le poète devient clown, saltimbanque. A l'époque, « le cirque était considéré comme le spectacle le plus émouvant qui soit ». Raison pour laquelle « nous ... sifflons parmi les vents de foire ... ».[248] Les séances dada et leurs parodies grotesques mettent le monde à l'envers.

Le surréalisme a des allures plus spiritualisées et plus constructives, outre un caractère initiatique qui lui est propre. Mais le point de départ reste pareil : « Bien que par mesure de défense — confesse Breton — parfois cette activité ait été dite par nous expérimentale, nous y cherchons avant tout le divertissement. Ce que nous avons pu y trouver d'enrichissant sous le rapport de la connaissance n'est venu qu'ensuite. » La filiation dadaïste est indéniable ; un texte d'Eluard (*Développement Dada*, 1920) en témoigne : « Pour nous tout est une occasion de s'amuser. » La posture provocatrice, d'ailleurs intrinsèque à l'avant-garde, procède de la même école : « S'il est, dans le surréalisme, une forme d'activité dont la persistance a eu le don d'exciter la hargne des imbéciles, c'est bien l'activité de jeu dont on retrouve trace à travers la plupart de nos publications de ces trente-cinq dernières années. »[249] Le jeu s'érige en philosophie qui envisage l'art et l'existence comme jouissance, comme fête continuelle, loin de tout messianisme et de toute édification : « Puissent des fêtes, où il soit donné à chacun de prendre une part active, être assez largement conçues pour épuiser périodiquement toute la puissance phosphorique contenue dans l'homme. »

Le jeu, transformé progressivement en métaphore, désigne pour finir toute activité libre, désintéressée, grâce à la redécouverte intuitive d'une thèse que Schiller, déjà, avait développée dans son esthétique. On applique le terme aux mécanismes psychiques notamment, à « la pensée » (premier *Manifeste*) : « L'esprit travaille et joue, jouer c'est vivre autant que travailler » (Gabrielle Buffet). La spontanéité et la surprise s'y mêlent : « C'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. » « Les jeux ..., entre nous, vont grand train : jeux écrits, jeux parlés, inventés et expérimentés séance tenante. C'est peut-être en eux que se recrée constamment notre disponibilité. » Le jeu est exaltant parce qu'il représente l'« action libre par excellence ». Telle de ses formes passe pour « un moyen infaillible de mettre l'esprit critique en vacance et de pleinement libérer l'activité métaphorique de l'esprit ». Il renforce ainsi « la situation supralogique de l'homme dans le cosmos ».[250] L'irrationalisme des avant-gardes trouve de la sorte une explication ludique.

Exercice collectif, le jeu donne une dimension supplémentaire à la création poétique, grâce à « cet heureux sentiment de dépendance où nous sommes les uns des autres ». Solidarité doublée de stimulation : « C'était à qui trouverait plus de charme, plus d'unité, plus d'audace à cette poésie déterminée collectivement. Plus aucun souci, plus aucun souvenir de la misère, de l'ennui, de l'habitude. » Un enthousiasme fraternel s'empare des participants : « Joueurs de tous les pays unissez-vous ! » Et pareille activité est d'autant plus excitante qu'elle conserve les attributs de la création individuelle, au sein d'un groupe. Le *cadavre exquis* (spécimens célèbres : *Rrose Sélavy* par Robert Desnos, *Littérature*, 1er décembre 1920), par exemple, « consiste à faire composer

[248] Tristan Tzara, *op. cit.*, (Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 7) ; idem, *op. cit.*, I, p. 82 ; Hugo Ball, *op. cit.*, pp. 91-92, 162 ; Georges Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, pp. 33, 35, 48, 55-56, 62, 63, 95.

[249] André Breton, *Perspective cavalière*, p. 50 ; Paul Eluard, *op. cit.*, II, p. 769.

[250] André Breton, *Arcane 17*, Paris, 1972, p. 140 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, pp. 37, 47 ; Noël Arnaud, « Les Métamorphoses historiques de Dada », *Critique*, 134/1958, pp. 601-602 ; André Breton, *Entretiens*, p. 77 ; idem, *Perspective cavalière*, p. 51 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 290.

une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes ».[251] Effets du hasard, révélations occultes et rites d'initiation sont associés à cette opération d'allure symbolique. Car ce jeu n'est pas comme les autres : il cache un mystère — c'est le *Grand Jeu* (revue surréaliste de 1928).

La plupart des jeux collectifs du surréalisme — et les plus notoires — portent sur les mots : anagrammes, calembours, contrepèteries, assonances qui relèvent — à en croire Breton — « d'un type lyrique tout à fait inédit ». L'existence entière se trouve transportée par là dans un climat d'effusion poétique. Et d'un point de vue technique, on a affaire à l'« une des plus audacieuses opérations qui aient été menées sur le langage », car le jeu de mots exploite à fond les ressources formelles, quasiment avec une « rigueur mathématique (déplacement de lettre à l'intérieur d'un mot, échange de syllabe entre deux mots, etc.) », ainsi que celles de la surprise, de la « sensation très nouvelle ». Dissocier le signifiant du signifié ou le doter de significations imprévues, arbitraires (le jeu de cartes dit *Jeu de Marseille*)[252] comptent parmi les possibilités offertes.

Le surréalisme fait encore ressortir un autre aspect du ludisme. Produit — à bien des égards — d'un penchant à l'humour, il réalise des synthèses spontanées, paradoxales : il imite la nature sous ses formes accidentelles, donne libre cours aux caprices de la personnalité, mélange le réel et le fantastique, la vie intérieure et la vie extérieure, le sérieux et le frivole, la « sagesse » et la « sottise ». Dans la terminologie surréaliste, cela s'appelle « humour objectif ». L'accouplement surprenant que provoque toute image nouvelle est également humoristique. Dans cette perspective, poésie, non-sens et humour deviennent synonymes.[253] La fonction libératrice et critique du jeu se voit transférée à l'humour (mot d'esprit, *Witz*, etc.), qui disloque la cohérence du réel et de sa représentation, et nie la valeur du monde extérieur, transformé en spectacle dérisoire, paradoxal et totalement gratuit. Le « principe de réalité » est mis en vacances, « geste de délivrance totale qui implique celle de l'homme ». En somme, l'humour est négateur par essence ; les surréalistes y voient l'« expression extrême d'une *inaccommodation convulsive* », « une *révolte* supérieure de l'esprit » (Breton), « une tentative pour décaper les grands sentiments de leur connerie » (Queneau). L'humour noir, par sa férocité, son antisentimentalité corrosive, son radicalisme, représente le sommet de la subversion.[254]

Dans ses manifestes poétistes, Karel Teige associe de façon analogue l'idée de poésie à celle de jeu et de liberté à l'égard des règles. La modernité devient une affaire de sens du comique. Le clown, personnage non-conformiste et caricatural par définition, se voit porté aux nues. En Pologne, le *Manifeste Gga* considère que « Le fond premier de l'art c'est son caractère de spectacle de cirque pour les vastes foules ». Le surréaliste serbe Dušan Matić sera, lui aussi, un adepte du « jeu libre », ainsi que Marko Ristić.[255]

251 André Breton, *Entretiens*, p. 77 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, pp. 730, 990 ; Jacques Baron, *L'An I du Surréalisme suivi de l'An dernier*, Paris, 1969, p. 78.

252 André Breton, *Entretiens*, p. 90 ; Gérard Durozoi—Bernard Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 36 ; André Breton, *Les pas perdus*, p. 140 ; idem, *Position politique du surréalisme*, p. 137 ; idem, *La clé des champs*, pp. 84-85.

253 André Breton, *La clé des champs*, p. 24 ; idem, *Perspective cavalière*, p. 50 ; Aragon, *Traité du style*, p. 139 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 968.

254 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, 1966, pp. 16, 229 ; Claude Abastado, *op. cit.*, pp. 56-58 ; Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 122 ; Robert Bréchon, *op. cit.*, p. 81.

255 Karel Teige, *op. cit.*, in : *Change;* 10/1972, pp. 69, 109, 124, 137 ; *Manifeste GGA*, *Cahiers Dada surréalisme*, 2/1968, p. 73 ; Hanifa Kapidzic-Osmanagic, *op. cit.*, p. 75 ; Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 122.

A la lumière de ces éléments, on est à même de mieux circonscrire l'essence de la poésie. L'avant-garde conçoit le processus poétique comme *autonome*, notion qui n'exclut nullement le conditionnement objectif, mais qui souligne la conviction que la création suit ses propres lois, se développe selon sa propre structure et la spécificité de ses moyens d'expression. Une fois le processus déclenché, il ne fait que se soumettre à ses normes internes. Liberté et nécessité intrinsèque coïncident. Il n'en est pas moins vrai que l'avant-garde accentue la finalité — qu'elle veut autonome — de la poésie, plutôt que son indépendance par rapport aux autres arts et aux idéologies.

Les théories des futuristes russes sur le langage poétique vont nous aider à saisir cette optique. Le statut autonome du mot constitue ici la pierre angulaire du système : ce mot-objet, qui ne décrit ni ne désigne rien d'autre que lui-même, vit de sa propre vie, agit selon ses lois et détermine la pensée poétique. Il refuse toute référence extérieure et crée, en toute souveraineté, une réalité nouvelle. « A bas le mot-moyen de communication, vive le mot *autonome qui se suffit à lui-même* » (Majakovskij). La création verbale vraiment libre est « celle qui place le critère de sa valeur non pas sur le plan des rapports de l'existence et de la conscience, mais dans le domaine du mot autonome » (B. Livšic). Ainsi conçu *(samovitoe)*, le verbe renforce évidemment l'autonomie de la fonction poétique, de la *poéticité*.[256] On trouvera des idées semblables chez Ardengo Soffici, dans *Primi principi di una estetica futurista* (1920), et chez tous les théoriciens des arts plastiques de l'époque (Malevič, Larionov, etc.).[257]

Selon l'avant-garde, la création est empreinte de la même qualité. Pour Reverdy et Huidobro, créer signifie donner au poème « une vie nouvelle et indépendante », « qui ait ... sa réalité et son propre but : rien d'anecdotique ou de descriptif. Ni imitation de la vie, ni son interprétation, mais une œuvre qui vive hors du poète, sa vie propre, située dans son propre horizon ». « Une œuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on peut en faire avec la réalité », dit aussi Max Jacob. Pour le « créationnisme », l'image ne peut s'épanouir que dans le poème, pour le poème, dans le plan de référence du poème.[258]

La doctrine semble définitivement arrêtée dès avant les années 20. L'expressionnisme s'aligne — pour l'essentiel — sur ce rejet de toute pratique mimétique, recherchant à son tour des *selbstherrliche Neubildungen*.[259] Tzara, voulant préciser ses idées, emploiera des formules presque identiques : « Donner à chaque élément son intégrité, son autonomie, condition nécessaire à la création de nouvelles constellations. » Il ne faut pas imiter la vie, « mais garder son autonomie artistique, c'est-à-dire vivre par ses propres moyens scéniques ». Et G. Ribemont-Dessaignes de conclure : « Il s'agit d'un nouvel univers abstrait fait d'éléments

[256] Ignazio Ambrogio, *op. cit.*, pp. 16, 167 ; Bénédikt Livchits, *op. cit.*, p. 237 ; cf. J.-C. Marcadé, « Les futurismes russes du point de vue des arts plastiques », *Europe*, 552/1975, p. 136 ; Roman Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie ? », *Poétique*, 7/1971, p. 307.

[257] Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milano, 1962, p. 159 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 37 ; Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art*, 1863-1922, London, 1971, p. 141 ; Manfredo Tafuri, *op. cit.*, *V. H. 101*, 7-8/1972, p. 56.

[258] Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, 4-5/1917 ; Vicente Huidobro, *El Creacionismo* (*Los Vanguardismos en la América latina*, pp. 185-190) ; Ana Pizarro, *op. cit.*, pp. 29, 64, 68 ; Gloria Videla, *op. cit.*, pp. 215-217.

[259] *Der deutsche Expressionismus*, p. 98 ; cf. Paul Hadermann, « Expressionist Literature and Painting », in : *Expressionism...*, p. 137.

empruntés au concret, en dehors de toute valorisation formelle. »[260] Cette coupure entre l'art et la réalité, le surréalisme la ressent comme une expérience étrange, car telles constructions poétiques et artistiques « paraissent se soustraire aux conditions d'existence naturelle de tous les autres objets ». L'autonomie surréaliste découle d'une dé-réalisation intégrale, comme le démontrent les collages : « L'objet extérieur avait rompu avec son champ habituel, ses parties constituantes s'étaient en quelque sorte émancipées de lui-même, de manière à entretenir avec d'autres éléments des rapports entièrement nouveaux, échappant au principe de réalité . . . »[261] On aboutit de la sorte à la sur-réalité artistique, complètement repliée sur elle-même.

Ces notions se répandent d'un bout à l'autre de l'Europe. Tandis que le poétisme tchèque et ses théories sur la « supra-réalité » et l'« artificiel » subissent l'impact surréaliste, les mouvements roumains se nourrissent de plusieurs sources — Theo van Doesburg, entre autres, dont *Contimporanul* (1923) et *Punct* (1925) traduisent des textes prônant « l'objet réel indépendant ». « L'artiste n'imite pas, l'artiste crée », déclare Ilarie Voronca (*Aviograma*, *75 HP*, 1924). B. Fundoianu (le futur B. Fondane) tient le poème pour « un univers autonome, aux lois arbitraires, fruit d'un hasard imprévu ».[262] Sur ce point, aussi, l'accord est complet.

LA PURETÉ

La poésie tend à l'autonomie parce qu'elle se veut *pure*. Hantée par l'absolu au même titre que de nombreux romantiques et symbolistes (de Poe à Valéry), l'avant-garde tombe dans une mystique de la pureté dont les aspects sont faciles à déceler : iconoclastie vis-à-vis de l'« impur », désengagement par rapport au monde extérieur et aux mécanismes sociaux, y compris le succès commercial, etc.[263] Les raisons profondes en sont évidentes : elles tiennent à la réhabilitation de l'essence de la poésie, donc à la réalisation intégrale de sa spécificité. La pureté requise par le langage poétique est réclamée pour l'art dans son ensemble ; elle pénètre même l'existence entière : « O pureté ! pureté. »[264] Exigence grave qui n'a rien à voir avec l'esthétisme frivole, la gratuité de l'art pour l'art : pour l'avant-garde, c'est là un choix essentiel qui concerne la vie, au delà de la poésie.

Cette double acception, qui impose une double purification, apparaît dès le *Manifeste des peintres futuristes* (1910). La démarche répond à la fois à un impératif artistique et à un besoin de délivrance spirituelle : « Pour concevoir les beautés neuves d'un tableau futuriste, il faut que l'âme se purifie, il faut que l'œil se délivre de son voile d'atavisme et de culture. » Retenons le fait qu'entre 1910 et 1920, l'expression « peinture pure » est de loin plus fréquente que celle de « poésie pure », et que l'obligation qu'elle exprime débouche toujours soit sur une construction plastique rigoureusement autonome, soit sur une régénération intérieure. Kandinskij, théoricien de *La Peinture comme art pur* (1913), souligne que « nous luttons pour des idées pures, pour un monde où l'on puisse penser et professer des idées pures sans qu'elles deviennent

[260] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 403, 606 ; G. Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, *N. R. F.*, 19/1931, p. 869.
[261] André Breton, *Les Vases communicants*, p. 62 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 64.
[262] Marketa Brousek, *op. cit.*, pp. 96, 117, 179 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 64 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 86, 183, 193 ; cf. Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 40.
[263] Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 225 ; Edoardo Sanguineti, « Sociologie de l'avant-garde », *Littérature et société*, Bruxelles, 1967, p. 13.
[264] Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 240.

impures ». La première tendance (sur le plan de l'expression esthétique) ouvrira la voie à la peinture non-figurative et à l'abstraction ; la deuxième, à des mouvements d'émancipation et de révolte, à la fois artistiques et moraux. Le suprématisme de K. S. Malevič illustre à merveille les deux sens. D'un côté : « Les peintres doivent rejeter le sujet et les objets, s'ils veulent être des peintres purs », « Notre monde de l'art est devenu nouveau, non-figuratif, pur ». Mais, d'autre part, le *Carré blanc sur fond blanc* (1918) du même Malevič passe pour « le signe de la pureté de la vie créatrice humaine ». L'esprit révolutionnaire des avant-gardes révèle ainsi sa suprême ambition : forger un homme nouveau dans une vie nouvelle : « Transformer tout, faire ainsi que tout devienne nouveau, que notre vie fausse, sale, ennuyeuse, sinistre, devienne une vie juste, pure, joyeuse et belle. » Voilà ce que propose un texte russe, qui date de 1918. En voici un autre, allemand, de 1922 : « Nos sentiments sont jeunes, libres, purs. Notre amour purifié se porte vers l'Allemagne jeune et libre . . . »[265]

Il faut remonter au futurisme — toujours lui — parce qu'il fut le premier à réclamer cette décantation, et qu'il le fit avec une vigueur contagieuse. Dans la suite, l'*Antitradition futuriste* d'Apollinaire (1913) plaidera dans le même sens, tout comme *Les Peintres cubistes* : « Ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure. » A vrai dire, à partir de cette date il n'y a pas d'*isme* qui ne formule cette revendication, dans un esprit résolument autonomiste et anti-imitatif. Le « cubisme », avec Reverdy : « L'image est une création pure de l'esprit » ;[266] l'ultraïsme, avec Guillermo de Torre : « obra literaria pura » ; l'expressionnisme : *Das Neue bedeutet das Reine*, etc. Se voit accentué de la sorte le rapport existant entre l'inédit et l'immaculé, relation essentielle que saisit encore Ramón Gómez de la Serna. Dans l'inventaire d'El Lisickij et Hans Arp (*Die Kunst-Ismen*, 1925) figure notamment un *Purismus* (« Ozenfant und Jeanneret »).[267] Même le dadaïsme se présente comme « art absolu », révolte purificatrice : « Hygiène devient pureté. » On a dit que Dada a oscillé entre la pureté de l'art abstrait et la révolte, et les textes le confirment : « Révolte pure contre toute chose », « omnipuissance de l'idée et . . . dictature de l'esprit ». Tzara l'a reconnu lui-même : « Sa volonté de destruction était bien plus une aspiration vers la pureté et la sincérité. » « Dada s'acheminait vers une sorte d'*absolu moral* qui, supposant une impossible pureté d'intentions et de sentiments, l'apparentait au Romantisme. »[268]

La même volonté anime le surréalisme, dont on connaît l'intransigeance. « Chère imagination — dit le *Manifeste* (1924) — ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas. » Pureté, authenticité et spontanéité sont synonymes. Le seul domaine exploitable par l'artiste est celui de la « *représentation mentale pure* », et parce qu'elle est « pure » (c'est-à-dire centrée exclusivement sur elle-même), la poésie doit fuir la prose et la pensée prosaïque, se détacher de toute considération extrinsèque à l'acte poétique, refuser de se laisser embrigader — par peur de se souiller. Conception puritaine qui joue le tout pour le tout, repousse le

[265] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 164 ; *L'Année 1913*, I, pp. 145, 158, 176 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, pp. 16, 64, 67 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 32 ; Manfredo Tafuri, *op. cit.*, in : *V. H. 101*, 7-8/1972, p. 56 ; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 407.

[266] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 123 ; Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, p. 50 ; Pierre Reverdy, *op. cit.*, *Nord-Sud*, 4-5/1917.

[267] Gloria Videla, *op. cit.*, p. 79 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, II, pp. 288, 586 ; Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, II, p. 961.

[268] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 362, 379 ; idem, *Introduction* (Georges Hugnet, *op. cit.*, pp. 5, 9) ; Hans Richter, *op. cit.*, p. 112.

compromis, transcende le fugitif, le relatif et le conjectural. Rigorisme absolu d'une part, inadaptabilité pratique de l'autre. Non seulement la poésie et ses conditions d'existence, mais tous les gestes décisifs de la vie tendent vers le même idéal. Le surréalisme révérait la liberté « à l'état pur, c'est-à-dire (la prônait) sous toutes ses formes ».[269] Il en allait de même pour la révolte, qui ne connaissait aucune limite. Un manifeste (*La révolution d'abord et toujours*, 1925) circonscrit comme suit le but du mouvement : « ... Nous voulons ... proclamer notre détachement absolu, et en quelque sorte notre purification des idées qui sont à la base de la civilisation européenne ... » : « Poésie pure ? La force absolue de la poésie purifiera les hommes, tous les hommes »[270] : projet révolutionnaire qui n'a rien de commun avec les tendances mystiques de l'abbé Brémond.

Que pareille pureté soit tenue pour la valeur suprême de l'existence démontre — une fois de plus — que l'origine du surréalisme n'est pas d'ordre artistique. Ce mouvement se préoccupe avant tout de concevoir et de réaliser une formule de vie d'une intégrité absolue : « Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs. » Un tel idéalisme n'est pas exempt de naïveté : « Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté » (Paul Eluard), « j'ai le cœur pur » (André Breton). Quand sonnera l'heure des tristes bilans, ce sera là encore une dernière consolation : « Echec en peinture, en poésie, seule notre morale : là nous sommes purs ... »[271]

Toujours en 1924, date du premier *Manifeste* surréaliste, le poétisme rêve, lui aussi, d'« instaurer le règne de la poésie pure ». Ici comme ailleurs, l'art ou le lyrisme « pur » (Nezval) se situent dans l'avenir et coïncident avec l'art tout court. Dans ce contexte, l'entente et la synthèse avec la poésie politique deviennent théoriquement possibles. Aussi le débat entre l'engagement et la pureté sollicite-t-il l'attention des avant-gardes tchèques, hongroises et polonaises de l'époque.[272] En Roumanie, par contre, où l'on mène un combat acharné contre les parasites de la raison, de la logique, de l'« art » et de la « littérature », la poésie continue à être envisagée en tant que « révélation pure » : « L'image : rapport pur entre deux éléments très éloignés » (on se souvient de Reverdy et de Huidobro). *Punct* (1924), *Integral* (1925) et *Unu* (1928) admettent la chose quasiment comme un dogme.[273]

LE RETOUR AUX SOURCES

Vouloir recouvrer la pureté, c'est remonter aux *sources*, à l'état primordial de la poésie, souillée par la société, la culture, la littérature : démarche qui représente en même temps une réaction de défense, une méthode de régénération et une solution au problème de l'autonomie. Il est hors de doute que, de tous les mouvements spirituels et artistiques, l'avant-garde incarne le mieux, au XXe siècle et en Europe, l'idée du retour périodique aux origines. Cette notion

269 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 12, 31, 36 ; idem, *Position politique du surréalisme*, pp. 148, 156 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 1133.

270 André Breton, *L'art magique*, p. 128 ; idem, *La clé des champs*, pp. 102-103 ; idem, *Point du jour*, p. 34 ; Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, éd. 1945, p. 298 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 514.

271 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 86-87 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, pp. 37, 202 ; André Breton, Jean Schuster, « Art poétique », *Bief*, 7/1959 ; André Masson, « Le Surréalisme quand même », *N. R. F.*, 15/1967, p. 904.

272 Karel Teige, *op. cit.*, *Change*, 10/1972, p. 110 ; Marketa Brousek, *op. cit.*, pp. 109, 145, 181 ; Endre Bojtár, « Poésie pure — poésie communiste », *Acta Litteraria*, 3-4/1968, p. 317.

273 Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 41, 213, 227 ; Ion Pop, *op. cit.* ; Saşa Pană, *op. cit.*, p. 561 ; Stefan Roll, *op. cit.*, p. 229 ; Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 49.

apparaît chaque fois que s'impose le sentiment pénible du factice, du sclérosé, du conventionnel. *Les Nourritures terrestres* (1897) d'André Gide l'annoncent, de même que Gaudi qui, toujours à la fin du XIXe siècle, affirmait que « l'originalité est un retour aux origines ».[274] Tous deux exprimaient un besoin impérieux de rajeunissement qui se transforma très vite en programme « révolutionnaire ».

a) Les manifestes de l'avant-garde indiquent les voies à suivre. En 1909, Marinetti exalte, d'entrée de jeu, « la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux ». La *Déclaration du mot en tant que tel* (1912-1913) de Kručënych mise sur l'éternelle jeunesse du mot nouveau qui, « comme Adam, donne à toute chose un nom ». De cette façon, « la pureté première est rétablie ». *Der Blaue Reiter* (1912) fait preuve de la même nostalgie des origines, des éléments « immémoriaux » *(uralt)* de l'art (Franz Marc). Les expressionnistes allemands recherchent l'*Urmensch*, avant et après la Grande Guerre. Leur aspiration à une régénération spirituelle de l'humanité se traduit par une prédilection pour l'*Ursprüngliche*, pour l'*Urschrei*, pour le contact « primaire », direct, immédiat, du poète avec son auditoire et avec la vie. La catastrophe mondiale renforce la volonté de « renaître », de retrouver la simplicité, la vérité, l'innocence primitives. Le *Bauhaus* caresse le même rêve régressif, et Dada également : « . . . Nous retournons vers les éléments primaires . . . »[275], entendant par là des attitudes et réactions étouffées par la culture et par les codes poétiques.

Le surréalisme, enfin, lance son cri d'alarme devant une mortelle défaillance. Il faut opérer, résolument, un « *retour aux principes* » pour sauver la poésie : « Rien ne peut faire que l'activité poétique, depuis plus d'un siècle aiguillée puis vraiment tendue vers la récupération des pouvoirs originels de l'esprit, consente à reprendre un rang subalterne. »[276] Car l'acte poétique relève de l'activité spirituelle la plus primitive. D'ailleurs, « après des siècles de philosophie, nous vivons sur les idées poétiques des premiers hommes ». Il est donc indispensable « de remonter aux sources de cette poésie en procédant pour cela comme en forêt vierge, soit en abattant tout ce qui (peut) faire obstruction à (la) marche ».[277] La position — *grosso modo* — est plutôt celle de Vico que des romantiques et des poètes-voyants. Le refus de la logique et de toute représentation conceptuelle, le fait de rattacher la poésie uniquement à ses sources intuitives, imaginaires, et de l'assimiler à une manifestation instinctive, spontanée et — comme on le verra — « sauvage », en sont les preuves décisives.

La mystique de la « terre vierge » fait de nombreux adeptes, roumains entre autres : Ilarie Voronca, Saşa Pană, etc. Pour Eugène Ionesco, le retour permanent aux sources constituera une idée directrice.[278]

b) L'obsession de la pureté s'explique mieux du fait qu'on voit l'*homo poeticus* s'ériger en mythe : celui de l'innocence, de la naïveté, de la simplicité et du naturel perdus, état qu'il s'agit de récupérer à tout prix. On s'est vite rendu compte du « rousseauisme » inhérent à ces conceptions. A cette nuance près, que le retour aux sources traduit en fin de compte un rêve de nature poétique, où s'amalgament pureté, innocence et poésie.

[274] André Gide, *op. cit.*, p. 249 ; Pierre Cabanne, *op. cit.*, I, p. 55.

[275] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 87 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 29 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 339 ; Paul Raabe, *op. cit.*, p. 45 ; Ulrich Weisstein, « Expressionism : Style or "Weltanschauung"? », *Expressionism . . .*, pp. 37-38 ; Walter Gropius, *op. cit.*, pp. 19, 23 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 551-552.

[276] André Breton, *Point du jour*, p. 173 ; idem, *Entretiens*, p. 84.

[277] André Breton, *Les pas perdus*, p. 82 ; idem, *Perspective cavalière*, p. 127.

[278] Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 50, 200 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 100 ; Eugène Ionesco, *op. cit.*, pp. 86, 94, 223.

Ces notions traditionnelles (dont la fonction contestatrice n'est déterminée que par leur contexte et leurs fins polémiques) parsèment bien des textes. Le *Manifeste des peintres futuristes* (1910) demande « avant tout de la sincérité et de la virginité ». L'esprit ludique est prisé parce que, pour Tzara, « il n'y a que la joie qui soit simple et naturelle ». « En art, Dada ramène tout à une simplicité initiale . . . »[279] Le *Second manifeste du surréalisme* (1930) se propose, lui aussi, de rendre la pensée « à sa pureté originelle », « le verbe humain à son innocence et à sa vertu créatrice originelles ». La faveur dont jouissent les peintres autodidactes, dits « naïfs », se justifie par leur dédain des techniques codifiées, auxquelles ils opposent la spontanéité et la liberté de l'inspiration. Car l'innocence est hautement créatrice : la pratique de la poésie n'est concevable collectivement que dans un monde libéré de toute oppression, « où la pensée poétique sera redevenue aussi naturelle à l'homme que le regard ou le sommeil ».[280] Il serait facile de retrouver ces idées dans certaines néo-avant-gardes (l'art « brut », par exemple). « La poésie est inadmissible », a-t-on dit, — parce qu'« *on n'écrit plus innocemment* ».[281] Un bref regard en arrière (qu'on se rappelle la première partie de ce chapitre : l'antiart et l'antilittérature) met en pleine lumière l'arrière-plan de cette constante.

c) Du monde vierge à l'enfance, il n'y a qu'un pas. C'est un autre mythe de l'avant-garde que celui-ci, une régression régénératrice vers la *Fontaine de Jouvence*. L'enfance, on le sait depuis le romantisme, est heureuse, pure, vertueuse; elle ouvre des yeux émerveillés sur l'univers. L'avant-garde, pour sa part, en souligne fortement la valeur poétique, l'artiste se voyant volontiers, désormais, sous des traits ingénus.

L'infantilisme a, par ailleurs, une signification critique. L'enfant se situe, en effet, aux antipodes des conventions et des mises en condition, de la logique et du bon sens. C'est un type non-conformiste, qu'il faut sauver parce qu'il a conservé intacte sa sensibilité : « Nous devons à nouveau apprendre . . . de l'enfant qui vit encore dans notre âme desséchée » (A. Blok). En termes d'avant-garde, l'enfant fait spontanément de l'« art-contre » — révolte devant les produits rationnels de la conscience, qu'exalte un manifeste constructiviste allemand (1922) : « Nos sentiments sont jeunes, libres, purs. » L'expressionniste authentique est tout aussi jeune. Certaines revues et publications se nomment d'ailleurs *Neue Jugend*, *Das junge Deutschland*, *Die junge Kunst*, *Dichtung der Jüngsten*.[282]

On oublie parfois le ton si juvénile de Dada : « Le mot Dada lui-même avait pour nous déjà un nouveau sens : synonyme de pur, enfantin, direct, originaire. » Faisant fi de toute tradition — comme le précise encore Marcel Janco — le dadaïste était « chaque fois comme un nouveau-né, frais, inspiré, pur et direct ». Pour ce « nourrisson d'un temps nouveau » (*Wickelkind einer neuen Zeit*, H. Ball), pour tout ce mouvement basé sur la « *régression à l'enfance* » (F. Picabia), le monde est toujours à redécouvrir. Devant Dada, la sénilité doit plaider coupable, car « l'enfant sera l'accusateur le jour du jugement dernier ». Dès lors : « Se surpasser en simplicité et en puérilité c'est encore la meilleure défense » : la suprême barrière contre la corruption, la caducité et le néant. « Quand nous ne sommes plus des enfants — disait Constantin Brâncuşi — nous

[279] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 165 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 421, 571.

[280] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 77 ; idem, *Entretiens*, pp. 85, 110 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 291 ; B. Péret, *op. cit.*, p. 61.

[281] Denis Roche, *Théorie d'ensemble*, Paris, 1968, p. 227.

[282] *L'Année 1913*, III, p. 163 ; Francesco Dal Co, « Poétique de l'avant-garde et architecture dans les années 20 en Russie », *V. H. 101*, 7-8/1972, p. 22 ; Manfredo Tafuri, *op. cit.*, idem, p. 56 ; Paul Raabe, *op. cit.*, pp. V-VIII.

sommes déjà morts.» L'enfance est aussi la réserve naturelle de l'authenticité : « Le langage, si on le pétrifie dans les académies, s'enfuit chez les enfants et les poètes fous » (Raoul Hausmann).[283] Et si la poésie s'assimile à un jeu, c'est dans la mesure où on la pratique de la manière dont s'amusent les tout-petits.

Le surréalisme continue sur la lancée de Dada. Il glorifie, bien sûr, la passion juvénile du jeu ainsi que l'enfance régénératrice et salvatrice, clef de la rédemption. Car c'est elle peut-être qui approche le plus de la « vraie vie ». L'amateurisme supérieur de « l'art des naïfs, des fous, des enfants » vient « témoigner contre l'art officiel européen »[284], contre la routine artistique et littéraire du monde « adulte ». Le surréalisme insistera par conséquent sur les pouvoirs créateurs de l'enfance, proclamera sa foi illimitée dans le génie de la jeunesse, de l'homme transformé — selon Hans Arp — en *kindischer Demiurg*, en *kindischer Schöpfer*. « Pour être poète, il suffit de t'en retourner à petits pas vers le temps où tu mettais tes doigts dans le nez » (Aragon). Et il suffit de lire la *Lettre à une petite fille d'Amérique* d'André Breton (1952) pour vérifier une fois de plus la persistance de ce mythe régressif, teinté de rousseauisme, associé par le surréalisme au sens même de l'art, et auquel viennent encore se rattacher, de nos jours, les plaidoyers pour une « littérature mineure ».[285]

d) Bien connues dans le domaine des arts plastiques, les relations de l'avant-garde avec l'esprit « primitif » exigent des précisions sous l'angle littéraire. Le mécanisme est partout pareil : retour aux sources de la vie spirituelle et créatrice, rétablissement des contacts originels avec la réalité et la vie, conception de l'enfant et de l'adolescent comme « primitifs » de la sensibilité et de l'imagination. Et par conséquent : redécouverte de la plénitude du langage premier, renouvellement de l'art par la fraîcheur de la vision non-civilisée, refus de la culture, fuite dans l'exotisme et retour à un état antérieur, non-corrompu, de l'évolution sociale. Toutes les avant-gardes font profession de primitivisme, mettant puissamment en relief leurs affinités avec les « sauvages ». Gauguin ira chercher l'idéal à Tahiti : « Ecœuré par toute cette trivialité européenne . . . je devenais chaque jour un peu plus sauvage. » Il fuit l'Europe pour « retrouver l'ancien foyer, raviver le feu au milieu de toutes ces cendres ». Rimbaud fait de même : « Je revenais à l'Orient et à la sagesse première et éternelle » : « Le sang païen revient. »[286] Avec ces deux précurseurs, le *bon sauvage* contre-attaque en force.

Les futuristes italiens se proclament « les primitifs d'une nouvelle sensibilité » (*Manifeste des peintres futuristes*, 1910), suivant en cela l'exemple de certains « Fauves » (Vlaminck) et même de Cézanne, qui disait : « Je reste le primitif de la voie que j'ai découverte. »[287] Pour instituer la nouveauté, il convient de retourner à l'état sauvage, à la barbarie : « Nous, Italiens, nous avons besoin du barbare pour nous renouveler. Notre race a toujours dominé et s'est toujours renouvelée aux contacts des barbares » (Boccioni) ; la rénovation exige cette transfusion de sang « comme dans l'organisme d'un peuple en décadence l'invasion d'une race

[283] Cf. Joseph-Emile Muller, *L'art et le non-art*, Paris, 1970, p. 28 ; Marcel Janco, *Dada créateur* (Willy Verkauf, *op. cit.*, p. 35) ; Francis Picabia, *op. cit.*, p. 216 ; Hugo Ball, *op. cit.*, pp. 93, 102 ; Carola Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, Basel—Stuttgart, 1958, p. 219 ; *Dada 1916-1966*, p. 41.

[284] André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 288 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, pp. 54-55 ; idem, *L'amour fou*, p. 59 ; cf. Patrick Waldberg, *Les initiateurs du surréalisme*, p. 19 ; André Breton, *L'Art magique*, p. 223.

[285] Cf. Hans Arp, *op. cit.*, p. 82 ; cf. Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 18 ; Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, 1975.

[286] Paul Gauguin, *Noa Noa*, Paris, 1966, pp. 18, 20, 26 ; Arthur Rimbaud, *op. cit.*, pp. 231, 240.

[287] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 76, 165, 171 ; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 76.

barbare ». Au même moment paraît en Russie un traité d'A. Ševčenko, intitulé *Le néo-primitivisme, ses théories, ses possibilités, ses réalisations* (1913). C'est dans cette ambiance, toujours futuriste, mais russe cette fois, que naît l'un des grands paradoxes de l'avant-garde : la récupération et l'infléchissement du passé par l'avenir, la transformation de la barbarie en nouveauté, l'assimilation du *budetljanstvo* (= « avvenirismo ») au « retour aux temps primitifs et sans âge où l'homme était marié avec l'harmonie de la nature » (Chlebnikov).[288] En matière de poésie, par exemple, on voudra retrouver le langage du mythe, de la magie, voire du chamanisme.

Le futurisme russe redécouvre ainsi, à son tour, le fossé qui sépare de l'Occident l'art de l'Orient. Le culte du passé archaïque et patriarcal, idyllique et païen, le goût du folklore, provoque une confrontation entre l'Europe et l'Asie qui dépasse de loin l'antagonisme nationaliste opposant le futurisme italien au futurisme russe. On y reviendra. Les avant-gardes russes se sentent solidaires de l'Orient, de la tradition scythe et asiatique (« Les Scythes, c'est nous ! Les Asiates, c'est nous ! », A. Blok). Le manifeste rayonniste de Larionov (1913) jette le gant : « Nous sommes contre l'Occident. »[289] Une fois de plus, la Russie entend secouer « le joug honteux et absurde de l'Europe », protester contre « l'aveugle soumission à l'Occident ». Alors que l'Europe, épuisée, perpétue le conformisme artistique, l'Orient fait figure de source de vie et d'inspiration fraîche. Après 1912, ces idées s'implantent solidement, pour resurgir après la Grande Guerre, lorsque l'aspiration à une renaissance culturelle, à un *monde nouveau*, se trouvera amplifiée par une prise de conscience à la fois révolutionnaire et slave. Bref, les écrivains russes se réaffirment capables de surpasser la vieille civilisation bourgeoise de l'Occident[290] et même de provoquer sa ruine.

La substitution au classicisme de l'art primitif, considéré comme dernière nouveauté et ferment de régénération, constitue, dès 1910, une des lignes de force de l'esthétique moderne. Les noms de Picasso, Derain, Vlaminck, Matisse, sont étroitement attachés à cette « découverte » qui gagne toutes les avant-gardes. Apollinaire s'associe au mouvement, en faisant l'éloge des « sculptures égyptiennes, nègres, océaniennes ». L'enthousiasme touche Kandinskij, les Fauves, Worringer, le *Blaue Reiter*, Carl Einstein et, en Russie, Livšic et Malevič. Culte de la nature, géométrisme et simplification du visible, attrait du primitif et du folklore : tels sont les grands thèmes à la mode.[291] Quant à Brâncuşi, la sève puissante de la paysannerie roumaine coulait effectivement dans ses veines : pour lui, la sculpture classique restera toujours « du bifteck ». Le vorticisme entend renouer avec les époques primitives ; il n'aura « aucun rapport avec la sculpture grecque classique, mais continuera la tradition des peuples barbares de la terre » (Henri Gaudier-Brzeska, *The Egoist*, 6/1914). Tels expressionnistes réclament, immédiatement après la guerre, une « nouvelle barbarie »[292], tandis qu'en Roumanie, « la révolte de notre fonds non-latin » commence à séduire certains esprits. L. Blaga exige « un peu de

[288] *L'Année 1913*, III, pp. 50, 107 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, pp. 36, 95 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, pp. 34, 55 ; Vladimir Markov, *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, Berkeley and Los Angeles, 1962, pp. 73-96.

[289] Serge Fauchereau, *op. cit.*, *Europe*, 552/1975, pp. 55-56 ; *L'Année 1913*, III, p. 180.

[290] Benjamin Goriély, *op. cit.*, pp. 57, 78 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 138-139 ; Bénédikt Livchits, *op. cit.*, p. 243 ; Francesco Dal Co, *op. cit.*, *V. H. 101*, 7-8/1972, p. 22.

[291] Mario De Micheli, *Primitivismo e negrismo*, *op. cit.*, pp. 62-68 ; Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 52 ; idem, *Chroniques d'art*, Paris, 1960, pp. 441-442 ; Kandinsky, *op. cit.*, pp. 32-33 ; *L'Année 1913*, III, pp. 134, 140 ; Bénédikt Livchits, *op. cit.*, p. 55 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 86.

[292] *L'Année 1913*, III, pp. 112-116 ; Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus*, Stuttgart—Berlin—Köln—Mainz, 1966, p. 256 ; Ladislao Mittner, *op. cit.*, pp. 65-66.

barbarie » (*Gândirea*, 10/1921), ne fût-ce que pour jeter le désarroi dans « la symétrie et ... l'harmonie latine ». A l'aliénation moderne, on oppose une réalité ontologique — la seule « vraie » — dont l'idole préhistorique ou africaine est le symbole. Revendiquer pareille ascendance c'est, à la fois, professer son non-conformisme et renier la civilisation en l'outrageant : « Qu'on le sache une fois pour toutes, je ne veux pas me civiliser. » « Je suis une brute, une bête, un nègre », disait Arthur Cravan.[293] Mais toute rébellion violente n'est-elle pas « sauvage » du point de vue de l'esthétique en vigueur ?

Dada fait sienne cette « barbarie » contestataire et créatrice : « Nous sentons que plus d'un lien complice nous unit à la pensée primitive ... Il est certain que les débuts de l'art contiennent dans leur alvéole aussi ceux de l'âme humaine. » La poésie surgit « naïvement, sans explication », et sa « racine profonde se confond avec la structure primitive de la vie affective. Dada a essayé de mettre en pratique cette poésie en reliant l'art nègre, africain et océanien, à la vie mentale et à son expression immédiate, au niveau de l'homme contemporain, en organisant des *Soirées nègres* de danse et de musique improvisée ». Les poèmes « nègres » de l'époque 1916-1920 traduisent ces préoccupations. Tristan Tzara voulut même publier, en 1917, un livre intitulé *Art nègre, musique, poésie, contes, dessins, sculpture*, etc. et contenant des poèmes africains ou maoris, dont certaines transcriptions créent un effet « abstrait », « concret » : *Wapare*, *Toto Vaca*, etc. C'étaient là des échantillons de langage « pur » qui servirent plus tard à des « collages » poétiques.[294]

Bien d'autres dadaïstes se sont ralliés à ces vues. Ainsi Huelsenbeck : « Dada symbolise la relation la plus primitive avec la réalité. » Le concept traditionnel d'« humanité » est détruit, et à sa place surgit l'atavisme, le fond ancestral, instinctif : plongée en arrière, « régression dans l'enfance et les temps primitifs » (H. Ball) qui constitue une découverte de tout premier ordre : « Par la connaissance de l'art préhistorique, de l'art des enfants, des primitifs, des arts populaires ... on arrivait à conclure que la croisade pour le retour à la Terre Promise de la créativité était la plus importante trouvaille de Dada » (M. Janco). L'acte créateur implique donc une résurgence « primitive » au sens le plus large, et la nouveauté (dada ou autre) n'est, en vérité, qu'un recommencement. Dada se veut un « néoromantisme » (M. Janco). Quant à l'art « nouveau », il l'est tout autant que « les vases, les villes et les lois les plus anciens. Il fut exercé par les peuples d'Asie, d'Amérique et d'Afrique, et finalement, par les hommes de l'époque gothique » (Hans Arp).[295]

On a souvent affirmé que le surréaliste est un « primitif moderne », et il se trouve que les porte-parole du mouvement, Breton en tête, ont maintes fois affiché cette prétention : « Il n'y a pas une œuvre d'art qui tienne devant notre *primitivisme* intégral » (*La Révolution surréaliste*, 4/1925). La motivation est profonde. Elle traduit d'abord un mouvement de révolte, inhérent à ce groupe : « Nous sommes certainement des "Barbares" puisqu'une certaine forme de civilisation nous écœure. » L'héritage classique est coupé à la racine, et la solidarité avec les cultures « traditionnelles » se voit ainsi fondée sur « cette parenté négative de ne rien devoir — de tout refuser — à l'esprit gréco-latin ». On se rappelle l'insurrection contre la tradition artistique.

293 Arthur Cravan, *op. cit.*, pp. 11, 92.

294 Cf. Jacques Gaucheron, « Esquisse pour un portrait », *Europe*, 555-556/1975, p. 51 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 440, 441, 554, 555, 714-715 ; cf. Henri Béhar, *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, 1967, pp. 153-154 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, *Les Lettres Nouvelles*, 5/1974, p. 139.

295 Robert Motherwell, *op. cit.*, pp. 51, 244 ; Hugo Ball, *op. cit.*, pp. 79, 90, 109 ; Marcel Janco, « Dada à deux vitesses » *Dada 1916-1966*, p. V ; idem, « Unbekannter Dada » *Dada, eine literarische Dokumentation*, p. 18 ; W. Verkauf, *op. cit.*, p. 99.

La « réaction contre l'esthétique grecque et les modes de pensée méditerranéens » se raccroche, en contrepartie, aux « ressources durables des arts dits primitifs ». De puissants facteurs moraux agissent en même temps, visant à « redonner à l'homme civilisé la force des instincts primitifs », à lui assurer une perpétuelle jeunesse, à le soustraire aux contraintes, etc. D'autre part, retrouver la primitivité, c'est se débarrasser, une fois de plus, des valeurs imposées, pour s'enrichir de l'apport poétique des langages et images spontanés, plonger en plein « merveilleux » prélogique.[296] D'où, surtout chez les surréalistes, l'ésotérisme des sources du savoir et de l'inspiration artistique, l'appel messianique à l'Orient (*Lettre aux écoles de Bouddha*, l'*Adresse au Dalaï-lama* : « Nous sommes tes très fidèles serviteurs... » ; « Venez, sauvez-nous... », 1925), l'éloge enthousiaste de l'art sauvage ou celtique, l'extirpation de tous les germes de la civilisation occidentale. Une « carte du monde idéale » (1929) trace pour ces touristes de l'esprit l'itinéraire à suivre : le Pacifique, les îles Hawaï, l'Asie, la Chine, les surréalistes étant fermement persuadés que la poésie y jouait le rôle qu'eux-mêmes voulaient lui assigner.[297]

La vogue primitiviste conquiert, d'une manière ou d'une autre, tous les mouvements d'avant-garde. Le manifeste polonais *Gga* proclame à son tour : « soyons primitifs », tandis qu'en Roumanie, à l'*Integral* (Corneliu Mihăilescu, *Arta neagră*, « L'art nègre », 4/1925) et au *Contimporanul*, on rend hommage aux arts exotiques, les plus expressifs qui soient — selon Marcel Janco —, parce qu'ils sortent organiquement des profondeurs, en dehors de « la culture du beau » (45/1924). *Contimporanul* organise également une exposition internationale, où ils occupent une place de choix (50-51/1924). Le *Manifeste activiste à la jeunesse* (46/1924) demande qu'on réduise les procédés artistiques à « l'économie des formes primitives ».[298] Par cette voie, l'avant-garde renoue avec la tradition nationale, folklorique du Sud-Est de l'Europe.

e) Cette sauvagerie, mi-idyllique, mi-polémique, représente par surcroît une réincarnation du vieux mythe paradisiaque. Visiblement, tous ces mouvements souffrent d'une nostalgie de l'âge d'or, de la tristesse lancinante d'être bannis de l'Eden. Grâce à l'avant-garde, cet antique *topos* prolifère en plein XXe siècle, car le Paradis, outre qu'il fascine par sa pureté originelle, constitue le domaine d'élection de la liberté, de l'énergie vitale, de la création spontanée, du langage véritablement poétique.[299] Chaque fois que les avant-gardes caressent le rêve de la perfection, de l'absolu, du bonheur, de l'innocence et de la virginité, cette référence mythique resurgit, ne fût-ce que sous forme de symbole ou de métaphore.

Cette démarche séculaire qui renverse néanmoins la signification première, dans la mesure où elle tend à réintégrer le paradis perdu, est particulièrement importante. Les futuristes, déjà, passent aux aveux : « Moins semblables aux dieux, mais plus semblables à nous-mêmes, nous rentrons en triomphateurs dans notre paradis perdu : le paradis terrestre. » Associée au mythe de l'éternel retour, cette contrée fabuleuse enchante, rassure et console : « De longtemps — au dire d'Apollinaire — la terre ne portera plus d'enchanteurs, mais les temps des enchanteurs reviendront. »[300] Le grotesque expressionniste a, parmi ses fonctions, celle d'arracher le masque

[296] André Breton, *Perspective cavalière*, p. 129 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, pp. 169, 335 ; Paul Eluard, *Donner à voir*, p. 82 ; Benjamin Péret, *op. cit.*, p. 32.

[297] André Breton, *Entretiens*, pp. 280-281 ; idem, *La clé des champs*, pp. 278-280 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 925 ; II, pp. 814-816 ; Patrick Waldberg, *op. cit.*, pp. 21-22.

[298] Saşa Pană, *op. cit.*, p. 548.

[299] Mircea Eliade, *Le Chamanisme*, Paris, 1968, p. 93 ; idem, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, 1957, pp. 80-98.

[300] Ugo Piscopo, *op. cit.*, *Europe*, 551/1975, pp. 37-38 ; G. Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, Paris, 1909, p. 21.

du « paradis illusoire » de l'existence quotidienne, de le remplacer par la conscience du « parfait paradis originaire ». Cependant, c'est la valorisation poétique du mythe qui demeure la plus spécifique : au paradis, tous les hommes seront poètes, l'existence entière deviendra poème. « Le langage des signes — dit H. Ball — est le vrai langage du paradis. »[301]

Le *topos* jouit d'une large audience auprès des surréalistes. *L'âge d'or*, le film de Buñuel et Dalí (1930), l'oppose « à l'âge de boue que traverse l'Europe ». Critique acerbe, déterminée par le désir de retremper les esprits à la source de l'intégrité spirituelle et d'une société régénérée : « Il ne tient peut-être qu'à nous de jeter sur les ruines de l'ancien monde les bases de notre nouveau paradis terrestre. » L'utopie révolutionnaire renforce ainsi le retour rédempteur aux premiers temps, à la volonté de récupérer les forces originaires de l'esprit, à l'espoir du miracle. Exemplaire par définition, le mythe dégage en outre un parfum messianique : « Tout paradis n'est pas perdu », car il existe une « richesse inépuisable en possibilités *futures* » ; le grand levier du progrès humain sera « la croyance irraisonnée à l'acheminement vers un futur édénique », mirage qui magnétise l'Europe entière, de l'Ouest à l'Est (voyez le poétisme tchèque).[302]

f) La survivance du mythe prend d'autres formes encore. Laissons de côté ici des variantes comme l'androgyne primordial ou le roi-pêcheur[303], pour souligner le rôle que joue le mythe en tant que source directe et essentielle de la poésie. Conformément à une certaine tradition romantique, les deux domaines se confondent, et ce dès le niveau du langage. Selon D. Burljuk, « le mot est lié à la vie du mythe et seul le mythe est créateur du mot vivant ». Le mythe est la racine et le point de convergence de l'archétype, du symbole, de l'image et du verbe poétique. Pour Breton, son contenu est à la fois manifeste et latent. Ce dernier aspect intéresse au premier chef les artistes, car, en effet, « lui seul . . . constitue la matière première de la poésie et de l'art. Le mythe est ce que ce contenu devient à travers eux. » Le « pape » du surréalisme est d'ailleurs persuadé de « la *vigueur éternelle des symboles* » : . . . « chez l'homme la pensée mythique, en constant devenir, ne cesse de cheminer parallèlement à la pensée rationnelle ». Sous l'influence directe du surréalisme, le concept moderne de poésie se rattache de plus en plus aux forces spirituelles de l'humanité primitive : « Pensée non dirigée, mythe, — observe également Tzara — activité métaphorique et rêve sont donc pour le primitif des formes vivantes correspondant à ce qui pour nous est englobé sous le terme général de poésie ». Relier celle-ci à l'aurore de la vie, à l'enfant, au sauvage et au mythe,[304] constitue une tendance quasi universelle dans les avant-gardes.

L'optique « mythologique », propre surtout au surréalisme, s'enrichit d'éléments au goût du jour. Huidobro fait observer que « certains poètes contemporains sont en train de créer une mythologie, la mythologie de la machine ». Dans les milieux surréalistes, on croyait fermement que « c'est la mythologie qui change », qu'« une véritable mythologie moderne est en formation ». Aragon propose, à cet égard, « un sentiment moderne de la nature », le « sentiment du merveilleux quotidien ». Breton pense que « le surréalisme est le seul à maintenir et à renouveler, en préparant l'éclosion de nouveaux mythes déjà repérables quant à leur valeur

301 Paul Pörtner, *op. cit.*, I, p. 327 ; Hans Richter, *op. cit.*, p. 44.
302 André Breton, *L'Amour fou*, p. 88 ; idem, *Point du jour*, p. 25 ; idem, *Perspective cavalière*, p. 151 ; Patrick Waldberg, *op. cit.*, p. 16 ; André Breton, *Ode à Charles Fourier*, p. 76 ; Marketa Brousek, *op. cit.*, pp. 59, 97.
303 Xavière Gauthier, *op. cit.*, pp. 71, 96 ; J. H. Matthews, *op. cit.*, pp. 194-195, 198.
304 *Manifestes futuristes russes*, p. 41 ; André Breton, *Entretiens*, pp. 264, 268, 273 ; Tristan Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, p. 63 ; B. Péret, *op. cit.*, pp. 24, 31, 52, 57.

morale » le « vieux fanatisme humain du légendaire, du somptueux et de l'irrépressible ». Sous l'influence (probable) de Georges Sorel, le surréalisme se proclame encore « *mode de création d'un mythe collectif* », qu'il s'agit de concilier avec « le mouvement plus général de libération de l'homme » par l'interpénétration du rêve et de l'action, selon le schéma : « transformer le monde » (Marx) / « changer la vie » (Rimbaud). Tel serait, en substance, le plus grand mythe collectif de notre époque.[305]

La redécouverte de la magie obéit à la même logique ; elle s'inscrit, elle aussi, dans ce vaste mouvement de retour à la mentalité primitive, dans ce culte de techniques capables de donner libre cours au rêve, aux forces créatrices, au delà de toute restriction rationnelle. Si l'avant-garde n'a point innové sur ce terrain, elle a néanmoins consolidé la tradition. Même Dada épargne la magie, et pour cause : ne veut-il pas la restaurer pour exprimer sa « foi dans l'instinct créateur, en un art direct, magique, organique comme celui des primitifs et des enfants » ?[306] Très entiché de magie, forme élémentaire de la religion, le surréalisme — et notamment Breton, qui écrit en collaboration avec Gérard Legrand *L'Art Magique* (1957) — y voit un instrument d'« investigation et d'intervention extra-rationaliste », une méthode de concevoir l'art comme « objectivation sur le plan matériel d'un dynamisme de même nature que celui qui a présidé à la création du monde ». Tels procédés surréalistes (collages, masques, etc.) retrouvent ainsi la fonction que leur assigne la pensée sauvage. Entre le poète, le sorcier et le fou, il y a une parenté fondamentale : tous trois sont des visionnaires, des messagers du ciel, détenteurs des secrets des puissances infernales et des pouvoirs surnaturels, ayant le don des langages initiatiques. Les ressources poétiques de la langue cabalistique, dite *des oiseaux*, par exemple, seraient, toujours d'après Breton, « inappréciables ».[307]

L'appel à l'ésotérisme, à l'« occultation profonde, véritable du surréalisme », du premier *Manifeste* (1924) dépasse donc largement le mépris, si puissant soit-il, du succès social. Ce mouvement prescrit avant tout une attitude d'initié, analogue à celle des sorciers et des chamans qui « sous le sceau du secret, propagent les mythes propres à la tribu ». Il demande qu'on perce l'énigme de ceux-ci et, en général, qu'on sonde et dévoile les arcanes et les profondeurs du *là-bas*, le réseau des relations cachées entre les parties de l'univers, les correspondances entre le microcosme et le macrocosme. L'intérêt du surréalisme pour l'astrologie, la Kabbale, l'alchimie, la métapsychique et pour bien d'autres pratiques ésotériques[308] s'explique en définitive par la volonté de mettre un terme à la déchéance humaine, de rentrer au paradis perdu, de rétablir la poésie dans toute sa puissance originelle. Par ce biais, l'avant-garde prolonge une antique lignée, et voilà qui n'est pas sans lui conférer une dimension spirituelle insoupçonnée.

[305] Vicente Huidobro, « Futurisme et machinisme », tr. fr. *Europe*, 551/1975, p. 162 ; Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, pp. 171-183 ; André Breton, *Les pas perdus*, p. 94 ; Aragon, *Le Paysan de Paris*, pp. 56, 145, 158 ; André Breton, *L'Art magique*, p. 229 ; idem, *Position politique du surréalisme*, pp. 11, 58, 95 ; idem, *La clé des champs*, p. 29.

[306] Hans Richter, *op. cit.*, p. 59 ; Marcel Janco, *Dada créateur* (W. Verkauf, *op. cit.*, p. 33).

[307] André Breton, *Perspective cavalière*, pp. 142-144 ; B. Péret, *op. cit.*, pp. 50-51 ; André Breton, *La clé des champs*, pp. 303-304.

[308] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 139 ; idem, *Entretiens*, pp. 276-277 ; idem, *Perspective cavalière*, p. 233 ; Michel Carrouges, *op. cit.*, pp. 21-96.

Tout en contestant et en démolissant la tradition sclérosée, on finit de la sorte par en retrouver une autre. C'est là, apparemment, un paradoxe supplémentaire : l'esprit négateur, profondément antitraditionnel, de l'avant-garde, débouche sur une solution de rechange, instituant une nouvelle tradition par le retour aux origines. Chaque retour en arrière constitue un autre point de départ, le commencement d'une nouvelle série : *reculer pour mieux sauter*. De ce fait, l'avant-garde s'insère toujours dans une certaine succession ; elle emprunte et transmet. « Toute œuvre — disait Picasso — procède toujours plus ou moins d'une autre. »[309] En aucune manière, la filiation, sur le plan d'une certaine tradition, ne se trouve radicalement interrompue. Il y a de toute façon un point d'insertion ou de convergence, une affinité ou un prolongement, qu'on ne saurait ignorer. Lorsque les avant-gardes « historiques » font preuve de lucidité, elles ne peuvent pas ne pas acquiescer à l'idée de « tradition ».

Elles en ont conscience et souvent même soulignent le fait avec une insistance surprenante : par une sorte de terreur métaphysique de se voir suspendues dans le vide. Remplacer une tradition par une autre — oui ; se situer en dehors de toute tradition — non. Et d'ailleurs, ce serait impossible. A partir de l'expressionnisme, qui se place délibérément dans une perspective ancestrale, ce mode de penser devient fréquent. Tzara déclare : « Nous voulons continuer la tradition de l'art nègre, égyptien, byzantin, gothique et détruire en nous l'atavique sensibilité que nous a léguée la détestable époque qui suivit le Quattrocento. » Dans leur aspiration à la nouveauté et à la pureté, les artistes modernes prolongent le passé, l'évolution leur révélant lentement ce que cachent les apparences. Ainsi, la poussée révolutionnaire de Dada est « inscrite dans la tradition des mouvements littéraires du passé ».[310] Si tout créateur « paraît » rompre avec celui-ci, Breton précise néanmoins : « Je dis : ... paraît rompre, car cette entité mystérieuse : la tradition, que d'aucuns tentent de nous représenter comme très exclusive, a fait preuve depuis des siècles d'une capacité d'assimilation sans bornes. »[311] L'absorption de la magie et de l'exotisme en est le témoignage évident. Par conséquent, l'avant-garde peut tout englober, s'annexer ce qui lui convient, selon le système de sélection qui lui est propre. L'exotisme rejoindra l'internationalisme et l'universalisme. Plongeant ses racines dans l'univers entier, l'avant-garde renforce à sa manière le concept, lui-même traditionnel, de *Weltliteratur*.

Le cas de la Roumanie, où la littérature demeure par ailleurs axée sur le passé, est particulièrement édifiant. Le *Manifeste activiste* de *Contimporanul* (46/1924) associe l'économie des formes primitives aux « arts populaires, à la poterie et aux tissus roumains ». On parle couramment, dans *Integral*, de « tradition », au double sens de synchronisation constante avec le cours de l'histoire, et de « continuité dans le temps » des matériaux poétiques. L'art d'avant-garde poursuit une synthèse entre les données de toujours et de partout, et les expériences modernes (*Integral*, 1/1925). Point de vue que partage Ilarie Voronca, chez qui l'idée de continuité, et donc l'impossibilité d'une révolution réelle, demeure toujours présente (*idem*, 4/1925). Pour lui, la doctrine surréaliste constitue un « retour tardif à une source du passé ». Ion Călugăru, pour sa part, rapproche une idole africaine d'une sculpture populaire roumaine

[309] Pierre Cabanne, *op. cit.*, I, p. 281.
[310] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 394, 398, 696 ; Ulrich Weisstein, *op. cit.*, *Expressionism*..., pp. 23-24.
[311] André Breton, *Position politique du surréalisme*, pp. 17-18 ; idem, *Perspective cavalière*, p. 128.

(*idem*, 6-7/1925). Voyez encore l'œuvre de Brâncuşi, si traditionnelle, mais aucunement traditionaliste, qui, en renouant avec l'âme roumaine primitive, remonte à un passé bien antérieur à celui que prônerait une esthétique délibérément classique. Le premier est une source vive, spontanée et féconde. Le second ne serait qu'un dogme, un code normatif, que l'avant-garde ne peut dès lors assimiler.

On fera des observations analogues sur le plan des généalogies, des précurseurs (réels ou inventés), de l'identification rétrospective à tous les actes de non-conformisme, de révolte et d'innovation, de l'histoire littéraire. La rupture la plus radicale n'exclut pas un certain repêchage, dont la mission essentielle est de démontrer une anticipation, d'apporter une confirmation. Récupération toujours très sélective, qui équivaut à la fois à un geste polémique et à un signe de permanence, donc de validité. Cette « tradition » soigneusement choisie, purement subjective, tend à se rétrécir, à s'individualiser de plus en plus, sans jamais disparaître pour autant.

L'habitude de dresser des listes d'ancêtres — qui produisent d'autant plus d'effet qu'elles sont surprenantes — remonte aux futuristes. Dans *Risposta alle obiezioni* (*I poeti futuristi*, 1912), Marinetti reconnaît pour patrons... Dante et Poe, selon la méthode, désormais classique, qui consiste à isoler, à découper un fragment, une idée, une intuition, puis à les intégrer dans un nouveau contexte, pour leur faire jouer un rôle pleinement anticipateur : « Le futurisme a existé chez tous les novateurs du monde. Un grand, un énorme, un merveilleux Italien des temps anciens a été le plus grand futuriste : Léonard de Vinci. » Rimbaud devient ainsi « le premier futuriste », devancé ailleurs par Mallarmé, Leopardi, Baudelaire et même par Voltaire. Dans un manifeste du *Nouveau LEF* (1928), on lit que « Puškin était en son temps un des futuristes les plus enflammés, un profanateur sacrilège de tombes, un destructeur de canons, un goujat ». Une nuance « nationaliste » perce, parfois, dans cette récupération. Pour Huidobro, le futurisme fut anticipé par un Espagnol (Gabriel Alomar) et par un Américain (Vasseur). Et quand on voudra démontrer coûte que coûte une thèse, on procédera à une lecture simultanée de toutes les œuvres du passé, à l'aide d'une grille synchronique : de cette manière, *Vortex* se retrouve partout ; il peut remonter, en effet, jusqu'au paléolithique.[312]

Le cas du dadaïsme est identique. Il reconnaît ouvertement ses parentés, ses affinités, ses « maîtres ». « Ne suffit-il pas de dire : Rimbaud + Lautréamont + Jarry : la plus pure et complexe expression de l'art français ? » En matière de poésie « révolutionnaire », Jarry — toujours d'après Tzara — « a été un précurseur ». Dada prolonge et synthétise le romantisme, le dandysme, le démonisme. Son langage, concret ou abstrait, se présente comme une sorte de mélopée, voisine de « la cadence ancestrale des lamentations sacerdotales de l'Orient et de l'Occident » (Hugo Ball). On a parlé aussi, à propos de Dada, d'« indifférence quasi-bouddhique », de Lao Tseu, etc.[313]

Le surréalisme, quant à lui, postule un surréalisme avant la lettre, existant de façon intermittente, spontanée, à l'état « sauvage », pourrait-on dire. Le signal est donné par le premier *Manifeste* (1924) qui récupère Young, Swift, Sade, etc., pour une raison ou pour une autre. Les listes peuvent changer, la motivation reste pareille : « Remontant l'Art, le Surréalisme

[312] Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 172 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 74 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 97, 402 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 239 ; Ana Pizarro, *op. cit.*, p. 56 ; *L'Année 1913*, II, p. 113.

[313] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 412, 420 ; idem, Alfred Jarry, *Europe*, 555-556/1975, p. 73 ; Hugo Ball, *op. cit.*, p. 102 ; Giovanni Lista, « Tristan Tzara et le dadaïsme italien », *Europe*, 555-556/1975, p. 186.

se devait de le rappeler à ses origines. . . » : Paracelse, Rousseau, Sade, Fourier. L'*Ode à Charles Fourier* relève de la même préoccupation, qui se diversifie suivant les contextes : « l'inquiétude la plus durable et la plus moderne » (Arnim), « la marge de contestation la plus grande » (Sade, Lautréamont, Rimbaud, Jarry), « la grande tradition française » de la révolution, celle du roman noir, l'alchimie, les poupées Hopi — « la plus éclatante justification de vision surréaliste », les fatrasies médiévales (Tzara fut aussi obsédé à la fin de sa vie par Villon, Rabelais). . . « Le surréalisme n'a pas fait mystère de ce qui pouvait nourrir ses racines. » Quant à la technique proprement dite de récupération, elle varie considérablement : collages épigraphiques, montages de citations, découpage de fragments, etc. Un texte d'Eluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle* (1942), est fait d'un bout à l'autre de citations.[314]

Après les années 20, l'Est de l'Europe emboîte le pas, en se découvrant une foule d'ancêtres étrangers et nationaux. En Pologne, la « tradition » reconnue est formée par Rimbaud, Mallarmé et Apollinaire, lui-même à moitié polonais. On lira à cet égard le texte topique de Stefan Gacki : *Vers un classicisme nouveau* (1925).[315] En Roumanie, même symbiose ou synthèse entre les grands maîtres occidentaux, français surtout, Rimbaud en tête (*Unu*, 41/1931), et les sources locales. Parmi celles-ci, citons Urmuz, proclamé le « Jarry roumain » ; c'est le « précurseur » par excellence, qui prêtera son nom à une revue d'avant-garde (fondée par Geo Bogza en 1928). Une autre revue, *Unu*, lui consacrera un numéro (31/1930). Le *Manifeste* d'*Unu* (1/1928) invoque les noms de Marinetti, Breton, Vinea, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Arghezi, Theo van Doesburg. Mais on découvre aussi N. C. Mihaïlovski, ce « précurseur lointain » (*Integral*, 4/1925). Ailleurs, les noms qui font autorité sont ceux de Baudelaire, de Whitman, de Shaw, mais les palmarès diffèrent d'une publication à l'autre.[316] Les néo-avant-gardes pratiquent une politique similaire[317] : on a, décidément, affaire à un phénomène d'invariance.[318]

POLARITÉS FONDAMENTALES

Les attitudes négatives et positives qu'on vient d'examiner instituent une série de polarités qui marquent l'ensemble des structures des avant-gardes. L'esprit d'avant-garde est bipolaire et dialectique ; il n'avance qu'en surmontant des contradictions internes, qui surgissent spontanément et se résolvent en une série de synthèses dépassées l'une après l'autre. Phénomène remarquable et des plus rares : cette polarité est mise en lumière par l'avant-garde elle-même ; la réflexion critique ne vient qu'après coup, et ne fait que ratifier une prise de conscience exprimée par les représentants des mouvements qui nous occupent.

[314] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 38-39 ; idem, *L'Art magique*, p. 222 ; idem, *Point du jour*, pp. 130-131 ; idem, *Entretiens*, pp. 98-99 ; idem, *Arcane 17*, p. 84 ; Michel Carrouges, *op. cit.*, pp. 74-77 ; Jean-Louis Bédouin, *op. cit.*, p. 50 ; Georges Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *Change*, 7/1970, p. 90 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, pp. 1131-1132.

[315] Z. Rylko, « Apollinaire et les théories de l'avant-garde poétique en Pologne », *La Revue des Lettres Modernes*, 8/1969, p. 73.

[316] Saşa Pană, *op. cit.*, p. 558 ; Stefan Roll, *op. cit.*, p. 208 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 138.

[317] Adrian Marino, *op. cit.*, *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1/1975, pp. 111-112.

[318] Pour la théorie et la méthodologie du « repêchage » des précurseurs, voir : idem, « Le comparatisme des invariants ; le cas des avant-gardes », *Cahiers roumains d'Etudes littéraires*, 1/1976, pp. 81-95.

HANTISE DE L'ABSOLU

C'est une vraie *hantise de l'absolu* qui détermine tant l'antagonisme des pôles que leur réconciliation. Les avant-gardes se scindent et refont leur unité avec la même rage, la même passion. Dans les deux cas, on a affaire au même paroxysme, au même extrémisme, à la même soif de pureté. Bien entendu, le cadre des comportements littéraires et artistiques se trouve largement dépassé. L'obsession de l'absolu est en réalité un engagement existentiel, une forme de *Weltanschauung* dont l'origine romantique saute aux yeux.

Rien n'est plus étranger aux avant-gardes, sauf exception, que l'attitude relativiste, sceptique. En dehors de leurs accès de ludisme — et même alors, parfois —, leur voix demeure grave, leur esprit rigoureux et d'une exigence totale. Le *Manifeste* futuriste de 1909 est persuadé que « nous vivons déjà dans l'absolu . . . ». Marinetti et ses disciples se proclament les apôtres du « lyrisme absolu », de « principes violents et absolus ». Ils veulent créer « avec une foi absolue », embrasser « l'Absolu, en amour, comme en littérature », pousser « tout ce qui est fort et beau jusqu'à l'exaspération ». A la même époque, les acméistes russes font des déclarations assez similaires.[1]

Dada renforce cette préoccupation exclusive et passionnée. Du point de vue de la négation, c'est là le mouvement le plus furieusement radical, et il n'est pas jusqu'à son relativisme qui ne relève de cet esprit extrémiste. N'empêche que la structure dialectique, et dès lors ambiguë, de l'absolu caractérise une fois encore, à son insu, les proclamations de Tzara. Celui-ci ne parle-t-il pas, dans ses manifestes les plus enragés, d'un « absolu en pureté de chaos cosmique », d'« art absolu » et, plus tard, même d'un « absolu moral » ? Dans ce climat, où tout porte à l'excès, apparaît l'*ultraïsme*, qui cherchera entre autres, lui aussi, « un arte absoluto ».[2] Pareille mentalité exige évidemment un dévouement à toute épreuve aux buts poursuivis.

Le surréalisme se charge de nous en fournir la démonstration. Il ne se définit d'ailleurs, dans ses *Manifestes*, qu'en termes catégoriques : « *non-conformisme absolu* », « dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale ». Ses condamnations n'admettent aucune exception : « Il est inadmissible qu'un homme laisse une trace de son passage sur la terre. » En revanche, la liberté et le don de soi se mesurent, eux aussi, « à l'Echelle Eternité ». On joue à chaque instant sa vie sur une carte : « Tout ou rien. » Intransigeance, fanatisme, « sommation désespérée, irréductible » : ce fécond et terrible dogmatisme vire au sectarisme.

Le mécanisme moral du « quitte ou double » se présente ainsi comme un des modèles communs à toutes les avant-gardes, qui sortent régulièrement enrichies de ce bain d'absolu. En Roumanie aussi, il sera question d'« absolu en art », du « Tout (ou de l'Absolu) », d'« exaspération créatrice » (Geo Bogza).[3]

[1] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 35, 87, 96, 311, 317 ; F. T. Marinetti, *Destruction*, p. 156 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 53.

[2] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 362, 400, 401 ; idem, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, p. 17 ; César Fernández Moreno, *El Ultraísmo* (*Los Vanguardismos en la América latina*, p. 31).

[3] Ion Pop, *op. cit.*, pp. 65, 87, 221.

Exploitant à sa manière l'antique filon de l'unité originelle, une partie importante de l'avant-garde envisage ses *polarités* et *contradictions* dans une *perspective unitaire et totalisante*, assez surprenante à première vue. La totalité est la matrice où les dualités apparaissent et disparaissent à l'intérieur d'une unité qui se refait sans cesse, point nodal des divergences et convergences, source de toutes les virtualités. C'est là aussi une hypostase qui correspond au chaos primitif, et il va de soi que, dans son négativisme, Dada devait, le premier, redécouvrir cette idée : celle du retour à l'état amorphe, avant la création, après la destruction des formes existantes. Telle est, d'ailleurs, la seule solution possible : remonter à la situation première, où « tout est uni », où tout est encore possible, et d'où l'on peut envisager une nouvelle synthèse. D'après Hugo Ball, qui effleure cette idée, Dada ne peut que souffrir de ses « dissonances » jusqu'à la limite de l'« autodestruction ». La « totalité » restauratrice qui succède à la débâcle finale préoccupe entre autres Tzara et surtout le surréalisme, dont la « philosophie » a pour clef de voûte, semble-t-il, la notion de « point suprême », de « foyer vivant de la totalité du monde ». Le poète surréaliste possède « cette vertu essentielle de revendiquer à tout instant l'expression de la totalité de l'homme, qui est refus et acceptation mêlés, séparation constante et aussi constante réintégration... » (J. Gracq).[4] Les termes de la quête sont ainsi clairement énoncés.

Le problème implique, d'abord, une nette conscience de la polarité structurale que Tzara traduit en ces termes : « *Ordre = désordre ; moi = non-moi : affirmation = négation.* » Deux attitudes contradictoires se font face, en une tension extrême dont l'abolition exige le signe d'égalité, donc l'unité. Le surréalisme fait de l'union des contraires et de l'opposition profonde qu'elle recèle un véritable article de foi : « Répétons que nous croyons à la puissance absolue de la contradiction. » Les formules employées pour cerner cette *coincidentia oppositorum*, lieu où convergent tous les antagonismes, relèvent — apparemment — d'une vision fondamentalement dialectique. Si Tzara parle de l'« entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : La *VIE* » *(Manifeste Dada 1918)*, Breton tient un langage teinté de mythologie, d'ésotérisme ainsi que de philosophie hégélienne et marxiste. Il se réfère souvent à l'unité primordiale et à la « faculté unique, originelle, dont le primitif et l'enfant gardent trace », faculté qui lève toutes les barrières entre le monde intérieur et le monde extérieur, source de toutes les représentations opposées de l'homme. Le mythe de l'« *Androgyne primordial* », forcément, ne lui est pas inconnu. Il relève, lui aussi, de l'« unité concrète de deux termes mis en rapport » et qui communique « à chacun d'eux, quel qu'il soit, une vigueur qui lui manquait, tant qu'il était pris isolément ». Cette unité concrète et indissoluble, repose sur le principe de la « complémentarité contradictoire », au delà de la non-contradiction. Elle est le produit d'une conciliation effective des réalités antinomiques, le résultat d'une « fusion », d'une « exaltante alliance des contraires », d'un « *fil conducteur* entre les mondes par trop distincts ». La notion (logique) de contradiction est ainsi liquidée et l'identité universelle des contraires enfin instaurée.[5]

[4] Robert Motherwell, *op. cit.*, p. 51 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 399 ; Michel Carrouges, *op. cit.*, pp. 22, 23, 26-27 ; cf. Jean Decottignies, « L'œuvre surréaliste et l'idéologie », *Littérature*, 1/1971, p. 40.

[5] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 362, 367 ; Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, p. 158 ; André Breton, *La clé des champs*, pp. 107-108 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, p. 184 ; idem, *Arcane 17*, p. 27 ; idem, *Les Vases communicants*, pp. 103, 129 ; idem, *Entretiens*, p. 304 ; Jean Schuster, *op. cit.*, p. 115 ; Gellu Naum, *op. cit.*, p. 154.

Tout aussi dialectique est la façon dont sont résolues les polarités antagonistes. Elles sont conçues, en effet, comme alternances de mouvements en sens inverse, « passant » l'une dans l'autre, obéissant à une causalité réciproque, aboutissant à une synthèse globale. Le surréalisme, surtout dans sa phase marxiste, a pleinement conscience de cette méthode. L'essentiel de son activité tend « à la résolution dialectique des anciennes antinomies : action et rêve, nécessité logique et nécessité naturelle, objectivité et subjectivité, etc. » Et dans le domaine de la création artistique, « l'objectif final était de concilier dialectiquement ces deux termes violemment contradictoires pour l'homme adulte : perception physique, représentation mentale ». Démarche censée se prolonger en sens opposé, car autour des éléments subjectifs projetés par la peinture vont s'organiser de nouvelles perceptions à tendance objective.[6]

La dialectique, qui a le pouvoir de réduire les antinomies fondamentales à une unité concrète et immédiate, est la meilleure manière de les intégrer et de les dépasser. Peut-on les classifier d'après leur contenu ? Chez les surréalistes, principalement, les dualités apparaissent avec une évidence aveuglante, notamment dans le *Second manifeste* (1930) qui dénonce « le caractère factice des vieilles antinomies destinées hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme », c'est-à-dire « . . . l'absurde distinction du beau et du laid, du vrai et du faux, du bien et du mal ». « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. . . » Tristan Tzara avait voulu, lui aussi, « jeter la main du ciel en enfer », et réciproquement. Les inventaires des surréalistes sont les plus complets : rêve et réalité, veille et sommeil, univers extérieur et vie psychique, raison et folie, connaissance et amour, objectif et subjectif, perception et représentation, passé et avenir, vie et mort, jeu et gravité. . . « Leurs contraires préférés se confondent bientôt avec eux-mêmes » (Aragon).[7]

Le caractère profondément équivoque de l'avant-garde, du moins des courants dadaïste et surtout surréaliste, trouve ainsi son explication. Humeur ludique, certes, mais aussi esprit tragique : « riez et pleurez en même temps » (Lautréamont), « nouez les rires aux douleurs » (Aragon), « Nous fûmes ces gais terroristes » (Breton). Enfin, « être imbécile devient une chose sérieuse, une chose de l'intelligence » (G. Ribemont-Dessaignes). C'est précisément dans l'avant-garde que se dessine avec toute la netteté désirable la conscience du « paradoxe » et de l'« ambiguïté », « un des plus grands moteurs de l'esprit moderne » (G. Ribemont-Dessaignes).[8] William Empson aurait pu s'y étendre dans ses *Seven Types of Ambiguity* (1930). A son tour, la rhétorique du renversement se rattache à l'esthétique de la contradiction. Tandis que la théorie moderne de la métaphore peut mettre à profit les intuitions surréalistes relatives à la pensée analogique et à ses ambivalences.

[6] André Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 61 ; idem, *Perspective cavalière*, p. 11.

[7] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 76-78 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 708 ; André Breton, *Les Vases communicants*, pp. 103-104 ; idem, *La clé des champs*, pp. 25, 107 ; idem, *Perspective cavalière*, p. 50 ; Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 137.

[8] André Breton, *Les pas perdus*, p. 61 ; G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, pp. 28, 35 ; G. Apollinaire, *Il y a . . .*, p. 12.

AFFIRMATION/NÉGATION

Une fois reconnue la prédisposition de l'avant-garde à la contradiction et à la dialectique, l'opposition de ses attitudes négatives et positives s'éclaircit parfaitement. L'avant-garde a une structure bipolaire, parce que devant tous les problèmes du temps, de la littérature et de l'art, son esprit — radical par nature — se scinde inévitablement en deux, exprime un oui ou un non, l'enthousiasme ou le dégoût. Voilà d'ailleurs la polarité fondamentale propre à tous ces mouvements, la « loi » qui régit, sans exception, leurs prises de position. Chacun d'eux nie un, plusieurs, ou tous les aspects du passé, et approuve la nouveauté à l'avenant. D'autre part, la frontière séparant les attitudes négatives des attitudes positives s'avère très relative en vertu du mécanisme dialectique qui convertit chaque tendance en son contraire, et par suite d'un extrémisme foncier pour lequel l'affirmation et la négation, poussées à bout, finissent par se valoir. Les pôles opposés se contaminent mutuellement ; la violence négatrice se transforme en fureur positive ; le oui et le non, également absolus, sont qualitativement égaux. Aussi est-il toujours difficile de déterminer lequel des deux signes, le plus ou le moins, l'emporte en définitive.

D'ailleurs, ils se présentent de concert, la « rose » émergeant de la « merde », comme dans l'*Antitradition futuriste* d'Apollinaire (1913). Dada, qui passe pour essentiellement négatif, demeure, en fait, ambivalent : son « système » consiste dans une contestation qui, en se métamorphosant, se valorise affirmativement, d'après l'équation du *Manifeste Dada 1918 : « affirmation = négation »*. Quiconque s'élève contre ce manifeste, est dadaïste à cent pour cent, car « les vrais dadas sont contre DADA ». « Il (Dada) se transforme — affirme — dit en même temps le contraire. . . » (valorisation par la négation) et passe au refus global : « crier le contraire de ce que l'autre dit ». En même temps, Dada a un sens très vif de la *coincidentia oppositorum* : « il *est* le point où le *oui* et le *non* se rencontrent » ; « comme *oui* était égal à *non*, ordre et désordre trouvaient une unité dans l'expression momentanée de l'individu ». *Die Kunst-Ismen 1925* énoncent la même proposition : « Le dadaïsme a poussé l'affirmation et la négation jusqu'au non-sens. » Pareillement, chacune des déclarations surréalistes sur l'identité des contraires, implique à la fois l'affirmation et la négation. Un manifeste du *Grand Jeu* (1928) souligne du reste qu'il n'y a qu'une seule réponse à donner à n'importe quelle question : « Oui et non. »[9]

Les théories sur *Dada à deux vitesses* (« nous avions dépassé la première vitesse, vitesse négative »)[10] et, en général, sur la coexistence de deux avant-gardes, négative et positive, voire « réactionnaire » et « progressiste », s'appuient justement sur la dialectique qu'on vient d'exposer.

DESTRUCTION / CONSTRUCTION

Ainsi s'explique, en même temps, une autre polarité importante, celle de la *destruction* et de la *construction*, de l'arrachement et de l'enracinement ; *Ædificabo et destruam*. La négativité pousse à l'anéantissement, but de la révolte. Mais de cette façon, la voie est ouverte à des créations nouvelles, expressions d'aspirations positives. Le processus est dialectique et

[9] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 362, 381, 385, 386, 424 ; idem, *Introduction*, in : Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 8 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, II, p. 526 ; *Le Grand jeu*, p. 18.

[10] Marcel Janco, *Dada 1916-1966*, p. V.

circulaire : on nie pour affirmer, on démolit pour édifier, et ainsi de suite. Fait rarement souligné[11], ce mouvement ininterrompu de l'avant-garde illustre, vu son caractère révolutionnaire, le *topos* mythique de la régénération cyclique par catastrophes rédemptrices successives. La devise anarchiste de Bakounine : « Détruire, c'est créer » s'inscrit dans la même vision apocalyptique de la « fin du monde » qui fait place à un univers rajeuni, purifié, renaissant. C'est là la démarche même de l'avant-garde. D'autres schémas (freudiens : instinct destructif et autodestructif/instinct de conservation ; dialectiques marxisantes, etc.) ont été proposés afin d'éclairer le phénomène. De toute façon, l'idée directrice reste pareille : avant de rebâtir, il faut au préalable déblayer le terrain.

Cette donnée fondamentale se retrouve chez tous les « révolutionnaires » modernes, et tout d'abord chez Rimbaud. On cite à ce propos[12] un *Projet de Constitution Communiste* (à jamais perdu), ainsi que certaines phrases de ce projet : « Il est des destructions nécessaires ... *Toute vallée sera comblée, toute colline abaissée, les chemins tortueux deviendront droits et les raboteux seront pleins.* » Van Gogh rêve d'une « société rafraîchie après de grands ouragans », et même un « casseur » comme le père Ubu sait qu'il jouera un rôle constructif (*Ubu enchaîné*, 1900) : « Cornegidouille ! nous n'aurons point démoli si nous ne démolissons même les ruines ! Or, je n'y vois d'autre moyen que d'en équilibrer de beaux édifices bien ordonnés. » Quand le futurisme entre en lice, il n'échappe pas à la règle : dès son premier acte terroriste, l'avant-garde du XXe siècle affirme son désir fervent de créer. Pour Marinetti, « la volonté de détruire et de rénover est tout ». La tendance antitraditionnelle du futurisme est « rinnovatrice e stimolatrice », et Papini d'ajouter : « quand le désordre sera parfait, un nouvel ordre, un nouvel équilibre deviendront possibles ». Ainsi se profile la *Reconstruction futuriste de l'univers* (1915 ; Balla, Depero).[13]

Avec Majakovskij, le futurisme russe transpose la polarité dans le domaine du langage : « destruction des mots, création de mots nouveaux », sur quoi vient se greffer l'intuition de la catastrophe finale, du déluge purificateur *(Mystère-Bouffe)*. Kručënych s'en prend pareillement aux moyens d'expression qu'il veut recréer « comme Adam », « reconstruire, purifier et renouveler », tandis qu'en peinture, Malevič fera « pousser un tableau nouveau » sur les « débris » des objets. On comprend la fascination qu'ont pu exercer sur ces esprits le mythe de la révolution en général et les événements de 1917 en particulier : « révolution qui serait aussi celle des idées, de la perception du monde, qui serait une nouvelle construction » (V. Šklovskij), qui permettra de « construire sur un terrain déblayé » (El Lisickij).[14]

Quelques exemples suffisent à prouver la popularité de cette idée. *L'antitradition futuriste* d'Apollinaire est entièrement fondée sur le binôme *destruction/construction.* L'auteur se défend, du reste, « d'être un destructeur car je n'ai jamais détruit, mais au contraire, essayé de construire ». Un autre manifeste de la même année, *Bombe, éléphant, carafe* d'Alexis Merodack-Jeaneau (1913), exige « après le bombardement des temples ... la réédification complète ». La notion de la Fin du Monde et de son retour cyclique, toujours attendu, apparaît également chez

[11] Une exception : Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, Paris, 1975. pp. 245-246.

[12] Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, p. 41.

[13] Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 33 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 125, 202, 394, 398 ; G. Papini, « La necessità della rivoluzione », *Lacerba*, 15 aprile 1913 ; Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I. p. 52.

[14] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 148 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, pp. 85, 96 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 65 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 22 ; Raoul-Jean Moulin, *op. cit.*, p. 262 ; Manfredo Tafuri, *op. cit.*, *V. H. 101*, 7-8/1972, p. 74.

Blaise Cendrars. La revue *Sic* de Pierre Albert-Birot (1916) met à l'actif de l'avant-garde les saccages de la guerre : « Guerre + cubistes + futuristes — X = *Prochaine renaissance française* », caressant le même rêve de rénovation, le même espoir d'une autre « règle » et « discipline » que les anarchistes, le *Blaue Reiter* et les expressionnistes, dont une des revues s'intitule : *Umsturz und Aufbau* (1919-1920).[15]

Quant à Dada, ses ravages ne sont qu'un banc d'essai, car, au fond, il se veut créateur. Chacun de ses refus s'accompagne d'une proposition constructive, comme le démontre le *Manifeste* de 1918 : « Pas de pitié. Il nous reste après le carnage l'espoir d'une humanité purifiée », « Notre rôle est de détruire parce que nous voulons une vie nouvelle ». A l'entendre, Tzara n'aurait jamais prôné exclusivement la destruction : « Il est certain que la *table rase* dont nous faisions le principe directeur de notre activité, n'avait de valeur que dans la mesure où *autre chose* devait lui succéder. »[16] C'est pour un « Dada créateur » que se prononcent encore Marcel Janco et Hans Richter, conformément à la thèse (qui fut aussi celle de Ball et de Huelsenbeck) selon laquelle il faut renverser avant de restaurer. Eternel retour de la « destruction, mais en vue d'une réalité supérieure », à quoi crut aussi G. Ribemont-Dessaignes : « Il n'est pas de révolution qui ne finisse par se coaguler en un ordre nouveau. » Il est bien évident que l'avant-garde ne saurait s'établir dans le néant, et que la tendance inverse agit simultanément : « Après la destruction qui satisfait un de nos besoins profonds, nous aimons à refaire notre maison . . . » On rejoint de la sorte tant la technique du renversement que le mythe du paradis. Autrement dit : « Tout ce qui dissout une forme d'art pour la libérer des contraintes . . . devient constituant d'une autre forme d'art. »[17] L'ultraïsme reprend le *topos* à son compte : « índice destructor y purificador », de même que la critique espagnole d'avant-garde : « movimiento simultáneamente derrocador y constructor » (Guillermo de Torre). Apollinaire, enfin, en propose une autre formule : « cette longue querelle . . . de l'Ordre et de l'Aventure » *(La jolie rousse)*, qui s'est maintenue, au demeurant, jusqu'à nos jours.[18]

Les exégètes du surréalisme l'ont invariablement caractérisé par l'équilibre qu'il réalise entre deux tendances antagonistes : « désintégration et réintégration ». Rien n'est plus vrai, encore faudrait-il préciser que la définition ne s'applique pas à ce seul mouvement. Breton tantôt cite Nietzsche et sa doctrine de l'unité des contraires — « s'anéantir pour redevenir » —, tantôt se réclame de la dialectique même de la vie, à l'œuvre « dans la constance de son processus de formation et de destruction ». Parlant du surréalisme, il précise : « On voit assez par là combien il serait absurde de lui prêter un sens uniquement destructeur ou constructeur : le point dont il est question est *a fortiori* celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre. » Le coup de balai de Dada a fait fortune et ses successeurs procèdent au « nettoyage par le vide » (Aragon), au « nettoyage par ordure » (G. Bounoure), qui

[15] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, p. 1077 ; *L'Année 1913*, III, pp. 192, 129, 195, 310 ; Claude Leroy, « Cendrars, le futurisme et la fin du monde », *Europe*, 551/1975, p. 117 ; Arlette Albert-Birot, *op. cit.*, idem, p. 102 ; Paul Raabe, *op. cit.*, p. 184.

[16] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 361, 366, 571 ; idem, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, p. 22.

[17] Marcel Janco, *Dada créateur* (Willy Verkauf, *op. cit.*, pp. 45, 49) ; idem, « Dada à deux vitesses », *Dada 1916-1966*, p. VI ; Hans Richter, *op. cit.*, pp. 25, 164, 185 ; Robert Motherwell, *op. cit.*, p. 53 ; G. Ribemont-Dessaignes, *Manifestes Dada . . .*, pp. 40, 110 ; idem, *op. cit.*, *N. R. F.*, 19/1931, pp. 869, 871 ; idem, *Déjà jadis*, pp. 24-25, 110, 234 ; idem, *391*, p. 77.

[18] Gloria Videla, *op. cit.*, pp. 15, 186 ; Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, I, p. 28 ; idem, *La aventura y el orden*, Buenos Aires, 1948.

peut effectivement préparer l'avènement d'une ère nouvelle. Car le ton devient apocalyptique. On entrevoit déjà la catastrophe finale, annoncée par les anarchistes. Les surréalistes donnent une dimension mythique au rêve de régénération révolutionnaire, et Breton se laisse bercer à plusieurs reprises par « l'aspiration lyrique à la fin du monde ».[19] L'holocauste en masse, le « grand soir », les bûchers de livres (Paul Eluard—B. Péret, *La révolution surréaliste*, 9-10/1927), la purification de l'humanité par le feu : voilà les grandes tentations de l'heure.

Vision atroce et exaltante, qui se situe — on l'a vu — dans la perspective du mythe du paradis et de l'éternel retour : « Il ne tient peut-être qu'à nous de jeter sur les ruines de l'ancien monde les bases de notre nouveau paradis terrestre. » Quant au second mythe qui accompagne celui-là, et qui est centré sur la libération et la transformation radicale de l'homme, c'est là un projet qui tourne résolument le dos à l'iconoclastie pure et simple du dadaïsme. « Travailler sans répit au désencroûtement *intégral* des mœurs » et refondre « l'esprit humain » : on retombe toujours sur la même dualité qui détermine l'engagement surréaliste dans son ensemble, le triple et indivisible objectif poursuivi — « Transformer le monde, changer la vie, refaire de toutes pièces l'entendement humain ». Le nihilisme et l'extrémisme révèlent ainsi leur finalité bénéfique : « Le scandale pour la destruction de la pourriture, pour la découverte d'une nouvelle vie. » Tout aussi constructif est le « reclassement de certaines valeurs », ou tel slogan : « être éternel par refus de vouloir durer », « je me suis rebâti moi-même »[20]. Du reste, la vie et la survie des avant-gardes mêmes sont garanties par la régénération cyclique : si le surréalisme veut subsister, il faut « le restituer, au prix d'un assez beau saccage, à son but propre » (Breton). La polarité dont nous traitons ici se reflète dans la dialectique des mouvements. Les porte-parole de Dada s'en sont bien rendu compte : « L'entreprise de dégradation, de destruction des valeurs qui fut connue sous le nom de Dada, aboutit à une nouvelle entreprise de construction mieux connue aujourd'hui : le Surréalisme. » L'aveu de Tzara est décisif : « Le surréalisme naquit des cendres de Dada ... Il procéda, après l'époque apparemment négative de Dada, à une certaine reconstruction »[21], dialectique recoupant d'ailleurs la conception que l'avant-garde se fait de son cycle intérieur.

Des points de vue identiques peuvent être notés hors des sphères occidentales. Le *Manifeste au peuple polonais sur la « futurisation » immédiate de la vie*, de Bruno Jasieński (1921), déclare : « ... Nous commençons dès aujourd'hui une reconstruction et une réorganisation radicale de la vie polonaise » ... Pour le Hongrois L. Kassák, l'unité de la construction et de la destruction constitue l'assise révolutionnaire de l'avenir. Des idées analogues sont émises en Croatie et en Serbie. En Roumanie, la revue *Alge* (62/1930) réclame « Un torrent qui démolisse. Un courant qui bâtisse »[22]. Et le mouvement constructiviste s'affirme en tant que : réponse positive au dadaïsme destructeur. Bref, c'est partout la même chanson.

[19] Michel Carrouges, *op. cit.*, pp. 102-103, 199; André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, p. 221 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, p. 77 ; idem, *L'Amour fou*, p. 15 ; cf. Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 17 ; Robert Bréchon, *op. cit.*, p. 114 ; André Breton, *Entretiens*, p. 281 ; idem, *La Lampe dans l'horloge*, p. 22 ; Paul Eluard, *op. cit.*, II, p. 825.

[20] Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 16 ; André Breton, *Point du jour*, p. 25 ; idem, *L'Art magique*, p. 223 ; idem, *La clé des champs*, pp. 130, 163 ; Paul Eluard, *op. cit.*, II, p. 1313 ; Aragon, *Traité du style*, p. 199 ; *Le Grand Jeu*, p. 18.

[21] Gérard Durozoi—Bernard Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 80 ; G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, p. 10 ; Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, p. 24.

[22] Cf. Józef Heistein, *op. cit.*, *Europe*, 551/1975, p. 24 ; Tomás Straus, « L'Art et sa fonction d'anticipation », *Revue d'esthétique*, 1/1971, p. 43 ; Włodzimierz Kot, « Croatian and Serbian Modernism : A Comparative Analysis », *Neohelicon*, II, 3-4/1974, pp. 173-179 ; Saşa Pană, *op. cit.*, p. 568.

La polarité du *commencement* et de la *fin* fait pendant à l'antinomie que nous venons d'étudier. Elle en découle aussi, car chaque destruction marque un terme et tout élan constructif institue un nouveau départ. La nouveauté des avant-gardes suppose, sous tous ses aspects, qu'on reparte à zéro, l'œuvre de négation une fois achevée. On a dit, et à juste titre, que Dada était le déluge, après quoi on recommença sur nouveaux frais. La définition fut, en général, acceptée par la critique et étendue à l'ensemble des avant-gardes. Mais il y eut des précurseurs, Rimbaud notamment qui, dans les *Illuminations*, « illustre la nouvelle harmonie ». *La Lettre du voyant* prophétise : « viendront d'autres horribles travailleurs, ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé » ![23] Dès cette époque, le mécanisme est en marche.

Cette expérience cruciale a été pleinement vécue par les futuristes, les premiers d'ailleurs à la mettre systématiquement en relief : « nous commençons une nouvelle ère en peinture ». En architecture, également, « On repart à zéro obligatoirement » (Sant'Elia, *Manifeste de l'architecture futuriste*, 1914). Du côté des Russes, les mots meurent, tandis que d'autres naissent : « le monde est jeune éternellement » (Kručënych, *Déclaration du mot en tant que tel*, 1912-1913), « le monde commence avec nous » (*Manifeste du psycho-futurisme*, 1914)[24]. C'est là une conviction qui procède, par ailleurs, de l'acte créateur lui-même, envisagé — qu'on se rappelle les « créationnistes » — comme invention absolue, comme « genèse ». L'artiste, prétend-on, « est un nouveau-né qui met de l'ordre dans l'univers pour son usage personnel ». L'art, en se concrétisant, arrive chaque fois à son terme, mais toute œuvre nouvelle remet le passé en question : elle est un moment d'un long « devenir qui ne peut être que commencé sur terre » (Kandinskij)[25].

La catastrophe de 14-18 et l'écroulement de l'ordre ancien généralise cet état d'esprit. Un sentiment exaltant s'empare des consciences, celui de participer à une authentique renaissance : « Le monde est à recommencer », « aujourd'hui, tout recommence : c'est fabuleux », « Una nueva era comienza » (Huidobro).[26] Les revues « modernes », *L'Esprit nouveau* par exemple, clament dans leurs programmes : « *Une grande époque vient de commencer* » (1/1920, p. 1), « l'esprit de construction et de synthèse, d'ordre et de volonté consciente se manifeste de nouveau ». Pareillement, le dadaïsme et le surréalisme ont le net sentiment de fermer une époque et d'en ouvrir une autre. Pour Marcel Janco, la voie est clairement tracée : « Tout était à démolir. On devait recommencer après *tabula rasa.* » « Après la débâcle tout recommence », confirment à leur tour André Breton et Paul Eluard. Le verbe, à partir de Lautréamont, subit une crise fondamentale : « recommencement », avec lequel la poésie a partie liée et qui devient un vrai credo. « Puisque tout est à recommencer tous les jours . . . » (B. Péret).[27]

L'idée de construction et de création en sort puissamment renforcée. La tendance négative des avant-gardes trouve ainsi non seulement une justification, mais aussi, en fin de compte, une finalité positive. Comme toute vie vient de la mort, cette dernière est, de ce fait même, légitime et désirable. Le cas du constructivisme est exemplaire, qui prend son essor en U. R. S. S. pendant et après la Révolution d'Octobre. Dans six de ses manifestes au moins, le souci d'édifier est lié à

[23] Rimbaud, *op. cit.*, pp. 183, 271.

[24] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 168, 170, 233 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 27 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 156 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 66.

[25] Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, p. 67 ; *L'Année 1913*, III, p. 144.

[26] Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, p. 241 ; Robert Bréchon, *op. cit.*, p. 26 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 207.

[27] Marcel Janco, « Dada à deux vitesses », *Dada 1916-1966*, p. V ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 474 ; André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, pp. 228-229 ; Benjamin Péret, *op. cit.*, p. 66.

l'idée d'un âge nouveau qui commence et à la conception de l'art comme « méthode de construction de la vie ».[28]

Ailleurs, c'est tantôt l'engagement révolutionnaire qui domine — « Les constructivistes, écrit Kassák, représentent le nouveau type d'homme social. Sur le plan philosophique, ils sont à l'école du matérialisme historique, ils voient le sens des luttes humaines dans la révolution socialiste » —, tantôt la concordance avec la modernité qui prend le dessus : « Le nouveau beau est né dans un labeur constructif qui est la base de la vie moderne », qui se manifeste dans « le matérialisme technique moderne » (Teige). De ce fait, « *le poétisme est à la fois l'opposé et le complément indispensable du constructivisme* ». Dans les revues roumaines *Punct* (9/1925) et *Integral* (1/1925), le constructivisme se présente en tant que « style de l'époque, l'expression du siècle », « synthèse de la vie de toujours » et, partant, comme dépassement de tous les mouvements antérieurs.[29]

ANCIEN / NOUVEAU

L'avant-garde nie et affirme, détruit et construit, en fonction d'une dualité qui domine toutes les autres. Elle rejette, en effet, l'ordre *ancien*, pour en imposer un *nouveau*. L'éternelle nouveauté — on s'en souvient — est la condition *sine qua non* de toute création, la raison d'être même de l'avant-garde qui, pour s'instituer comme telle, doit combattre et vaincre de haute lutte — d'où sa douleur, d'où sa souffrance — tout ce qui ressortit à la tradition. Le « neuf » est donc le produit d'une tension dialectique, d'une relation d'opposition ouverte à l'« ancien ». Dès lors, il est soumis à un dépassement perpétuel ; car, à peine élaboré, il s'use, se dégrade et s'efface devant la nouveauté suivante, en un mouvement ininterrompu.

Les textes illustrant l'antithèse des *attitudes négatives* et *positives*, outre qu'ils confirment ces idées, montrent aussi à quel point l'avant-garde en a conscience. « Nous nions le passé — disait le futuriste Boccioni en 1913 — parce que nous voulons oublier et oublier en art signifie se renouveler. » « La formidable antithèse entre le monde moderne et l'ancien est déterminée par tout ce qu'il n'y avait pas avant » (Sant'Elia). Dans les pages du *Blaue Reiter* (1914) domine une seule question : si l'on est au seuil d'une époque nouvelle, « est-ce que le moment est déjà venu aujourd'hui de se détacher du vieux monde ? » Ailleurs, toujours chez les expressionnistes, on met en relief le même truisme : « Le nouveau c'est l'opposition contre l'ancien », qui, lui aussi, fut jeune autrefois ...[30]

Dialecticiens empiriques, mais dialecticiens quand même, les dadaïstes redécouvrent la volupté de cet antagonisme fécond et dynamique. Au fond, seule l'antithèse compte, car les termes opposés changent continuellement : « J'aime une œuvre ancienne — confesse Tzara — pour sa nouveauté. Il n'y a que le contraste qui nous relie au passé » (*Manifeste Dada*, 1918). Comme rien ne peut vaincre « la volonté de ceux qui se sont proposé d'élever un monde neuf sur

[28] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 339-366 ; Agnès Sola, « Futurisme russe et Révolution », *Europe*, 552/1975, p. 170 ; *L'Esprit Nouveau*, 11-12/1921, p. 1212.

[29] Cf. Miklós Szabolcsi, « L'avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international », in : *Actes du Ve Congrès A. I. L. C.*, Amsterdam, 1969, p. 330 ; Endre Bojtár, « Quelques problèmes de la poésie socialiste est-européenne entre 1914 et 1929 », *Acta Litteraria*, 1-4/1967, p. 236 ; Karel Teige, « Poétisme », *Change*, 10/1972, p. 108 ; Saşa Pană, *op. cit.*, p. 553 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 205, 274.

[30] *L'Année 1913*, III, pp. 107, 132, 146 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 79 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, II, p. 181.

les débris de l'ancien », le surréalisme remplacera à son tour les formes antiques par des formes nouvelles, assimilera celles-là au profit de celles-ci. Démarche commune à toutes les avant-gardes, comme le démontrent encore Karel Teige (*Orage sur le front gauche*, 1930) défendant « le travail négatif et destructif qui devait précéder la formation d'une nouvelle théorie de l'art », ou Ilarie Voronca, l'intégraliste roumain : « le véritable créateur nouveau brise avec la pioche de son tempérament les lois connues » (*Punct*, 6-7/1924)[31]. Toute poésie nouvelle fomente son coup d'Etat personnel contre l'ancien régime littéraire.

PASSÉ / PRÉSENT / AVENIR

Par rapport au temps, l'avant-garde connaît évidemment la division traditionnelle : *passé*, *présent*, *futur*, tout en opposant, à chaque moment, le troisième terme au premier : passé est synonyme d'ancien, tandis que la nouveauté relève du présent, étape vers le futur. Le statut de ce dernier demeure néanmoins profondément ambigu. L'avant-garde — on le sait — est toujours tournée vers l'avenir. Mais cette projection, du fait même qu'elle tend à une pureté paradisiaque, implique une régression « primitive ». Le futur rejoint ainsi le passé le plus éloigné à travers un présent, qui ne fait que prolonger celui-ci. Par son extension et sa dilatation progressives, le présent devient une continuation et une intégration croissante du temps révolu dans le temps à venir — mouvement à la fois cyclique et dialectique.

Une fois de plus, ce schéma est saisi et formulé intuitivement par les avant-gardes elles-mêmes. Les observations des futuristes russes sont, à ce propos, des plus pénétrantes. Les expériences du *zaum* prouvent « l'influence du futur sur le passé » et, dans leur passion aveniriste, ces écrivains « sélectionnent pour leur future poésie les plus anciens langages ». « Le Futurisme russe fuit le passé comme un homme qui, avant de sauter, doit prendre son élan. » Fait significatif, un texte à valeur de programme porte le titre : *Sur l'avenir dans le passé*. Marinetti parle d'un futur (« le nouveau-né radieux de l'avenir »), arraché dans la douleur « d'une vulve moribonde ». Un poème d'Apollinaire s'intitule : *Arthur roi passé roi futur* (1914). Le manifeste vorticiste de *Blast* (Wyndham Lewis, 20 juin 1914) décrète : « Le présent n'existe pas : existent seulement le passé et le futur ... », et « La Réalité est faite de passé, de futur et d'art ».[32]

Tuer le passé et le ressusciter sous des formes neuves, promises à un avenir brillant, constitue donc un procédé constant des avant-gardes. Il arrive même que cette polarité se transforme en slogan, comme à la foire berlinoise de Dada (1920) : « *Die Kunst ist tot / Es lebe die neue Maschinenkunst / Tatlins.* » Le langage, concret ou abstrait, embrassera des éléments anciens, servis sous l'étiquette du dernier cri. Quant aux surréalistes, André Breton surtout, loin de faire peau neuve, « un passé presque immémorial (leur) est ... garant de l'avenir ». Telle boutade à propos de Francis Ponge — « ce poète a, en effet, un très *bel avenir* ... de *revenant* » — pourrait s'appliquer au mouvement tout entier. La jeunesse éternelle de la beauté est assurée du

[31] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 362, 368, 696 ; André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 188 ; Karel Teige, *op. cit.*, *Change*, 10/1972, p. 88 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 196.

[32] Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, pp. 36, 95 ; Noëmi Blumenkranz — Onimus, « Futurisme italien et futurisme russe », *Europe*, 552/1975, p. 16 ; Bénédikt Livchits, *op. cit.*, p. 235 ; Brunella Eruli, « Preistoria francese del futurismo », *Rivista di letterature moderne e comparate*, 4/1970, p. 269 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, II, p. 142.

fait d'« avoir (été) projetée dans l'avenir en même temps qu'(on) la reconnaissait à l'état sauvage ». De l'*âge d'or*, enfin, on affirme la richesse inépuisable « en possibilités *futures* », tandis que le poète surréaliste projette ses prophéties dans le passé. Selon le Roumain Geo Bogza, des formes encore inimaginables peuvent avoir des répercussions « anticipées et rétroactives » sur l'âme contemporaine (*Crez*, « Credo », dans *Unu*, 22 mars 1929)[33].

TRADITION / INNOVATION

L'antitraditionalisme des avant-gardes n'est au fond qu'un aspect des polarités qu'on vient d'énumérer. Le rôle de la tradition est multiple. Comme on l'a souvent dit, la nouveauté a, elle aussi, sa « tradition », car elle suppose un retour nécessaire et bénéfique au point de départ de l'« inédit », au principe d'invention qui cautionne toute création originale. A signaler aussi la tradition, si stimulante, des recherches expérimentales, dites d'« atelier », ainsi que — phénomène quasi universel — la valorisation sélective des précurseurs. Car si l'avant-garde refuse un certain héritage, il y en a un autre qu'elle revendique. A la fois « révolutionnaire » et « conservatrice », sa position est équivoque : pour contester la culture et la littérature dominantes, elle se cherche toujours des points d'appui dans l'histoire. De ce fait, « la négation est en même temps reprise et dépassement d'une certaine tradition »[34]. Le rejet complet de toute tradition est donc impossible. Aucune avant-garde, même la plus radicalement neuve, n'évite le « déjà vu ». Il n'empêche que, pour innover, elle doit essayer à tout prix de repousser ce qui la précède, jusques et y compris la tradition que pourrait instaurer la nouveauté qu'elle-même vient de proposer.

Ces alternatives apparaissent clairement dans les prises de position les plus violemment « antipasséistes », celles des futuristes. Ceux-ci se voient confrontés avec une tradition conservatrice qu'ils violent avec volupté, mais aussi avec une tradition novatrice, celle qui détruit pour rebâtir : « *L'architecture se détache de la tradition : elle recommence de nouveau par force* » (Sant' Elia). Cette iconoclastie a ses ancêtres : la destruction des bibliothèques et des musées, dit Papini, « è . . . un'antica usanza ». Il y a, à la limite, la tradition qui consiste à n'en avoir aucune, illusion entretenue par le mythe de la *tabula rasa* et de l'*incipit vita nova*. Pour Papini encore, « la vraie tradition italienne est caractérisée par le fait même de ne jamais avoir eu aucune tradition, étant donné que la race italienne est une race de novateurs et de constructeurs ». Assimiler *une* tradition est le prélude à toute innovation. Révolutionner la littérature revient donc à mettre en œuvre un certain héritage. Bien entendu, il faut faire fi de « quatre siècles de tradition italienne », mais, en même temps, il convient d'introduire dans le vide qui en résulte « tous les germes de puissance qui sont dans les exemples des primitifs, des barbares de tous les pays », ainsi que l'apport de la sensibilité, si moderne, des manifestations « *antiartistiques* » (Boccioni). Inversement, « l'art sacré » (traditionnel) peut se rajeunir au

[33] Manfredo Tafuri, *op. cit.*, *V. H. 101*, 7-8/1972, p. 63 ; Francis Ponge, « Entretien avec Breton et Reverdy », *Le Grand Recueil*, Paris, 1961, p. 300 ; André Breton, *La clé des champs*, p. 25 ; idem, « Devant le rideau », *Le Surréalisme en 1947*, p. 17 ; idem, *L'Art magique*, p. 227 ; idem, *L'Amour fou*, p. 88 ; idem, *Point du jour*, p. 65 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 514.

[34] Otto Hahn, « Notes sur l'avant-garde », *V. H. 101*, 3/1970, p. 83.

contact de cette « sacrée audace » des avant-gardes, les termes de la proposition étant interchangeables[35].

Il est plus facile de revendiquer la rupture que de la consommer. Voyez Apollinaire. Constatant d'abord que, tout au long du XIXe siècle, il n'y a eu qu'une « longue révolte contre la routine académique, à laquelle les rebelles opposent les traditions authentiques », il ne va pas tarder à se rendre compte que ce projet, à savoir l'instauration de l'authenticité, n'est réalisable qu'en partie. A ce stade, il recule, à la fois blasé et conciliateur : « Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention ... » *(La jolie rousse)*. A propos des *Mamelles de Tirésias*, il reconnaîtra que le dramaturge doit parfois renouer « avec une tradition négligée ». A la fin, *L'esprit nouveau et les poètes* marque une véritable volte-face : « L'esprit nouveau qui s'annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens ... » Quant à lui, Apollinaire, il a « voulu seulement ajouter de nouveaux domaines aux arts et aux lettres en général, sans méconnaître aucunement les mérites des chefs-d'œuvre véritables du passé ou du présent ». Sa palinodie est en somme celle de l'avant-garde tout entière. La volonté de synthèse, conclusion à laquelle tend immanquablement la polarité tradition/innovation, se traduit à la même époque chez le promoteur du « nunisme », Pierre Albert-Birot : « Oui ... les Anciens ont fait les chefs-d'œuvre ... et c'est parce que nous les connaissons que nous sommes *cubistes*, *futuristes*, etc. ... en un mot *nunistes*. » L'histoire de l'art ne serait donc qu'une succession d'avant-gardes qui doivent disparaître sitôt qu'elles ont « passé fleur ».[36]

Dada s'inscrit par certains aspects dans la même dialectique. Ainsi, en matière de poésie concrète ou simultanée, Tzara veut « relier la technique primitive et la sensibilité moderne ».[37] Pour le surréalisme, la tradition est à la fois pesante et exaltante : « J'ai qualifié moi-même — écrit Breton — de magnifique et d'accablant ce legs culturel qui nous est transmis. » Dès lors, chaque fois qu'on s'insurge contre lui, on lui substitue — par un jeu inévitable de compensations — son « contraire » en quelque sorte : une tradition hétérodoxe, secrète et militante, tant du point de vue idéologique que littéraire. Sous l'angle révolutionnaire, la seule partie recevable de l'héritage culturel est celle susceptible d'être utilisée « comme arme qui, au déclin de la société bourgeoise, se retourne inévitablement contre cette société » ; d'où la nécessité de la récupération de toutes les traditions subversives. Quant à l'optique littéraire, elle envisage une série d'éléments promus à la dignité de sources « surréalistes » : petits romantiques, roman noir, ésotérisme, art ancien (exclusivement en tant que précurseur de l'art moderne), etc. Il est important de souligner que tous ces repêchages s'effectuent sous le signe de la « tradition » : « Si la révolution servait à quelque chose, c'était par spasmes convulsifs à retrouver les éléments perdus d'une tradition. » Celle-ci s'élargit par récupérations successives, devient plus souple, plus ouverte, plus perméable. Elle « procède par étonnants à-coups et se montre dans son choix infiniment moins rigoriste et butée que les cuistres qui parlent en son nom ».[38] On peut être moderne en dehors de toute tradition ou, au contraire, en s'y rattachant. C'est la seconde voie que l'avant-garde a choisie, bien malgré elle, d'ailleurs.

[35] *L'Année 1913*, III, pp. 79, 104, 106, 195 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 195 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 219 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, pp. 56, 131.

[36] Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, p. 68 ; idem, *Œuvres poétiques*, pp. 313, 809, 1078 ; idem, *op. cit.*, *Mercure de France*, 491/décembre 1918, p. 385 ; Arlette Albert-Birot, *op. cit.*, *Europe*, 551/1975, p. 103.

[37] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 552.

[38] André Breton, *Position politique du surréalisme*, pp. 18, 65, 87, 90 ; idem, *La clé des champs*, pp. 34, 114, 149, 261 ; idem, *L'Art magique*, p. 122 ; *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris, 1960, p. 281 ; André Breton, *Les pas perdus*, p. 149.

Elle réalise une synthèse analogue en Roumanie, reconnaissant à plusieurs reprises l'existence de la tradition, en tant que produit et dépositaire de l'« imagination collective » (*Integral*, 1/1925). « Nous réclamons le titre de champion de la tradition parce que nous appelons tradition la synchronisation avec l'époque » (*idem*, 5/1925). La tradition se modernise ; l'art nouveau n'est pas dépourvu de « continuité dans le temps » ; au demeurant, « en art, comme partout d'ailleurs ... la révolution est exclue » (Ilarie Voronca). Le retour aux origines, notamment aux sources populaires, est prôné au même titre dans *Contimporanul* (Marcel Janco, 45/1924) et *Integral* (Ion Călugăru, 6-7/1925). Enfin, on va jusqu'à soutenir que l'art abstrait, et en général toute découverte, constitue « le point de départ d'une nouvelle tradition » (Marcel Janco, *Punct*, 10/1925).[39]

Ces idées, fruits de réactions fondamentales en face de problèmes concrets, anticipent ou confirment, malgré leur caractère empirique, souvent intuitif, la réflexion la plus systématique en la matière. Ainsi, T. S. Eliot, dans *Tradition and the Individual Talent* (1919), corrobore, pour l'essentiel, les vues exposées ci-dessus. Il en ira de même pour la néo-avant-garde.[40]

SUBJECTIF / OBJECTIF : IRRATIONNEL / RATIONNEL, RÊVE / VEILLE, RÊVE / RÉALITÉ, RÊVE / ACTION, NATUREL / SURNATUREL

C'est une autre polarité que constituent les formes de la *subjectivité* et de l'*objectivité* perceptibles dans les processus créateurs, psychologiques et épistémologiques de l'avant-garde : antithèse qu'on a déjà entrevue à propos de la création proprement dite, et surtout de l'image poétique et de l'autonomie de la poésie et de l'art. La tendance est double : subjectivisme ou objectivisme intégral d'une part, abolition de la distinction entre sujet et objet d'autre part. La première sera illustrée par telles œuvres expressionnistes, réduisant l'univers à une extension du moi, ou par certains surréalistes dont les images ne font que figurer l'inconscient par l'intermédiaire de l'écriture automatique. A l'objectivisme intégral correspondent, par contre, le *ready-made*, le collage, les objets trouvés, etc. Quant à l'effacement du sujet et de l'objet, il reste une préoccupation essentiellement surréaliste, encore qu'il découle de la dialectique de la totalité et de la dualité, propre à un certain esprit d'avant-garde.

Le poète surréaliste se propose, on le sait, de combler le fossé existant entre *res cogitans* et *res extensa* par leur fusion. Il s'agit de résoudre « le passage de la subjectivité à l'objectivité » (et vice versa), « le passage du *sujet* à l'*objet*, qui est à l'origine de toute préoccupation artistique moderne ». C'est-à-dire résoudre, au fond, le conflit non seulement épistémologique, mais aussi ontologique entre la perception (physique) et la représentation (mentale) qui, sous la forme de l'image, est à la base de l'art. La transmutation envisagée (pour reprendre les idées de l'heure) est comparable au glissement de l'état passif à l'état actif, de l'inanimé à l'animé, de « la conscience objective des réalités » à leur « développement interne », et elle reçoit une solution dialectique : plus de *mimesis*, plus de « réalisme », ni d'art comme « représentation » (lisez : imitation et

[39] Saşa Pană, *op. cit.*, p. 552 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 48-49 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 65 ; pour plus de détails : Adrian Marino, « Avangarda literară şi tradiţia » (L'avant-garde littéraire et la tradition), *Contimporanul*, 45/1966.

[40] Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York, 1959 ; autre exemple : Hilton Kramer, *The Age of the Avant-garde*, London, 1974. pp. 11-12, 17 ; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 78.

interprétation du réel). On nie qu'il y ait des modèles à représenter, mais il n'y a pas non plus de réalité que l'artiste ne puisse exploiter : d'où le découpage du réel pour l'insérer à l'état brut dans l'œuvre (collages, slogans publicitaires, extraits de chansons, onomatopées). Par contre, on s'efforcera d'amener la représentation mentale à une précision de plus en plus objective, par l'exercice volontaire de l'imagination et de la mémoire, par la méthode « paranoïaque-critique ». En conclusion : « le plus grand bénéfice qu'à ce jour le surréalisme ait tiré de cette sorte d'opération est d'avoir réussi à concilier *dialectiquement* ces deux termes violemment contradictoires pour l'homme adulte : perception et représentation ; d'avoir jeté un pont sur l'abîme qui les séparait ».[41]

Subjectivité et objectivité deviennent à leur tour la source et le tremplin d'une série d'orientations *irrationnelles* et *rationnelles* (ou *intellectuelles)*, phénomène débordant d'ailleurs largement le cadre des avant-gardes. Ces dernières se caractérisent en effet par une contradiction concrète entre la pulsion instinctive, inconsciente (« le surréalisme est à la portée de *tous* les inconscients »), purement intuitive, visionnaire, et le contrôle rationnel, la logique, l'attitude cérébrale, voire scientifique. D'un côté, l'onirisme, la spontanéité, la sensation, la passion, l'extase pure, voire la folie ; de l'autre, un penchant à la construction lucide, la faveur dont jouissent la technique et la science, l'intervention de l'esprit d'observation et d'abstraction. De cet antagonisme dérive, au niveau de la création, l'opposition de l'automatisme et du calcul, de la dictée de l'inconscient ou de l'arbitraire du hasard et de l'art concerté.

Ces dilemmes surgissent dès l'époque futuriste. Dans le *Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste* (1912), Marinetti n'entend pas parler d'intuition et d'intelligence comme de « deux domaines distincts et nettement séparés ». Tout esprit créateur a pu constater « que les phénomènes intuitifs se mêlaient aux phénomènes de l'intelligence logique. Il est par conséquent impossible de déterminer exactement le moment où finit l'inspiration inconsciente et commence la volonté lucide ». Majakovskij précise à son tour : « La haine de l'art d'hier ... m'oblige de mettre en avant ... non le lyrisme mais la science exacte, l'examen des rapports de l'art et de la vie. »[42]

Il est faux d'assigner au surréalisme un statut purement irrationnel. Dès le premier *Manifeste* (1924), c'est un équilibre qui est envisagé : on veut déclencher les forces étranges que recèle notre esprit, « les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison ». Si Hegel est cité à l'appui (« l'objet d'art ... tient le milieu entre le sensible et le rationnel »), l'expérience reste avant tout personnelle, comme l'indique, entre autres, l'élaboration de l'*Ode à Charles Fourier*. La voie des grandes synthèses surréalistes est ainsi ouverte : a) celle « du rationnel et du réel, sans crainte de faire entrer dans le mot 'réel' tout ce qu'il peut contenir d'irrationnel *jusqu'à nouvel ordre* » ; b) « la logique liée à la vie » ; c) « l'absence bien connue de frontières entre la *non-folie* et la folie » ; d) « selon l'heureuse formule de nos amis de Bucarest, la connaissance par la méconnaissance ».[43] Une liste assez complète de ces dualités a été donnée plus haut. La néo-avant-garde de l'« absurde » se complaira, elle aussi, entre le raisonnable et son contraire.

[41] André Breton, *L'Amour fou*, p. 126 ; idem, « En marge des champs magnétiques », *Change*, 7/1970, p. 10 ; idem, *Position politique du surréalisme*, pp. 84, 167-168 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 102.

[42] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 138 ; Raoul-Jean Moulin, *op. cit.*, pp. 237-238.

[43] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 19 ; idem, *Position politique du surréalisme*, p. 122 ; idem, *Ode à Charles Fourier*, p. 8 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 99 ; idem, *Amour fou*, p. 84 ; Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, pp. 248-249 ; André Breton, *Nadja*, p. 171 ; cf. aussi *La Conquête de l'irrationnel*, in : Salvador Dali, *Oui*, pp. 12-28.

L'intrusion de l'*irrationnel* dans la *réalité*, notamment, produit une combinaison nouvelle que les surréalistes adoptent sous le nom de *surrationalisme* (*Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938). Le point de départ est de nouveau Hegel et sa boutade : « Tout ce qui est réel est rationnel, et tout ce qui est rationnel est réel. » Le rationnel épousera donc en tous points la démarche du réel, dont le domaine s'étend indéfiniment, frôlant l'incongruité totale. « Et, effectivement, la raison d'aujourd'hui ne se propose rien tant que l'assimilation continue de l'irrationnel, assimilation durant laquelle le rationnel est appelé à se réorganiser sans cesse, à la fois pour se raffermir et s'accroître. » On en arrive ainsi à percevoir la déraison de la réalité raisonnable, dont la fascination équivaut à l'attrait du gouffre : « La révolution surréaliste a eu cet incalculable avantage d'amener l'irrationnel dans la vie courante et d'avoir fait connaître aux hommes les trésors de l'inconscient. »[44]

La confrontation du *rêve* et de la *réalité* se situe dans ce même contexte, le rêve étant l'expression de l'irrationnel à l'état subliminal, niée par les données de la réalité objective. Pour résoudre leur désaccord, il faut d'abord dépasser l'antinomie *rêve/veille*, comme ce héros de Jarry qui ne distinguait plus « sa pensée de ses actes, ni son rêve de sa veille ». L'existence se mue en rêve éveillé, en songe ouvert au féerique. Les séances de « sommeil », qu'affectionnent certains surréalistes, Desnos entre autres, tendent à effacer complètement les frontières de la vie onirique et de la vie consciente, à plonger en pleine surréalité[45] : réalité absolue, lieu privilégié du poète qui vit « à l'intersection de deux plans au tranchant cruellement acéré, celui du rêve et celui de la réalité ».[46] Avant Breton, Pierre Reverdy procédait déjà à une révision totale du concept de réalité, visant à la conciliation des contraires. Le *Manifeste* en donnera une définition complète : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. » L'opposition « artificielle » entre le rêve intérieur et le monde des faits s'évanouit pour faire place à « une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même et ne lui serait ni supérieure ni extérieure ». Un titre comme *Les vases communicants* (1932) exprime la même idée, ce « *fil conducteur* entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure ... » Les premiers à s'insurger contre la compartimentation arbitraire du « réel et (de) l'imaginaire » (principe de base du second *Manifeste*) sont les poètes. D'un point de vue subjectif, poétique, ces termes sont interchangeables. Les objets « fabriqués » en rêve peuvent et doivent trouver une forme matérielle. Toutes les techniques surréalistes (objets trouvés, collages, frottages) procèdent à « l'accouplement de deux réalités en apparence inaccouplables sur un plan qui en apparence ne leur convient pas » (Max Ernst). L'imagination se mêle à la nature ; le « possible » coïncide avec le « réel », car « tout ce que l'esprit de l'homme peut concevoir et créer provient de la même veine, est de la même *matière* que sa chair ». On se rappelle la perspective totalisante qui cautionne l'ensemble de ces polarités. La poésie devient ainsi « ce monde transformé que nous avons rêvé » (Eluard).[47]

[44] Paul Eluard, *op. cit.*, I, pp. 779-780 ; Malcolm de Chazal, « Message aux surréalistes », *La Brèche*, 1/1961, p. 39.
[45] Cf. Roger Shattuck, *op. cit.*, p. 222 ; André Breton, *Les Vases communicants*, p. 127.
[46] Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, pp. 15, 19.
[47] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, pp. 23-24, 76 ; idem, *Point du jour*, pp. 24, 46 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 46 ; idem, *Les Vases communicants*, p. 103 ; cf. Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 109 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 516 ; II, p. 936 ; idem, *Donner à voir*, p. 147 ; André Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 162.

Le rêve a aussi le pouvoir d'anticiper, de donner une direction et un but à l'action. Essentiellement dynamique et prospectif, il fait miroiter un monde meilleur aux yeux de l'avant-garde, et la grande révolution qu'elle ambitionne s'accomplit d'abord en rêvant. Utopie et rêve étant les deux faces d'une même médaille, il n'est pas surprenant que Tzara tend vers « *une conciliation entre le rêve et l'action* » et Breton vers une « interpénétration de l'action et du rêve ». Pour le surréalisme, la chose est connue, l'idéal serait une solidarité parfaite entre les idées et les actes constituant l'ensemble des conduites humaines. Le type exemplaire sera donc le rêveur actif, batailleur même : « Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve. » Action pratique et action poétique doivent fusionner sous l'égide de deux maîtres : « "Il faut rêver" a dit Lénine ; "Il faut agir" a dit Goethe. Le surréalisme n'a jamais prétendu autre chose. »[48]

L'ambiguïté du réel et du rêve qui l'accompagne provoque une confusion entre le *naturel* et le *surnaturel*, que le surréalisme s'empresse d'exploiter. Il se laisse envahir par la surréalité. Pour lui, le fantastique court les rues. La vie de tous les jours tient du miracle, c'est un tissu d'invraisemblances. Contre la « *haine du merveilleux* », le premier *Manifeste* proclame : « le merveilleux est toujours beau ». A la « REALITE » se substitue « le sentiment du merveilleux quotidien », qui réalise en fait la fusion complète des deux états : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus le fantastique, il n'y a que le réel. » Si « la réalité est l'absence apparente de contradiction », « le merveilleux c'est la contradiction qui apparaît dans le réel », source de surprise qu'on recherche passionnément et qu'on a définie avec bonheur comme « l'intrication en un seul objet du naturel et du surnaturel » ou, si l'on veut, du visible et de l'invisible : « Je supprimais le visible et l'invisible » (Eluard).[49]

Cette interpénétration concertée, où l'irréel plonge ses racines dans la réalité, tandis que celle-ci ne fait que se déréaliser, tend à concilier d'autres pôles : par exemple, l'*abstrait* et le *concret* (Huidobro : « L'abstrait devient concret et le concret devient abstrait »). Synthèse entraînant d'importantes conséquences d'ordre esthétique et, en premier lieu, la réconciliation entre le *non-figuratif* et le *figuratif*, l'*organique* et l'*inorganique*, l'*être* et la *chose*, l'*homme* et la *machine*. Ainsi, l'on veut tantôt trouver « un nouveau rapport vital de l'homme avec les choses, en quoi cet homme et ces choses trouvent leur commune et plus haute expression », tantôt — comme le font Duchamp et Picabia — pratiquer une « confusion préméditée de l'homme et de la machine ».[50]

VIE / MORT, VIE / ART (POÉSIE)

Le creuset commun de ces antithèses reste, sans doute, la vie, que le *Manifeste Dada 1918* conçoit comme entrelacement des contraires et de toutes les contradictions grotesques, proposition éminemment dialectique. La vie, dans son cheminement, dépasse les dualités les unes après les autres, à commencer par celle qui les domine toutes et qui l'oppose à la mort. Il y a

[48] Cf. Daniel Leuwers, « Tzara, critique d'art », *Europe*, 555-556/1975, p. 226 ; André Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 84 ; idem, *Les Vases communicants*, p. 170 ; Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 335.

[49] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 24 ; Aragon, *Le Paysan de Paris*, pp. 16, 71, 250 ; André Breton, *L'Art magique*, p. 226 ; idem, *L'Amour fou*, p. 97 ; Paul Eluard, *Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine*, Marseille, 1926, p. 13.

[50] Cf. Ana Pizarro, *op. cit.*, p. 35 ; André Breton, *La clé des champs*, pp. 155-156, 418 ; idem, *Le Surréalisme et la peinture*, p. 59.

une totalité suprême, absolue, où se trouve engloutie (selon Tzara) « la vie lente qui existe et dort même dans ce que d'habitude on nomme la mort ». S'il existe une parfaite coïncidence des contraires, c'est bien celle de la vie et de la mort (J. Rigaut). Le *Second Manifeste surréaliste* place, lui aussi, cette dualité à la tête des antinomies à résorber.[51]

Enfin, la même méthode permet d'en résoudre une autre, fondamentale, qui date — théoriquement — des débuts mêmes de l'art pour l'art, à l'aube du romantisme : le face-à-face de l'*art* et de la *vie*. Au lieu de barrières infranchissables, une synthèse organique, vivante, se réalise par la transformation de l'art en *praxis*. Plus qu'une création nouvelle, la poésie est en fin de compte une manifestation ludique ou « autonome ». La grande ambition sera de « pratiquer la poésie » (comme l'exige le premier *Manifeste* surréaliste), de réaliser effectivement un « art vivant », de mener « une vie poétique ». L'osmose, la solidarité est complète entre les deux domaines : « La poésie ne se fera chair et sang qu'à partir du moment où elle sera réciproque » (Paul Eluard). Loin de toute discrimination entre « la solution réelle et la solution imaginaire », le poète aspire à devenir voyant, idéal que Breton découvre avec joie, avant Rimbaud, chez Achim von Arnim. Vie, voyance et poésie ne font qu'un, et l'art devient, pour tout dire, un *modus vivendi*, « die Kunst zu leben und zu erleben », selon la formule d'un « poétiste » tchèque.[52]

NATIONAL / INTERNATIONAL

La recherche d'une tradition qui leur soit propre, place les avant-gardes devant un dilemme majeur, la dernière de nos polarités et non la moindre, car elle a trait à l'horizon spirituel — et géographique — de ces mouvements. En effet, s'il est banal de souligner dans chaque pays leurs aspects locaux, leurs affinités avec le passé littéraire national, leurs fonctions diverses selon les contextes sociaux, idéologiques et artistiques, il n'en est pas moins vrai que les avant-gardes sont tiraillées entre leur attaches nationales et leur esprit universaliste. Ce fait les rend solidaires de tous les courants internationaux, dans lesquels elles se sentent profondément intégrées.

Qu'elles aient une vocation à la fois nationale et cosmopolite, voilà ce qui ressort déjà de l'exemple futuriste. Inutile de rappeler ici, en détail, l'engagement nationaliste de Marinetti et de ses amis, le patriotisme de la *Battaglia di Tripoli* (1912) et d'autres textes, tout aussi pénétrés de la « grandezza italiana », d'« impérialisme », de messianisme politique. Plus important est le rapport établi entre ces tendances idéologiques et l'orientation d'avant-garde : « Nous professons un nationalisme ultraviolent, anticlérical . . . un nationalisme antitraditionnel qui a pour base la vigueur intarissable du sang italien. Notre nationalisme futuriste attaque férocement le culte des ancêtres qui, loin de cimenter la race, l'anémie et la pourrit misérablement. » Le messianisme se mue ainsi, le plus naturellement du monde, en futurisme intégral : « Etant donné le passé illustre qui écrasait l'Italie et *l'avenir infiniment plus glorieux qui bouillonnait dans son sein*, c'est en Italie, sous son ciel trop voluptueux, que l'énergie futuriste devait naître . . . » Si chaque pays possède son passéisme particulier, il se doit d'avoir aussi son

[51] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 367, 400 ; Georges Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, in : *N. R. F.*, 19, 1931, p. 41 ; André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 76.

[52] André Breton, *op. cit.*, p. 28 ; idem, *La clé des champs*, p. 129 ; Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 248 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 767 ; André Breton, *Point du jour*, p. 129 ; Marketa Brousek, *op. cit.*, p. 160.

futurisme, qui en est l'antithèse et le remède spécifique. Le rêve d'un *Futurisme mondial* (1924) se trouve ainsi nuancé par des variantes autochtones. Ce mouvement « a créé d'innombrables futurismes différents selon les exigences des milieux ». Il varie dans le temps et l'espace, et seul son esprit révolutionnaire, essence de sa lutte contestatrice, demeure permanent et universel. Il en résulta certains conflits, les futurismes étant condamnés à s'affronter justement en vertu de leur nationalisme exacerbé. Les diatribes d'Umberto Boccioni, *Les futuristes plagiés en France* (1913), où Apollinaire est particulièrement visé, sont bien connues : « Nous le remercions pour la nouvelle tendance qu'il a découverte sans en nommer la provenance futuriste italienne. Cela est bien français ... » Ailleurs, on déplore le « chauvinisme excessif » de F. Léger, tandis que la fierté nationale, qui fera ensuite long feu, flétrit « le respect vil et crétin de nos citoyens pour tout ce qui vient ou revient de l'étranger ».[53]

L'exemple le plus typique (et le plus retentissant) de ce genre d'antagonisme est offert par les démêlés de Marinetti, lors de sa visite en Russie, en janvier 1914. Les futuristes russes font en principe profession d'universalité. Selon Majakovskij, le futurisme est appelé à « détruire toutes les frontières nationales. La poésie du futur sera cosmopolite ». Mais, en même temps, le complexe nationaliste entre en jeu et les objections se multiplient. D'abord à propos du terme. Pourquoi ce néologisme italien ? Il est inacceptable. On lui préfère, et de loin, le mot russe *budetljane* (Chlebnikov). Majakovskij, quant à lui, est ravi que « pour la première fois, un mot nouveau de l'art, le constructivisme (ne soit) pas arrivé de France mais de Russie ». Ensuite, on veut rétablir l'ordre exact, la priorité des initiatives : « ... les futuristes russes se sont affirmés avant que Marinetti ne soit connu en Russie. » Simple question de préséance ? Non : il s'agissait avant tout de revendiquer la nouveauté, l'originalité. Enfin, tels futuristes russes refusent de se considérer comme une branche du mouvement occidental, parce que « nous pensions non sans fondement que nous avions devancé sur beaucoup de points nos confrères italiens ».[54] Là-dessus, O. Brik et B. Livšic tombent d'accord : le futurisme russe a sa genèse propre ; il est le produit d'une initiative nationale.

Passons sur les détails de cette rencontre tumultueuse et sur les dialogues, plus ou moins apocryphes, de Marinetti et de ses adversaires, pour n'indiquer que l'essentiel. Aux manifestes italiens, V. Chlebnikov et B. Livšic répondent par un contre-manifeste (1914), repris par O. Brik dans *Novyj LEF* (1927). L'arrière-pensée du tract est presque xénophobe. Dans un texte antérieur, *Le mot en tant que tel* (1913) de Kručënych et Chlebnikov, l'animosité se dissimulait encore derrière des arguments esthétiques : insuffisance des réalisations en matière de langage, verbalisme creux, etc.[55] Cette fois, l'abcès crève. Emboîtant le pas au manifeste rayonniste de Larionov (1913) — « Salut au nationalisme ! » —, l'amour-propre russe se déchaîne. Marinetti parlait en français, que ses contradicteurs n'entendaient pas ou prétendaient ne pas comprendre, faisant ostensiblement usage du russe. Un rappel à l'ordre, aux lois de l'hospitalité, s'attire une réplique foudroyante de Majakovskij : « on vient de mettre une muselière au futurisme russe ». Aux yeux du « génie national », dans le climat patriotique de ces années, Marinetti faisait tout à coup figure d'étranger. Du reste, on l'a déjà constaté, les Russes étaient profondément attachés à

[53] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 220, 372, 387, 394, 395,

[54] Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 147 ; Vl. Markov, *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, p. 2 ; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 277 ; Ossip Brik, « Nous autres futuristes » (tr. fr.), *Change*, 4/1969, p. 183 ; Bénédikt Livchits, *op. cit.*, p. 208

[55] Bénédikt Livchits, *op. cit.*, p. 209 ; Ossip Brik, *op. cit.*, p. 183 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 28.

leur folklore, à leurs traditions artistiques primitives, voire archaïques, ainsi qu'à leur histoire (D. Burljuk). Pendant la Révolution et la guerre civile, cette tendance s'élèvera comme un rempart contre le reste de l'univers : « Aujourd'hui sur le territoire russe s'est formé le pôle d'un monde nouveau et tout le monde ancien s'est dressé contre lui » (Malevič).[56] L'avant-garde, le régime nouveau et l'instinct de conservation de la nation faisaient ainsi cause commune.

Simultanément, le rapport des forces se renverse : le futurisme russe n'est pas seulement égal à l'italien, il lui devient supérieur. Une proclamation collective de 1914 déclare « ne rien avoir de commun avec les futuristes italiens, sauf le nom, puisque dans l'art les conditions lamentables de l'Italie ne peuvent pas se mesurer avec la haute tension de la vie artistique russe pendant les cinq dernières années ». Expression typique de fierté nationale, voire de nationalisme, qui tournera peu après à l'impérialisme. Dont Marinetti, bien entendu, sera accusé à son tour ; mais c'est déjà le vocabulaire d'après la Révolution : « *Les futuristes russes ont définitivement rompu avec l'impérialisme* poétique de Marinetti » (*Pour quoi combat le "LEF"*, 1923). Reste que l'idée d'opposer un impérialisme à un autre couvait déjà dans les écrits des futuristes russes, ainsi qu'en témoigne un titre significatif de Chlebnikov : *Sur l'élargissement des limites de la littérature russe*[57] (1913).

Le conflit se prolonge en une confrontation entre panitalianisme et panslavisme ou, en fin de compte, entre l'Occident et l'Orient, fait qui lui confère une dimension toute nouvelle. Rendre hommage à Marinetti signifie, ni plus ni moins, courber « le noble cou de l'Asie sous le joug de l'Europe », s'écarter de la voie de la liberté et de l'honneur. Le manifeste de Chlebnikov et Livšic correspond au sentiment du profond clivage existant entre les deux traditions culturelles, dont le heurt s'explique, chez les futuristes russes, par un orgueil national passablement agressif. Les lecteurs sont invités à « se reconnaître des Asiates et à rejeter le joug de l'Europe », polarisation que la Révolution d'Octobre allait rapidement radicaliser. Un texte de Boris Kušner, *Méfions-nous de l'Occident* (1919), insiste sur la « complète indépendance du futurisme russe et sa totale autonomie génétique à l'égard des autres courants anonymes de l'Occident bourgeois ». La guerre « a contraint les futuristes russes à assumer fermement une position qui d'un côté les a rapprochés pour toujours des doctrines politiques de la Révolution et de l'autre, les a séparés pour toujours du courant européen enchaîné au nom de Marinetti ». Le divorce avec l'Ouest va de pair avec un retour aux sources ancestrales, dont on connaît l'attrait pour l'avant-garde : « nous opposons à l'Occident, non la Russie, mais tout l'Orient dont nous ne sommes qu'une partie ». Le phénomène illustre bien la psychologie de ces mouvements, adversaires de tous leurs devanciers, à commencer par ceux qui leur sont les plus proches. L'affiche *Nous et l'Occident* (1914) décrète : « *l'art européen est archaïque et il n'y a pas de nouvel art en Europe* . . . ».[58] La quête de la nouveauté a changé de cap ; l'Occident en a perdu le monopole. L'idée est courante à l'époque, car le manifeste rayonniste de Larionov (1913) avait déjà lancé cette tirade : « Salut au bel Orient ! . . . Nous sommes contre l'Occident, qui vulgarise nos formes orientales et enlève à tout sa valeur. » Des accents semblables se feront encore entendre dans le manifeste *Constructivisme et socialisme* (1928).[59]

[56] Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 79 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 433 ; Bénédikt Livchits, *op. cit.*, p. 217 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 69 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 141.

[57] Lionel Richard, « Futuristes russes contre Marinetti », *Europe*, 552/1975, p. 29 ; *Manifestes futuristes russes*, p. 63 ; *Europe*, 552/1975, pp. 95-97.

[58] B. Livchits, *op. cit.*, pp. 196, 209, 215, 222 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 195.

[59] Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 79 ; B. Livchits, *op. cit.*, p. 243 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, pp. 359-364.

L'Europe occidentale et, surtout, l'Amérique du Sud confirment ces observations. Dans le premier cas, la guerre, qui a aiguisé l'instinct patriotique, y est pour beaucoup. Pour Apollinaire, *L'esprit nouveau* (1918) a de fécondes attaches « nationale(s) » et *Dada Almanach* (1920) admet une grande diversité parmi les dadaïstes : « En Suisse on est pour l'art abstrait, à Berlin on est contre. » Dada change donc de visage selon les pays et les villes (Zurich, Berlin, Cologne, Hanovre, Paris) : Tzara ne manquera pas de le rappeler à la fin de sa carrière.[60] Les surréalistes, en général, ne se soucient pas de cette polarité. Ils n'aiment pas leur patrie, et le disent.[61] Mais, sous l'influence de la défaite de 1940, de l'engagement politique, de la Résistance, certains d'entre eux (Aragon, Eluard) finiront par découvrir les valeurs nationales, sans brûler pour autant tout ce qu'ils avaient adoré.

Dans le Sud-Est européen, on fait des expériences en tout pareilles. Qu'on veuille rattraper l'Occident, se mettre à l'heure de Paris, faire preuve de cosmopolitisme poétique, la chose va de soi. Mais, çà et là, se dessinent des résistances autochtones. En Pologne, Peiper (1929) veut jeter les bases d'une avant-garde nationale : « En France, chaque génération forte a créé une nouvelle théorie de la poésie. Chez nous, on s'est contenté des résultats tout prêts des recherches que poursuivent des poètes étrangers. Quant à moi, je nourris l'ambition, peut-être déraisonnable, d'instaurer en Pologne de nouvelles méthodes poétiques entièrement originales. » Les surréalistes yougoslaves adoptent une attitude très voisine, car — selon Marko Ristić — il ne suffit plus d'« importer le surréalisme parisien ». Bref, on veut être international et actuel sans se calquer sur la France. Si celle-ci a défini le contenu de la modernité, ce n'est là que l'effet des circonstances et du hasard. Les vicissitudes historiques de chaque pays ont provoqué des prises de conscience difficilement concevables à Paris, et alors qu'on n'échappe pas aux influences étrangères, le grand problème revient à les assimiler : « Les artistes étrangers et leurs groupes — dit le même Peiper — ne nous intéressent que lorsqu'ils se trouvent sur la voie de nos propres recherches et s'ils stimulent ces recherches d'une quelconque manière. » Marko Ristić, figure de premier plan en Serbie, est encore plus précis : « Nous croyons qu'il (le surréalisme) a apporté à ce pays des éléments qui ne s'y trouvaient pas antérieurement. Mais, d'autre part, nous sommes certains que cela n'a pas nui à l'originalité de l'expression autochtone, comme on pouvait le craindre . . . Ce flot d'idées ouvertes qui donnent le sens des rapprochements entre le surréaliste serbe et le surréaliste français ne peut être que fécond, enrichissant et créateur d'une expansion neuve, libre et indépendante de sa première inspiration. » Le groupe roumain d'*Integral* (1924) se veut aussi « universel » que « national », mais si la poésie nouvelle est « universellement humaine », elle ne saurait se réduire à « une servile imitation ». Ailleurs, Ilarie Voronca rend hommage à la langue roumaine, « riche de matériel sensible à l'âme actuelle ».[62] La revue *Contimporanul*, tout en organisant des expositions internationales (1924) et en entretenant des relations avec l'avant-garde occidentale, se faisait un point d'honneur de stimuler ainsi l'« intérêt pour notre pays » (96-97-98/1931). Plus aucune trace, cette fois, de mentalité cosmopolite ou apatride.

(1977)

[60] Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, *Mercure de France*, 491/1er déc. 1918, p. 395 ; Paul Raabe, *op. cit.*, p. 140 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, in : Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 9.

[61] André Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 87.

[62] Z. Rylko, « Apollinaire et les théories de l'avant-garde poétique en Pologne », *La Revue des Lettres Modernes*, 217-222 (1969), pp. 66, 68 ; Hanifa Kapidzic-Osmanagic, *Le Surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français*, Paris, 1968, pp. 37, 165, 267 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, pp. 43-44, 49 ; cf. Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 46.

CHAPITRE V

GENRES ET TECHNIQUES LITTÉRAIRES

INTRODUCTION

On pourrait s'étonner de l'absence, dans ces pages, de tout aperçu portant sur la thématique de l'avant-garde. En fait, c'est là une chose inexistante. Bien sûr, chaque type a ses thèmes favoris : ici la machine, là la ville, ailleurs l'automate ou les innombrables avatars de l'érotisme. Mais, à tout prendre, le dénominateur commun fait défaut et la disparité des phénomènes fausse d'avance toute vue d'ensemble dans ce domaine. Aussi a-t-on préféré parler au Chapitre IV de tendances esthétiques, lignes de force selon lesquelles s'orientent sinon tous les mouvements, du moins la majorité d'entre eux, et qui s'opposent souvent du reste en polarités. Alors que règne une variété irréductible sur le plan des thèmes, il est possible de décrire, au niveau sous-jacent des tendances, une série d'antinomies qui résultent en dernière analyse de préoccupations similaires. Les divergences externes se voient de la sorte enracinées dans un noyau unique. Par exemple, l'exécration unanime qu'entraînent la vision traditionnelle de l'univers et la *mimesis* qui y correspond se traduira contradictoirement soit par la volonté d'écarter toute représentation réaliste du monde sensible, soit par le désir d'incorporer dans l'œuvre les matériaux réels à l'état brut, en les soumettant à un minimum d'élaboration. Ainsi, en peinture, seuls sont visibles les carrés de Malevič et les taches colorées de Kandinskij ou bien encore les tickets et coupures de journaux assemblés par Schwitters, tout comme en littérature se côtoient le château d'Argol et les onomatopées imitant les rumeurs de la ville. A noter aussi que la notion même de thème se saisit difficilement lorsqu'il s'agit de poésie phonétique, de *zaum*, etc. On pourrait affirmer en somme que la littérature traditionnelle agit sur les avant-gardes comme un réactif suscitant des forces opposées (l'ordre établi exerce sur elles, on le verra au Chapitre VII, une action comparable) et que ces forces sont susceptibles de se matérialiser sous des apparences extrêmement variables.

Ce qu'on vient de dire des thèmes vaut aussi en partie pour les « formes », terme vague que nous employons à dessein ici au sens le plus large : aspect matériel de l'expression. Sur ce terrain non plus ne se dégage aucune uniformité, aucun « style » unifié. Que l'on compare sous ce rapport Breton à Marinetti, à Chlebnikov, aux poètes concrets... Wladimir Weidlé n'est pas le seul à faire état de « la mort du style », de la disparition de « la prédétermination collective de toute l'activité individuelle d'un artiste »[1], processus qui remonterait à l'en croire au romantisme. Peter Bürger lui fait en quelque sorte écho quand il déclare : « Diese Bewegungen (les avant-gardes historiques) haben (...) die Möglichkeit eines epochalen Stils liquidiert (...) »[2]. Une fois de plus, les phénomènes varient d'un type à l'autre, parfois même d'un écrivain

[1] Wladimir Weidlé, *Les Abeilles d'Aristée*. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts, Paris, Gallimard, 1954, p. 141.

[2] Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974 (edition suhrkamp, 727), p. 24.

ou d'une œuvre à l'autre, et la raison en est évidente. Il suffit en effet de rappeler la mise en question progressive, au cours du XIXe siècle, des grands cadres de référence introduits par la Renaissance : la perspective des peintres, la tonalité des musiciens, la « langue » des écrivains. Devant l'effacement des systèmes qui conditionnaient l'activité artistique, chacun acquiert la liberté d'inventer les conventions qui présideront à son travail. Mallarmé est un exemple célèbre, mais les jeux que pratique Scheerbart avec les sons renvoient à la même évolution, tout comme la vogue de formes en marge des « canons » : vers libre, poème en prose, etc. Au bout du processus, c'est l'anarchie intégrale qui s'installe : tel est bien le stade qu'atteignent les avant-gardes. Mais, paradoxalement, celles-ci doivent aussi une cohésion toute négative à l'hétérogénéité et à l'extrémisme de leurs recherches. Dans bien des cas, leurs langages, si différents soient-ils, tranchent avec une égale brutalité sur celui de la littérature traditionnelle ; pareillement, tels romans d'Aragon ou de Zamjatin, telles pièces de Kaiser, de Witkiewicz ou de Ionesco s'opposent par quantité de traits structuraux — et pas forcément les mêmes — aux œuvres d'un Mauriac ou d'un Bernstein. En un mot, les avant-gardes ne se ressemblent de ce point de vue qu'en vertu de l'*écart* qui les sépare des codes, des usages, des valeurs héritées — déviations occasionnées par une répulsion identique, mais rayonnant en étoile autour de la « sentine » des traditions.

L'imagination — c'est un lieu commun — peut déployer une énergie inépuisable à enfreindre les codes. Qu'elle se répète à l'occasion, rien de plus normal. Infractions lexicales, syntaxiques, graphiques, etc. ; production du signifié par le signifiant ; manipulation du « point de vue » du récit ; réaménagement de l'espace scénique — l'avant-garde n'en a pas moins proposé une série impressionnante de techniques pour renverser la tyrannie des codes. L'intervalle qui l'en sépare — la notion d'écart est capitale dans ce contexte — sera examiné ci-après sous deux optiques. En premier lieu, celle des genres et des formes qui leur sont particulières : macrostructures imposées en quelque sorte par les conventions génériques — dans la mesure où ces dernières ne sont pas répudiées ; deuxièmement, celle d'une rhétorique englobant « l'étude des procédés de langage qui caractérisent, entre autres discours, le discours littéraire »[3] et, dès lors, l'étude de la matière première des œuvres.

Inutile de dire qu'il serait illusoire de dresser ici un inventaire complet des procédés mis en œuvre. Fort heureusement, les écarts, hétéroclites *in concreto*, peuvent se classer, se ranger en catégories. Aussi a-t-on effectué un échantillonnage ; sans doute d'autres exemples apporteraient-ils des précisions supplémentaires ; mais il y a gros à parier qu'ils ne modifieraient guère le tableau d'ensemble.

LES GENRES

De l'histoire à la rhétorique en passant par l'esthétique, sous quelque aspect qu'on l'envisage, l'avant-garde semble considérer la poésie comme son domaine privilégié. Pourtant, certains textes cités n'offrent guère de ressemblance avec ce que Goethe et Keats, voire même Rimbaud et Lautréamont, eussent appelé « poème ». Les mots, une fois encore, nous prendraient-ils au piège ?

[3] Groupe μ (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet), *Rhétorique de la poésie*. Lecture linéaire, lecture tabulaire, Bruxelles, Complexe, 1977, p. 19.

Pour dissiper une première équivoque, rappelons que, dans la terminologie des mouvements comme du reste dans l'usage courant en allemand, en anglais, en français, le terme « poésie » peut désigner une propriété essentielle non seulement du texte littéraire ou de l'œuvre d'art en général, mais aussi d'une foule d'activités ou d'objets. C'est dans ce sens que Hegel parlait de la « Poesie des Herzens » et qu'il a été montré au Chapitre IV que, pour l'avant-garde, la poésie réside virtuellement partout.

A côté de cette acception, on en rencontre une autre, bien plus usuelle, qui a trait à la poésie comme genre littéraire, comme ensemble de poèmes. Le fait est pour le moins troublant, eu égard à la phobie des idées reçues qui anime l'avant-garde, mais il est incontestable que celle-ci accepte implicitement sur ce point l'héritage d'Aristote, de la Renaissance et du classicisme. C'est sous l'étiquette bien banale de « poèmes » que se présentent les premiers vers de Benn (*Morgue und andere Gedichte*, 1912), les *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* (1918) de Picabia, les *Vingt-cinq poèmes* (1918) de Tzara et la « Gedichtsammlung aus den Jahren 1918-1922 » (1922) de Schwitters. Semblablement, Marinetti appelle encore « roman » son *Mafarka*, et les mots « Erzählung », « Novelle », « tragédie », « drame », etc. sont légion dans la critique comme dans les sous-titres des œuvres.

Bref, le vocabulaire de l'avant-garde reprend fréquemment tels quels ces résidus, ces termes qu'on aurait crus éculés. Il y a plus : c'est en poésie, sans conteste, que se dessinent le plus souvent et le plus nettement les tendances novatrices en matière d'écriture. Breton n'hésite pas à parler de son « hégémonie »[1] : des expressionnistes allemands à toutes les variétés nationales du surréalisme — et même aux néo-avant-gardes, c'est là le genre-pilote. Aucune différence, sous ce rapport tout au moins, avec des courants tels que la Renaissance, le romantisme ou le symbolisme, où la poésie lyrique joua également un rôle de premier plan dans la mesure où toute mutation profonde de la littérature se traduit d'abord et surtout sur le plan du langage. Si l'on admet, comme le veulent d'aucuns, la spécificité du langage littéraire ou, plus précisément, du langage poétique — connotatif, « créateur » par excellence —, il tombe sous le sens que le lyrisme se prête mieux que les autres genres aux expériences dont l'avant-garde notamment se montra si friande. Par surcroît, elle a très vite vu que la mise en question du code poétique était intimement liée à celle des structures sociales qu'il reflète. La subversion artistique du langage rejoignait par là un projet qui lui tenait particulièrement à cœur : changer le monde. Le verbe, flambant neuf, devait annoncer, une fois de plus, une nouvelle alliance, et la révolution de la poésie sous-tendait — sous-tend toujours à en croire les derniers « rebelles » — la renaissance de l'homme.

Le statut de la poésie subit en somme peu de modifications par rapport au prestige dont elle avait joui dès l'époque romantique. A cette réserve près qu'au sein des avant-gardes historiques, elle n'eut pas à redouter la concurrence d'une pléiade de romanciers, comme ceux qui s'échelonnèrent de Scott à Dostoevskij. Même l'activité critique qui accompagna l'essor du lyrisme, avec Shelley, Novalis ou Baudelaire, se retrouve ici, mais sous une forme infiniment plus polémique, plus agressive — celle du manifeste. On touche peut-être là au côté le plus original, le plus captivant aussi de ces insurgés — la panoplie souvent saugrenue et qu'on dirait parfois immunisée contre l'usure, de leurs armes. Marinetti n'a pas laissé d'œuvres littéraires plus vivantes que ses proclamations, et combien d'idées, qu'on croit neuves aujourd'hui, ne sont en fait que des resucées des années 20... Avec l'avant-garde, le manifeste prend place parmi les

[1] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, p. 311 (Situation surréaliste de l'objet).

genres majeurs, se faufilant aux côtés de la poésie à laquelle il s'apparente du reste lorsqu'il mêle la passion au ton discursif.

Quant au théâtre, il fut cultivé quasiment par tous les mouvements historiques (à l'exception de l'imagisme) comme par leurs successeurs, sans doute parce qu'ils y virent le moyen adéquat de réintégrer l'art dans la vie de la communauté. Reste le roman, qui marque — quantitativement — un net retard. On se souvient qu'il fut en butte au mépris de Breton[2], et le fait est significatif. Etait-il, comme on l'a déjà suggéré dans cet ouvrage et comme l'indique encore Aseev en 1928[3], trop étroitement lié à la *mimesis* réaliste et à « la vieille société qui (lui avait) donné naissance » ? Ou bien le répudiait-on en raison de sa popularité, de ses attaches avec un grand public de tendance naturellement conservatrice ? A l'opposé de cette thèse, on pourrait invoquer les transformations radicales que lui avaient imprimées James, Conrad et Dujardin dès la fin du XIXe siècle, puis Belyj et Roussel ; soutenir que la rénovation du genre narratif fut prise en charge par les chefs de file de la « modernité » (Proust, Kafka, Joyce, V. Woolf, Faulkner, etc.) ; et conclure qu'en un mot, l'avant-garde, sur ce terrain, s'était laissée devancer. L'argument ne résiste pas à l'examen, car, en poésie, par exemple, les recherches de Rimbaud, de Mallarmé, de Scheerbart, ne firent nullement obstacle à Marinetti, ni à Stramm. Au contraire, elles les encouragèrent et, tout bien considéré, c'est le caractère irrémédiablement « passéiste » du récit qui semble devoir justifier l'inattention relative dont il souffrit jusqu'à l'entrée en scène de Robbe-Grillet, Simon et Butor.

En résumé, l'avant-garde dans son ensemble est loin de rejeter *formellement* la doctrine des genres. Dans son vocabulaire comme dans la pratique de la littérature, elle continue à s'y référer. Peut-être était-ce là, au fond, une subtilité trop académique, une chicane trop professorale pour qu'elle daignât s'y arrêter. Lorsqu'elle la contesta, elle le fit surtout par des voies détournées, englobant dans ses attaques des questions autrement importantes à ses yeux. Voilà qui légitime du même coup l'examen séparé des techniques spécifiques dont elle se servit en poésie, dans ses manifestes, à la scène et dans le récit.

Le problème n'est pas aussi simple, tant s'en faut. Rien que dans la terminologie, on assiste quelquefois à la disparition de toute appellation générique. Sur la couverture de *Zang Tumb Tumb*, Marinetti ne parle que de *parole in libertà*, sans plus, tandis que des titres comme *Nadja*, *L'amour fou* ou *Le Paysan de Paris* ne sont pas précisés davantage. En même temps apparaissent des dénominations bizarres, telles que la *pictopoésie* de Brauner et Voronca, ou la *canzone pirotecnica*, voire la *poésie pentagrammée* de Cangiullo[4]. Double signal qui doit nous mettre en garde et nous amène à nuancer les conclusions ci-dessus.

La littérature d'avant-garde confirme ces avertissements, car elle opère volontiers la fusion des genres. Sa démarche s'explique aisément : on se souviendra que, sauf l'imagisme, tous les grands types « classiques » correspondent à une « manière d'être », veulent embrasser la totalité, l'ensemble des choses, et tendent même au *Gesamtkunstwerk*. D'où la fréquence du *texte*, œuvre inclassable au sens où fait défaut, cette fois, le cadre ou patron consacré par l'usage dans lequel les éléments « étrangers » viennent éventuellement s'insérer (une scène dramatique, une affiche ou une photo dans un roman, par exemple). Ici, au contraire, les genres ne font surface qu'à

[2] Cf. ibid., p. 27 (Premier Manifeste).

[3] *Manifestes futuristes russes*. Ed. Léon Robel, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1972, p. 97.

[4] Cf. Giovanni Lista, *Futurisme*. Manifestes — Proclamations — Documents, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, pp. 153 et 157.

l'état de débris, le texte polymorphe, protéiforme, prenant tour à tour, et simultanément parfois, des allures lyriques, discursives, théâtrales, épiques. C'est le cas dans *L'amour fou*, et plus encore dans *La première aventure céleste de M. Antipyrine* de Tzara, *L'immaculée conception* de Breton et Eluard, *Het boek IK* (Le livre «Je») du Hollandais Schierbeek, etc. Mais le Manifeste futuriste de 1909, déjà, commence par une sorte de récit lyrique, passe ensuite à un programme en onze points, pour s'achever par un «défi aux étoiles»... Les formes léguées — styles et genres — se mêlent ; leur symbiose et celle des «niveaux culturels» s'effectuent dans les œuvres de multiples façons. Le manifeste, insistons-y, peut tenir aussi de la poésie ; les techniques des poètes et des romanciers ou dramaturges convergent fréquemment : la prose se poétise, la poésie tourne à la prose ; de Mallarmé à Derrida, la «langue sacrée» s'installe dans la critique ; et que sont au juste les *parole in libertà* — des poèmes, des récits ?

De proche en proche, on arrive aux antipodes de tout compartimentage, non seulement de la littérature, mais, au-delà, de l'art en général. Si la déclaration de guerre que Marinetti, notamment, lance aux musées, bibliothèques, académies, ne fait — après le romantisme — que viser tacitement les concepts génériques charriés par l'esthétique européenne depuis plus de deux millénaires, le refus de différencier l'écriture de la peinture ou de la musique se traduit avec infiniment plus de netteté (voyez encore le ciné-roman). Ainsi, Dada, qui doute de tout, doute aussi de ces distinguos. «Sous le titre DADA», écrit Tzara dans «Quelques souvenirs», en évoquant les débuts parisiens du mouvement, «je lus un article de journal, pendant qu'une sonnette marchait de façon à couvrir ma voix»[5]. L'enjeu, on le voit, dépasse de loin la notion de genre littéraire. Ce que l'on torpille de la sorte, c'est le préjugé qui consiste à hiérarchiser et à séparer le «vulgaire» du «sublime», l'«ordre» du «chaos», la «littérature» du «bruit», etc. Bref, l'avant-garde veut avant tout démocratiser les genres, en renverser la pyramide[6] — non sans privilégier en fait la «poésie», qu'elle projette en toutes choses. Dès le *Manifeste technique de la littérature futuriste* s'affirme l'abandon des anciennes catégories d'images, «nobles ou grossières, (...) excentriques ou naturelles»[7] : les bouffonneries des clowns, les sketches des fantaisistes, les ballons des bandes dessinées — la sous-littérature — envahissent la «grande» littérature. Bien des poètes d'avant-garde furent, par certains côtés, des chansonniers de génie.

Mais le besoin d'abattre les cloisons va plus loin encore, car il s'étend jusqu'à la langue. A la limite, le *zaum* se dit universel et telles compositions dadaïstes ou constructivistes, ne jouant que sur les sons, s'inscrivent dans une littérature indépendante de tout langage connu et, par conséquent, également accessible (ou inaccessible) à tous. Et c'est un principe identique qui inspire, on pourra le constater, l'interpénétration des beaux-arts.

Ne fût-ce qu'au terme de ce survol, le problème des genres permet d'entrevoir une polarité sur laquelle il nous faudra revenir. D'une part, l'avant-garde, conformiste en cela, isole les concepts de poésie, manifeste, théâtre, roman ; de l'autre, elle les amalgame, les méconnaît. Il convient donc de traiter la question en deux temps : d'abord sous l'angle de la disjonction et des différences, ensuite sous celui des affinités qui ont rendu possible l'émergence d'alliages.

[5] Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, I, 1912-1924, Paris, Flammarion, 1975, p. 593.
[6] Cf. Aleksandar Flaker, *Die russische Avantgarde als Stilformation* (Kurzfassung). Symposium «Von der Revolution zum Schriftstellerkongress», Konstanz, Oktober-November 1974, pp. 1 et 4-5.
[7] Giovanni Lista, *Futurisme*, *op. cit.*, p. 134.

LA POÉSIE

(Fernand Verhesen, Bruxelles)

Les systèmes ordonnés, ou plutôt les systèmes d'ordre de la poésie classique se sont graduellement dégradés au cours du XIXe siècle. Leur décomposition n'est, certes, apparue qu'aux yeux de quelques-uns et leur fantôme a donné l'illusion, jusqu'à l'entre-deux-guerres approximativement, d'une grande famille dont les visages figés ne se rencontrent plus aujourd'hui qu'au musée Grévin de la poésie. Comment se fait-il que cette subsistance fantomatique ait gardé pour beaucoup un prestige qu'elle doit plus à sa fragile rigidité qu'à une vitalité depuis longtemps épuisée ? Peut-être ceci s'explique-t-il par l'attrait que présentent les structures du passé dans la mesure où elles rassurent encore, en leur irrémédiable caducité, ceux qui redoutent à la fois une modification de leurs habitudes mentales, une perturbation de leurs horizons sensibles, et renâclent devant une exaltante mais dangereuse adaptation aux bouleversements que provoquent inévitablement les avancées dans l'inconnu. Il est normal que les nostalgiques de la sécurité excipent de « valeurs » qui accordèrent aux créateurs des temps révolus les fins et les moyens d'œuvres dont nul ne conteste qu'une sereine contemplation ne puisse renouveler les plaisirs et les stimulations. Ce qui ébranla les édifices poétiques des siècles passés ne fut autre chose, au demeurant, que le même pouvoir créateur qui les avait engendrés, mais une faille profonde, un décalage essentiel se sont produits entre les motivations qui les déterminèrent et les formes qu'ils ont prises. Si ces dernières sont récusées depuis le début de ce siècle, malgré des résurgences tenaces et parfois virulentes, les premières au contraire sont, lorsqu'une pensée critique particulièrement aiguë les éclaire (nous songeons à Dante ou à Arnaut Daniel étudiés par Jacques Roubaud, par exemple[1]), ou lorsqu'une optique nouvelle en révèle les plans jusqu'alors occultés (certaines œuvres du passé re-validées par André Breton et le surréalisme), exceptionnellement tenues pour a-temporellement génératrices. Il n'empêche que ces quelques motivations, que l'on pourrait dire électives, sont orientées à notre époque vers des formes et des modes expressifs radicalement nouveaux. Il est évident, par ailleurs, que ce que l'on pourrait appeler la causalité poétique, les mobiles profonds, conscients ou non, reconnus ou non, qui animent les créateurs modernes et contemporains (poètes, musiciens, peintres, etc. : nous aurons tour à tour à les distinguer ou à les associer), sont assez profondément originaux pour conférer à la structure des œuvres, à laquelle nous nous intéresserons surtout, des formes inédites, inouïes ou jamais vues.

Nous nous bornerons, dans ce bref essai, à noter un certain nombre de traits ou de signes qui caractérisent synchroniquement, à divers moments de l'évolution poétique, les attitudes avant-gardistes. Il nous arrivera forcément de rapprocher, dans l'espace comme dans le temps, des phénomènes que l'historien restituera à leurs lieux et à leurs époques ; il est évident que l'avant-garde, agissant comme l'informatique en temps réel ou en temps différé et en des lieux dont les effets d'influences ou les transferts abolissent, de manière immédiate ou non, les distances, un même trait peut affecter des œuvres diachroniquement éloignées les unes des autres. Ce qui semble d'ailleurs caractéristique de tout mouvement d'avant-garde, du moins sur le plan formel, c'est qu'il se décentre très rapidement et produit parfois des effets inattendus à un moment ou en un lieu où rien ne permettait de prévoir son impact. L'avant-garde, en ce siècle,

[1] Jacques Roubaud, « La sextine de Dante et d'Arnaut Daniel », *Change*, 1969, 2, pp. 9-38.

résonne d'échos infinis ; les premières et modestes manifestations d'un mouvement occupent souvent, à la manière d'une onde de choc sonore, un espace imprévu, et imprévisible : ce qui surgit ici s'éclaire soudain là-bas, ce qui semble définitivement clos de ce côté-ci s'ouvre de manière surprenante de ce côté-là, et fait singulièrement retour à son point d'origine, méconnaissable aussi bien que le « tenez » du jeu de paume, converti en « tennis » lors de sa réimportation en France ... L'évolution des formes implique leur modification progressive et jamais achevée. On pourrait suivre ainsi à la trace l'évolution du vers libre — mais ce n'est guère notre propos — à travers pays et époques : seuls nous importent certains caractères qui font qu'en un point d'aboutissement arbitrairement choisi de leur évolution nous constations une convergence telle que soit permise une appréciation du phénomène global.

Le vers libre

Une remarque très générale, d'abord : contrairement au Zen dont Roland Barthes dit (*L'Empire des signes*, Paris, Skira, 1970, p. 99) qu'il apparaît comme une « pratique destinée à arrêter le langage », le poème moderne est précisément celui qui le met en mouvement. Nous aurons à revenir sur cette notion de dynamisme qui éclaire toute la poésie de notre époque, et nous permet *en même temps* d'atteindre ce « blanc qui efface en nous le règne des Codes » (R. Barthes, op. cit.). Cette coïncidence révèle, nous semble-t-il, la démarche de la poésie contemporaine dont l'un des caractères essentiels consiste bien en l'abolition des Codes, entendons des Codes traditionnels de la prosodie, l'exigence théorique de libération à l'égard de toute codification contraignante étant concomitante des œuvres qui témoignent d'une errance formelle, relative ou intégrale. Le vers libre, par exemple, comme le démontre admirablement Jacques Roubaud lorsqu'il l'analyse en respectant strictement son aire théorique,[2] s'est longtemps maintenu dans une ligne traditionnelle dont il ne s'est d'ailleurs jamais totalement écarté, tandis qu'une autre libération avait lieu qui ne revendiquait nullement les prestiges du vers libre et fondait brutalement le poème radicalement informel à la manière des textes dada de la première époque.

Une remarque pertinente de V. V. Ivanov et qui ne semble avoir été formulée par personne d'autre, à propos du vers libre, mérite un instant d'attention. V. V. Ivanov constate[3] que les contraintes prosodiques formelles sont proportionnelles à la richesse métaphorique, à la multiplicité des sens figurés. Nous vérifions effectivement que le vers libre français, dans la mesure où il ne respecte pas les normes traditionnelles, est paradoxalement affecté d'un certain appauvrissement du champ sémantique. La relative absence de contraintes (que le vers demeure rimé ou non, rythmé ou non, mais il est généralement l'un ou l'autre, ainsi que l'a montré Jacques Roubaud) ne libérant qu'à demi le poète, celui-ci n'ose pas, semble-t-il, se libérer davantage sur le plan de l'étoilement sémantique du contenu, alors que les contraintes fortes l'autorisaient par compensation, en quelque sorte, et même l'incitaient, à « miser davantage pour faire passer le courant » métaphorique (poétique) sur l'éventail des sens figurés. La notation d'Ivanov, pour exacte qu'elle soit, n'est cependant applicable qu'à un moment

[2] Jacques Roubaud, « L'évolution récente de la prosodie », *Action poétique*, sept. 62, 1975, p. 50.
[3] V. V. Ivanov, « La traduction poétique à la lumière de la linguistique », in *Change*, 1973, 14, pp. 45-60.

seulement de l'évolution du vers libre. Il est bien évident, en effet, et Guillevic le reconnaît très fortement, que « la rime remplace l'écho extra-poétique suscité par le vers ; quand l'infini interrogé par le poème ne répond plus, le poète invente une réponse artificielle ; la richesse de la rime indique toujours une pauvreté sémantique »[4]. Ainsi, lorsque nous abordons les œuvres de Michel Deguy, d'André du Bouchet, de Jacques Dupin, par exemple, nous assistons au contraire à un prodigieux foisonnement sémantique, proportionnel cette fois, non pas aux contraintes du vers libre de stricte obédience (semi-compté, parfois rimé), mais aux exigences d'une extrême rigueur formelle.

Le vers libre que Jacques Roubaud appelle commun (classique, ou standard : celui des dadaïstes et des surréalistes, non compté, non rimé) était conçu davantage en opposition au vers classique traditionnel qu'en fonction d'une capacité structurelle résolument et positivement nouvelle (cf. les œuvres des poètes que nous venons de citer). Ceci explique sans doute que le vers libre commun apparaît en force dans un grand nombre des textes réunis par Bernard Delvaille dans *La nouvelle poésie française*[5], ce qui semble indiquer, du moins si l'on tient cette anthologie pour caractéristique de certaine évolution actuelle de la poésie, que sont devenues coutumières, sinon banales, les formes poétiques prônées par René Ghil, Charles Vildrac et Georges Duhamel dont les *Notes sur la technique poétique* (Paris, Champion, 1925) ont exercé une influence considérable, notamment, sur les imagistes anglo-saxons. Le vers libre standard avait jadis brisé une structure et focalisé l'intérêt sur cette opération, les vers-libristes du XIXe siècle ayant nécessairement dû faire figure d'avant-gardistes audacieux. Actuellement, le vers « libre » de René Char, de Michel Deguy, d'André du Bouchet ou de Jacques Dupin, brise non seulement avec la structure du vers standard, mais avec les structures profondes du poème traditionnel. L'entropie qui tend à affecter le vers libre standard dans son emploi généralisé fait place à une richesse sémantique proportionnelle à la nouveauté des modes expressifs et à une exigence formelle de nature absolument inaugurale (nous y reviendrons à diverses reprises, selon les points de vue adoptés). Cette instillation de processus nouveaux dans le domaine de la création est certes agressive (« la véritable nouveauté ne peut être qu'insolente et agressive », dit A. Marino[6]), mais elle n'est nullement négative, et l'indice qui affecte le signe poétique actuel est d'autant plus positif qu'il peut s'appliquer aussi bien aux textes directement issus de la révolution surréaliste qu'à ceux des poètes que nous citions plus haut.

De même qu'en sociologie nous sommes passés au cours de ces dernières années d'une conception diachronique des événements à une conception qu'Alain Touraine déclare « spatiale » (émission sur *France-Culture* le 7. V. 1975), l'événement nous apparaît également, en poétique, comme une interaction entre une multitude d'éléments, située au point de convergence d'une structure donnée ou créée de toutes pièces (le vers libre standard, ou le vers libéré selon les modes particuliers et inédits que nous venons d'évoquer), et un processus de changement tenu pour impératif, dans un champ qui s'auto-détermine et peut être considéré comme générateur de ses propres motivations. Ce phénomène est caractéristique de toutes les formes poétiques que nous voyons se développer — ou naître et disparaître — depuis le début de ce siècle.

[4] E. Guillevic, cité par G. Kassaï, A. Moles — « Art et ordinateur », *La Quinzaine littéraire*, 121, juillet 1971, p. 20.

[5] Bernard Delvaille, *La nouvelle poésie française*. Paris, Seghers, 1974.

[6] A. Marino, « Essai d'une définition de l'avant-garde », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1975/1, p. 85.

« Spatial », ou plus exactement déplacé de son lieu d'origine nettement circonscrit vers un lieu qui le décentre sans cesse, le poème, dès avant la guerre 1914-18, se situe en effet perpétuellement « ailleurs », et sa forme autant que sa structure s'en trouvent profondément modifiées sous l'influence, à la fois diffuse et perçue parfois plus intuitivement que consciemment, mais déterminante, de Mallarmé. Si, pour Mallarmé, le poème est effectivement un « bloc »[7], il n'en recèle pas moins une infinité de combinaisons de structures situées dans l'espace qu'elles circonscrivent et, hors de sa forme définie, dans celui où se manifestent leurs répercussions et leurs prolongements : « Forme unique dans la continuité de l'espace », dirions-nous, selon le titre d'une sculpture futuriste exemplaire d'Umberto Boccioni (1913)[8]. « Bloc », sans doute, le poème avant tout constitue une unité dont le caractère fondamental — indépendamment de ceux que la recherche d'une définition plus englobante lui conféreront par la suite — est d'être, selon André Breton, une « unité rythmique », « seule structure qui réponde à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des qualités sensibles et des qualités formelles, . . . des fonctions sensitives et des fonctions intellectuelles. . . »[9]

Certes, il s'agit bien encore de la « ténébreuse et profonde unité » baudelairienne, mais elle est désormais assurée de manière différente, et le rythme, effectivement sensible au suprême degré dans les poèmes surréalistes, lui confère cette propriété inattendue de se situer dans un *milieu* où peuvent se manifester les vibrations de ce rythme, c'est-à-dire dans un *certain* espace. Ceci, encore que pleinement révélé déjà par Mallarmé, n'en provoque pas moins la collusion si heureusement signalée par Simonne Verdin[10], de l'unité et du rythme qui vont, à partir du surréalisme, stimuler la composition de poèmes désormais affranchis d'une *étendue* naguère encore strictement circonscrite.

Que l'espace envahisse le poème et confère aux mots qu'il baigne la possibilité de diffuser leurs résonances, c'est évident, et André Breton le reconnaît : « Je m'étais mis à choyer immodérément les mots pour l'espace qu'ils admettent autour d'eux, pour leurs tangences avec d'autres mots innombrables que je ne prononçais pas. Le poème *Forêt Noire* relève exactement de cet état d'esprit. . . »[11] Envahi par l'espace, « le langage poétique est une poussière de soleils », disent Marcel Jean et Árpád Mezei, à propos de Raymond Roussel[12]. Le poème, dès lors, ne peut que se dilater à la manière de l'univers en expansion, se fractionner, laisser l'air passer entre les mots, donner licence au « rythme syncopé »[13], qui de l'intérieur anime l'unité rythmique, de se manifester. « Concevoir l'œuvre comme un univers en mouvement, en expansion », déclare Pierre Boulez à propos de sa *Sonate* pour piano[14]. La parallélisme avec la musique et avec la

[7] S. Verdin, *Stéphane Mallarmé le presque contradictoire*, précédé d'une étude de variantes. Paris, Nizet, 1975, p. 176.

[8] Exposée pour la première fois en 1960. Cf. *Les Sources du XXe s. — Les Arts en Europe de 1884 à 1914*, Catalogue n° 34 du Musée d'Art Moderne, Paris, p. 23 : « Pour donner un corps en mouvement, je me garde bien de donner sa trajectoire, c'est-à-dire son passage d'un état de repos à un autre état de repos. mais je m'efforce de fixer la forme unique qui exprime sa continuité dans l'espace » (Boccioni, 1913).

[9] André Breton, « Genèse et perspective artistique du surréalisme (1941) », *Le surréalisme et la peinture*. New York, Brentano's, 1954, p. 93.

[10] S. Verdin, *op. cit.*, p. 250.

[11] André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, 1972 (Idées). p. 30.

[12] M. Jean et A. Mezei, *Genèse de la pensée moderne* (. . .), Paris, Corrêa, 1950, p. 213.

[13] P. Cabanne et P. Restany, *L'avant-garde au XXe siècle*, Paris, A. Balland, 1969, p. 253.

[14] Pierre Boulez, Sonate « Que me veux-tu », *Médiations*, 1964, 7, p. 74.

peinture est flagrant, encore qu'il n'ait guère été nettement révélé. Lorsque Pierre Cabanne fait remarquer que ce « rythme syncopé » qui caractérise la peinture des Fauves « semble annoncer ceux d'un Stravinsky ou d'un Satie »[15], il établit fort justement la comparaison avec la peinture dont Othon Friesz déclarait que le « pire ennemi ... c'est le mélange de tons »[16]. Le poème, particulièrement depuis le surréalisme, offre le même aspect de fragmentation rythmique isolant les éléments (« l'espace autour des mots », A. Breton) qu'il restitue à leur pureté, et dont il dégage de la sorte les rapports[17] qu'ils entretiennent les uns avec les autres, au lieu de les amalgamer dans un groupe, dans un ensemble dont la syntaxe discursive assurait la cohésion rationnelle. Il est clair qu'en cette occurrence, le mot est considéré comme contenant, en sa forme pure, des sens multiples que le récepteur-lecteur est invité à pénétrer, à déployer à son gré, assuré qu'il est d'en déceler d'autant plus aisément les richesses que celles-ci entrent en relations indéfinies-infinies avec celles des autres « contenants » au cours de la « complexification » progressive d'une perception inépuisable. Cette pureté, nous l'avons reconnue, c'est celle que visait Mallarmé (« Donner un sens plus pur aux mots de la tribu »)[18], c'est également celle que Debussy voulait dégager en restituant à la nature du son sa parfaite intégrité, ce qui permettait — tout comme s'il s'était agi d'un tableau ou d'un poème — des associations complexes de valeurs et des rapports infinis entre *éléments naturels* constitutifs de l'ensemble.

Les éléments du poème demeurent discernables avec une précision d'autant plus grande que, dès *Un coup de dés* et dans toute la poésie moderne d'avant-garde, *le mot se manifeste à l'état pur*[19] dans un texte qui participe d'un espace dont il est en quelque sorte partie intégrante.

La mobilité

La mobilisation du poème trouve ici son explication et sa justification, de même que l'espace, mobilisé lui aussi, cesse d'être conçu comme une vacuité neutre et indifférenciée. La peinture est également marquée par cette « mobilité de l'espace » caractérisant par exemple les tableaux de Matta et que Pierre Cabanne retrouve dans les œuvres de Mark Tobey et de Wols[20], toutes deux influencées par l'Extrême-Orient que singulièrement nous savons n'être pas étranger à Mallarmé, ou plutôt avec lequel sa pensée converge (« En creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme... » Lettre à Cazalis, 1866). Non seulement le poème s'ouvre sur l'espace, mais il constitue, grâce à lui et à travers lui, une autonomie qui refuse toute autre référence que celle même de sa propre origine. Il est désormais, et sans doute est-ce bien ce dont témoigne toute avant-garde poétique, libéré de toute entrave de quelque ordre que ce soit

[15] P. Cabanne et P. Restany, *op. cit.*, p. 253.

[16] Ibid., p. 252.

[17] « Les mathématiciens ne s'occupent pas des objets, mais des *relations* entre les objets ; ils restent donc libres de remplacer certains objets par d'autres, pour autant que leurs relations demeurent inchangées. Le contenu ne les concerne pas, seule la *forme* les intéresse », Henri Poincaré. Cité par A. Moles, *Art et ordinateur*, Tournai, Casterman, 1971, p. 109.

[18] « Ce que nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots — qui sont déjà assez eux pour ne plus recevoir d'impressions du dehors — se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme », Stéphane Mallarmé, lettre à F. Coppée du 5 décembre 1866. Cité par H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris Gallimard 1941, p. 227.

[19] M. Jean et A. Mezei, *op. cit.*, p. 145.

[20] Ibid., p. 227.

(l'objet du poème lui est propre, intérieur et exclusif). Ses articulations se délient dans la mesure où leurs intervalles sont devenus des «champs magnétiques», ou plutôt des champs énergétiques qui assimilent profondément le poème au tableau[21] et à la musique (contemporaine) où les intervalles assurent également le rôle primordial de distanciation (nous retrouvons l'espace) des sonorités. La «constellation d'intervalles»[22] assure le «constructivisme» wébernien dès 1905 et, parallèlement, fonde la structure du poème désormais ordonné par la succession d'*instantanés*, ou plutôt d'instants dont la projection discontinue ponctue le «rythme syncopé» que nous connaissons. La *constellation* est d'ailleurs un mot clef de la poétique, de la musique, de la peinture d'avant-garde, depuis Mallarmé jusqu'à Miró, Masson, Boulez, Ricardou, etc . . .[23] Les perspectives révélées par les mots (ou les sons, les couleurs et les lignes) ne peuvent être que celles d'une réalité mouvante dont les tensions internes s'inscrivent à la fois dans le temps et dans l'espace où la pensée (ou le regard, l'ouïe) n'est plus destinée à se trouver fixée sur un objet immobile, mais à se livrer à elle-même dans une perpétuelle lecture de l'inconnu. Les regards, par exemple, furent délivrés des contraintes de la perspective traditionnelle héritée de la Renaissance, depuis Manet qui, à l'instar de Mallarmé, ne se fiait qu'aux couleurs pures qu'il organisait comme des accords musicaux exprimés dans l'espace par les rapports de leurs éléments. N'est-ce pas aussi le regard qui voit le poème, plus qu'on ne l'entend selon une conception que les premières avant-gardes du XXe siècle ont reléguée dans son symbolisme natal et sa «musique avant toute chose»? Si Magritte intitule une suite de tableaux *L'usage de la parole*, ce n'est pas sans raison, et les relations entre les mots sont très voisines de celles qu'instaure la peinture entre des perspectives essentiellement changeantes. L'espace architectonique du poème, fondé sur des articulations métriques de plus en plus disjointes à mesure que depuis Mallarmé et le surréalisme nous voyons le poème s'étoiler et se distendre pour se constituer en véritables «constellations» signifiantes, est assuré par les rapports qui déplacent sans cesse et modifient les signes linguistiques (ou picturaux). Le mouvement fait désormais partie intégrante de la composition du poème, mais ne la caractérise que conjointement à une quadruple tendance de la poésie d'avant-garde : la dispersion syntaxique — la dispersion typographique — l'instantanéisme lié à certaine vitesse de conception et de lecture — la déconstruction de l'édifice prosodique.

[21] Cf. «Présence d'un homme», par J. L. Pradel (à propos de Matta), *La Quinzaine littéraire*, 213, juillet 1975.

[22] Cf. texte de la pochette du disque «Deutsche Grammophon Gesellschaft» 25302.84, par Klaus Metzger (A. Webern : *Quatuor à cordes, op.* 5,1905 ; *Six bagatelles pour quatuor à cordes, op.* 9 ; *Quatuor à cordes, op.* 28).

[23] «Rien n'aura eu lieu / que le lieu / excepté / peut-être / une constellation», Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés* . . ., in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951 Pléiade, p. 477 ; «La constellation y affectera, d'après des lois exactes, et autant qu'il est permis à un texte imprimé, fatalement une allure de constellation», Stéphane Mallarmé, lettre à A. Gide. Cité avec commentaire par Paul Valéry : *Variété II*. Paris, Gallimard, 1930, pp. 200-201 ; les «Constellations» de Joan Miró qui en peint la série entre 1939 et 1941. Cf. *Histoire de l'Art*, Paris, Alpha, 142 ; les «Constellations» d'André Masson, en 1924, ibid. ; le troisième «formant» de la Sonate pour piano de Pierre Boulez s'appelle *Constellation* : «cette *Constellation* est comme le plan d'une ville inconnue (qui joue un si grand rôle dans *L'Emploi du Temps*, de Michel Butor . . .)», Pierre Boulez, Sonate «Que me veux-tu», *op. cit.*, p. 71 ; la «constellation métaphorique» de Jean Ricardou. Cf. *Art et Science : De la créativité*, Paris, 10/18, 1972, p. 111 : «Cette phrase d'*Un Coup de dés* est la matière ordinale de la *Prise de Constantinople*», J. Ricardou, *op. cit.*, p. 126 ; «En poésie, pour que l'auditeur saisisse la valeur universelle d'un poème, la dissonance des constellations d'attributs du poète et de l'auditeur doit être la plus réduite possible», A. Moles, *op. cit.*, p. 145.

La dispersion syntaxique, l'image, la dispersion typographique

La disjonction des éléments fomentée par l'invasion de l'espace est responsable — l'heureux responsable — d'une dispersion syntaxique que Pierre Reverdy (non le premier, d'ailleurs) et André Breton ont tenue pour fondamentale puisque créatrice de l'image, celle-ci étant, on le sait, à la source même de la poésie surréaliste.

« La comparaison est un moyen littéraire qui ne nous contente plus. Il y a des moyens de formuler une image ou de l'intégrer, mais les éléments seront pris dans des sphères différentes et éloignées », écrivait déjà Tristan Tzara dans sa « Note sur la poésie » (*Dada*, 4-5, mai 1919) dont le manuscrit porte la date de mars 1917[24]. Cependant, Pierre Reverdy s'exprima dans les mêmes termes, mais avec une précision beaucoup plus éclairante, dans sa célèbre proposition de *Nord-Sud*[25], reprise et commentée par André Breton dans le *Manifeste* de 1924. Chez Tristan Tzara, dit Pierre Prigoni[26], « *le mot n'appelle pas le mot*, il évite autant que possible de *faire image* ; il essaie d'interrompre incessamment la naissance du poème... ». C'est exact si l'on entend par là que Tristan Tzara se refusait au complaisant confort du discours lyrique, mais déclarer que pour Tzara « le mot nie l'image »[27] est une affirmation qui demande à être singulièrement nuancée... Il paraît plus juste de concevoir l'image dadaïste comme très différente de l'image surréaliste, dans la mesure où l'écriture dadaïste est elle-même et dans sa structure d'ensemble, différente de l'écriture surréaliste. Quoi qu'il en soit, dadaïsme et surréalisme s'attaquent à l'univocité du langage dont ils dispersent les éléments syntaxiques, mais d'une manière qui ne ressemble guère à celle pratiquée par Mallarmé[28], chez qui elle offre une succession de « nœuds d'idées ou d'images »[29] non reliées par des outils à l'absence desquels la pensée supplée par de « vertigineuses sautes »[30] : le mouvement de la pensée lectrice est double, en quelque sorte, centripète d'abord, vers la profondeur, et centrifuge par résurgence en épanouissements multiples et infinis. Il en va tout autrement chez les dadaïstes et les surréalistes et jusqu'au moment où les avant-gardes récentes donneront à l'image et à la structure qui la promeut une nouvelle dimension. L'image, selon André Breton, perturbe l'ordonnance syntaxique et la structure du poème (« Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses »[31]) d'autant plus radicalement qu'elle est produite par un automatisme perceptif impliquant naturellement la vitesse avec laquelle elle projette, sur l'écran de l'écriture, la mouvance du flux qui en charrie les tourbillonnantes étincelles (« La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue », André Breton[32]). Tandis que Mallarmé a recours aux « moules de la syntaxe »[33] pour renouer les « fils de ces

[24] Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, I (1912-1924), Paris Flammarion, 1975, pp. 405 et 708.

[25] « On ne crée pas l'image en comparant (toujours facilement) deux réalités disproportionnées. On crée, au contraire, une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'*esprit seul* a saisi les rapports », Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, 13, mars 1918 (*Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1975, pp. 74-75).

[26] *Le surréalisme — Entretiens dirigés par F. Alquié*, Paris, Mouton, 1968, p. 373.

[27] Ibid., p. 388.

[28] Cf. S. Verdin, *op. cit.*, p. 17.

[29] Ibid.

[30] S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 648.

[31] Gérard Durozoi, *André Breton — L'écriture surréaliste*, Paris, Larousse, 1974, p. 93.

[32] Cité dans *Le surréalisme — Entretiens...*, *op. cit.*, p. 202.

[33] S. Mallarmé, « *Bibliographie* » *de Divagations*, *op. cit.*, p. 1570.

rapports »[34] entre les « absentes de tout bouquet »[35], Breton et les surréalistes au contraire, récusant toute garantie référentielle d'ordre syntaxique, accordent à la métaphore un pouvoir autonome de création qui brise ces « moules » et confère au langage poétique une spécificité imaginale absolue. La dispersion syntaxique se présente, apparemment, extérieurement, de même manière chez Mallarmé[36] et chez les surréalistes : en réalité, la distribution des blancs répond, chez l'un et chez les autres, à des raisons différentes et se situe sur des plans distincts. La discontinuité des images surréalistes impliquait une utilisation de l'espace (et des « espaces ») telle que celui-ci constituait véritablement un « champ magnétique ». Les rapports s'établissaient en ce dernier à la manière dont Reverdy et Breton les provoquaient, non dans une sorte de vide intersidéral formant paradoxalement le tissu même des galaxies verbales, mais dans la plénitude foisonnante de l'essentielle immanence du langage-pensée-image dont ne cessent de se révéler les fortuites émergences. Notons qu'André Breton n' a jamais été tenté de surprendre, comme le firent Tristan Tzara et Apollinaire, par des jeux typographiques étonnants ou séduisants, et sans doute est-ce justement leur séduction facile qu'il dédaignait. *La Révolution Surréaliste*, non plus que *Littérature* n'offrent une présentation... révolutionnaire. Il n'empêche que la disjonction typographique fut pour les surréalistes un moyen de briser le sens discursif, de se libérer des contraintes rationnelles. L'un des textes les plus significatifs à cet égard est « Forêt-Noire », dans *Mont de Piété*, de Breton[37]. La fragmentation visuelle des poèmes répond cependant chez Breton à des mobiles étrangers à ceux de Mallarmé, c'est-à-dire à un *désenchaînement* logique très voisin des expériences futuristes[38], prolongées par Tzara et par Apollinaire dont les *Calligrammes* n'ont, par ailleurs, jamais enchanté Breton, sauf le plus beau d'entre eux, « L'Horloge de demain », paru dans *391*, la revue de Francis Picabia (N° 4, mars 1917), et non repris dans l'édition originale des *Calligrammes*[39]. L'apparente similitude entre la technique typographique de Mallarmé et celle de Breton est troublante, il est vrai. « Tel mot, en gros caractères, à lui seul, demande toute une page de blanc et je crois être sûr de l'effet... », écrit Mallarmé à André Gide (1897[40]). Breton, effectivement en très gros caractères, situe verticalement au milieu de la page le mot « Ile » (1923[41]).

Le carcan typographique était, de toute manière, brisé, et que la liberté conquise le fût au profit d'une composition équilibrante des silences-blancs et des vers (Mallarmé), ou d'une diffusion des pouvoirs « magnétiques » de l'image, le visage du poème était à jamais et fondamentalement modifié : les avant-gardes allaient désormais le voir de la sorte et toute autre apparence ferait aujourd'hui figure de portrait d'ancêtre (reconnaissons objectivement qu'il en est parfois de beaux).

[34] S. Mallarmé, « Réponse à l'Enquête de Jules Huret », ibid., p. 871.
[35] S. Mallarmé, *Crise de Vers*, ibid., p. 368.
[36] « L' armature intellectuelle du poème se dissimule et tient — a lieu — dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que le vers... » S. Mallarmé, « Lettre à Charles Morice », sans date. Cité par *Le Point*, XXIX-XXX, Lanzac, 1944, p. 52.
[37] A. Breton, *Mont de Piété*, 1919. Repris dans *Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1966 (Poésie), p. 26.
[38] Cf. Marinetti, *Manifeste technique de la littérature*, 11-V-1912.
[39] Cf. Michel Sanouillet, *Francis Picabia et 391*, Paris, Losfeld, 1966, I, p. 37; II, p. 63.
[40] Lettre déjà citée à A. Gide, cf. note 23.
[41] A. Breton, *Clair de terre*, *op. cit.*, p. 76.

L'instantanéisme

L'étude qu'avait faite Mallarmé, comme le rappelle Paul Valéry[42], de « l'efficace des distributions de blanc et de noir, l'intensité comparée des types », nous incite à insister sur l'un des « divers modes de perception » dont parle Valéry qui, par ailleurs, est rejoint par les surréalistes lorsqu'il se déclare prêt à « substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitative du réel, celle du possible à chaque instant, qui me semble plus véritable ». Sans doute Paul Valéry faisait-il allusion à l'appréhension du poème par le lecteur aussi bien que par son auteur lui-même, mais le « possible à chaque instant » n'en est pas moins caractéristique de l'émergence en l'auteur d'une version chaque fois renouvelée, forme et fond confondus, du sens du poème ou même, et ceci est plus important, de cela même qui l'a déterminé. Il s'agit en fait d'« échapper à la durée » exactement ainsi que le voulut (insolite rapprochement de Tzara et de Valéry) « l'action dadaïste (qui) se situe dans le présent, dans la totale relativité de l'instant » (P. Restany[43]).

La vitesse de perception dont nous parlions implique nécessairement une saisie instantanée de ce que permettent de capter des plongées immédiates et répétées dans le flux imaginal. La notion de temps, dans tous les poèmes d'avant-garde, est essentiellement différente de ce qu'elle était au XIXe siècle : du statisme qui la caractérisait en ce sens que le poème ne s'insérait dans le temps que pour simuler une durée, une permanence, dont le moment qu'il prélevait artificiellement n'était qu'une extrapolation conventionnelle, elle s'est délibérément accordée à un instantanéisme pratiqué par Breton et hautement proclamé par Octavio Paz, notamment.

Les futuristes avaient ouvert la voie. Sous leur influence, le Salon des Indépendants de 1912 substitue aux plans cubistes le miroitement prismatique des couleurs. Apollinaire hésite à placer l'ouvrage qu'il prépare en 1912-13 sous l'étiquette futuriste ou cubiste et opte pour cette dernière devant l'intransigeance nationaliste de Marinetti[44]. Le simultanéisme de Delaunay et sa *Fenêtre simultanée*, qui impressionnent Apollinaire, orientent les artistes et les poètes vers l'appréhension successive d' « instants » sensibilisés par la couleur avant de l'être par les mots. D'autre part, les premiers âges de l' avant-garde française, vers 1905, s'étaient rapidement trouvés dépassés par Marcel Duchamp, dès 1911, qui présente au Salon d'Automne de cette année son *Portrait, ou Dulcinée*, figurant cinq personnages féminins monochromes, dont les silhouettes signifient, dans le mouvement que crée leur superposition, l'instant privilégié de la saisie par laquelle l' œil perçoit successivement chacune d'elles. La toile annonce évidemment le *Nu descendant un escalier* qui « s'inspire de préoccupations proches de celles des Futuristes », ainsi que le note Octavio Paz[45] dont il est remarquable que toute la conception poétique est établie sur la notion d'instant. Entre un instant et le suivant — entre un mot et le suivant — s'établit un rapport significatif, aussi bien dans la linguistique poétique de Raymond Roussel, qui impressionna si vivement Marcel Duchamp[46], que dans celle des poètes ultérieurs. Après Apollinaire (« Zone ») et Duchamp, la rupture d'avec un type classique de communication est consommée : le poème moderne, et toutes les avant-gardes, quelles que soient leurs tendances,

42 Paul Valéry, *Variété II*, *op. cit.*, p. 199.
43 P. Cabanne et P. Restany, *op. cit.*, p. 189.
44 Cf. G. Severini, « Apollinaire et le futurisme », *XXe s.*, 3, juin 1952, p. 14.
45 O. Paz, *Deux transparents*, Paris, Gallimard, 1970, p. 15.
46 Ibid., p. 20.

confirment que dès 1912 (ébauche du *Nu*... de Duchamp) les relations internes du poème, le mode de création de ce poème, son appréhension par le lecteur, sont situés dans un présent qui ne peut être éprouvé que par l'instantanéisme qui caractérise les unes et les autres : « ... la fonction la plus immédiate de la poésie... est la consécration ou la transmutation en archétype d'un instant personnel ou collectif. »[47] « Dans le poème, l'être et le désir d'être pour un instant font trêve, comme le fruit et les lèvres. Poésie, réconciliation momentanée : hier, aujourd'hui, demain ; ici et là, toi, moi, lui, nous tous ensemble. Tout est présent, sera présence. »[48] Nous rejoignons le présent éternel de Lautréamont. La durée classique est résolue au profit de la vitesse de création et de perception dont tout poème d'avant-garde porte désormais la trace, ne fût-ce que par l'instantanéité, l'immédiateté qu'il révèle d'une coupe pratiquée, volontairement ou non, et verticalement, dans le tuf verbal ou/et vital. Il est évident que le drame mallarméen s'explique, partiellement au moins, de cette manière, l'extrême vitesse provoquant la blancheur — comme les couleurs du spectre animées d'un mouvement très rapide —, ou plus exactement menant au Rien, au Vide, ce qui implique la disparition, la « désobjectivation des objets »[49]. Or, cette désobjectivation permet, selon l'optique surréaliste cette fois, une traversée du monde réel par l'imagination souveraine qui plonge, non dans le Rien mallarméen, mais au contraire dans le Tout dont l'espace illimité baigne la réalité profonde, révèle le langage originaire, permet d'entrer « vraiment dans l'action surréaliste d'une image pure »[50]. Nous retrouvons par ce détour la pureté mallarméenne, mais atteinte cette fois au delà de la région où s'avança l'auteur du *Coup de dés* « profondément dans la sensation des Ténèbres absolues. La Destruction fut ma Béatrice »[51], par une « fulguration heureuse »[52], très différente de la sienne et proprement surréaliste. Dès lors, de « l'émotion prise à sa source »[53] peut jaillir « la matière-émotion instantanément reine »[54].

La déconstruction

Le poème d'avant-garde en a terminé dès lors avec l'épaisseur du monde ; il affronte une autre réalité, l'œuvre s'ouvre à tous les possibles dont parlait Paul Valéry et qui sont explorés à l'infini par les poètes auxquels le surréalisme — encore lui —, et fût-ce de la manière la plus indirecte sinon la plus vivement récusée (toute avant-garde est par nature destinée à être supplantée), a livré des « fonds... d'un éclat et d'une variété auxquels je ne vois point d'équivalent », dit Julien Gracq[55]. Ce que le poème fore dans l'opacité massive des choses et surtout des conventions (linguistiques, éthiques, etc.) ne demeurerait-il pas irrémédiablement enfoui si « Les portes éventrées ne donnaient sur la merveille... »[56] ? Toutes révélations ou

[47] O. Paz, *L'arc et la Lyre*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 300-301.

[48] O. Paz, *op. cit.*, p. 384.

[49] « Faute de cette désobjectivation des objets, faute de cette déformation des formes qui nous permet de voir la matière sous l'objet, le monde s'éparpille... », G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1947, p. 17.

[50] G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, P. U. F., 1957, pp. 203-204.

[51] S. Mallarmé, *Propos sur la poésie*. Ed. Henri Mondor, Monaco, Editions du Rocher, 1953, p. 91.

[52] S. Verdin, *op. cit.*, p. 233.

[53] A. Monnier, « Pierre Reverdy en 1917 », à propos du Manifeste « Quand le Symbolisme fut mort », de Paul Dermée, paru dans le n° 1 de *Nord-Sud*. Cf. *Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, 1962, p. 20.

[54] « Audace d'être un instant la forme accomplie du poème. Bien-être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine », René Char, *Moulin premier*, Paris, G. L. M., 1936.

[55] Julien Gracq, « En marge de quelques livres », *Cahiers du Sud*, 390-391, 1966, p. 179.

[56] Jean Laude, *Les plages de Thulé*, Paris, Seuil, 1964, p. 65.

toutes connaissances se condensent dans le poème d'avant-garde sans cesse, à chacune de ses étapes, restitué à la liberté et à la pureté des origines du langage et de la vie. Celles-ci ne seront plus, dès après l'autre guerre, recherchées dans une transcendance dont on a pu dire qu'elle se confondait avec une sorte de mysticisme, mais dans les profondeurs immanentes d'une réalité existentielle. La fulguration[57] implique nécessairement la déconstruction de l'édifice prosodique d'une poétique élaborée au cours des siècles antérieurs. Déconstruction dont il est justement habituel d'attribuer l'amorce à Cézanne qui, le premier sans doute, permit à l'espace d'envahir la toile ou le papier (dans ses aquarelles de la Sainte-Victoire, notamment), instaurant de la sorte le droit au silence et à la blancheur de disloquer, mais aussi de valoriser les éléments d'un ensemble à la fois cohérent et ouvert, comme le firent Mallarmé et Debussy, comme le fait aujourd'hui (sur ce plan le rapprochement n'est point absurde) John Cage. Il en résulte dans le poème une certaine ponctualisation, très caractéristique de celui de Pierre Reverdy, par exemple, que l'on a trop souvent et à tort tenu pour statique, alors qu'il est parmi les premiers qui soient doués d'un mouvement correspondant, dans l'espace, à la cristallisation temporelle du poème éluardien qui se condense et rayonne en « instants de dire absolu »[58]. La structure signifiante du poème s'étoile de points d'une extrême brillance dont il n'est pas sans intérêt de remarquer que la typographie d'avant-garde porte la marque. Sans doute, cette typographie est-elle essentiellement et déjà mallarméenne, nous l'avons vu, tandis que « les mots en liberté » de Marinetti s'étaient spontanément distribués sur la page, selon un mode qu'Apollinaire et Tzara devaient vulgariser. Quoi qu'il en soit, la typographie va *rythmer* dès lors la presque totalité des poèmes d'avant-garde et les situer dans un nouvel espace graphique. Est-il besoin d'insister sur la fonction déconstructive que souligne, dans un premier temps du moins, la typographie, qui en est le témoignage le plus immédiatement perceptible ?

En réalité, le regard ou l'oreille — et la pensée — vont progressivement se trouver « intimés » (pour reprendre un terme valéryen[59]) par les blancs qui s'emplissent de toutes les relations colorées ou auditives, s'instaurent comme lieux de toutes les combinaisons signifiantes où les mots « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries... »[60] Hors tout « mouvement » d'avant-garde proprement dit, mais à l'extrême avancée de celle-ci, rejoignant un procès jamais achevé et particulièrement celui de Mallarmé, André du Bouchet peut être tenu pour l'un des plus exemplaires parmi les poètes qui provoquent la structure du texte à une mise en cause sans cesse répétée. Que l'on nous permette, dans le propos qui nous occupe, d'insérer quelques lignes d'une admirable analyse, par Pierre Chappuis, de la poésie d'André du Bouchet[61] :

> « Ici intervient, plus impérieusement, au prix de moyens nouveaux, la nécessité d'une articulation syntaxique qui soit aussi, par rapport à la prose (*prosa oratio*, « discours qui va en ligne droite »), une désarticulation, donne lieu à une *parole espacée*, semblable et autre que celle des poèmes, les blancs étant souvent intervalles, ... écart

[57] Cf. *Le surréalisme — Entretiens...*, *op. cit.*, p. 199.
[58] Jean Tortel, « Eluard dans son grand souci de tout dire » *Cahiers du Sud*, 315, 1952, p. 203.
[59] Paul Valéry, *Variété II*, *op. cit.*, p. 199.
[60] S. Mallarmé, *Crise de Vers*, *op. cit.*, p. 366.
[61] P. Chappuis, « La parole en avant d'elle-même » — A. du B., « Qui n'est pas tourné vers nous », *Critique*, 307, 1972, p. 1074. Voir aussi, parmi beaucoup d'autres études sur A. du B. : « A. du B., *Où le soleil* » par Jean-Luc Steinmetz, *Verticales 12*, 4-5, 1970, pp. 36-42.

ou pause et non toujours, . . ., pure étendue de silence. Il y a donc, à travers le livre, déroulement, progrès, prodigieux desserrement de l'étau. Non point on s'en doute, relâchement, mais ascension, avance à la fois tâtonnante et exigeante.

Il serait difficile d'exprimer plus clairement ce que réalise audacieusement, en une des œuvres les plus hautes de la poésie actuelle, par une mobilisation de tous les pouvoirs formels, la volonté de conférer à l'écriture, ainsi qu'il en fut de l'écriture mallarméenne, ce qu'aucun lecteur n'épuisera jamais. La véritable avant-garde n'est-elle pas en ces textes (de *Dans la chaleur vacante*, Paris, Mercure de France, 1961, à *Où le soleil*, ibid., 1968, et *Qui n'est pas tourné vers nous*, Ibid., 1972) où l'acte poétique récupère et promeut son statut premier, sa force originelle ? La déconstruction qui s'opère en même temps qu'est conférée à la langue une mobilité dont sa codification l'avait privée, peut être tenue, en effet, comme une restitution au poème de son devenir (« j'ai pu voir [chez Chlebnikov] le langage poétique en devenir », disait R. Jakobson au cours d'une interview rediffusée par la Radio Télévision Belge le 24. I. 1976) et du dynamisme créateur étouffé par une institutionnalisation contraignante et une historicité fixatrice. Comme René Char, qui demeure le plus hautain mais aussi le plus sensiblement humain des grands poètes qui donnèrent à toutes les avant-gardes de notre temps le sens de la profondeur et de l'espace du langage poétique, André du Bouchet (mais nous pourrions citer également Jacques Dupin, Jean Laude, notamment) avalise à la fois toutes les ruptures et toutes les fondations, par une structure du poème où la scintillation dont nous parlions est portée à son extrême degré d'incandescence, où l'espace qu'il déploie est celui, « nouveau et fondamental (au sens donné par Heidegger à ce mot), d'une parole *autonome* ouvrant l'être à l'étant, et où l'involution des images dévoile une tension à la limite de la rupture »[62]. Le rapport avec la musique s'impose, de même qu'avec la plastique et l'art graphique. Nous décelons, chez André du Bouchet, comme on peut le faire à propos de Debussy, mais aussi de Webern et de John Cage, l'importance primordiale des « blancs » et des silences qui constituent l'invisible armature de l'architecture du langage ou des sons. Lorsque Giacometti intitule l'une de ses sculptures (nous pourrions aussi bien nous adresser à ses dessins) *Mains tenant le vide, ou l'objet invisible* (les mains ouvertes d'un personnage féminin palpent le rien d'un espace pourtant empli du mystère de son être), il autorise André du Bouchet à dire que « c'est notre existence même visée qu'à travers la figure mortelle — en avant de nous-mêmes, nous aurons effleurée. . . »[63]. Car il s'agit bien, pour Giacometti, comme pour André du Bouchet ou tout autre poète de même niveau, de chercher « en tâtonnant à attraper dans le vide le fil du merveilleux »[64] et de faire surgir, dans le silence ou le blanc de l'espace, le point de convergence de l'Etre et de l'étant.

62 John E. Jackson, « La transparence de l'obstacle » *La Revue des Belles-Lettres*, 1, 1972, p. 82.

63 A. du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972.

64 A. Giacometti, Essais, Photos, Dessins. Cité par P. Waldberg, « Alberto Giacometti, l'espace et l'angoisse », *Critique*, 143, 1959, p. 340.

Certes, ainsi qu'en peinture Joan Miró parvint, selon Michel Leiris, à la « compréhension du vide »[65], la structure poétique ne va pas, dans la même perspective où se font complémentaires la vacuité et la prolération, sans subir la disjonction de ses données, la dispersion des signifiants qui apparaissent davantage comme traces que comme signes référentiels. Disjonction qui ouvre une brèche, une béance, qui est ouverture essentielle, révèle l'événement poétique, l'acte poétique par excellence, et dévoile paradoxalement que « l' esprit n'est jamais vide ». Ceci implique à l'évidence que toute discontinuité formelle révèle précisément ce qui doit être révélé, à savoir le fonctionnement profond de l'esprit où s'élabore sur un mode de perpétuelle déconstruction, la question de l'Etre. Lorsque James Rosenquist déclare un peu rondement : « Je veux seulement donner un grand coup sur la tête du spectateur et créer un vide éblouissant »[66], il ne fait que libérer la formulation du sens, et découvrir ce qu'avant André Breton et lui écrivant en janvier 1916 Paul Valéry nommait « un certain point intellectuel de fusion ou d'ébullition, bien connu de moi, quand le Rimbaud, le Mallarmé, inconciliables, se tâtent dans un poète... »[67]. La rupture de la linéarité qui supprimait le processus causal de la discursivité et se trouve déjà appliquée dans le roman avec *Les Faux-Monnayeurs*, ne se produit en peinture que vers 1945-1950, tandis que l' Eternel Retour de Nietzsche avait probablement incité les poètes à la tenir pour essentielle dès les premières avant-gardes de ce siècle. Il n'en faudra pas moins attendre que se manifeste l'influence, entre autres, d'Ezra Pound, pour que le poème se débarrasse de sa linéarité au profit d'un « mosaïsme » (si l'on me permet ce néologisme) qui bouleverse fondamentalement la composition et le mode de lecture.

Le parcours horizontal du regard, déjà récusé par Mallarmé, est radicalement mis en cause et ce jusque dans les poèmes qui présentent l' apparence d'une disposition traditionnelle. Ce n'est pas seulement à la « lecture simultanée » (comme dit Denis Roche[68]), inspirée peu ou prou par le simultanéisme pictural ou littéraire (l'*Orphisme* d'Apollinaire) qu'invite le poème de toutes les avant-gardes, mais bien à la conception d'une structure que je comparerais volontiers à celle de la musique de Stockhausen, de Berio ou de Luis de Pablo. Ce dernier ne pensait pas définir aussi correctement la composition du poème contemporain lorsqu'il déclarait :

> ... Les possibilités d'ordination sont illimitées, et comme chaque instant est valable en soi, et le plus caractéristique possible, l'œuvre acquiert une physionomie éternellement renouvelée. On peut dire ainsi qu'étant donné sa composition interne, il s'agit là d'une œuvre sans commencement ni fin, d'autant que ses moments constitutifs ne sont motivés par aucun noyau causal direct. Son déroulement est donc moins linéaire que circulaire[69].

[65] *Le surréalisme — Entretiens...*, *op. cit.*, pp. 250 et 20.

[66] Interview de J. Rosenquist par Raphaël Sorin, *La Quinzaine littéraire*, 51, mai 1968. « Car le vent brille sur les débris et les plaies. Le vent. Ou le vide... Il s'engouffre par les blancs d'une typographie ouverte et dentelée. Il circule à travers les intervalles d'un texte fragmenté, irrésolu, disjoint, dont il est le principe unificateur et comme la sombre énergie silencieuse », Jacques Dupin, « La difficulté du soleil » (Introduction au Catalogue de l'exposition « A la rencontre de Pierre Reverdy », Musée National d'Art Moderne, Paris, 1970, p. 12).

[67] Cité par H. Pastoureau, *André Breton — Essais et témoignages*, Lausanne, La Baconnière, 1950, p. 144.

[68] Denis Roche, *Les Cantos pisans, Ezra Pound.* Présentés et traduits par D. R., Paris, L'Herne, 1966.

[69] Luis de Pablo, *Polar* (1961), *Modulos I* (1964-65), *Modulos III* (réalisation A — 1967), *Modulos III* (réalisation B — 1967). Disque Erato Stereo, STU 70385.

N'insistons pas sur la circularité qui nous ramènerait à Baudelaire[70] et nous détournerait de tenir pour essentielles les notions de non-causalité directe, d'instantanéité (nous les avons reconnues), d'inachèvement, d'illimitation, de discontinuité, et d'irréversibilité.

L'inachèvement

Lorsque nous disons inachèvement, il ne s'agit évidemment pas d'un quelconque relâchement formel, encore que nombre de poètes actuels, suiveurs ou paraphraseurs des iconoclastes créateurs, confondent allègrement le désordre d'une facile laxité avec la codification scripturale d'un Denis Roche, par exemple, dont Francis Ponge souligne précisément la « maîtrise technique »[71]. Inachèvement signifie que le poème se déploie en toutes directions et que l'apparent disparate de ses composantes se structure en réalité de manière qu'il soit de toutes parts *ouvert*. Il serait abusif de s'appesantir sur cette notion d' ouverture, puisque Umberto Eco lui a consacré une étude magistrale[72], si elle n'était à ce point fondamentale que toutes les formes d'expression s'en trouvent imprégnées. Dès 1913, Boccioni déclarait : « Il faut oublier plus complètement la figure fermée dans sa ligne traditionnelle et donner au contraire la figure comme centre des directions plastiques de l'espace. »[73] Le sens de l'ouvert anime toute la peinture d'avant-garde et F. C. Legrand le soulignait encore à propos du signe plastique tel qu'il est actuellement conçu par le peintre[74].

Lorsqu'André Masson découvrait à New York en 1942 la peinture Song, il ne manquait pas de noter que « la ligne est si ouverte qu'elle rejoint la fluidité universelle ».[75] Toute la musique sérielle atonale se situe dans l'optique de l'ouverture et de l'inachèvement. Il en est ainsi de la *Troisième Sonate* de Pierre Boulez (1957),[76] qui répond exactement aux « subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est-à-dire à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte ».[77] Ceci, et Maurice Blanchot l'a noté, revient à dire que « L'événement dont le poème fait son point de départ. . . n'a de valeur que relativement à tous les mouvements de pensée et de langage qui peuvent en résulter et dont la figuration sensible » « *avec retraits, prolongements, fuites* » « est comme un autre langage instituant le jeu nouveau de l'espace et du temps ».[78] On ne peut mieux définir la démarche d'une poétique dont nous verrons bientôt la réalisation dans toutes les récentes manifestations de l'avant-garde. Le parallélisme musique-poésie est encore accentué si nous interrogeons André Boucourechliev dont *Archipel 3* est, selon ses propres dires et le titre même de cette œuvre, « ouverte, mobile. . . »

[70] Georges Poulet, « Baudelaire et la circonférence changeante », *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, 21-22, 1958.

[71] F. Ponge, « Voici déjà quelques croquis hâtifs pour un « portrait complet » de Denis Roche », *TXT*, 6/7, 1974, p. 20.

[72] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965. Voir le n° 1 de *Degrés*, 1973, consacré à « l'œuvre ouverte ».

[73] Cité par P. Cabanne et P. Restany, *op. cit.*, p. 182.

[74] F. C. Legrand, « Images et signes de l'homme ». Catalogue de l'exposition, Musée des Beaux-Arts de Belgique, 1970.

[75] André Masson, interview par Georges Bernier, *L'Œil*, mai 1955, p. 21.

[76] Cf. note 14.

[77] S. Mallarmé, Préface à *Un coup de dés. . ., op. cit., p. 455.*

[78] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959, p. 292.

> Les partitions d'*Archipel 3* leur proposent (aux interprètes, que nous pouvons sans extrapoler abusivement assimiler aux lecteurs de poèmes) un réseau d'éléments musicaux à la fois très institués et très souples, repères à partir desquels imaginer l'itinéraire, tracer la route imprévisible — une forme de perpétuelle naissance. La condition de vie de cette forme... exclut toute idée de hasard (le qualificatif d'aléatoire serait ici impropre) : ce sont des *choix*, lucides ou intuitifs, immédiats ou pesés l'espace d'un instant, que les interprètes sont sans cesse appelés à faire dans leurs partitions. Choix libres, mais responsables....[79]

Le poème d'avant-garde, lui aussi, se compose d'éléments à la fois très institués et très souples, et si depuis Mallarmé l'indispensable et vaine tentative de juguler le hasard s'impose au point que Pierre Boulez se demande si « l'ultime ruse du compositeur ne serait (-elle) pas d'*absorber* ce hasard »,[80] il importe de noter que la musique et la poésie ont conjointement aéré leurs structures en y introduisant la « chance de l'œuvre orientale, son déroulement ouvert ».[81] André Breton, relatant dans *L'Amour Fou* la manière dont il a été amené à écrire, en 1923, son poème « Tournesol », significativement dédié à Pierre Reverdy dont on peut admettre qu'il écrivit les premiers poèmes « ouverts », fournit l'exemple accompli du poème structuré intuitivement (« sans aucune représentation antérieure »),[82] tel qu'il le sera par les poètes majeurs de toutes les avant-gardes ultérieures, c'est-à-dire de manière que le sens soit essentiellement d'une richesse plus vaste et plus profonde que la forme qui le *propose* plus qu'elle ne le *contient*. Inachevé, certes, si l'on entend par là que le poème désormais, quelle que soit son apparence formelle, se prolonge non seulement à tous les niveaux d'interprétation que lui confère le lecteur, mais structurellement convertible vers l'extérieur à la fois latéralement selon les incitations de ses lignes d'ailleurs brisées, et verticalement — avant et après, en haut et en bas — selon la puissance de diffusion du sens dans le temps et l'espace où il baigne. Authentiquement « ininterrompu » (Eluard), le poème ne s'achève jamais et se propage à la faveur d'une illimitation fondamentale du sens en raison de la circulation de ce dernier tant à l'intérieur du texte qu'à l'extérieur, sans que doive être franchie quelque borne toute fictive entre le dedans et le dehors. Ainsi se trouvent assurés l'élan, le mouvement du poème, son bruissement dans un espace en expansion, son renouvellement perpétuel.

La discontinuité

Nous ne nous attarderons pas ici sur la discontinuité du poème contemporain, puisqu'elle a été partiellement analysée par ailleurs.[83] Rappelons simplement que la dissolution de la continuité prosodique implique nécessairement que le poème ne peut être une somme, un état final, mais l'expression d'un mouvement, instants et lieux privilégiés s'affrontant pour affirmer leur commun dynamisme. Images et métaphores constituent dès lors des jalons, des relais, dont la structure crée, à l'instar des corpuscules d'action (cf. Max Planck), une certaine énergie qui

[79] A. Boucourechliev, *Archipel 3*, Disque Philips 6526001.
[80] Pierre Boulez, Alea, in : *N. R. F.*, 1-XI-1959. Repris dans *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, pp. 41-55.
[81] Ibid, p. 853.
[82] André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 82.
[83] Cf. notamment Gisèle Brelet, « L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle », in : *Musiques nouvelles*, 1969, p. 40 ; « Continu et discontinu dans le langage poétique », Fernand Verhesen, Bruxelles, Maison du Poète, 1954, pp. 143-154.

mobilise l'écriture et, précisément, lui confère son pouvoir d'action, son devenir. Nous abordons ici une notion nouvelle dont témoigne tout poème d'avant-garde, comme d'ailleurs la musique et la peinture. L'extrême refus de la fixité se trouve en musique, par exemple, exprimé par le *New Phonic Art*,[84] qui s'interdit toute espèce d' « indication verbale, écrite ou visuelle » et permet de la sorte au devenir, à la mobilité de la musique de se manifester de la manière la plus libre, non sans toutefois qu'une certaine cohérence ne soit atteinte du fait même de la convergence intuitive, subjective, des orientations qui se dégagent au cours d'une exécution sans préalable. Il s'agit, en somme, d'attribuer, comme le faisait Paul Klee, « plus d'importance aux formes formantes qu'aux formes achevées »,[85] les premières permettant de suivre « la mobilité de la pensée » (Picasso),[86] de saisir sur le vif, ainsi que le voulaient les surréalistes et que ne cessent de le proclamer les actuels avant-gardistes de toutes tendances, l'opération réelle de la pensée. Dans le domaine des arts, nous savons que depuis 1912 Archipenko voulut douer son œuvre d'un mouvement qui en révélât non seulement les projections dans l'espace, mais contribuât de la sorte à une participation effective de l'imagination créatrice, aussi bien que de la pensée constructive la plus lucide, au dynamisme mental. Ainsi, s'élaborant peu à peu à mesure qu'il se déploie, le texte — revenons au poème — se génère progressivement et formule son sens. La forme cesse de s'imposer de l'extérieur, ne répond en aucun cas à un canon prosodique fixé d'avance, mais se constitue à mesure que se développe le contenu qu'elle détermine imprévisiblement et, comme le fait entendre Kandinskij, se choisit elle-même, « possède son propre intérieur »[86] : elle se trouve donc, par nature, générative. Nous nous permettons de renvoyer, à ce propos, aux études capitales publiées par la revue *Change*, particulièrement aux numéros 6 et 10, ainsi qu'au volume *Hypothèses* qui présente « Trois études sur la linguistique et la poétique », par R. Jakobson, Morris Halle et Noam Chomsky (Paris, Ed. Change—Seghers—Laffont, 1972).

L'irréversibilité

Un caractère assez particulier du poème d'avant-garde est son irréversibilité. Sans doute découle-t-il très normalement de ceux que nous avons relevés jusqu'à présent, mais il mérite que l'on s'y attarde un instant. Debussy avait souhaité que le déroulement de l'œuvre musicale fût exempt de retours et s'interdît une circularité qui la ferait se clore sur elle-même, et son propos était assez révolutionnaire : « Je voudrais qu'on arrive, j'arriverai à une musique vraiment dégagée de motifs, ou formée d'un seul motif continu, que rien n'interrompt et qui jamais ne revienne sur lui-même. »[87] En 1948, dans le numéro I de *Néon*, André Breton visait à son tour « un sens qui n'est nullement réversible ». En fait, c'est tout le poème moderne qui, se refusant à l'immobilité, ne peut se soutenir que dans l'axe d'un mouvement dont la nature même est d'être irréversible. Un fonctionnement relationnel comme l'est essentiellement celui du poème, ne peut de toute évidence qu'être mû par une énergie qui se diluerait aussitôt qu'elle cesserait de se

[84] Cf. notamment Carlos Roqué Alsina, Jean-Pierre Drouet, Vinko Globokar, Michel Portal. Studio Reihe Neuer Musik. Disque Wergo 60060.

[85] Paul Klee, « Réflexions sur l'art d'aujourd'hui », *Contemporains*, 4, 1951, p. 506. Notons que Pierre Boulez nomme « formants », « par analogie avec l'acoustique », les modules de base de sa Troisième Sonate, cf. note 14, *op. cit.*, p. 67.

[86] W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël, 1969, p. 96.

[87] C. Debussy, *Monsieur Croche anti-dilettante*, Paris, Gallimard, 1926.

réactiver dans le flux toujours renouvelé des éléments qui la portent et la transmettent. Le poème, tel que l'ont proposé toutes les avant-gardes, impose un parcours, tout au contraire du poème traditionnel auquel son monolithisme imposait que la fin coïncidât avec le commencement et se fermât en quelque sorte sur son isomorphie, en raison de la forme strophique et du schéma répété des rimes. Le processus rythmique, sur lequel nous avons insisté plus haut, implique que le poème ne se déchiffre qu'au cours de sa progression, ne s'instaure que par les successives transformations qu'il fait subir aux éléments de son champ sémantique aussi bien qu'à ceux de son champ formel. Il est cette modulation de surgissements discontinus qui font de chaque mot une énonciation sur laquelle il est impossible de revenir, si ce n'est pour les distribuer spatialement dans un ordre qui n'implique nullement une réversibilité temporelle. Le poème actuel annonce en énonçant, activement, et même lorsque Paul Eluard écrit « Je remonte le temps jusqu'aux pires absences »,[88] il exorcise la durée par la discontinuité progressive de son poème qui traverse le temps plus qu'il ne l'immobilise en une sorte de saturation sémantique sans transformations ni dénouements imprévisibles. L'irréversibilité impose sans cesse un surcroît de sens au cours d'une dialectique essentiellement interrogative. Le poème est, toujours, une suite irréversible de questions, ce qui est également l'un des traits marquants des textes qui ont successivement conduit le langage poétique à s'affirmer comme inaugural. Autrement dit, le poème est fondamentalement un appel, qui ne peut évidemment recevoir d'écho ou de réponse qu'en dehors de lui.

La question poétique

Le mot du langage poétique contemporain n'est pas un mot dont la valeur conventionnelle suffit à créer entre qui le prononce et qui l'écoute un lieu de connivence. Ce mot *est* l'acte primitif, et témoigne d'un mouvement qui voile ce qu'il exprime pour le révéler aussitôt avec plus d'évidence. Il provoque le désir de dépasser le point où se conjuguent certains effets de cet acte afin d'atteindre celui où se trouve assurée, pour une imprévisible avance, l'action décisive. C'est au point de plus grande densité de ces effets que se situe le poème à la fois le plus éloigné de ses sources et le plus chargé de sens, le plus essentiellement rythmé, le plus proche aussi du moment où le poète l'abandonne pour le laisser suivre son cours questionnant. En ce point d'arrivée et de nouveau départ nous est en effet présentée, non pas la face solution des mots ultimes, mais leur face question. Ce point, je le nommerais volontiers, avec Cassirer,[89] le « point de passage » du poème vers les hommes. C'est en lui que me paraît se nouer ce qu'Etienne Souriau nomme « la dialectique de l'invitation poétique ».[90] Le point de passage (écrivais-je jadis)[91] n'est pas sans présenter quelque analogie avec le « point de saturation » dont Tristan Tzara après Hegel reconnaissait qu'il signale d'une brusque rupture la transformation du penser non dirigé en penser dirigé,[92] et révèle ainsi « la chair de ce qui ne peut être ruiné ».[93]

88 Paul Eluard, *Le livre ouvert*, Paris, Gallimard, 1947, p. 172.
89 Cassirer, *Psychologie du langage*, Paris, Alcan, 1933, p. 33.
90 E. Souriau, *Le langage poétique comme fait interpsychique*, Bruxelles, Maison du Poète, 1954, p. 110.
91 F. Verhesen, « La question poétique », *Journal des Poètes*, 1955, 1, p. 12.
92 Tristan Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Nagel, 1947, p. 59.
93 Joë Bousquet, *Le meneur de lune*, Paris, Janin, 1946, p. 31.

Il faut reprendre la langue en son milieu
Equilibrer l'écho la question la réponse
Et que l'image transparente se reflète
En un point confluent cœur du panorama

écrivait Paul Eluard.[94]

L'informel et l'illimité

Tout poème d'avant-garde se veut précisément cette « chair » et ce n'est pas en déformer le sens que de constater l'altération de son visage apparent : ses traits visibles ont cédé devant sa figuration profonde qui paradoxalement peut parfaitement être « informelle » et signifier davantage l'indicible que l'explicite. Si nous tournons nos regards vers la peinture, nous constatons que l'art informel — depuis les *Nymphéas* que l'on tient traditionnellement pour sa première manifestation jusqu'aux œuvres de Dubuffet ou de Fautrier — a conduit certains peintres, tels Jean-Paul Riopelle, à traduire les mouvements profonds de la vie par des « rythmes purement organiques »,[95] ce qui ne manque pas de provoquer quelques coïncidences avec certains poèmes d'avant-garde actuels. L'illimitation des *Nymphéas* et de la peinture qui en suit les voies n'est pas sans rejoindre la poésie dont nous avons signalé qu'un caractère était également l'illimitation, mais c'est davantage dans leurs perpétuelles transmutations, dans leurs transformations continues, que nous voyons le rapport entre peinture et poésie. Toutes deux furent bouleversées par des révoltes contre les formes stéréotypées, et s'il n'est pas dans notre propos de relever le caractère social de celles-ci, nous pouvons au moins dans l'optique qui est la nôtre, noter la convergence de « C'est fini la peinture » (Marcel Duchamp), de « La Poésie, c'est crevé » ou de « La poésie inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas », de Denis Roche.[96] Mais n'anticipons pas. Nous voudrions nous arrêter quelque peu sur cette autre conjonction de la peinture et de la poésie qu'ont constituée, en leur temps, les tableaux-poèmes.

Les tableaux-poèmes

Il est de singulières et passionnantes entreprises que l'histoire ne fixe pas sur ses tablettes : ainsi des admirables tableaux-dessins-poèmes dont la génération, discrètement prolongée jusqu'à nos jours, dut ses premiers exemplaires à Francis Picabia, dès 1912, bien que Georges Braque introduisît déjà des mots ou des lettres dans des toiles de 1911,[97] avant de multiplier, ainsi que le fit Picasso, les insertions strictement plastiques, et non poétiques, dans ses tableaux. Les collages, à partir de 1912, devaient s'orienter dans le même sens, encore que Jean Arp déclarât qu'ils constituaient « de la poésie faite avec des moyens plastiques ».[98] Ces moyens furent utilisés sur le plan proprement poétique de différentes manières. D'une part, les tableaux-

94 Paul Eluard, *Poésie ininterrompue II*, Paris, Gallimard, 1953, p. 13.
95 René Huyghe, *L'art et l'homme*, III, Paris, Larousse, 1961, p. 403.
96 Denis Roche, « La poésie inadmissible », *Manteia*, 4, 1968, p. 28.
97 Un des rares articles relatifs à ce sujet est dû à Michel Seuphor, « Histoire sommaire du tableau-poème », *XXe s.*, 3, 1952, Consulter Philippe Roberts-Jones, « L'image poétique et le poème visible », *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, 98, 1973, repris dans *L'art majeur*, Bruxelles, J. Antoine, 1974, pp. 73-96.
98 Jean Arp, *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 433.

poèmes de Francis Picabia, et les dessins qu'il donna à *391*, dont les textes ont valeur poétique au même titre que ceux transmis par la seule typographie ; dans leur prolongement nous trouvons les tableaux-poèmes de Vicente Huidobro, de Iliazd, de Robert et Sonia Delaunay, de Michel Seuphor et Mondrian, etc... Le chef-d'œuvre demeure sans doute le recueil d'Iliazd, l'auteur de poèmes en langue *zaum*, cette *Poésie de mots inconnus* (1949) où figure la très belle composition à l'aquatinte de Magnelli comprenant un extrait du célèbre *Altazor* de Vicente Huidobro.[99] Dans une autre direction, nous ne ferons que citer les *Calligrammes* d'Apollinaire (« L'Horloge de demain »). « Je crois, disait André Breton, que cette œuvre, tout en restant dans la tradition populaire des graffiti, aux confins de l'art d'écrire et de l'art de peindre, inaugure une série d'expériences. »[100] En réalité, les calligrammes de 1918 ne sont pas de même veine et l'expérience, sans tourner court, se limite à « imager » plastiquement le poème, et au lieu d'identifier deux modes d'expression traditionnellement distincts, propose une figuration typographique du thème poétique. Au contraire, « l'emploi d'un texte comme élément pictural »[101] par Francis Picabia était une innovation en ce sens que la tentative — sans lendemains glorieux, il faut le reconnaître — du poète des *Cinquante-deux miroirs* visait à créer un organisme en tous points original où les mots, les lignes et les couleurs constituaient un tout parfaitement intégré : plutôt poèmes-tableaux que tableaux-poèmes.

Les interférences de l'image poétique et du poème visible, étudiées avec sagacité par Philippe Roberts-Jones[102], conduisent inévitablement à Char-Miró-Braque, par exemple, à Paul Klee, à Max Ernst, et particulièrement à Magritte chez qui s'opère de manière absolue la fusion du poétique et du plastique en des œuvres comme, notamment, *Le Monde perdu* (1929. Galerie Milano, Milan), où les vocables font partie intégrante du sens plastique, ainsi que dans *Voici la couleur de mes rêves* (1925[103]), et surtout dans les *Çonstellations* de Miró. Le domaine pictural nous suggère d'autres connexions et nous sommes conduits à noter l'importance que revêtent dans les mouvements d'avant-garde la poésie concrète, la poésie phonétique, le spatialisme et l'art permutationnel.

La poésie concrète

La poésie concrète présente un aspect très intéressant des tendances expérimentalistes actuelles. Elle a ses lettres de noblesse, ou du moins trouve-t-elle des antécédents en Lewis Carroll, Alfred Jarry, Ezra Pound, James Joyce, Cummings, et bien entendu dans *Un coup de dés* (sans oublier Marinetti). Jean Arp prononça pour la première fois, semble-t-il, les termes de « poésie concrète »[104]. Mais c'est vers 1952-53 que la poésie concrète a pris une extension mondiale, à partir notamment des *Konstellationen* du Suisse Gomringer (1953), du Manifeste du Suédois Öyvind Fahlström (1953), du groupe *Noigandres* de Haroldo et Augusto de Campos au Brésil (1952), des travaux du théoricien Max Bense du groupe de Stuttgart, tandis qu'en

[99] Vicente Huidobro, *Altaigle ou l'aventure de la planète* (Trad. F. Verhesen), Bruxelles, Ed. des Artistes, 1957 ; V. Huidobro, *Le citoyen de l'oubli*. Préf. de P. Neruda, présentation et trad. de F. Verhesen, Paris, Libr. Saint-Germain-des-Prés, 1974.

[100] André Breton, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924, p. 29.

[101] *Francis Picabia et 391*, II, *op. cit.*, p. 31, note 39.

[102] Philippe Roberts-Jones, *op. cit.*, cf. note 97.

[103] Cf. *Histoire de l'Art*, Alpha, 142, p. 312.

[104] Jean Arp, *op. cit.*, p. 288.

Espagne Julio Campal avait dès 1962 expérimenté un « concrétisme » encore hésitant en fondant le mouvement *Problemática*. En 1962, Pierre Garnier lançait en France le manifeste du spatialisme aux Editions de la revue *Les Lettres*. Francis Edeline présentait, en 1969, un numéro spécial du *Journal des Poètes* entièrement consacré à la poésie expérimentale et particulièrement à la poésie concrète, avant de consacrer à celle-ci une série d'articles[105] et de publier « Syntaxe et poésie concrète »[106]. La plupart des recherches structurales se sont, sinon condensées, du moins exprimées avec une acuité particulière et furent poussées à la limite par les hérauts de la poésie concrète. A l'origine furent le « blanc » dont nous avons parlé, l'ouverture du poème, sa tendance à rejeter la linéarité, sa disjonction formelle vers toutes les directions. Il s'agit, pour les « concrétistes », en préservant ou non sa valeur sémantique, de conférer au signe — signifiant ou graphisme pur — un sens dont il est difficile de dire, selon qu'il possède un « contenu » ou non, s'il est de nature poétique ou plastique, aux termes d'un cloisonnement traditionnel dont Michel Deguy déplore l'abandon[107]. Notons toutefois que Pierre Garnier affirme : « La poésie visuelle n'est pas une alliance entre la poésie et la peinture. La poésie reste ici à l'état pur. »[108] La redondance apollinairienne (« La cravate et la montre » en forme de... cravate et de montre) est dépassée au profit de ce que Francis Edeline appelle « une syntaxe topologique »[109] ou toposyntaxe, destinée à occuper le centre d'un espace poétique illimité, dans la mesure où elle utilise toutes les directions de l'espace, les superpositions et les distributions symétriques ou asymétriques des plans d'un graphisme où les mots (substantifs et verbes, surtout) sont disposés dans leur sens propre en vue de relations métaphoriques savamment sériées. Il va de soi que les « éléments » d'un poème concret sont aussi simples, et aussi peu nombreux que peut être — dans une réussite parfaite — étendu le champ de leurs rayonnements. Nous sortons du langage habituel, fût-il celui que nous disons spécifiquement poétique, et Francis Edeline pose la question de savoir (à propos d'un « poème » qui, à la limite, n'utilise plus que de purs graphismes typographiques) s'il n'existe pas « un univers sémantique indépendant du langage »[110]. Curieusement, la poésie concrète peut également restituer aux mots une densité sémantique que leur dislocation même fait apparaître, et éclairer ainsi toutes les virtualités de leur sens premier que les rapports contextuels ont tendance à occulter ou du moins à distendre. Les réalisations de Gomringer restent les plus heureusement abouties et ne risquent pas d'être confondues avec un jeu facile de combinaisons plus ou moins gratuites.

La poésie spatiale

Francis Edeline préfère l'appellation de spatialisme ou de poésie spatiale, telle que l'a désignée Pierre Garnier dans son Manifeste de 1962, à celle de poésie concrète[111]. Une nuance pourrait cependant les distinguer, me semble-t-il, sans toutefois qu'elles cessent d'appartenir au même champ exploratoire. L'espace, tel qu'il est partie intégrante, je dirais volontiers partie

105 Cf. *Journal des Poètes*, 9, 1972 ; 4, 1973 ; 10, 1974 ; 2, 1975.
106 Cf. *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, 89, 1972. Voir également C. Crisan, « Le graphème intentionnel », ibid., 74, 1970.
107 M. Deguy, « Le "Spatialisme" en poésie », *La Quinzaine littéraire*, 54, juillet 1968.
108 P. Garnier, « Manifeste pour une poésie nouvelle », *Les Lettres*, 8e série, 29, 1963.
109 Cf. *Journal des Poètes*, 2, 1969, et *Courrier...*, *op. cit.*, note 106.
110 Cf. *Journal des Poètes*, 9, 1972.
111 Cf. *Courrier...*, *op. cit.*, note 106.

liante, des œuvres de Webern, Boulez, Stockhausen, Cage, etc., ou de Mondrian et de Kandinskij, joue un rôle similaire dans la poésie telle que la conçoit Pierre Garnier : celle-ci n'est pas seulement incluse dans les mots dont il s'agit de fracturer la coque graphique et le noyau sémantique pour la faire rayonner, elle est dans l'Univers, dans le Cosmos. L'espace dans lequel le mot libère ses pouvoirs est celui-là même qui baigne les hommes. Ce qu'ambitieusement mais non sans succès tentent de fonder Ilse et Pierre Garnier, c'est ce Logos-Cosmos qui n'est pas sans parenté — encore qu'ils l'appréhendent par des moyens très différents et infiniment plus simples, pour ne pas dire élémentaires — avec celui de Mallarmé : « Soudain je comprends : le "Qui suis-je ?" ne me concerne pas. "Qu'est l'Univers ?" devient la seule question. Je respire, donc l'univers est. Et si l'univers est je puis me réinventer. »[112] Le poème, sous sa forme graphique, ou plutôt dans sa matière graphique, mais également dans sa matière phonique participe, selon les promoteurs de la poésie visuelle et/ou phonique, de l'énergie universelle et nous retrouvons, comprise, si je puis dire, au pied de la lettre et appliquée avec une rigoureuse allégresse, la non-linéarité : « Dans la poésie traditionnelle le mot avait son énergie sans cesse captée par l'écoulement linéaire ; il était aussi cette matière lourde n'offrant qu'une impénétrable surface et ne trahissant rien de la furie des atomes » (Ilse Garnier[113]). Notons en passant et en laissant les atomes tourbillonner, que, depuis Mallarmé, Reverdy et Pierre Albert-Birot, le poème avait déjà conquis son droit à l'espace et libéré ses énergies...

La poésie phonétique et la poésie cinétique

Poésie phonétique, ou poésie phonique ? Disons phonétique, sans nous accrocher à une question de terminologie. En 1916, dans *Dada 2*, Pierre Albert-Birot (que l'on trouve toujours, sinon à l'origine de la presque totalité des expressions d'avant-garde de ce siècle, du moins parmi les grands initiateurs, et son rôle est loin d'avoir été révélé comme il conviendrait) publiait un premier « Poème à crier et à danser », le second paraissant dans *Sic* en 1917, avant d'être repris dans *La lune ou le livre des poèmes* (Paris, Jean Budry, 1924). Ce n'est donc pas un an plus tard, comme le dit Raoul Hausmann[114], mais en même temps que Kandinskij, Hugo Ball et Tristan Tzara récitaient des poèmes bruitistes au Cabaret Voltaire à Zurich, tandis que Raoul Hausmann devait, en 1918, écrire les premiers poèmes pré- « lettristes », ainsi que les annonçait par ailleurs Kurt Schwitters dans *Poésie conséquente* parue en 1923 dans la revue *G*, n° 3 (et reproduite par R. Hausmann) : « Ce n'est pas le mot qui, originellement, est le matériel de la poésie, mais la lettre. » De l'éclatement du poème, du mot lui-même, de la conjonction de l'énergie et des éléments graphiques, nous accédons sans heurts à la poésie cinétique que nous pourrions définir — abstraction faite de la couleur — dans les termes de Nicolas Schöffer : « Le verbe, le son, le mouvement, l'espace, la lumière, la couleur formeront, en s'imbriquant, des structures aux contrepoints multiples dans une architecture ciselée et souple à la fois, sans commencement ni fin. »[115] Notons bien le « sans commencement ni fin » que nous avons déjà retenu comme caractère du poème d'avant-garde (depuis Mallarmé : « un livre ne commence ni

[112] P. Garnier, « Un art nouveau : la sonie », *Les Lettres*, 8e série, 31, 1963.
[113] Ilse Garnier, « Fin du monde de l'expression », ibid.
[114] R. Hausmann, « Histoire du poème phonétique », *Les Lettres*, 9e série, 34, 1964, p. 3.
[115] N. Schöffer, *Le nouvel esprit artistique*, Paris, Denoël, 1970 (Médiations), p. 40.

ne finit : tout au plus fait-il semblant »[116]) sans qu'il fût question de spatiodynamisme optique, mais simplement de poèmes constitués hors des normes traditionnelles. Le poème cinétique tend à créer, sur champ sémantique des mots utilisés, un champ plastique qui superpose et imbrique ses relations graphiques (le mot tel que la machine à écrire permet de s'en servir, de mille manières) dans celles que le sémantisme suggère. Il vise à rendre sensible, par l'intersection de ses plans et le jeu des signifiants graphiques, un mouvement auquel ne peut se soustraire l' œil et qui met *en action* l'ensemble des virtualités que recèle le mot, que ce dernier demeure ou non fidèle à sa signification propre ou figurée. Il s'agit de toute manière, quels que soient les moyens employés, de saisir le mot dans sa matérialité, de « retrouver une matérialité phonique : nous savons maintenant que c'est le champ privilégié du symbolique, du signifiant »[117]. On pourrait croire[118] que la poésie phonétique conduisait en droite ligne à la musique concrète, ou se trouvait du moins sur la même longueur d'onde, il n'en est rien et Ilse Garnier a nettement marqué les distances : « Pour éviter de dériver soit vers la musique concrète, soit vers la frange des bruits, il convient de définir le domaine linguistique aussi rigoureusement que possible. »[119] Cette orientation nous propose, entre autres, « L'admirable monde libre », de Haroldo de Campos, poème permutationnel.

La poésie permutationnelle

Lorsque Denis Roche parle, à propos des premières œuvres d'Ezra Pound (dont il ne m'appartient pas, ici, de rappeler l'impact considérable sur la structure du poème moderne), de « danse de l'esprit à travers les mots »,[120] il s'agit bien de cette brutale dispersion du sens à travers un lacis de mots dont l'identité sémantique se trouve engagée dans une mutation perpétuelle soumise au rythme de la pensée — et si c'était du hasard ? —. Ou si la mutation se muait elle-même en permutations infinies selon un ordre, parmi cent autres possibles, à la fois arbitraire et rigoureux ? Et si l'ordre ainsi imposé suppléait aux manques, à la précarité formelle du langage, ou à son rituel inexpressif, et interdisait ainsi toute répétition par le recours à une indétermination née de l'infinie variété des « ordres », disons des « programmes » possibles ? Le poème recouvrerait une perpétuité de scintillations que le formalisme prosodique occulte en la plupart des cas. C'est bien ce qu'espèrent et attendent — illusoirement selon certains — les « manœuvriers » de la poésie *expérimentale* d'abord (novembre 1961, R. Queneau et F. Le Lionnais), bientôt et définitivement *potentielle* (décembre 1961). La littérature potentielle (*Oulipo* : Ouvroir de littérature potentielle) s'offrait ainsi dans le champ de la littérature « encore toute livrée... à l'exaltation de la subjectivité »,[121] le domaine vierge d' une manipulation exploratoire de ses éléments constituants. « Le langage est un objet concret », « il manie des objets verbaux et peut-être même, pour la poésie... des objets sonores ».[122] C'est bien ce dont il

116 S. Mallarmé, manuscrit de *Un coup de dés*, feuillet 181 (A), in : Jacques Schérer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957.
117 R. Barthes, interview par Renaud Camus, *La Quinzaine littéraire*, 209, mai 1975.
118 Ainsi que le fit P. Restany, *op. cit.*, p. 190, que « la poésie phonétique devient une musique concrète... ».
119 Ilse Garnier, « Magnétophone et poème phonétique », *Les Lettres*, 8e série, 32, 1964.
120 Denis Roche, *op. cit.*, note 68.
121 *Oulipo – la littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973 (Idées), p. 34.
122 Ibid. p. 34.

était question avec la poésie concrète et la poésie phonétique. Toutefois, les poètes avaient « travaillé » sur le langage, avec lui, mais non pas *dans* le langage ou du moins s'ils l'avaient fait, c'était de manière personnelle, subjective : il s'agit désormais, pour l'*Oulipo*, de pénétrer, littéralement, à l'intérieur de son organisme et d'y découvrir, afin de les faire « jouer », une infinité de formes et de structures virtuelles — potentielles — qu'une manipulation objective et systématique peut mettre ensuite à la disposition de qui aimerait s'en servir à des fins, cette fois, personnelles.

Une fois de plus, remontons à Mallarmé : « Le Livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieuse, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. »[123] Jacques Schérer signalait déjà que la permutation de dix éléments seulement réservait 3.628.000 possibilités. Dans le domaine musical, nous savons que Pierre Boulez, dans sa *Troisième Sonate*, témoignait d'un esprit nettement mallarméen, bien que cette œuvre fût écrite avant la publication du livre de Schérer, et usât d'un mode d' écriture qu'il devait approfondir en 1958 (*Improvisation I et II*, 1958 ; *Pli selon Pli, Portrait de Mallarmé*, 1960). Il s'agissait, pour Boulez, et contrairement à ce que fit Stockhausen en 1956 dans son *Klavierstück XII* où l'introduction du hasard est délibérée, d'autoriser une liberté dirigée à dévoiler des combinaisons multiples de « développants » issus de cinq « formants » initiaux.[124] Henri Pousseur compose en 1958 une œuvre aléatoire pour deux pianos, sur texte de Michel Butor, *Mobile*, en attendant le nouveau *Faust*. Dans une perspective toujours mallarméenne, rappelons les *Cent Mille Milliards de Poèmes* de Raymond Queneau, proposant, selon la méthode exponentielle, la multiplication infinie des éléments fournis par dix sonnets. L'ouvrage de Queneau ne présente cependant qu'un des aspects des visées oulipiennes qui ne se limitent pas aux possibilités combinatoires. Il est possible de substituer aux contraintes classiques « d'autres contraintes linguistiques : alphabétiques (poèmes sans e de G. Perec), phonétiques (rimes hétérosexuelles de Noël Arnaud), syntaxiques (romans isosyntaxiques de H. Queval), numériques (sonnets irrationnels de J. Bens), voire même sémantiques ».[125] La combinatoire explorée, ou plutôt exploitée avec une géniale dextérité par Raymond Roussel ouvrait des horizons insoupçonnés. Elle se situait déjà au cœur de l'art permutationnel qu'Abraham Moles devait définir en 1962[126] et analyser dans son ouvrage *Art et ordinateur* (Paris, Casterman, 1971). Le poème permutationnel n'est nullement une création dans le sens habituel du terme et n'est pas tiré *ex nihilo :* il s'agit au contraire d'*Inventaires*, ainsi que les appelle Jacques Bens,[127] de poèmes existants dont on met au jour et en jeu les potentialités au moyen de permutations (par exemple : le premier substantif d'une phrase permutant avec le deuxième, etc. ; le premier avec le troisième, etc. ; le premier avec le quatrième, etc.,[128] ou selon la méthode S+7 qui consiste à remplacer un substantif par le septième qui le suit dans un dictionnaire).[129] Résultats surprenants de méthodes plus variées que nous ne pouvons le dire ici, et qui ne laissent pas de révéler indirectement la structure abstraite d'un texte et de ménager, au cours d'une réelle exploration, des surprises langagières. L'ouvrage de Jacques Roubaud, *ε (Epsilon)*, mériterait

123 S. Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », *op. cit.*, p. 380.
124 Cf. *op. cit.*, note 14.
125 *Oulipo, op. cit.*, p. 49.
126 Cf. également l'ouvrage fondamental d'A. Moles, *Art et ordinateur*, Tournai, Casterman, 1971.
127 *Oulipo, op. cit.*, p. 167.
128 Ibid., p. 156.
129 Ibid., p. 143.

par ailleurs, à lui seul, une étude, et nous ne pouvons que signaler l' extrême intérêt de ses divers modes de lecture. Complexes et singulières, les explorations de Raymond Queneau dans le poème mallarméen : en retenant « les sections rimantes » de sonnets de Mallarmé, il compose des poèmes haï-kaïsants qui en donnent un si « lumineux élixir » qu' on peut se demander si les parties délaissées ne sont pas redondantes (dixit R. Queneau).[130] Plus positives, plus créatrices, si l'on veut, sont les possibilités offertes par la méthode de l'algorithme et on suivra avec intérêt les recherches menées par François Le Lionnais au moyen du langage Algol.[131]

Quoi qu'il en soit, la pratique permutationnelle vise à s'engager « dans des soins grammaticaux qu'il est possible de porter à une si grande difficulté que l'exploration du langage s'y trouve en effet renouvelée », étant entendu que tout texte peut et doit être lu de manière plurielle.[132] Il semble que l'un des plus grands attraits de l'art permutationnel, surtout dès l'instant où l'ordinateur fournit des moyens avec lesquels la pensée la plus déliée ne peut rivaliser et où la théorie informationnelle multiplie les possibilités d'investigation, consiste à systématiser l' exploration et à fournir une méthode d'analyse du message poétique.

L'exploration du langage

Sans généraliser de manière abusive, il est permis de dire que toutes les recherches actuelles, sur le plan de la poétique, sont orientées vers cette exploration du langage, et que leur horizon est exclusivement textuel, entendons par là que c'est le fonctionnement textuel qui retient toute l'attention des poètes-théoriciens (car si le poéticien occupe un territoire bien balisé, il n'est guère de poètes qui ne soient également les exégètes de leur propre « pratique » ; la poésie étant essentiellement liée à une poétique). Parmi les plus lucides de ces derniers, Hélène Mozer, dans un bref et remarquable article, énonce une mise en garde salutaire : « . . . le fait de confondre acuité de la vision théorique et fougue de l' inventivité, pouvoirs de surgissement de l'émotion (qu'il faut bien se résoudre à appeler par son nom) et facultés d'analyse, est source des pires contresens et figure au premier rang des dangers que représente une intellectualité fourvoyée. »[133] Ceci dit, un exaltant foisonnement de recherches et de réalisations fait apparaître, en la nébuleuse contestataire de ces dernières années, quelques traînées lumineuses. L'une d'elles éclaire, précisément, non plus le texte poétique tenu pour un donné intangible, ni même sa structure, mais bien son *fonctionnement*. Il ne s'agit plus de s'appesantir sur la « fonction de l'image », mais sur « l'image de la fonction ; le potentiel imageant étant détenu par la langue toute, se donnant en représentation dans son fonctionnement même, grâce au rendement prioritaire du travail sur le signifiant ».[134]

Nous pourrions tenter de synthétiser certaines voies de la poétique tout actuelle en nous référant, d'une part, à la revue *Change* dont les publications sont capitales,[135] à Michel Deguy, à

[130] Ibid., p. 185.
[131] Cf. J. Arsac, A. Lentin, M. Nivat et L. Nolin, *Algol, théorie et pratique*, Paris, Gauthier-Villars, 1965.
[132] *Oulipo*, *op. cit.*, p. 163.
[133] H. Mozer, « Perspectives de la poésie dans le monde moderne », *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, 79, 1970, p. 7.
[134] H. Mozer, « Repères. . . », : *Verticales 12*, 17-18, 1974, p. 48.
[135] Cf. F. Verhesen, « La poétique "Change" », *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises*, LIII, 1, 1975, pp. 52-78.

L'homme poétique d'André Miguel (Paris, Ed. Saint-Germain-des-Prés, 1974), et à quelques poètes-critiques qui ouvrent ou amorcent pour le moins des voies parmi les plus significatives (H. Mozer, A. Duault, Chr. Prigent, J. M. Tixier, par exemple). Le mouvement de *Tel Quel* s'est quelque peu éloigné du poétique en des directions qu'il ne nous appartient pas de suivre ici, ce qui ne minimise en rien l'importance qu'il revêt (notamment et surtout par les œuvres de Philippe Sollers, comme *Nombres* et *Logiques*, sans omettre les travaux considérables de Julia Kristeva). Il ne peut de toute manière être question, dans notre propos, que d'un survol trop rapide des diverses recherches menées en vue d'une révision fondamentale du sens et de la formation du texte poétique.

Si nous voulons souligner l'impact d'une rupture, ou son approfondissement, il nous faut toujours — et nous l'avons fait à maintes reprises — nous référer soit à Mallarmé, soit à André Breton. Dans le premier Manifeste, Breton déclare : « Il est même permis d'intituler *poème* ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux. »[136] Ce qu'avait de subversif cette affirmation, en 1924, ne nous échappe pas, mais non plus la frontière que se gardait de franchir André Breton (« observons, si vous voulez, la syntaxe ») : il s'agissait encore (et nous reconnaissons bien en cela l'esthétisme dont Breton n'a pu se défaire, pour le grand bénéfice d'une langue classique entre toutes admirable) de distinguer et de respecter le plan grammatical, d'un côté, et le plan des libres associations imaginales, de l'autre. Le « pas gagné », comme disait Rimbaud, consiste aujourd'hui à rompre précisément la logique syntaxique traditionnelle pour la faire non seulement se modeler sur la mouvance du flux imaginal, mais bien plutôt pour qu'elle témoigne, en s'y prêtant, des transformations que le langage subit et répercute dans la structure mentale du poète.

Textualisme-matérialisme

De Mallarmé à *Change*, au transformationnisme de Noam Chomsky, et au poème actuel, il fallut briser ce dont Mallarmé avait prévu l'abolition, à savoir l'ordre « donné » des mots, afin qu'apparaissent les « transitions d'une gamme », c'est-à-dire que soit mis à nu le fonctionnement interne du texte et affirmée son autonomie créatrice : « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole... »[137] Un étrange phénomène se produit, qui permet de « présentifier » la presque totalité des démarches que nous avons relevées, pour les intégrer, mais dans un sens différent en dépit de leurs similitudes formelles, dans celles de la plus récente des avant-gardes. L'esthétisme que nous reconnaissions chez André Breton est radicalement ruiné ; le poème — faut-il le répéter ? — a cessé d'être ornemental, le fût-il par « écart » de la norme : « Il faudra travailler à comprendre par où... liberté est donnée de travailler la langue contre toutes ses limites, sans canon de beau langage.... »[138] « Travailler » : c'est précisément ce travail, non sur le signifié ou le référent, qu'il importe de mener sur le signifiant [139] : nous avons vu l'hostilité, le refus

[136] André Breton, *Premier Manifeste*, Paris, Gallimard, 1967 (Idées), p. 56.
[137] S. Mallarmé, Crise de vers, *op. cit.*, p. 368.
[138] M. Deguy, « Une pratique de la poésie », *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, 90, 1972, p. 11.
[139] Cf. J. Henric, *Tel Quel*, 40, 1970, et H. Mozer, « Approches de la textualité », *A la lettre*, 2/3, 1973, p. 14.

manifestés par toutes les avant-gardes à l'endroit de la forme conventionnelle du langage de communication banale, aussi bien de la part des poètes (depuis Dada) que des peintres (Klee, Picasso ou Fautrier, etc.) ou des musiciens (brisure des rythmes traditionnels depuis Eric Satie et Stravinski). La démarche de la plupart des avant-gardes récentes consiste à révéler en son autonomie la matérialité de l'œuvre, car il s'agit désormais « à partir d'une *matière* (la langue) de *produire* un *texte* par toute une série de transformations actives » et de « déconstruire toutes les manifestations de l'idéologie littéraire ».[140] Déconstruire (voir *Change*, n° 2 : « La destruction »), c'est-à-dire suivre encore une voie mallarméenne : « La Destruction fut ma Béatrice. »[141]

Insistant sur l'abandon progressif de la linéarité, nous ne faisions que préfacer ce que nombre de présentes avant-gardes réalisent pleinement, sans être toutefois foncièrement débitrices de leurs devanciers, car elles fondent le poème sur une multilinéarité qui incite le lecteur à parcourir le texte aussi bien de haut en bas que de droite à gauche, ce qui l'oblige à une démarche entièrement nouvelle selon les clivages verticaux et/ou horizontaux.

Lorsque nous notions que l'« inachèvement » avait peu à peu inséré le poème dans un processus en devenir, nous rencontrions par avance H. Mozer signalant, après Roland Barthes qu'elle cite, la discontinuité du poème sur laquelle nous avons également attiré l'attention : « discours discontinu » (R. Barthes, *L'Empire des signes*), le texte déjoue l'attente « en reportant un achèvement qui ne pourra pas s'accomplir dans une lecture conclue et fermée ».[142] Mais l'« inachèvement » a pris un sens différent : le poème n'est plus simplement dégagé de sa gangue traditionnelle, au bénéfice d'une liberté d'écriture encore maintenue dans un certain orbe où il évolue : il est totalement impliqué dans une intratextualité qui fait « jouer » tous ses niveaux, et dans une intertextualité qui le met en connexion étroite avec d'autres dont il n'est plus distinct par les coupures de la disposition typographique habituelle (le poème, tel que nous avons coutume de l'isoler sur une page, a tendance à se muer en un complexe poétique qui couvre l'œuvre entière). Ainsi la discontinuité, qui demeure fondamentale, semble être absorbée par un mouvement sans commencement ni fin qui anime la totalité du texte poétique : les fragments se heurtent et, complémentaires, s'imbriquent dans un ensemble qu'il faut appréhender comme tel. Des « subdivisions prismatiques » de Mallarmé[143] auxquelles nous nous référions, nous basculons donc dans une « fragmentation en séquences éclatées »,[144] ce qui ne signifie nullement que soit ruiné le sens, ni aboli le niveau sémantique. Il s'agit, au contraire, de constituer activement, par une lecture appropriée, non *sous* mais *dans* le réseau signifiant, le sens qu'il contient et fait rayonner.

La structure élaborante

Le rythme, dont nous avons noté l'importance, se retrouve au cœur même de la structure *élaborante* du poème, dont il ne se borne plus à accompagner le mouvement : il est partie intégrante de l'appréhension du poème qui *devient* ce qu'il est à condition que la participation du lecteur soit effective. Certes, Paul Eluard (et d'autres) avait compris l'importance de cette collaboration, mais elle est désormais impliquée dans la texture même du poème dont elle

140 A. Duault, « Critique/Déconstruire », *Encres vives*, 68, 1968, p. 7.
141 S. Mallarmé, *Propos sur la poésie*, *op. cit.*, p. 91.
142 H. Mozer, Approches..., *op. cit.*, note 139, p. 17.
143 S. Mallarmé, *op. cit.*, p. 455.
144 H. Mozer, Approches..., *op. cit.*, note 139, p. 19.

manifeste et cautionne l'existence. Du stade de la *consommation*, nous sommes passés à celui de la *production* du texte.

Quelles que soient les distorsions, manipulations, éclatements imposés à la forme, la « signification poétique » n'est en rien abolie, si importante soit l'attention accordée à la « manière » de créer plutôt qu'à la « matière d'exécution »,[145] et au risque de faire sursauter quelques poètes d'avant-garde, je rappelle cette réflexion de Paul Valéry : « . . . ce n'est point l'œuvre faite et ses apparences ou ses effets dans le monde qui peuvent nous accomplir et nous édifier, mais seulement la manière dont nous l'avons faite. »[146] Le sens, en effet, ne manque pas de s'imposer au travers de structures totalement libres, perpétuellement renouvelées, étrangères à ce qu'on nomme classiquement le poème représentant les codes et les dogmes stratégiquement entretenus par une idéologie visant à contraindre insidieusement la pensée à n'exprimer que ce qui convient à sa pérennité. Il s'agit donc, sous certaine optique de l'avant-garde actuelle (*De la déception pure / Manifeste froid*, de Sautreau et Velter, etc., Ed. 10/18), de focaliser l'attention du poète, non plus sur une « composition » du « poème », mais sur une *action* qui, rompant avec le « discours », s'impose comme génératrice du sens et puisse défier constamment toute formalisation, dans une écriture foisonnante (« buissonnante », plutôt), aux divers niveaux des parcours mentaux et passionnels. Structure et composition du poème relèvent d'une expérience, d'une pratique des « possibles » du langage. A partir de là, les démarches sont certes divergentes. De « l'avant-garde matérialiste actuelle » défendue par Christian Prigent notamment et dans les prémices de laquelle il situe Francis Ponge,[147] sans omettre les poètes qui dénoncent « les aliénations du langage », fût-ce implicitement « parce que leur parole est déjà libérée des contraintes (de Mallarmé à, par exemple, René Char) », comme le rappelle Gérard Durozoi[148], le champ poétique est très vaste. Nous y rencontrons ceux qui estiment, avec Christian Prigent encore, que « la "poésie" (disons : Char, Aragon, Neruda, Saint-John Perse et leurs fils) » est « la perle de la pensée bourgeoise, la fine fleur de l'idéalisme »,[149] et ceux que Pierre Dhainaut représente exemplairement : « J'utilise l'espace total du volume, tous ses artifices (marges, pages blanches, typographies variées) pour donner au lecteur une « image » de l'expérience »[150] ; nous croisons Alain Duault dont le dernier ouvrage, *Linges*,[151] me paraît réaliser parfaitement les visées théoriques les mieux fondées, et Jean-Max Tixier à qui j'emprunte une formulation du poème couvrant, me semble-t-il, la démarche d'ensemble — je ne dis pas moyenne — des avant-gardes actuelles : « Une fois accepté le donné poétique, la forme et le contenu du texte obéiront à sa nécessité particulière. Les mots, traités conformément à cette fonction, répondraient à l'ordre logique de l'analyse poétique. Chaque poème, imposant sa propre structure spatiale et ses relations verbales abstraites, agirait sur le lecteur à différents niveaux d'appréhension. »[152]

145 A. Moles, *op. cit.*, note 126, pp. 136-137.

146 Paul Valéry, *Variété II*, *op. cit.*, p. 227.

147 Christian Prigent, « Pour une poétique matérialiste », *Critique*, 301, 1972, pp. 507-526 ; « Ponge et le matérialisme », *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, 93, 1973, pp. 11-21. Cf. également : « Pour un nouveau réalisme », ibid., 110, 1975.

148 Gérard Durozoi, « Economie rationnelle et dépense poétique », ibid., 95, 1973.

149 Interview de Chr. Prigent par André Miguel, in : *Journal des Poètes*, 9, nov. 1975.

150 Pierre Dhainaut, in : *L'homme poétique*, par André Miguel. Paris, Libr. Saint-Germain-des-Prés, 1974, ouvrage important pour qui veut prendre connaissance des mouvements de l'avant-garde actuelle, comportant des interviews de A. Bosquet, J. Breton, S. Brindeau, A. Chedid, M. Deguy, P. Della Faille, P. Dhainaut, J.-P. Faye, J. Grosjean, Chr. Hubin, A. Jouffroy, H. Juin, J. Malrieu, A. Marissel, B. Noël, J. Paris, Chr. Prigent, L. Ray, J. Rousselot, J. Sojcher, F. Verhesen.

151 Alain Duault, *Linges*, Libos, Coll. Génération, 1975.

152 Jean-Max Tixier, « Logique du poème », *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, 100, 1974, p. 13.

LE MANIFESTE

(Adrian Marino, Cluj-Napoca)

Rappelons pour commencer quelques faits de portée très générale, mais significatifs : la technique du renversement conditionne l'écriture de l'avant-garde ; l'écriture, axée sur la négation, tend à se figer en un « style » ; et ce style adopte des procédés stéréotypés, des expressions qui constituent des *topoi* à la fois littéraires et théoriques. On assiste par conséquent à un processus de formalisation à trois niveaux : 1) le geste de renversement trouve sa formule adéquate, devient « schéma », « modèle » d'action ; 2) cette formule se transforme en écriture ; elle s'« écrit » en tant que telle, et par le truchement du *slogan* théorique ; 3) l'opération entière équivaut à un acte purement verbal, et même plus : à un verbalisme négateur, organisé sous la forme d'un style qui remplace ou transgresse d'un seul coup l'action pratique. On exprime, on théorise, on mime le rituel de la violence. Lorsqu' André Breton explique pourquoi il ne tire pas effectivement dans la foule, il va justement dans ce sens : il passe de la rhétorique de la violence en tant que telle (comme disposition d'esprit et comme expression de la conscience) à une violence déviée, ravalée au rang d'une forme vide de sens. Comme le disait Tristan Tzara, « L'immédiat de l'extériorisé est pour moi une vérité qui me suffit ». En substance, c'est là la définition du régime formel des réactions négatives de l'avant-garde.[1]

Le cadre textuel le plus typique de cette rhétorique *sui generis* est, sans doute, le manifeste, « genre » littéraire que l'avant-garde découvre et impose. Succédané de la « littérature » et du « système » théorique, c'est la « forme » par excellence de l'« art » de la négation et du renversement. Il s'agit, très probablement, d'une des contributions les plus importantes et les plus originales des avant-gardes à la littérature.[2] On sait que les manifestes ne datent pas de cette époque, mais l'essentiel, c'est qu'apparaît alors la conscience très nette d'un genre, d'un « art » spécifique et autonome. Il existe, dit Marinetti, un « art de faire les manifestes et je le possède ». Tout aussi importante est la finalité destructive, incendiaire du manifeste. Dada illustre ces deux aspects. D'abord, la structure, la règle de fonctionnement : « Pour lancer un manifeste il faut vouloir : A. B. C., foudroyer contre 1, 2, 3, / s'énerver et aiguiser les ailes pour conquérir et répandre de petits et de grands a, b, c, signer, crier, jurer, arranger la prose sous une forme d'évidence absolue, irréfutable... » Le ton parodique ne fait que souligner le mécanisme formel. En fait, « un manifeste est une communication faite au monde entier... Il peut être doux, bonhomme, il a toujours raison, il est fort, vigoureux et logique ». Toute plaisanterie a sa vérité : « Tzara avait déjà décrété à Zurich en 1916 que le manifeste est une forme littéraire dans laquelle on peut comprimer beaucoup de nos sensations et de nos pensées. » Forme concise, forme efficace, forme militante aussi : « Le manifeste — dit encore Richard Huelsenbeck — en tant qu'expression littéraire, correspondait à notre désir de contact direct. Il nous importait de ne pas perdre de temps, nous voulions secouer notre adversaire pour l'inciter à l'opposition et, si nécessaire, nous créer d'autres ennuis. » La définition négative n'entérine pas moins le rituel formel du manifeste, lequel devient ainsi la forme vide d'une négation : « J'écris un manifeste et

[1] Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, Paris, 1975, I, p. 645.

[2] Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, 1971, I, p. 27 ; Jacques Baron, *Dada et le surréalisme* (*Littérature*, Paris, 1970, p. 469) ; Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, Bucureşti, 1969, p. 40 ; Adrian Marino, « Essai d'une définition de l'avant-garde », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1/1975, p. 71, etc.

je ne veux rien» (Tristan Tzara), «j'écris un manifeste parce que je n'ai rien à dire» (Soupault).[3]

Ce type de texte porte d'habitude un titre-programme, définition ou slogan pouvant résumer aussi le contenu négateur de poèmes, voire de volumes entiers : F. T. Marinetti, *Destruction* (1904) ; Luigi Capuana, *Distruzione* (1911) ; Tristan Tzara *Décomposition* (1916), *Déraillement* (1920). C'est dans la même ambiance que l'on met au point une foule de formes publicitaires, aussi denses qu'agressives : tracts, calicots, papillons, écriteaux, affiches, « le livre-éclair », « le livre-affiche » (Ilarie Voronca), dont l'efficacité est considérée comme étant à toute épreuve. Et il faudrait examiner de plus près la rhétorique latente que renferment les « formules », « étiquettes » et « slogans » qu'adoptent les avant-gardes, en pleine connaissance de cause : « Le terme futuriste . . . collé comme une étiquette, nous l'acceptons parce qu'il était une affiche de défi. »[4] C'est le grand style de la bravade et de la provocation.

L'énumération (des « thèses » négatives ou positives) imprime à ces textes un aspect monotone, saccadé, obsessionnel, rituel. Dans tous ces syntagmes, l'effet stylistique s'allie à une forte pulsion idéologique. Voici un échantillon : « Que ce soit fête le jour où l'on enterre la ruse, le traditionalisme, le patriotisme, l'opportunisme, le scepticisme, le réalisme et le manque de cœur » (André Breton). Les longues « listes noires » des adversaires, l'énoncé des chefs d'accusation (« *Vous*, qui avez nié la vie ;/*vous*, qui avez toujours dit *Non* »), les formules quasi algébriques (« guerre + cubistes + futuristes = style = art »), la répartition en deux colonnes des qualités et des défauts (des amis et des ennemis), le style de procès-verbal, de réquisitoire, calqué sur le modèle officiel, enfin la répétition presque incantatoire du même mot sur trois pages (Aragon, *Les Aventures de Télémaque*)[5], tout est du même acabit.

a) Toute *destruction* implique et préface un *renversement ;* tout renversement implique et préface un anéantissement. Quoique ces opérations soient solidaires, on peut les décrire isolément, selon l'importance des buts que se proposent les diverses avant-gardes. Pour jeter à bas les vieilles habitudes littéraires, il faut tout d'abord créer une insécurité généralisée : pas de cristallisation ni de stabilité. Dada, par exemple, « s'oppose à toute sédimentation ». On introduit — bien au delà des textes — « un *maximum de désordre* », comme le réclame le futurisme. Cette « bouleversée bouleversante » marque encore la plupart des néo-avant-gardes : désarticuler l'écriture, « déconstruire le bel édifice linguistico-philosophico-littéraire. . . ».[6]

La rhétorique du *non* et de l'*anti* (en allemand : *gegen, nicht, keine*) qu'on pourrait illustrer à l'infini (antitradition, antipasséisme, anticlassicisme, antiromantisme, etc.) joue un rôle de premier plan et ce dans des textes et contextes très différents. *Non* et *anti*, vocables par excellence de l'opposition, de la révolte et de la rupture, entraînent la fréquence du mode impératif, d'un style d'ultimatum, auquel Rimbaud a ouvert la voie (« Tout à la guerre, à la vengeance, à la terreur ») : « Détruisons ! Détruisons ! Détruisons ! » ; « A vous les pioches et les marteaux !

[3] Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes, Proclamations, Documents*, Lausanne, 1973, p. 18 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 359, 378, 414 ; *Dada 1916-1966*, Haifa Municipality, 1967, p. 35 ; Albert Léonard, *La crise du concept de littérature en France au XXe siècle*, Paris, 1974, p. 41.

[4] Pierre Rivas, « Frontières et limites des futurismes au Portugal et au Brésil », *Europe*, 551/1975, p. 136.

[5] André Breton, *Point du jour*, Paris, 1970, p. 30 ; Arlette Albert-Birot, « Pierre Albert-Birot, "Sic" et le futurisme », *Europe*, 551/1975, pp. 101-102 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 400-401 ; Benjamin Goriély, *Le avanguardie letterarie in Europa*, Milano, 1967, pp. 262-263.

[6] Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets : an Anthology*, New York, 1951, p. 135 ; Jacques Henric, « Pour une avant-garde révolutionnaire », *Tel Quel*, 40/1970, pp. 59, 62, 66.

Sapez les fondements de villes vénérables ! » ; « Il faut détruire Montmartre !!! » ; « Ouvrez les prisons, licenciez l'armée »[7], etc. Les manifestes expriment tous, sans exception, des décisions irrévocables, des sommations.

Passons à la violence du langage et à sa légitimité. En premier lieu, il faut y voir une manière d'exorciser le passé : « C'est là seulement une image violente de notre volonté à tous d'échapper enfin à l'envoûtement du passé. » Il faut allier « le laconisme foudroyant » à « une crudité absolue de termes », utiliser des mots « *éclatants, hurlants, sifflants, bruyants* » (tels que *Battaglia/Peso + Odore* de Marinetti), joindre la « violence » à la « précision ». La première donne le ton, la seconde indique les objectifs à atteindre. Style de vie et style de révolution littéraire, la violence se mue souvent en une manie de l'agressivité, en un complexe d'Erostrate, pourrait-on dire. Tandis que Marinetti veut enseigner à tous « *le courage, l'audace et la révolte, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing* », Luciano Folgore « désire brûler tout le passé, comme Erostrate le temple d'Ephèse ».[8] Le premier volume d'Aldo Palazzeschi a pour titre *L'Incendiario*. Dans *Poesia* (6-7-8/1906), Marinetti dédie un *Eloge de la dynamite* « aux révolutionnaires russes ». Outrances qui seraient incompréhensibles en dehors de leur contexte et de leur sens insurrectionnel.

Chez les dadaïstes, ce style s'insère dans un programme entièrement négatif : « Nous déchirons, vent furieux ... et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition. » Le mot de Braque sur Picasso mérite d'être cité : « Ta peinture c'est ... boire du pétrole pour y mettre du feu. » Les métaphores dénigrantes, humiliantes ou combatives, genre dans lequel excellent les futuristes russes, ont la même origine : *Une gifle au goût public*, « *Le Futurisme a pris la Russie à la gorge* ».[9] Le poème-manifeste *Au Public* (1920) de Ribemont-Dessaignes abonde en outrances verbales : « Arracher vos dents gâtées ... briser vos os pourris » ; « Plus de regards ! / Plus de paroles / Ne regardez plus ! Ne parlez plus », ordonne Tristan Tzara. Le vocabulaire expressionniste ne lui cède en rien : *stossen, reissen, brechen*, pas plus que celui de l'*ultraísmo* : « Palabras incendiarias », « Intenciones nihilistas » (Guillermo de Torre, *Manifiesto vertical*, 1920)[10]. La fureur surréaliste est de la même farine[11], ainsi que le « théâtre de la cruauté » actuel. Les avant-gardes d'Europe centrale cultivent le même style violent, proposent des définitions tout aussi corrosives de la poésie (Paul Sterian, *Poezia agresivă* ... « La poésie agressive », *Unu*, 35/1931). Le cas d'Ilarie Voronca — ou de Stefan Roll — est exemplaire à cet égard.[12]

Les avant-gardes manifestent forcément une prédisposition à l'exagération (« J'ai un peu exagéré le diapason », Lautréamont), au paroxysme, à la véhémence, à l'hyperbole. Le ton monte de plus en plus. Les futuristes parlent de leurs « *profondes* nausées », de leurs « mépris *hautains* »,

[7] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 88, 119 ; André Breton, *Entretiens*, Paris, 1969, p. 113 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 374.

[8] Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie*, Bari, 1971, I, p. 131 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 19, 87, 140-141, 153, 392, 436 ; Ugo Piscopo, « Signification et fonction du groupe dans le futurisme », *Europe*, 551/1975, p. 41 ; Pär Bergman, « *Modernolatria* » *et* « *simultaneità* », Uppsala, 1962, p. 102.

[9] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 363 ; Pierre Cabanne-Pierre Restany, *L'avant-garde au XXe siècle*, Paris, 1969, p. 175 ; *Manifestes futuristes russes*, choisis, traduits, commentés par Léon Robel, Paris, 1971, p. 56.

[10] G. Ribemont-Dessaignes, *Dada, Manifestes, Poèmes, Articles, Projets, 1915-1930*, présentation, biographie et bibliographie par Jean-Pierre Begot, Paris, 1974, p. 11 ; Gloria Videla, *El ultraísmo*, Madrid, 1971, p. 73.

[11] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, 1965, p. 136 ; Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, 1971, pp. 58-61.

[12] Ilarie Voronca, *Act de prezență* (« Acte de présence »), Ed. Ion Pop, Cluj, 1972, pp. 50-51 ; Stefan Roll, *Ospățul de aur* (« Le festin d'or »), București, 1968, p. 261.

et l'une de leurs revues s'intitule *Lacerba (= L'Acerba)*. Les surréalistes versent dans « toutes les outrances » ; ils sont à peine surpris du comportement de Tristan Tzara, « un peu exaspéré », « un peu paroxystique ». N'empêche qu'en Allemagne, un *Oberdada*[13] voudra renchérir sur son prédécesseur. Un mouvement mexicain porte le nom d'*estridentismo* (1922) ; il y a d'autres exemples en Europe ; le *paroxysme*, l'*intégralisme*, les « ultra-poètes » roumains, etc. Enfin, Eugène Ionesco conseille de « Pousser tout au paroxysme ».[14]

L'injure se voit érigée en attitude spirituelle : c'est l'expression de la contestation intégrale. Le grand patron, ici, est Rimbaud qui trace de main de maître la route à suivre : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. (. . .) Et je l'ai injuriée. » L'initiative de la scatologie (« merde pour moi », etc.) lui revient également.[15] Il sera imité par Jarry et ses séides. Et toutes les avant-gardes auront recours aux formes stéréotypées de l'invective. « Ce qui est essentiel dans un manifeste — dit Marinetti — c'est l'accusation *précise*, l'insulte bien *définie* » : « *Gioconda acqua purgativa italiana.* » Au faux passé « nous dirons éternellement MERDE » ; « un crachat énorme sur tous les passéismes déprimants ». Un manifeste futuriste russe est intitulé : *Allez au diable* (1914) ; son style est à l'avenant.[16] Dada reprend ou redécouvre le procédé, qui est d'ailleurs sa marque distinctive. Le « C'est idiot » de tel manifeste futuriste (*Le Théâtre futuriste synthétique*, 1915) fait une rentrée fracassante dans le *Manifeste de monsieur AA l'Antiphilosophe* (1920) de Tristan Tzara : « Et vous êtes des idiots. » Menaces (« Vous crèverez tous ») et grossièretés (« crachez sur l'humanité ») encore chez Picabia (« vous êtes tous des poires ») et G. Ribemont-Dessaignes (« vous êtes des sots »), chez les surréalistes enfin (« Avez-vous déjà giflé un mort » ?). « Noms de clowns qui me viennent à l'esprit : Julien Benda, Monsieur Thiers, Goethe, Paul Fort » ; « André Gide . . . un emmerdeur »[17]. André Breton systématise la formule : « Une vérité gagnera toujours à prendre pour s'exprimer un tour outrageant », largement employé du reste dans le *Second Manifeste du surréalisme* (« MERDE ») et dans *Je ne mange pas de ce pain-là* (1936) de Benjamin Péret, riche recueil d'offenses à l'usage des surréalistes (l'auteur crache sur les prêtres dans la rue !). Même méthode chez Aragon : « crachons, veux-tu bien, sur tout ce que nous avons aimé ensemble » et chez Eluard qui flétrit celui « qui à tous mes poèmes ne préfère pas cette critique de la poésie ».[18] Traduire « le lyrisme en invective », écraser l'adversaire sous les huées (« Huooooooooo »), le traiter de « chacal », c'est aussi le style de l'avant-garde roumaine. Ce « folklore » s'est perpétué : une variante de la scène finale de *La Cantatrice chauve* devait faire dire à l'auteur, montrant le poing à la salle : « Bande de coquins, j'aurai vos peaux. » Rideau.[19]

La raison de cette flambée de violence verbale réside dans une réaction de dégoût, de courroux ou de haine. Les termes crus traduisent le côté passionnel de la rhétorique de l'avant-

[13] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 163 ; Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, Paris, 1948, p. 50 ; André Breton, *Entretiens*, p. 60 ; Paul Pörtner, *Literatur-Revolution*, 1910-1925, Darmstadt, 1960, I, p. 531.

[14] Stefan Roll, *op. cit.*, p. 82 ; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul* (« La littérature roumaine et l'expressionnisme »), Bucureşti, 1971, p. 116 ; Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, 1966, p. 60.

[15] Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, 1963, pp. 219, 283.

[16] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 18, 93, 395 ; *Manifestes futuristes russes*, pp. 49, 51.

[17] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 258 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 357, 372, 559, 383 ; Francis Picabia, *Ecrits*, I, 1913-1920, Paris, 1975, p. 213 ; G. Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 27 ; Aragon, *Traité du style*. Paris, 1928, pp. 11-12 ; Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, pp. 13-15.

[18] André Breton, *Les pas perdus*, Paris, 1969, p. 148 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, p. 86 ; Hans Richter, *Dada, Art and anti-art*, New York, 1965, p. 178 ; André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, 1971, p. 76 ; Paul Eluard, *Critique de la poésie* (*Œuvres complètes*, Paris, 1968, I, p. 404 ; reproduite dans *Unu*, 44/1931).

[19] Stefan Roll, *op. cit.*, p. 236 ; Sasa Pana, « Manifest », *Unu*, 1/1928 ; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 222 ; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 259.

garde ; « haine d'hier et d'aujourd'hui », « expression d'un dégoût », « une horreur qui s'exprime ». Futurisme, dadaïsme et surréalisme font chorus. Les *Angry Young Men*, le style genre *Look Back in Anger* assurent de nos jours la continuité. A la limite, on aboutit au « cri » (*Note sur le Comte de Lautréamont ou le cri*, Tristan Tzara), au « hurlement », à l'émission de voix pure et simple[20], forme affirmative ou négative de l'exaspération. Principes nouveaux, pointes railleuses, expressions de l'outrance (rappelons-nous le *hurlement* sur 11 colonnes de Tristan Tzara), définitions-slogans (de l'expressionnisme = *der Schrei ;* du surréalisme = « il est un cri de l'esprit »), tout prend la forme ou le style du *cri.* Il y aura donc des « poèmes à crier et à danser », des « poèmes criés » ; le dadaïsme comportera un *Notschrei*, un *Aufschrei ;* etc., etc.[21]

Autre preuve du caractère formel de l'opération : cet immense tapage est ressenti, pensé et traduit en termes de « fête » et de « spectacle ». On ne l'entend que de cette façon : « Réclame et publicité, fête complémentaire de la fête de l'art » (futurisme), « le scandale étant considéré comme un élément poétique » par « sa transformation en élément d'expression ». On s'achemine tout doucement vers un art du scandale ou *foolery* (dadaïsme). Provocation, propagande, parfois hors-d'œuvre aux vertus apéritives, ce *show* imbibe la rhétorique de l'avant-garde de sa tumultueuse théâtralité.[22]

b) Cette rhétorique inclut en même temps un « renversement complet des notions » (Marinetti), des hiérarchies établies, des échelles de valeurs, véritable invariant de l'acte de négation. Le schéma en est extrêmement simple ; il se réduit à l'inversion *haut/bas.* De roi qu'il était, Ubu devient esclave au « pays de la liberté ». D'où la fréquence et l'extension du mot d'ordre *à bas :* « A bas votre amour, à bas votre art, à bas votre ordre, à bas votre religion . . . » (V. Majakovskij). L'esprit de contradiction devient dominant : « Je ne réagissais que par contraste », « Si tous ont raison . . . essayons une fois de ne pas avoir raison ». Et Tristan Tzara de déclarer : « La logique est toujours fausse. »[23] Entrent alors en scène les héros du monde inversé, les *voyous* et les *barbares* (« je suis un voyou », « soyons barbares »), les *goujats* (« Es lebe der Impertinentismus », « seid frech », *Manifest des Impertinentismus*, 1915), les *fous* (« il faut considérer comme un titre d'honneur l'appellation de "fous" »), les *idiots* (« Ne ratez jamais une occasion de dire une idiotie », « Dada est idiot ») et les *paranoïaques* (le dernier en date : Isidore Isou, « paranoïaque pur et simple »). Révélant l'unité structurale de l'avant-garde, ces personnages circulent allégrement dans tous les mouvements. Un style a trouvé ses accessoires qui se rencontrent partout. Le tract lancé par Picabia en 1921 précise : « Francis Picabia est un imbécile, un idiot, un pickpocket !!! », « Francis Picabia n'est rien !!! », ou bien il est un « raté », etc.[24]

En fait, ce sont là de simples boutades. Pourtant le principe du renversement met la confusion dans tous les dogmes esthétiques : « principes renversés », « contrastes et

[20] Agnès Sola, « Futurisme russe et révolution », *Europe*, 552/1975, p. 160 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 370, 423 ; Aragon, *Traité du style*, p. 123.

[21] Vladimir Markov, *Russian Expressionism (Expressionism as an International Literary Phenomenon)*, Ed. Ulrich Weisstein, Paris—Budapest, 1973, p. 317 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 85, 387, 414, 563, 646 ; Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, 1964, p. 105 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 275 ; *Dada, eine literarische Dokumentation*, Richard Huelsenbeck, Reinbek, 1964, p. 16.

[22] Ugo Piscopo, *op. cit.*, p. 39 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 734 ; idem, « Alfred Jarry », *Europe*, 555-556/1975, p. 76 ; G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, Paris, 1973, p. 119 ; Hans Richter, *op. cit.*, p. 32 ; J. H. Matthews, *Theatre in Dada and Surrealism*, Syracuse, 1974, pp. 6, 10, 67, 82.

[23] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 94 ; Benjamin Goriély, *op. cit.*, pp. 54-55 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 364, 365, 643.

[24] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 115, 165, 351 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, II, pp. 475-476 ; Serge Fauchereau, « Du futurisme russe », *Europe*, 552/1975, p. 59 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 385 ; Maurice Lemaître, *Isidore Isou*, Paris, 1954, pp. 8, 9 ; *Documents Dada*, Paris, 1974, p. 69 ; Francis Picabia, *op. cit.*, pp. 224, 225.

contradictions, voilà quelle est notre *Harmonie* » *(Gegensätze und Widersprüche das ist unsere Harmonie)* (Kandinskij). Rappelons-nous l'antigoût, l'antibeau, l'antiart, l'antilittérature, issus d'un je-m'en-fichisme total vis-à-vis de l'œuvre bien faite et de la raison bien pensante. Car tout doit être « *mal fait* ». On se demande : « Où donc est la muraille poétique du bien-être / Que nous la renversions. » On procède à une opération de réfutation générale — dialectique — qui renverserait le signe sous lequel aurait été placé l'ouvrage. Le surréaliste roumain Gellu Naum parle, lui aussi, « d'une fertile transmutation du haut et du bas ».[25]

Nombre de confessions, de notes de travail, de propos à bâtons rompus témoignent qu'il s'agit là d'une méthode appliquée de manière suivie. André Breton remarque dans un de ses textes : « Ici j'ai renversé la vapeur poétique. » Un poème ne doit pas être une « fête de l'intellect », comme le voulait Paul Valéry, mais « une débâcle de l'intellect » ; « je piétine la syntaxe » (Aragon).

Loin d'être gratuite, cette révolte dissimule une nausée facilement identifiable. Sa signification relève, une fois de plus, de la critique sociale. Tandis que la guerre civile commençait à secouer le monde, « le poète — affirme B. Fundoianu (le futur B. Fondane) — reflétait le monde la tête en bas pétri d'écœurement ». Les visions plastiques des expressionnistes expriment un état d'âme identique. Cette peinture abonde en révoltés (sous le masque, « diaboliquement » travesti, du Christ), en « renversements » de l'image du Christ, des anges ou de la Vierge. L'art d'avant-garde poussera à bout la défiguration de l'homme par des métamorphoses non-anthropomorphes. Le théâtre actuel, dit de « dérision », accorde une grande importance au *contrepoint*, utilisé de diverses façons selon la devise : « Sur un texte burlesque, un jeu dramatique / Sur un texte dramatique, un jeu burlesque » (Eugène Ionesco).[26] Quant au théâtre de l'« absurde », il repose sur toutes sortes de cacophonies, de contresens, de non-sens, de rapprochements incongrus, qui retournent immanquablement l'ordre des choses et de la pensée.

Du point de vue strictement formel, la démarche relève d'un renversement fonctionnel constant, inspiré — semble-t-il — par le hasard : un tableau de Kandinskij, accroché à l'envers, fut accepté et « lu » d'emblée comme non-figuratif. On pourra donc « exécuter une symphonie de Beethoven à l'envers », faire de la photographie (Man Ray) et composer des titres sens dessus dessous : jeux typographiques, textes imprimés de droite à gauche, feuilles blanches (« dessin de Marie Laurencin, reproduction interdite »)[27], et même un numéro de revue aux pages complètement vierges (*Unu*, 27/1930).

Mais d'autres recettes sont plus complexes et plus subtiles. On connaissait de longue date les vertus de l'*ironie*, son efficacité polémique surtout. L'avant-garde l'utilise à des fins multiples : contre les valeurs consacrées (Marinetti : « la décomposition ironique de tous les prototypes usés du Beau, du Grand, du Solennel, du Religieux »), contre les écoles poétiques (Ardengo Soffici : « de l'ironie pour toutes les doctrines »), contre la « littérature » en général

25 V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (tr. fr.), Paris, 1969, p. 141 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 423 ; cf. Mary Ann Caws, *The Poetry of Dada and Surrealism*, Princeton, 1970, p. 139 ; André Breton, *La clé des champs*, Paris, 1967, p. 390 ; Gellu Naum, *Poetizați, poetizați* (« Poétisez, poétisez »), Bucureşti, 1970, p. 87.

26 André Breton, *Ode à Charles Fourier*, Paris, 1961, p. 68 ; Paul Eluard, *op. cit.*, I, p. 474 ; Aragon, *Traité du Style*, p. 29 ; B. Fundoianu, *Privelisti* (« Spectacles »), Bucureşti, 1930, p. 12 ; Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de la dérision*, Paris, 1974, pp. 180-181 ; Hans Sedlmayr, *Art du démoniaque et démonie de l'art, Atti del II° Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma—Milano, 1953, p. 291.

27 Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 253 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 415 ; André Breton, *Perspective cavalière*, Paris, 1970, p. 60 ; *Documents Dada*, p. 33 ; *391*. Ed. Michel Sanouillet, Paris, 1960, p. 62, etc.

(Tristan Tzara : « une ironie qui résulterait de la surprise des phrases banales employées ») et — la chose va de soi — contre la tradition littéraire, hardiment pourfendue. Minimiser, railler les belles-lettres et toutes les idoles, les traiter de *blagues*, tient du nihilisme moral et verbal : « Chaque confrère sa blague, et la totalité des blagues littérature » (Tristan Tzara). Dans la banqueroute universelle, « il ne reste plus que la blague . . . » (Hugo Ball).[28] Discréditer la raison à force de *paradoxes*, de *calembours* et de *contrepèteries*, prôner systématiquement l'énoncé contradictoire, c'est porter la guerre au sein même du langage.

D'où la propension au persiflage, la tendance à s'esclaffer à tort et à travers devant le spectacle ridicule de ce monde. Le rire de l'avant-garde a un sens éminemment polémique, critique. Le *Manifesto del Controdolore* (1914) d'Aldo Palazzeschi oppose franchement l'hilarité à la douleur, tuée de l'intérieur par un énorme éclat de rire. D'ailleurs, on y voit la marque de l'humanité la plus authentique : « Plus la capacité de rire qu'un homme réussira à découvrir au fond de sa douleur sera importante, plus il sera un homme profond. » Il faut rire toujours à contretemps : « Ne jamais rire lorsque quelqu'un rit . . . mais rire lorsque quelqu'un pleure. » Pour Dada, c'est la forme par excellence de la négation : « nous détruisons, nous insultons, nous méprisons — et nous rions ». Au demeurant, « Dada a commencé par rire et, semble-t-il, continue ». Aussi est-ce là un des mots clés de ses tracts : « Dada est l'amertume qu'ouvre son rire sur tout ce qui a été *fait*, *consacré* . . . »[29] On retrouvera le même comique cinglant dans nombre d'avant-gardes d'Europe centrale : dans le *Manifeste GGA* polonais (1920), qui associe très naturellement le rire et la révolution, dans le poétisme tchèque (1924), né « dans un monde qui rit », etc.[30]

De la plaisanterie, le rire passe à la moquerie cruelle, voire au jeu de massacre ; il fait grimacer le public, sous la forme de l'humour noir. Toutes ses variantes sont axées sur une mise en question radicale, qu'on pourrait traduire en un mot : « Dévaluer . . . » Mais l'humour a également pour vertu le pouvoir d'arracher les masques. Jacques Vaché voudrait s'en servir pour mettre à nu le « *Sens* de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout ». D'un côté le ton pince-sans-rire, le flegme mordant, le mécanique plaqué sur le vivant, « un humour nouveau, un humour qui ne prête pas à rire, un humour machinal, pseudo-scientifique », dont l'initiateur serait Jarry. De l'autre, la volonté de confondre les apparences trompeuses : « une manifestation de la véritable virtualité des choses, une manière déplaisante de les envisager ». La doctrine de l'humour objectif mise à part (qu'on doit assimiler selon nous à une perpétuelle découverte des aspects plaisants et insolites de l'existence, à une perception purement formelle des incongruités et des rencontres fortuites de la vie), les vues d'André Breton dans ce domaine ne sont pas différentes. Il parle en effet de « l'ennemi mortel de la sentimentalité », d'une sorte de « mystification sinistre » qui se retourne contre elle-même. En même temps (d'après le surréaliste yougoslave Marko Ristić), « l'humour est dans son essence, une critique intuitive et implicite du mécanisme mental, conventionnel . . . ».[31] Son ricanement annihile la sclérose de l'esprit.

[28] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 250 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, p. 169 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 643 ; Georges Hugnet, *L'aventure Dada*, Paris, 1971, p. 223 ; Robert Motherwell, *op. cit.*, p. 51.

[29] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 354, 356 ; Hans Richter, *op. cit.*, p. 65 ; Ilarie Voronca, « Georges Ribemont-Dessaignes vorbeste cu "Unu" » (G. R. D. parle à "Unu"), *Unu*, 31/1931 ; *Documents Dada*, pp. 52, 53.

[30] « Manifeste GGA », *Cahiers Dada surréalisme*, 2/1965, p. 77 ; Karel Teige, *Poétisme* (tr. fr.), *Change*, 10/1972, p. 109.

[31] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 356 ; *Dada, eine literarische Dokumentation*, pp. 14-15 ; Tristan Tzara, *Alfred Jarry*, p. 70 ; idem, *Introduction* (Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 7) ; André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, 1966, pp. 16, 21, 53, 499 ; Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, 1950, p. 108.

Dans cette technique de la risée générale, qui caractérise l'essence même de l'esprit négateur, tous les éléments se tiennent et sont interchangeables. L'humour démystifie et se mue en arme critique. Ridiculiser signifie parodier ; la caricature et le grotesque se transforment en un spectacle perpétuel, une mise en scène rituelle. Une grande maxime que les futuristes seront les premiers à appliquer à la lettre, enseigne à détruire les « *choses* dites *graves* en les ridiculisant ». Dada haussera encore le ton : « Si vous trouvez toutes vos idées inutiles et ridicules, sachez que c'est Dada qui commence à vous parler. » A la même époque, les formalistes russes poursuivaient des études sur la parodie (J. Tynjanov), genre railleur par excellence, et qui ne respecte rien, même pas l'avant-garde elle-même. Cet autopersiflage incessant prouve à suffisance qu'on se trouve quasiment devant le « modèle » de la dérision à l'état pur. Voyez Dada : « Le mot Dada fut choisi pour ridiculiser les écoles littéraires » ; afin de persifler celles-ci, Dada s'intitule « mouvement Dada ». Vinrent ensuite les mots d'ordre (« *Jedermann seinen eignen Fussball* »), la mode du style des manifestes et des reportages littéraires (Tristan Tzara, *Chronique zurichoise*, 1915-1919), la caricature de titres d'ouvrages, des grands précurseurs (telle phrase célèbre de Rimbaud ridiculisée par Jacques Rigaut : « J'ai trouvé un jour ma chemise assise sur mes genoux, je l'ai appelée Beauté »). Dans ce genre, l'autoparodie demeure une réussite parfaite, comme en témoigne le morceau de bravoure de Tristan Tzara (1920) : *Comment je suis devenu charmant, sympathique et délicieux* — « un personnage petit, idiot, et insignifiant » qui « préfère rester un idiot, un farceur et un fumiste ». Somme toute — quoique « sinistre farceur » —, « je me trouve assez sympathique ». La dérision tourne au sérieux, car elle est promue au rang de principe suprême de l'existence. C'est bien la *Weltanschauung* de la rigolade : « Nous ne prenons rien au sérieux. On rit donc, mais pour se moquer de nous. Dada est très content. »[32] Par la suite, tout sera exposé à la risée, à commencer par l'œuvre elle-même. D'où cette belle formule : « Poursuivre l'œuvre de Dieu sans la prendre au sérieux. » Mais se détacher de soi-même, se bafouer soi-même, c'est presque pratiquer une ascèse, se flageller. Il y a, dans l'avant-garde, un certain « franciscanisme », qui se dissimule sous les boutades : « Tu comprends — disait le Douanier Rousseau — quand je me réveille, je peux faire risette à mes tableaux. » Citons encore à ce propos l'indication ironique figurant sur une partition d'Eric Satie : « Comme un rossignol qui aurait mal aux dents. »[33]

Bon nombre de définitions parodiques (Lautréamont était déjà un maître du genre), de charges, de procédés grotesques viennent étayer la technique de la dérision. Le manifeste sur *Le Music-Hall* (1913), de Marinetti, n'énumère pas moins de 14 sortes de « caricatures puissantes » (verbales, pantomimes, etc.). Au Cabaret Voltaire (1916), « chaque soir on enfonça(it) le triton du grotesque du dieu du beau dans chaque spectateur ». Dans le même ordre d'idées, on se souvient des pratiques désacralisantes de Dada : mettre des moustaches à la *Joconde* (Picabia, Marcel Duchamp), travestir Cézanne en singe, etc.[34] Et c'est encore une sorte de parodie, celle du succès et du prestige, que l'opération consistant à « porter aux nues certains auteurs, certaines

[32] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 356 ; *Documents Dada*, p. 53 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 388, 571, 685 ; Paul Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus*, Stuttgart, 1964, p. 95 ; Jacques Rigaut, *Ecrits*, Paris, 1970, pp. 21, 85 ; G. Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 13.

[33] Georges Ribemont-Dessaignes, « Histoire de Dada », *N. R. F.*, 19 (1931), p. 869 ; G. Apollinaire, *Il y a ...*, Paris, 1925, p. 136 ; Roger Shattuck, *Les Primitifs de l'avant-garde* (tr. fr.), Paris, 1974, p. 165.

[34] Giovanni Lista, *op. cit.*, pp. 30, 250 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 562 ; *391* ..., p. 79 ; Michel Sanouillet, *Francis Picabia et « 391 »*, Paris, 1966, p. 191 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 220 ; G. Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 114.

formes d'esprit », puis à les dégonfler, à les laisser brusquement retomber, réduits à l'état de débris ou de poussière. La consécration publique, prise au dépourvu, est ainsi renversée d'un coup de pied.

La bouffonnerie qui fait tourner la tragédie à la farce (on se rappelle les expressions forgées dans cette ambiance : « tragédie hilarante », Marinetti, *Le Roi Bombance*, 1905 ; « tragédie ironique ou farce tragique », Tristan Tzara, *Mouchoir de nuages*, 1924, etc.), l'« arlequinade » (définition mise par Hugo Ball à l'actif de Dada), le « canular », le banquet-parodie, tous ces éléments traduisent une violence identique sous les dehors d'une mascarade, où la dérision devient elle-même dérisoire. L'expressionnisme allemand et le vorticisme anglais manifestent le même goût[35] pour le renversement cocasse. Mais Jarry déjà aimait les pantins et les marionnettes (*Conférence sur les pantins*, 1902).

La vogue des genres « populaires », « vulgaires » ou « excentriques », du théâtre de variétés et du music-hall, s'explique par des arguments dont les exposés théoriques ne font aucun mystère : « Le Music-hall — affirme Marinetti — (...) né en quelque sorte avec nous, n'a heureusement pas de traditions, pas de maîtres, pas de dogmes. » Il faudra donc empêcher aussi qu'une sorte de tradition ne s'y établisse. Il faudra passer résolument du côté des clowns et des pitres : « Clownerie dans l'art et dans la vie », « clownerie, funambulisme », « l'art pour le cirque et le cirque pour l'art », autant de devises futuristes. « Pendant neuf ans de lutte, le Futurisme a jeté dans le cirque de l'intelligence ses grandes créations » (Luciano Folgore).[36] Mélanger « acrobatie, chants, pitreries, tragédie, comédie, bouffonnerie », c'est transformer l'arlequinade, le cabaret et la baraque foraine en genre d'avant-garde à part entière. Dada surtout a su tirer parti de cette voie largement ouverte, se présentant comme « farce », comme « Zirkus », comme « cirque portatif », et parodiant la publicité dans ses manifestes : « Messieurs mesdames, achetez, entrez, achetez et ne lisez pas ... » Un cycle de poèmes de Tzara s'intitule d'ailleurs : *Cirque*.[37] On s'est déjà étendu sur les autres significations de cet esprit ludique.

A l'Est, le manifeste polonais *GGA* se propose de « transformer les théâtres en baraques de cirque ». A son tour, le poétisme tchèque « veut faire de la vie un spectacle de variétés grandiose. Un carnaval excentrique, une arlequinade d'illusions et de sens, une suite cinématographique délirante, un kaléidoscope miraculeux ». Quant aux poètes modernes, ils ne sont que « des clowns, des écuyers, des acrobates, des vagabonds ». L'heure du *poetischer Clown* a sonné. Pour l'*Integral* roumain, enfin, celui « qui n'est pas acrobate ne peut écrire ».[38]

Rien n'est plus normal, non plus, que de retrouver les procédés de la dérision dans le théâtre contemporain d'avant-garde. Celui d'Eugène Ionesco est typique à cet égard. *La Cantatrice chauve* est présentée comme « une parodie du théâtre », l'auteur énonçant le principe suivant : « Pas de comédies de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Humour, oui, mais avec

[35] Pär Bergman, *op. cit.*, p. 110 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 689 ; Robert Motherwell, *op. cit.*, p. 51 ; G. Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 82 ; Ulrich Weisstein, *Vorticism : Expressionism English Style (Expressionism as an International Literary Phenomenon*, pp. 178-179).

[36] Giovanni Lista, *op. cit.* pp. 98, 249, 253, 401 ; Vahan D. Barooshian, *Russian Cubo-Futurism, 1910-1930*, The Hague—Paris, 1974, p. 69 ; cf. Arlette Albert-Birot, *op. cit.*, p. 116 ; Pierre Albert-Birot, « Théâtre nunique », *Sic*, 8-9-10/1916.

[37] *Dada, eine literarische Dokumentation*, pp. 14-15 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 357, 183-187 ; J. H. Matthews, *op. cit.*, pp. 19, 37, 39.

[38] « Manifeste GGA », *op. cit.*, p. 73 ; Karel Teige, *op. cit.*, p. 109 ; Ion Pop, *op. cit.*, p. 71 ; Marketa Brousek, *Der Poetismus*, München, 1975, pp. 158-159.

les moyens du burlesque. » Et c'est la meilleure veine futuriste que rappelle cette confession : « On m'accusera de faire du music-hall, du cirque. Tant mieux : intégrons le cirque. »[39] La dissonance démystifiante, l'ambiguïté, la neutralisation et le renversement des sentiments « nobles » : tout s'y mêle.

LE THÉÂTRE

(Gilbert Debusscher, Jacques De Decker, Alain van Crugten, Bruxelles)

Préambule

Comme pour les autres genres, il faut distinguer ici, dès l'abord, ce qui ressortit spécifiquement à l'avant-garde de ce qui relèverait plus généralement de la modernité. Innombrables sont les troupes, les auteurs, les œuvres qui, tout au long du siècle, ont contribué à renouveler l'art dramatique et, au-delà, la notion de spectacle. Que l'on songe aux Ballets russes de Djagilev, au « théâtre intime » d'August Strindberg, aux pièces de Wedekind ou de Ghelderode... En quoi ces phénomènes répondent-ils aux critères, à la définition formulée en tête du présent ouvrage ? Ne prenons que l'exemple de Pirandello, figure de proue du théâtre moderne, qu'il marqua d'un sceau indélébile. Comment assimiler à l'avant-garde une écriture aussi profondément enracinée dans la tradition bourgeoise, une thématique, un cadre et des héros inexplicables si l'on ne les rattache à la société provinciale italienne ? Il paraît évident que cet écrivain, par ailleurs si novateur, ne mène en aucune façon une guerre totale contre l'ordre établi — littéraire, politique, social —, pas plus qu'il n'affirme sa volonté de s'ouvrir sur l'avenir, sa conscience d'être en avance sur son temps. La réponse à la question « avant-garde ou non » ne souffre, en l'occurrence, aucun doute. Mais le problème se pose souvent en termes plus ambigus ; avec les néo-avant-gardes, il acquiert même une acuité inouïe, vu le manque de recul. Aussi les réponses avancées seront-elles parfois peu nettes et, très probablement, provisoires.

D'autre part, il est un lieu commun qu'il convient de rappeler au départ : le « théâtre » est bien autre chose qu'un texte. Une réalité liée à sa pratique même hypothèque lourdement son insertion dans le discours général des avant-gardes. De toute évidence, le théâtre ne peut se passer de l'effort collectif d'un groupe, d'un côté, ni de moyens matériels appréciables de l'autre. Ces deux facteurs sont des éléments d'assagissement du discours : la troupe est difficilement mobilisable lorsqu'un animateur lui propose un projet apparemment insensé (il suffit de penser aux obstacles qu'a rencontrés Artaud, à partir du moment où il voulut mettre en œuvre ses idées sur le « théâtre de la cruauté ») et les bailleurs de fonds sont rarement enclins à investir des sommes importantes dans des entreprises déconcertantes pour le public et dès lors peu rentables. En effet, jusqu'à ce que les pouvoirs publics, surtout après la Deuxième Guerre mondiale, aient accepté de subventionner la recherche théâtrale (Bread and Puppet Theater et le National Theater of the Deaf aux Etats-Unis, Ronconi en Italie, Eugenio Barba au Danemark, Grotowski à Wrocław, Peter Brook pris en charge par le Ministère de la Culture en France), les expériences de pointe furent le fait de mécènes désintéressés par définition (le couple Autant-Lara et le Théâtre « Art et Action » à Paris dans les années 20, par exemple) et rares par nécessité.

[39] Eugène Ionesco, *op. cit.*, pp. 60, 62, 84 ; Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, pp. 38-39, 92, 153.

Enfin, le problème des techniques propres à la scène, qu'on se propose de traiter dans ces pages, présente une difficulté supplémentaire. Le théâtre d'avant-garde ne désire-t-il pas précisément, avant tout, se libérer des catégories génériques, fusionner tous les arts, s'ériger en art autonome et souverain, loin de la « littérature » abhorrée ? Cette tendance inspire l'avant-garde tout entière, assurément ; mais, étant donné la nature particulière — composite, syncrétique — du spectacle, elle passe cette fois au premier plan. Ainsi, il est peu de réalisateurs « révolutionnaires » qui n'aient souligné leur volonté de réduire la part prééminente accordée jusque-là au texte. Du reste, dans toutes les expériences majeures du siècle, d'Appia ou de Gordon Craig à Bob Wilson, qui — symptôme significatif — s'adresse aux sourds, on lit en filigrane la conviction que le théâtre a son code propre, composé de signes qui n'englobent pas nécessairement ceux du langage. Selon Artaud :

> Le dialogue — chose écrite et parlée — n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre (...). La scène est un lieu physique et concret qui demande... qu'on lui fasse parler son langage concret (...). Ce langage physique et concret... n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé.[1]

Si les organes de phonation sont sollicités, c'est souvent pour produire des sons inarticulés, viscéraux, qui tiennent plus du cri originel que de la parole proprement dite. A la limite, le texte s'efface, comme dans l'*Acte sans paroles* (1957) de Beckett : le réel, on le sait depuis longtemps, échappe aux mots. Ces tentatives furent poussées plus ou moins loin, de l'élimination pure et simple du dialogue au *zaum* de Kručënych, à l'idiome inventé par Ted Hughes (*Orghast*, 1971), aux curieuses substitutions de Jean Tardieu, pour qui « Les mots sont plutôt des notes de musique ou des touches de couleur que des vocables ».[2] Le même principe de restriction mène les futuristes italiens, dès leurs débuts, au « théâtre synthétique », qui a l'ambition de présenter l'idée théâtrale à l'état pur : si le texte ne disparaît pas ici, du moins est-il comprimé, condensé. La *forme courte* est, du reste, l'une des caractéristiques dominantes des expériences scéniques de ce siècle. Mais alors que la composante littéraire du spectacle se voit de la sorte diminuée, supprimée ou altérée, il arrive en revanche qu'elle s'amplifie outre mesure. Chez Jarry, Ghelderode ou Witkiewicz, quand bien même certains de leurs personnages demeurent muets, le rejet du texte classique débouche sur une surabondance littéraire, une verve déferlante, ce que l'on a pu appeler le *sur-texte*. Comme toujours, l'avant-garde réagit à la tradition de façon contradictoire et maximaliste : son langage dramatique — tout comme parfois celui de sa poésie — tend soit au cri, soit au silence, soit encore à la logorrhée. Laquelle démontre aussi, mais à rebours — par exemple dans *La cantatrice chauve* (1950) dont Ionesco voulait faire « la tragédie du langage » — la faillite du mot comme moyen de communication.

Rappelons néanmoins que l'autonomie qu'on ambitionne à la scène ne vise en fin de compte qu'à prendre congé de la « littérature », non pas à s'isoler des autres arts. Tout autant qu'à une spécificité purement théâtrale, si pas plus, elle aspire à l'œuvre totale, à ce *Gesamtkunstwerk* dont la multiple splendeur hante dramaturges et metteurs en scène de Wagner aux *happenings*. Le théâtre empiète plus que jamais sur les domaines musical, pictural,

[1] A. Artaud, « La mise en scène et la métaphysique », *Le théâtre et son double*, Paris Gallimard, 1966, pp. 53-54.
[2] Cité par Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966 (Idées, 104), p. 149.

sculptural, chorégraphique, cinématographique, forain. Tardieu élabore ses piécettes comme des compositions pour ensemble de musique de chambre (*Théâtre de chambre*, 1955), Brecht a recours à la chanson ; d'autres (Handke dans *Kaspar* [1967] et *Der Ritt über den Bodensee* [1970]) décrivent leurs décors avec un tel luxe de détails que leurs didascalies frisent le tableau vivant ; la danse et la pantomime fascinent Marinetti, Cocteau, Handke ; le cinéma, cessant d'être vu comme un langage concurrent, se trouve résolument intégré dans les spectacles de Piscator et de Goll (*Die Chaplinade*, 1920) ; le cirque, ses clowns en particulier, auront une influence déterminante sur Adamov ou Beckett pour ne citer qu'eux. Dans *En attendant Godot* (1952), Vladimir et Estragon dialoguent comme l'auguste et le clown blanc. En somme, le seul, le grand interdit concerne l'écriture conventionnelle qui, trop longtemps sans doute, a « annexé », « colonisé », « tyrannisé » le théâtre et vis-à-vis de laquelle il est essentiel de se démarquer.

Il n'empêche que, d'ordinaire, la pièce d'avant-garde se définit encore en termes littéraires, dans la mesure où son titre se voit affublé d'un indice générique légué par la tradition. *En attendant Godot* se présente comme un « pièce en deux actes », *La leçon* (1951) et *Amédée ou comment s'en débarrasser* (1954) de Ionesco sont respectivement un « drame comique » et une « comédie en trois actes », *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats* (1964) de Peter Weiss est qualifié de « Drama in zwei Akten », etc. Sont conservées ainsi les dénominations consacrées, ainsi que les divisions en tableaux, scènes, etc. Il y a des exceptions : le *Mystère-Bouffe* (1918 ; 1920-21) de Majakovskij est une « peinture héroïque, épique et satirique de notre époque » et *Le cœur à gaz* (1922) de Tzara ne s'accompagne d'aucune précision relative au genre... Pour paradoxale qu'elle puisse paraître, l'acceptation d'expressions — et, partant, d'idées — reçues ne distingue cependant pas le théâtre de la poésie ni du roman, auxquels demeure souvent appliquée la terminologie héritée d'Aristote. Encore faut-il, bien entendu, ne pas négliger la connotation parodique de ces emprunts à l'usage. Il y a parfois une bonne dose d'humour dans ces « hommages » rendus à la vieille taxinomie. Tzara étale sa « tragédie » *Mouchoir de Nuages* (1924) sur... 15 actes, et

> Le cœur chauffé au gaz (écrit-il) marche lentement (...), c'est la seule et la plus grande escroquerie du siècle en 3 actes, elle ne portera bonheur qu'aux imbéciles industrialisés qui croient à l'existence des génies[3],

formule qui pourrait s'appliquer à la rigueur aux divisions mêmes de l'œuvre.

Libérée de la « littérature » ou plutôt manifestant à son égard une indépendance relative, comme on vient de l'indiquer, l'avant-garde peut accorder une importance accrue à l'élément spectaculaire. Son théâtre fut l'œuvre de deux catégories d'individus : les fabricants de textes, et les fabricants de spectacles ou « techniciens » de la mise en scène, lesquels revendiquent de plus en plus le statut de créateur, d'auteur à part entière. Ici encore, force nous est de convenir que cette activité créatrice du metteur en scène n'a jamais été — et n'est pas davantage aujourd'hui — l'apanage de l'avant-garde. L'histoire de la scène abonde en personnalités telles qu'Antoine ou Stanislavskij, dont le rôle fut décisif dans la promotion moderne du « réalisateur ». Et pourtant, ni l'un ni l'autre n'ont laissé une œuvre qui nous permette d'en parler ici : le naturalisme d'Antoine l'inscrit dans la plus pure tradition mimétique ; le désir d'ordre et

[3] Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, I (1912-1924), Ed. Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 154.

d'harmonie qui préside aux efforts de Stanislavskij se situe aux antipodes du credo avant-gardiste. Mieux encore, l'un comme l'autre n'ont jamais voulu travailler en se privant délibérément du support d'un texte dramatique. Ils furent avant tout les « interprètes » de Zola ou de Čechov, et leur intervention demeura en quelque sorte secondaire par rapport à une partition préexistante, qui ne leur appartenait pas. Le metteur en scène-démiurge, quant à lui, n'apparaît vraiment qu'avec l'avant-garde, lorsqu'il crée à partir de rien, ou que le texte, si texte il y a, constitue le résultat plutôt que la cause efficiente du spectacle, sans y occuper pour autant une place privilégiée. C'est à des expériences, à des improvisations de ce genre que se sont livrés, entre autres, Peter Brook, Charles Marowitz ou Tadeusz Kantor dont l'activité, de 1955 à nos jours, est principalement axée sur des textes de Witkiewicz, « lus » avec une désinvolture qui, dans *La classe morte* (1976), frisera l'indépendance totale. « Je ne joue pas Witkiewicz », déclare-t-il, « je joue avec ».[4]

La dichotomie, surannée selon les plus progressistes, mais néanmoins toujours tenace, entre créateurs de textes et créateurs de spectacles appelle un certain nombre de remarques. La première concerne — et en cela le théâtre rejoint les autres genres pratiqués par l'avant-garde — la place et l'impact essentiels de la théorie. D'une part, les dramaturges construisent des systèmes propres à contribuer à la mise en valeur de leurs œuvres quand il s'agit de les représenter ; aussi n'est-il pas surprenant qu'ils réservent une large part aux problèmes de la réalisation (Jarry, Brecht, Witkiewicz). D'autre part, les créateurs de spectacles consignent à leur tour leurs expériences et leurs programmes dans des essais et manifestes, tout aussi largement diffusés. Ce goût des théories deviendra même quelquefois excessif. Artaud (*Théâtre de la cruauté*, 1932-33, in : *Le Théâtre et son double*, 1938), notamment, a plus glosé sur les spectacles qu'il aurait voulu monter qu'il n'en a véritablement mené à bien. A sa suite, on verra des groupes dits d'avant-garde commenter leurs productions à coups de programmes, tracts et circulaires. Ceux-ci, dans les cas les plus malheureux, s'avèrent plus suggestifs et alléchants que les spectacles eux-mêmes dont les artisans, privés de la souveraine liberté des déclarations de principes, se heurtent aux impératifs frustrants de la réalité. Il arrive même que ces deux variétés d'« hommes de théâtre », d'habitude étroitement liées, se confondent ; ce fut le cas chez Brecht, dans les activités futuristes ou dadaïstes, plus tard dans le *happening* et les créations collectives du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine ou du Living Theatre de Julian Beck et Judith Malina. Comme on peut s'y attendre, c'est la rencontre de deux talents hors pair, comme Majakovskij et Mejerchol'd, Beckett et Blin, Weiss et Brook, qui, jusqu'à un certain point, garantit le succès.

Sous ce rapport, si la grande majorité des spectacles d'avant-garde n'ont pas drainé les foules, on aurait tort de croire qu'ils ont été uniformément boudés par elles. Il faut cependant reconnaître que lorsque cette adhésion se manifeste massivement, c'est souvent à la grande surprise des créateurs eux-mêmes (pensons au dépit — de courte durée, il est vrai — de Brecht et de Weill lorsqu'ils virent les bourgeois berlinois faire un triomphe à la *Dreigroschenoper*, 1928). Et c'est là aussi sans doute le signe que l'œuvre n'est ni vraiment révolutionnaire, ni même subversive, et que le processus de récupération est d'ores et déjà entamé. Si tels spectacles des années 60 et 70 ne furent pas « maudits », c'est que leurs réalisateurs eurent les moyens

[4] Cf. Marie-Claire Pasquier, Nicole Rougier, Bernard Brugière, *Le nouveau théâtre anglais*, Paris, Armand Colin, 1969 (U2, 69), pp. 38-39 ; Ch. Marowitz, « Notes on the Theatre of Cruelty », *Tulane Drama Review*, XI, 2, t. 34, Winter 1966, pp. 152-172 ; et T. Kantor, *Le théâtre de la mort*. Ed. D. Bablet, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977.

d'entreprendre de vastes tournées et de toucher, dans les grandes métropoles, une frange de public « initiée » et donc convaincue d'avance. C'est dans le domaine théâtral que l'ambiguïté de la relation de l'avant-garde à la société ressort le plus nettement. Partant de là, on pourrait se demander aussi si l'avant-garde n'a pas fini par se constituer un public spécifique.

Cependant, les démarches des créateurs de textes n'allèrent pas toujours de pair avec celles des réalisateurs. Il apparaît notamment que les précurseurs véritables de l'avant-garde se révélèrent plus précocement chez ces derniers. A cet égard, le premier grand ancêtre est peut-être Wagner, dont le rôle anticipateur consista moins à créer le célèbre « art total » qu'à établir des rapports nouveaux entre spectacle et spectateur. En effet, voulant retrouver la grande communion du théâtre, il fut amené à modifier l'architecture de la salle et de la scène, ainsi que l'ordonnance de la représentation. La fosse dissimulant l'orchestre, l'obscurité dans laquelle était plongé le public, l'éclairage centré sur le plateau, tout devait favoriser l'identification psychologique du spectateur avec les héros et recréer ainsi une ambiance liturgique de participation. Un lien inédit s'instaurait de la sorte entre le public et le spectacle auquel il était convié, une connivence intime que l'avant-garde allait à son tour reconnaître comme nécessaire — lorsqu'elle n'en prit pas le contre-pied. Car, dans le sillage des théories brechtiennes, elle visa parfois au contraire à nous éloigner de ce qui se déroulait sur la scène, et ce afin de nous induire à adopter une attitude critique à l'égard de la représentation. Aux initiatives de Wagner succédèrent celles d'Appia, de Craig, de Mejerchol'd, de Tairov, de Reinhardt, de Piscator et de bien d'autres encore, dont on pourrait synthétiser l'apport en remarquant qu'ils ont refaçonné le lieu scénique. Celui-ci, de simple aire de jeu réservée aux acteurs et éventuellement agrémentée de toiles peintes, se transforme en un espace extrêmement élaboré, conçu comme un agencement de volumes, où la présence des comédiens devient de plus en plus secondaire. Tantôt l'acteur est amené à se fondre dans une masse de figurants (Mejerchol'd, Reinhardt, Piscator), tantôt son comportement est strictement codé au point de se rapprocher de la marionnette (Craig), modèle qui fait rêver nombre de ces animateurs. A la limite, il disparaît. Le spectacle comme objet parfaitement dominé par son concepteur, comme immense sculpture mobile, voilà l'idéal vers lequel tendent, inconsciemment peut-être, ces novateurs. Reste pourtant que quelques-uns d'entre eux ne se rattachent à l'avant-garde que par certains côtés de leur travail.

Le fait qu'ils se soient affirmés dans ce domaine un peu avant les écrivains tient très probablement aux progrès techniques qu'ils ont été désireux d'exploiter au maximum, à commencer par l'emploi généralisé de l'électricité (rampe, machinerie, etc.). Il est évident que le théâtre, par son côté concret et pratique, dépend du contexte scientifique et technique de l'époque plus directement que les « littérateurs ».

Avant de nous étendre là-dessus, constatons encore que les nouveautés « spectaculaires » paraissent s'être imposées plus facilement et plus rapidement que celles qui relevaient du texte. En d'autres termes, le public rechigna moins à les accepter, et elles furent même recupérées assez vite dans des spectacles ne ressortissant en rien à l'avant-garde. Pourquoi ? On pourrait croire, par exemple, qu'il y eut, au début, relativement peu de textes à la mesure de la révolution technique. Plus vraisemblable est l'hypothèse que telles transformations de la scénographie furent ressenties uniquement comme des innovations matérielles, liées à la notion généralement admise de progrès, et qu'on n'y décela pas, dès lors, la charge subversive associée à l'avant-garde. En outre, beaucoup d'entre elles amusaient, émerveillaient : elles rendaient donc le spectacle plus attrayant.

L'avant-garde met à profit les conquêtes des réalisateurs modernistes. Dans l'ensemble, elle substitue à la féerie poétique du symbolisme et surtout à la « tranche de vie » naturaliste et à ses conventions (réalisme du décor, faux semblant de la scène « fermée » vers le public) la notion, infiniment plus large, de spectacle.

A cette fin, elle s'approprie en bloc les procédés mis au point par les développements technologiques. C'est, du moins, ce qui se produisit dans un premier temps, aussi longtemps que l'aspect contraignant — et terriblement onéreux — de l'emploi de ces ressources ne semblait pas désamorcer le discours rebelle du spectacle. Car, d'une certaine façon, les conditions matérielles du théâtre ont engendré à la longue deux néo-avant-gardes : l'une, purement formelle — les réalisations du musicien Xenakis, par exemple — qui fait appel à tous les apports techniques de pointe, et cherche souvent le financement nécessaire auprès des grandes entreprises ; l'autre, de type plus éthique, qui renonce au soutien matériel aliénant des pouvoirs publics ou privés, et qui adopte par conséquent un langage plus sobre, retourne à des valeurs élémentaires, à ce que Grotowski a appelé le « théâtre pauvre ».

L'électricité, on vient d'y faire allusion, ouvre à l'éclairage et aux effets lumineux des voies jusque-là inexplorées. Désormais affranchis des impératifs « naturels » que sont la lumière du jour ou la combustion des bougies et des luminaires, les metteurs en scène ont été immédiatement grisés par la possibilité de manier les projecteurs, de « sculpter » l'espace en les manipulant. Appia avait donné l'exemple en la matière. Dans son manifeste sur *Le Music-Hall* (1913), Marinetti proclame :

> Les spectacles de café-concert en plein air sur les terrasses des Casinos offrent la plus amusante des batailles entre le clair de lune spasmodique tiraillé d'infinis désespoirs et la lumière électrique qui bondit brutalement sur les faux bijoux, les chairs fardées, les tutus chatoyants, les jais, et le faux sang des lèvres. Naturellement, la lumière électrique sort victorieuse de la lutte et le clair de lune maladif et décadent est battu à plate-couture.[5]

Deux ans plus tard (*Scénographie futuriste*, 1915), Prampolini renchérit :

> Le caractère absolument nouveau que notre innovation va donner à la scène, c'est *l'abolition de la scène peinte*. La scène ne sera plus un fond coloré, mais une *architecture électromécanique incolorée, puissamment vivifiée par des émanations chromatiques d'une source lumineuse*, produites par des réflecteurs électriques (. . .).
>
> L'irradiation lumineuse de ces gerbes, de ces plans de lumières coloriées, les combinaisons dynamiques donneront des résultats merveilleux de compénétration, d'intersections de lumières et d'ombres.[6]

Remodelé pour l'œil, le lieu théâtral est aussi recréé pour l'oreille. Déjà métamorphosé par les projecteurs, il sera exploité sous ses aspects sonores, musicaux ou « bruitistes », par la radio et

[5] Giovanni Lista, *Futurisme*. Manifestes — Proclamations — Documents, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 252.

[6] Ibid., p. 262.

le haut-parleur, comme par les cris d'Artaud, les *songs* de Brecht, les onomatopées et, plus tard, par les multiples manipulations que permettront les bandes magnétiques et les appareils électroniques. Les *Regeln für die Schauspieler* de Peter Handke comportent les injonctions suivantes :

> Die Litaneien in den katholischen Kirchen anhören.
> Die Anfeuerungsrufe und die Schimpfchöre auf den Fussballplätzen anhören.
> Die Sprechchöre bei Aufläufen anhören.
> Die laufenden Räder eines auf den Sattel gestellten Fahrrads bis zum Ruhepunkt der Speichen anhören (...).
> Das allmähliche Lautwerden einer Betonmischmaschine nach dem Anschalten des Motors anhören.[7]

Et c'est toujours de ce côté non-verbal, visuel et auditif, du spectacle que témoigne la vogue du ballet et de la pantomime, où seul le geste vient renforcer l'éclairage et le son.

Le cinéma, enfin, fournira quantité de documents authentiques, pris sur le vif. Erwin Piscator, promoteur du *Politische Theater* (1929), a eu abondamment recours à ces collages de projections — séquences ou photos —, repris trente ans plus tard en Allemagne par le mouvement du « théâtre documentaire » (R. Hochhuth, Heinar Kipphardt) et aux Etats-Unis par les *happenings* d'Allan Kaprow. Outre qu'il invite à la réflexion, le procédé joue un rôle structural essentiel, tout en conférant à l'action et au décor une mobilité, une extension, que ne connaissait pas le théâtre traditionnel :

> Il faut ajouter au théâtre tout ce qu'a suggéré le cinématographe :
> Contrastes — trouvailles — panoramas — faits
> invraisemblances
> exagérations et pitreries en liberté, le tout inventé et paradoxal.
> Variété — nouveauté — surprise — vitesse : c'est seulement ainsi que le théâtre pourra encore nous intéresser.[8]

L'influence du machinisme culmine dans le *Théâtre aérien futuriste* (1919) d'Azari, qui se réduisait en fait à un ballet d'aéroplanes, et avec les constructivistes en U. R. S. S., en Allemagne et ailleurs : les décors abstraits et mobiles de Kandinskij, d'Exster, de Popova ou de Moholy-Nagy évoquaient tantôt les épures des ingénieurs, tantôt l'intérieur des grandes usines contemporaines.[9] Ecoutons plutôt Oskar Schlemmer :

> Zeichen unserer Zeit ist die *Abstraktion* (...)
> Zeichen unserer Zeit ist ferner die *Mechanisierung* (...)
> Und nicht zuletzt sind Zeichen unserer Zeit die neuen Möglichkeiten, gegeben durch Technik und Erfindung, die oft völlig neue Voraussetzungen schaffen und die

[7] Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971 (edition suhrkamp, 177), p. 9.

[8] F. Depero, *Théâtre magique* (1927) in : Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien*. Anthologie critique, II., Lausanne, La Cité — L'Age d'Homme, 1976 (Théâtre Années Vingt), p. 198.

[9] Cf. Dirk Scheper, « Theater zwischen Utopie und Wirklichkeit », *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Berlin, Dietrich Reimer, 1977, pp. 1/192-198.

Verwirklichung der kühnsten Phantasien erlauben oder hoffen lassen. Die Bühne, die Zeitbild sein sollte und besonders zeitbedingte Kunst ist, darf an diesen Zeichen nicht vorübergehen . . .[10]

En général, il se confirme ainsi que le centre d'intérêt se déplace du dialogue aux effets sensoriels : le texte ayant perdu sa prééminence, on pouvait s'attendre à voir la peinture, la musique, la danse, le cinéma et l'architecture faire irruption sur la scène. Jadis accessoires, simple illustration ou accompagnement des mots, c'est sur eux, sur la fusion de tous ces facteurs, que repose désormais la représentation. Très précisément, telle est l'exigence posée par la *Merzbühne* de Schwitters. De quelque côté qu'on l'aborde, l'avant-garde théâtrale vise à une spécificité qui se situe au carrefour d'un art visuel *et* auditif. La perception du spectateur ne pourra privilégier un sens plutôt qu'un autre, elle sera avant tout synesthésique. Ce n'est donc pas un hasard si Wagner apparaît ici comme le grand pionnier : il a compris, avant tout le monde, que l'opéra devait mêler des voix à une image qui ne serait pas uniquement explicative, mais essentielle. L'analyse théâtrale, dès lors, changera de méthode. On ne commentera plus un auteur de son fauteuil, mais on décrira la réalisation scénique, et l'ancienne exégèse cédera sa place à la sémiologie.[11]

Outre la volonté de s'aligner sur la technologie la plus récente et de remplacer de cette façon le texte par un ensemble de signes qui s'adressent à la vue et à l'ouïe tout autant — si pas plus — qu'à l'intellect, la scénographie d'avant-garde révèle une autre préoccupation majeure : l'abandon de la scène à l'italienne au profit d'une redistribution plus souple du lieu théâtral. De tous côtés, on en propose des agencements inédits, souvent repris, semble-t-il, au théâtre populaire et aux genres méprisés par la tradition « élitiste ». C'est du cirque, par exemple, — sans oublier l'arène antique —, que pourrait provenir la scène en rond. Le *Stationendrama* des expressionnistes, ainsi que toutes les pièces en scènes fractionnées ou simultanées, rappellent en quelque sorte une tradition religieuse médiévale, perpétuée dans les cortèges folkloriques. Aux manifestations sportives, on empruntera le ring de boxe cher au Brecht des *Lehrstücke*, qui y voyait un moyen de clarifier les conflits, placés au centre du carré de cordes, sous la lumière impitoyable des projecteurs. Comme au cabaret, on voulut planter l'acteur dans la salle, au milieu du public. D'où, chez Grotowski, la multiplication des lieux, qui varient d'un spectacle à l'autre, et des cahiers de mise en scène qui rivalisent en élaboration avec ceux du ballet. Et comme on désirait replonger l'art dans la vie, resserrer les liens avec les masses, on finit par renoncer aux salles spécialement aménagées pour jouer n'importe où : les usines, les cours d'immeubles, les rues et places publiques furent ainsi « animées » par le théâtre d'*agit-prop*[12], puis par les *happenings*. L'espace scénique avait conquis la ville entière et . . . jusqu'aux plages et aux montagnes (T. Kantor).

L'essentiel, dans ces transformations, c'est l'opposition à la scène héritée de la Renaissance (Palladio), fenêtre donnant sur l'univers représenté, mais aussi cloison artificielle érigée entre la salle et ce monde fictif. Des tendances analogues, on le verra, se dessinent dans le roman, de

10 Oskar Schlemmer, « Mensch und Kunstfigur » (Auszüge aus : *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhausbuch Nr 4., München, 1925), ibid., p. 1/180.

11 *Sémiologie de la représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée*. Ed. André Helbo, Bruxelles, Complexe, 1975 (Creusets), et A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, Les classiques du peuple, 1977 (Critique).

12 *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Ed. Equipe Théâtre Moderne du C. N. R. S., Lausanne, L'Age d'Homme — La Cité, 1977-1978 (Théâtre Années Vingt), 4 vol.

même qu'en peinture. De ce point de vue, le rejet de la scène à l'italienne s'inscrit dans le projet avant-gardiste de participation du public à l'élaboration de l'œuvre. Participation qui doit s'entendre selon diverses acceptions. Ou bien le spectateur est invité à *prendre part* activement à la représentation, usage que perpétuera, sous forme de jeu collectif ou de méditation en commun, le Living Theatre ; ou bien, le spectacle, éloigné de lui, l'engage à exercer son esprit critique, comme chez Brecht ; ou, troisième formule, le public est considéré comme *faisant partie* du processus qui se déroule autour de lui, mais qu'il subira passivement. Car n'oublions pas qu'il y a une avant-garde intolérante, qui veut porter atteinte à l'intégrité morale ou physique du spectateur, en lui déniant tout droit d'intervenir, de répliquer ou de rendre les coups : le titre de Handke, *Publikumsbeschimpfung* (1966), est éloquent à cet égard.

Loin de constituer un volume inaltérable qui se meuble, au gré du texte, de décors, d'accessoires et de comédiens, la scène se prête à toutes sortes de manipulations formelles, dictées par la logique interne du spectacle et qui contribuent à son sens. Il n'est pas rare, par exemple, qu'elle se fragmente en plusieurs espaces où se jouent des actions simultanées, malléabilité qui trahit l'exaspération de l'avant-garde devant les contraintes spatio-temporelles — les célèbres « unités » — du classicisme. (Pour cette même raison, Shakespeare ne sera jamais tout à fait condamné, ni les élisabéthains dans leur ensemble : que l'on songe à la réécriture par Brecht de la *Leben Eduards des Zweiten* au début de sa carrière, et de *Coriolan* à la fin, aux recherches de Peter Brook sur *Le Roi Lear*, *Timon d'Athènes* ou *Mesure pour Mesure*, de Joan Littlewood sur *Volpone*, etc. Quand Artaud monte les *Cenci*, c'est un renouveau de la tragédie qu'il entrevoit.) Poursuivant ses métamorphoses, l'espace du spectacle finit par se confondre avec la salle, le monde représenté coïncidant ainsi avec celui du spectateur, qui devient par là même acteur. Idéalement — c'est le cas dans le *happening* —, la participation est si complète qu'il n'y a plus ni plateau ni salle : tout est dans tout.

Troisième caractéristique : la mise en scène tourne résolument le dos à l'illusionnisme, au trompe-l'œil réaliste, et se fait fonctionnelle. Quelques procédés illustrent ce refus de toute ressemblance exacte avec la réalité : les costumes géométriques dessinés par Oskar Schlemmer pour son *Triadisches Ballett* (1922/26), les décors de Malevič pour *Victoire sur le soleil* (1913), l'opéra de Kručënych, ceux des *Metalltanz*, *Glastanz* et *Reifentanz* de la *Bauhausbühne*, les mobiles de l'*Orchestration théâtrale* (1959) d'Arrabal, les accessoires grotesques, aberrants, démesurés, comme les énormes champignons d'*Amédée*, les masques (déjà présents dans *Ubu Roi*), les maquillages clownesques, l'utilisation de mannequins au lieu de personnages. Tous les matériaux qui devaient autrefois suggérer sur les planches le monde où nous vivons, sont désormais soumis à la structure et aux exigences spécifiques du spectacle, et leur présence se justifie non pas par une quelconque valeur référentielle ou imitative, mais par leurs qualités sensorielles, plastiques, formelles, emblématiques, magiques, etc. Ici, les voies de l'avant-garde semblent diverger. Car tandis que, d'une part, elle tend à abolir — sans jamais y parvenir — la barrière entre le spectacle et la vie, de l'autre, elle voudrait créer aussi, avec les futuristes, avec le *Bauhaus*[13] notamment, un théâtre « pur », « abstrait », « non figuratif » en somme, délivré, comme tels films de Richter ou d'Eggeling, de tout renvoi à la réalité. Dans les deux cas, cependant, le spectateur est impliqué bien davantage que par le théâtre traditionnel. S'il est pris à partie, son intégration tombe sous le sens. S'il est confronté à une réalisation qui entend

[13] Cf. Mario Verdone, *Le avanguardie storiche del cinema*, Torino, SEI, 1977 (SEI/Saggi), pp. 198-200.

répondre à ses lois propres, il est sollicité en tant que « décrypteur », et il a alors le choix entre l'incompréhension totale et cet effort de déchiffrement. Devant les spectacles d'avant-garde, les glossateurs se sont déchaînés, et la chose n'est pas surprenante, le remplacement du langage articulé par un silence lourd de signes, ou par des formes et des bruits non signifiants, poussant très naturellement à l'élucidation.

Le jeu de l'acteur

En même temps, le comédien renonce à donner l'illusion de la réalité vécue pour s'intégrer dans la totalité du spectacle. Dès avant le tournant du siècle, depuis Kleist *(Über das Marionettentheater)* au fond, surtout depuis Jarry et Gordon Craig se développe la tendance à la dépersonnalisation. Symbolisme et stylisation des gestes, masques, costumes et grimages « typiques », voire caricaturaux, empêchent l'acteur d'entrer dans la peau de son personnage et le spectateur de s'y identifier. On n'insistera jamais assez sur le contrecoup qu'a produit en Europe la découverte du théâtre asiatique. Les récits de voyageurs, souvent novices en la matière, parfois experts (les souvenirs de Claudel, les travaux du Belge Camille Poupeye, par exemple) ont impressionné les praticiens. On sait quel parti tira Yeats des ouvrages d'Ezra Pound sur le nô japonais et quelle marque profonde a laissé chez Witkiewicz le contact direct, dès 1914, avec l'Orient. Mais la rencontre la plus décisive de ce genre fut peut-être celle d'Artaud et du théâtre balinais, qui le fascina par l'ascèce grâce à quoi l'acteur, à force d'autodiscipline (c'est une des acceptions de la *cruauté*, concept central de sa théorie), parvenait à se métamorphoser en signe pur. On reconnaîtra dans ce refus du « psychologisme » une parenté avec le jeu « critique » imaginé par Brecht : la « distanciation » *(Verfremdung)* qui faisait appel à la pantomime, à des projections, à la chanson, à un chœur, à un récitant-montreur d'images, ainsi qu'à une élocution et à une mimique détachées, extérieures, dans le but de détruire la fiction théâtrale et de porter ainsi à la discussion (*Anmerkungen zur Oper* « *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* », 1930-38 ; *Kleines Organon für das Theater*, 1948). Avec Brecht, le spectacle « épique » devient parabole et, selon une formule désormais fameuse, « Der Zuschauer steht gegenüber, studiert ».[14] Ajoutons que la dépersonnalisation de l'acteur, tentée dès le futurisme (« L'art dramatique ne doit pas faire de la photographie psychologique, mais une *synthèse grisante de la vie dans ses lignes significatives et typiques* », *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes*, 1911)[15] s'opéra vraisemblablement aussi en réaction contre le culte insensé de la vedette, du monstre sacré, qui régnait à l'époque et qui avait du reste déjà subi les attaques d'Antoine.

Il va sans dire que le pôle opposé — la personnalisation à outrance en ce sens que l'acteur, refusant en principe de jouer le rôle d'un autre, dévoile sur scène ce qu'il est (ou n'ose être) dans la vie — se rencontre également. C'est là toute la philosophie du *happening*, dont les applications strictes (incitations à la sympathie, à l'action, etc.) sont restées sans lendemain, mais qui n'en représente pas moins l'un des pivots de la pratique d'avant-garde. Le *happening* a ses

[14] Marianne Kesting, *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*, Stuttgart, Kohlhammer, 1959 (Urban-Bücher, 36), p. 60.

[15] Giovanni Lista, *Futurisme*, op. cit., p. 248.

thuriféraires (Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel et Kantor en tête), il s'est pratiqué dans des cercles restreints (dans le cas contraire, il se heurtait, vu l'infraction aux bonnes mœurs, aux forces de l'ordre), et il fut le plus souvent le résultat de la rencontre d'artistes de diverses disciplines (les *happenings* les plus mémorables se sont déroulés dans des galeries d'art, et l'un des temples du genre fut longtemps la Factory new-yorkaise du peintre-cinéaste-graphiste-écrivain Andy Warhol, lui-même proche de musiciens révolutionnaires comme John Cage).

Dépersonnalisant ou surpersonnalisant, le théâtre d'avant-garde clame en tout cas sa haine de la « littérature », de cette convention qui exigeait avant tout la récitation fidèle d'un texte, accompagnée d'effets de voix et de gestes, outre l'adhésion affective du spectateur aux « personnages ». Aussi met-il tout l'accent sur les ressources physiques du jeu : danse, gymnastique, mimique, etc. Sur ce point, les avis concordent : Mejerchol'd et les transpositions gymniques du texte que donne sa « biomécanique », Artaud et sa « théorie » du souffle, le Living Theatre et Grotowski. Le comédien se rapproche du danseur — tandis que le ballet se théâtralise. En témoigne de la façon la plus éloquente l'évolution de Maurice Béjart, lequel introduit toujours davantage de texte dans ses productions, comme si cette démarche était rendue inévitable par la « détextualisation » du théâtre. Les deux cheminements inverses, mais convergents, ont conduit à ce spectacle total, qui ne refuse aucun code par le fait même qu'il s'interdit d'en privilégier un seul.

Par ailleurs, au mépris de la vedette, qu'on vient de signaler, correspond la valorisation de la compagnie et de l'acteur anonyme ou amateur. Voilà qui explique la fortune nouvelle du « collectif » et de l'« ensemble », où chacun, comme aux temps lointains du chariot de Thespis, est l'égal des autres. Il n'y a plus de tête d'affiche autour de laquelle s'assemblent tant bien que mal quelques faire-valoir. L'existence communautaire se vit consciemment comme utopie sociale, mode de fonctionnement hyper-démocratique qui réalise très certainement l'un des objectifs de l'avant-garde. Quant aux comédiens non professionnels, il a fallu souvent que l'on fasse de nécessité vertu. Le langage de l'avant-garde allant à l'encontre de tout académisme, il n'était plus question d'en chercher les interprètes dans les conservatoires, pépinières de spécialistes déformés. Au surplus, les conditions matérielles du théâtre expérimental sont telles que, la plupart du temps, les vedettes s'excluent d'elles-mêmes. Rien d'étonnant à ce que beaucoup de metteurs en scène soient aussi des pédagogues : Brecht, Grotowski, Barba, Brook ont compris la nécessité de former eux-mêmes et, de préférence, au départ de rien, les éléments avec lesquels ils comptaient travailler. Enfin, poussant son raisonnement à l'extrême, l'avant-garde, ennemie de tout professionnalisme, a recruté ses acteurs dans la rue.[16] Lors des spectacles d'agitation et des grandes fêtes organisées en U. R. S. S. après la Révolution, on vit ainsi les masses « jouer » sur les places publiques. Avec *La prise du Palais d'Hiver* (1920), par exemple, le théâtre en vint à répéter l'événement historique, collectif, dans le cadre même où il s'était déroulé.

[16] Cf. Béatrice Picon-Vallin, « Le théâtre de rue », *Travail Théâtral*, automne 1970, pp. 92-102.

Théâtre et roman se ressemblant sur certains points (succession des épisodes et — parfois — déroulement temporel de l'intrigue, présence de personnages, etc.), on pourra se limiter à de brèves références à ces questions, qui seront développées ultérieurement à propos du récit. Mieux vaut, ici, insister sur ce qui différencie traditionnellement les deux genres et, tout d'abord, sur l'antique coutume selon laquelle les protagonistes du drame se présentent eux-mêmes, par leurs paroles, leurs actions et ce que les autres en disent, alors que ceux du roman ne se font connaître au lecteur que par le truchement d'un narrateur. Renouant avec des précédents médiévaux ou élisabéthains, ce dernier entre à présent dans le spectacle, d'où l'épithète « épique » que l'on a conférée à ces pièces. Usage antique, certes, mais qui s'est peut-être imposé grâce au cabaret et au cirque, où interviennent aussi des présentateurs. (Dans *Les mariés de la tour Eiffel* (1921), de Cocteau, les deux phonos figurent, en quelque sorte, le compère et la commère de la revue satirique.) Le récitant — parfois remplacé par des projections — introduit et raccorde les épisodes proprement dramatiques ; de plus, il les commente : l'action s'écarte, se dissocie de la réflexion, et le monde présenté est vu comme pure illusion, comme prétexte à un examen critique, empêchant, comme on l'a dit, le spectateur d'emboîter le pas aux personnages. La contamination de la pièce « aristotélicienne » par le récit se traduit en somme par des effets comparables à ceux que recherchent les romanciers d'avant-garde. Inutile de s'attarder sur le rôle de Brecht à cet égard. Il fit école, en Allemagne surtout (*Marat/Sade* de Weiss, *Kaspar* de Handke, etc.), mais des techniques similaires ont été utilisées par Thornton Wilder (*Our Town*, 1938, *The Skin of Our Teeth*, 1941) et par Tennessee Williams (*The Glass Menagerie*, 1948) ; et on les trouve déjà chez Tzara, dans son *Mouchoir de Nuages* (1924), que l'auteur a expliqué en ces termes :

> Les commentaires qui sont faibles au début, s'organisent peu à peu et prennent vers la fin l'ampleur d'une autre pièce parallèle à celle qui se joue sur le tréteau.
>
> Il n'y a que trois personnages qui gardent leur identité pendant toute la pièce. Les six commentateurs jouent dix-sept rôles différents, ils se maquillent et s'habillent en scène. Ils portent en scène le vrai nom qu'ils ont en ville. Toute la pièce d'ailleurs est basée sur la fiction du théâtre. Je ne veux pas cacher aux spectateurs que ce qu'ils voient est du théâtre.[17]

Etant donné le lien fourni par l'élément narratif, le drame peut prendre la forme d'une série de tableaux décousus, de « situations » où viennent quelquefois s'insérer chansons, documents, intermèdes, etc. L'intrigue réglée comme une horloge, le conflit qui s'intensifie petit à petit jusqu'à son point culminant, sa résolution finale, la savante progression psychologique, thématique et temporelle, la continuité causale ou tout au moins rationnelle, l'enchaînement rigoureux des répliques, tout cela est sacrifié au montage de matériaux parfois discordants. Les motivations, les transitions, les ponts logiques font défaut. Piscator et le théâtre documentaire notamment modifient du tout au tout les méthodes habituelles de composition, conditionnées par les lorgnettes à travers lesquelles la « littérature » envisage la réalité. Le « théâtre de

17 Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 689. Cf. aussi Marianne Kesting, *op. cit.*, passim.

l'absurde »[18], quant à lui, confronte volontiers des éléments jugés incompatibles. Qu'il suffise de citer les singulières juxtapositions de Ionesco, fervent, comme on sait, de Vitrac qui, dans *Victor ou les enfants au pouvoir* (1928), avait combiné l'apparence d'un enfant à la lucidité d'un adulte blasé. Dans *Jacques ou la soumission* (1955), les nez se multiplient sur un visage ; dans *Amédée*, les héros sont vus face à un cadavre énorme et en pleine croissance. Jarry et l'Apollinaire des *Mamelles de Tirésias* (1917) — titre évocateur s'il en est — avaient ouvert la voie dans ce sens. En outre, le dialogue lui-même ne s'inscrit plus dans un développement logique. En plus des «faits», en plus du «non-sens», proche parfois du rêve (*Le Professeur Taranne* (1953) d'Adamov), c'est aussi la poésie qui s'engouffre par les brèches ouvertes dans l'organisme rationnel et harmonieux du théâtre du XIXe siècle. Marinetti, déjà, réclame, outre «l'invraisemblable et l'absurde», le «*merveilleux futuriste* »[19], et les surréalistes s'en donneront à cœur joie dans ce domaine — sur un ton assez différent, il est vrai —, suivis en cela par Audiberti, Fry, Ghelderode... En règle générale, les principes du collage et du montage se substituent à la pièce «bien faite».[20] D'où la vogue de textes dramatiques, considérés jadis comme inachevés et fragmentaires ; dans ce contexte, on ne s'étonnera pas que le *Woyzeck* de Büchner apparaisse comme une œuvre-phare.

En dépit des sous-titres, ironiques ou non, que leur donnent certains auteurs, les textes enfreignent allégrement la sacro-sainte unité de ton. La comédie vire au sinistre, au tragique ; les problèmes les plus graves sont tournés en ridicule ; une fois de plus, les larmes se mêlent au rire. Witkiewicz excella dans le grotesque grinçant[21], Beckett est un maître de la dérision. Le désir généralisé de transformer la vie se traduit assez souvent par un pessimisme prononcé à l'égard du monde ambiant. Pourtant, il apparaît que le comique l'emporte en fin de compte, excepté, sans doute, dans les œuvres plus tardives, plus achevées, qui peuvent être considérées comme le couronnement de toutes ces tentatives : celles de Brecht ou de Beckett où fusionnent les deux tendances. Cette prépondérance du rire et son succès, plus marqué que celui des autres éléments, doivent probablement être mis en rapport avec la notion de jeu ; n'oublions pas, d'un autre côté, la part réservée à l'humour par les surréalistes.

Le personnage subit, à la scène comme dans le roman, la même dévalorisation que l'intrigue classique. En même temps que l'acteur, il se désindividualise, voit sa complexité et ses nuances psychologiques s'évanouir au profit du type ou de l'abstraction expressionniste, du mime, de la poupée et de la marionnette, pour céder enfin sa place, dans le cas limite du théâtre «abstrait», aux jeux de lumières et de couleurs. Ailleurs, c'est la masse qui, pareillement, éclipse l'individu.

Pour ce qui est du langage dramatique, rappelons, à côté des écarts étudiés précédemment, la défaveur que s'est attirée la parole, qui constituait depuis longtemps le véhicule privilégié du sens. Avec quelques expressionnistes, le style acquiert une sobriété squelettique, comme dans *Geschehen* (1915) de Stramm :

18 Cf. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd.* Revised and Enlarged Edition, Harmondsworth, Penguin Books, 1970 (Pelican Books).

19 Marinetti, *Le Music-Hall* (1913), in : Giovanni Lista, *Futurisme*, *op. cit.*, pp. 252 et 250.

20 *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt.* Table ronde internationale du C. N. R. S. (Ivry, 1976), Lausanne, La Cité — L'Age d'Homme, 1978 (Théâtre Années Vingt).

21 Cf. Alain van Crugten, *S. I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971 (Slavica).

SIE. herrschen?!
ER *(roh.)* herrschen!
SIE. *(lacht)*.
ER *(betroffen)*.
SIE *(läuft lachend fort)*.
ER *(starrt nach)*.
MÄDCHEN *(aus dem Dunkel berührt seinen Arm)*. Du
ER *(starrt)*
MÄDCHEN *(gekränkt)*. Du
ER *(gleichgültig)*. ich
MÄDCHEN *(stampft zornig)*.
ER *(stampft)*.
MÄDCHEN *(vor ihm)*. quälen
ER *(lacht auf)*.
MÄDCHEN *(schluchzt)*.
ER *(umarmt)*.
MÄDCHEN *(lehnt an)*.[22]

En définitive, on l'a vu, le texte sera évincé par le bruit ou par le mutisme total, de là les pantomimes de Ghelderode, de Beckett, de Handke. Mais, insistons-y, la méfiance vis-à-vis de la communication linguistique peut mener au contraire à une prolifération verbale, au «jeu de mots» continu, à une véritable ivresse langagière par laquelle le dramaturge tente de se dissimuler en quelque sorte les insuffisances de son matériau. Trop ou trop peu : c'est du pareil au même — pour l'avant-garde, il n'y a pas de «juste milieu».

* * *

Récapitulons : primauté du spectacle, remodelage du lieu théâtral clos qui s'ouvre sur la salle et envahit jusqu'aux rues, fonctionnalité de la mise en scène ; dépersonnalisation ou surpersonnalisation de l'acteur, valorisation du «collectif» et de l'amateur ; présence d'un narrateur, montage de l'intrigue, désindividualisation du personnage, «détextualisation» ou, au contraire, goût de l'orgie verbale... Sous le triple aspect de la scénographie, du jeu et du texte, l'avant-garde présente deux traits bien caractéristiques. D'abord, il est clair qu'elle répudie la convention, la stylisation *mimétique*, c'est-à-dire les principes sous-jacents à la façon dont on dépeignait la réalité, et dont on la concevait en littérature. Car au fur et à mesure que recule l'illusionisme et que gagnent du terrain soit une théâtralité «pure», dégagée de tout effet de miroir, soit encore l'aspiration à confondre carrément le spectacle avec le vécu, c'est bien la *littérature* qui se trouve mise en question — ce verre déformant qu'on interposait arbitrairement entre le spectateur et le réel. Ce dernier sera désormais soumis à une alchimie au terme de laquelle tout rapport à un modèle quelconque devient imperceptible, ou bien saisi directement, sans aucune médiation. On retrouve là les idées qui inspirent d'un côté les «modèles» constructivistes et une certaine peinture abstraite, de l'autre le *ready-made* ou le collage pictural.

Adaptée pour la scène, l'antilittérature aboutit à redorer le blason de genres dits mineurs ou «triviaux» tels que le théâtre de marionnettes, la *commedia dell'arte*, l'art des bateleurs, des jongleurs et des clowns, le cabaret et le music-hall. Autant de spectacles qui, loin de faire croire à

[22] August Stramm, *Das Werk*. Ed. René Radrizzani, Wiesbaden, Limes Verlag, 1963, p. 229.

leur « réalité » et d'imposer un produit fini au spectateur, proposent à celui-ci d'entrer activement dans un jeu dont il fournit parfois lui-même les données. En fin de compte, cet aspect ludique pourrait bien apparaître comme l'apport essentiel de l'avant-garde au théâtre : sans lui, impossible de comprendre la majeure partie des productions postérieures au futurisme, où se côtoient des œuvres aussi discordantes que celles de Brecht et de Beckett, par exemple.

La notion de jeu postule évidemment celle de la participation du spectateur. Le « Music-hall », écrit Marinetti dès 1913, « est le seul théâtre qui utilise la collaboration du public. Celui-ci n'y demeure pas statique comme un stupide voyeur (. . .) ».[23] Les relations entre l'avant-garde et son auditoire, question cruciale que nous avons déjà abordée à plusieurs reprises, ne se formulent pas cette fois dans les mêmes termes que pour les autres disciplines littéraires. Et ce parce qu'il y a ici deux manières d'envisager le public. Sous un certain angle, il s'agit, comme pour tout art, de la société, du milieu dans lequel vivent les créateurs et se situent leurs œuvres. On remarquera à ce propos que si l'on s'est souvent demandé au XXe siècle quelle place le théâtre occupe dans la Cité, il n'y joue plus qu'un rôle dérisoire par comparaison à d'autres époques et surtout depuis la diffusion du cinéma et de la télévision. D'un autre point de vue, le public, c'est la salle, groupe bien défini, mais qui change tous les soirs et qu'il faut conquérir chaque fois sur nouveaux frais. Au sens large ou restreint, potentiel ou actuel, on est en présence d'une minorité, voire d'une élite, réceptive en vertu de sa culture et de sa sensibilité. On pourrait objecter qu'il y a des exceptions notoires, notamment les multiples initiatives visant à se concilier les masses et à retrouver le large succès du spectacle populaire. Mais le théâtre d'avant-garde qui veut s'adresser aux foules — Brecht semblerait le démontrer — ne se renie-t-il pas automatiquement de ce fait même, pour se voir récupérer par la tradition ? Reste que, toujours et partout, il attend des spectateurs, différents de soir en soir, qu'ils se joignent intimement à lui, qu'ils ne se confinent pas dans leur rôle de récepteurs ni ne se bornent à s'identifier aux simulacres qui se meuvent face à eux sur les tréteaux. En dissipant l'illusion théâtrale, l'avant-garde espère par contre les arracher à cette obnubilation, les réveiller, les choquer, mais tout en les captivant, en leur inculquant le désir de prendre part au jeu. Relation équivoque, joignant les avances à l'invective, et collaboration tout intellectuelle souvent, mais quelquefois aussi physique, avec les futuristes et les dadaïstes, entre autres, auxquels le *happening* sera redevable d'une bonne partie de ses techniques.

Ces exemples prouvent que, pour amener le public à participer, il faut forcer une barrière d'indifférence et de passivité, en l'agressant. Telle fut la fonction de la provocation qui n'eut pas toujours nécessairement le caractère contestataire et antibourgeois qu'on lui a prêté, l'attaque pouvant servir aussi à débloquer, à secouer, à faire sortir de l'apathie. L'inertie de l'auditoire n'est pas, au demeurant, un indice d'impuissance. Il est bien connu qu'elle recèle une force énorme. Au surplus, le comédien ne se limite pas à agir sur le public ; inversement, il en représente aussi certaines attitudes sociales et morales. Il doit donc se réformer lui-même, avant de réformer les autres. D'où le travail ardu que la plupart des grands metteurs en scène ont imposé à leurs acteurs, précisément pour supprimer ce rapport de sujétion par rapport au public et confronter ce dernier avec un dépaysement aussi brutal que possible.

On peut s'interroger, pour terminer, sur la place du théâtre au sein des différents types d'avant-garde. A vrai dire, on s'y intéressa quasi universellement : aucun mouvement —

[23] Giovanni Lista, *Futurisme*, *op. cit.*, p. 251.

futurisme[24], expressionnisme[25], dadaïsme[26], surréalisme[27], constructivisme[28] et néo-avant-gardes[29] — ne manque à l'appel, sauf l'imagisme. Les divergences sont néanmoins fort marquées. Ainsi, on a pu observer que les futuristes et Dada n'ont jamais dépassé le stade expérimental, et l'on a abondamment disserté sur le fait que le surréalisme fut relativement stérile en œuvres théâtrales, alors que tout paraissait le destiner à fonder une nouvelle esthétique du spectacle. On en a cherché les causes — sans doute avec raison — dans l'attitude négative de Breton et de ses amis à l'égard des contraintes matérielles, financières surtout, qui pèsent plus lourdement sur la scène que sur tout autre genre. Finalement, la production la plus abondante fut sans doute celle des expressionnistes, très naturellement incités à traduire en images animées leurs visions subjectives (voyez le cinéma, par exemple). Par ailleurs, leurs procédés furent imités par des dramaturges n'appartenant pas au mouvement et se situant même en dehors de l'avant-garde, comme dans la pièce anti-utopique *R. U. R.* (1921), du Tchèque Karel Čapek.

Dernière constatation : en ce qui concerne l'écriture, le théâtre occupe une place en retrait par rapport à la poésie, genre de pointe par excellence, où toutes les audaces semblent permises. Au demeurant, il s'avère que, comme le manifeste et le roman, le drame s'est considérablement « poétisé ». Le créateur dramatique n'a, dirait-on, pleinement l'impression d'être d'avant-garde que lorsqu'il donne en spectacle l'équivalent d'un poème ou, simplement, d'une métaphore poétique. Nous l'avons dit : plus que les autres modes d'expression en définitive, le théâtre, toujours assujetti à des impératifs pratiques et à la nécessité d'une communication immédiate, est peut-être par nature rétif à une attitude de refus radical de la tradition. L'adhésion au spectacle ne pouvant se faire attendre indéfiniment, il s'agit de ne pas se couper du public. En principe, donc, un avant-gardisme théâtral au sens strict du terme ne peut que demeurer un vœu irréalisable. Et il n'existe au fond qu'une *idée* de ce qu'il pourrait être ; beaucoup se sont du reste gardés de passer des intentions aux actes, mesurant la vanité de l'entreprise. Une conclusion s'impose, cependant : l'avant-garde a clairement démontré que le théâtre n'était pas un genre littéraire, ou du moins rien que cela —, mise au point assez simpliste, mais capitale, qui suffirait à justifier bien des échecs et des déconvenues.

24 Cf. Mario Verdone, *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*, Roma, Officina, 1971 ; Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien*, *op. cit.*, 2 vol. ; Larissa Jadova, « Des commencements sans fins » (théâtre futuriste), *Europe*, LIII, 552, avril 1975, pp. 124-135 ; A-M. Ripellino, *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, Paris, L'Arche, 1965.

25 Cf. bibliographie, in : *Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Ed. Ulrich Weisstein. Paris—Budapest, Didier—Akadémiai Kiadó, 1973, spécialement pp. 334-335.

26 Cf. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965 ; Henri Béhar, *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*. Paris, Gallimard, 1967 ; Michel Corvin, « Le théâtre dada existe-t-il ? » (. . .), *Revue d'Histoire du Théâtre*, XXIII, 1971, 3, pp. 219-287 ; J. H. Matthews, *Theatre in Dada and Surrealism*, Syracuse, University Press, 1974.

27 Cf. Gloria Feman Orenstein, *The Theatre of the Marvelous. Surrealism and the Contemporary Stage*, New York University Press, 1975.

28 Cf. *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, *op. cit.*, spécialement pp. 1/164 & sqq. ; Eric Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, Lausanne, L'Age d'Homme — La Cité, 1978 (Théâtre Années Vingt) ; Oskar Schlemmer, *Théâtre et Abstraction*. Ed. Eric Michaud, Lausanne, L'Age d'Homme — La Cité, 1978 (Théâtre Années Vingt) ; V. Meyerhold : *Ecrits sur le théâtre*. Ed. B. Picon-Vallin, Lausanne, L'Age d'Homme — La Cité, 1973-75 (Théâtre Années Vingt), 2 vol. ; A. Taïrov, *Le théâtre libéré*. Ed. Cl. Amiard-Chevrel, Lausanne, L'Age d'Homme — La Cité, 1974 (Théâtre Années Vingt).

29 Impossible de donner une bibliographie complète dans ce domaine. On consultera surtout : Eric Bentley, *The Playwright as Thinker. A Study of Drama in Modern Times*, New York, Reynal & Hitchcock, 1946 ; Robert Brustein, *The Theatre of Revolt*. London, Methuen, 1965 ; Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, *op. cit.* ; Jerzy Grotowski : *Towards a Poor Theatre*. Ed. Eugenio Barba. Preface by Peter Brook, London, Methuen, 1969 ; *Happenings*, Fluxus, Pop Art, Nouveau réalisme. Eine Dokumentation. Ed. Jürgen Becker und Wolf Vostell. Reinbek, Rowohlt, 1965 (Rowohlt Paperback Sonderband) ; Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Carl Hanser, 1960 (Literatur als Kunst) ; Marie-Claire Pasquier et al., *Le nouveau théâtre anglais*, *op. cit.* ; Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, *op. cit.* ; Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1956 ; George Wellwarth, *The Theatre of Protest and Paradox. Developments in the Avant-Garde Drama*, New York University Press, 1971. On se reportera également aux notes du Chapitre III (vol. I) relatives aux néo-avant-gardes.

LE ROMAN

(Michel Dupuis, Bruxelles)

Echantillonner le roman « moderniste » tel qu'il s'est développé au début de ce siècle[1], c'est mettre en évidence les noms de James, Gide, Joyce, Svevo, Kafka, Faulkner, V. Woolf, Th. Mann, Musil... Il faut bien l'admettre : l'évolution et, dans certains cas, les révolutions opérées par ces pionniers de la fiction furent fondamentales, parfois plus sans doute que celles émanant des avant-gardes qui leur étaient contemporaines. En revanche, et contrairement à ceux-là qui firent cavalier seul, les romanciers d'avant-garde dont il sera question ici ont ceci de particulier qu'ils ont souvent, ne fût-ce que pour un temps, participé à des actions collectives et révolutionnaires en matière d'éthique et d'esthétique. Ce faisant, ils puisaient des formes romanesques neuves à la source même de bouleversements artistiques qui dépassaient de loin la spéculation individuelle et le seul domaine du récit. Au reste, avant les néo-avant-gardes et singulièrement le Nouveau Roman français, aucun mouvement ne s'est, à proprement parler, passionné pour ce genre, qui fit longtemps figure de parent pauvre. Dès lors, on retiendra deux notions essentielles, en plus de celle de volonté collective. D'abord le contact direct avec d'autres formes d'art, notamment la poésie et les arts plastiques. Ensuite le caractère généralement expérimental, quoique théorique, de la création romanesque. Ce sont ces deux critères qui nous aideront à circonscrire le « roman d'avant-garde ». Ils nous mèneront à étudier, à côté de proses se rattachant immédiatement aux groupements reconnus, les œuvres de ceux qui, sans adhérer effectivement à ces derniers, n'en ont pas moins fait écho à leurs programmes. Soit qu'ils aient expérimenté un mode de production qui n'allait révéler sa fécondité que bien plus tard : nous pensons à Raymond Roussel et à ses jeux langagiers, générateurs de fiction. Soit parce qu'ils introduisirent dans le récit des systèmes qu'on n'avait appliqués jusque-là qu'en poésie, en peinture ou en architecture : nous verrons ainsi comment le Hollandais Ferdinand Bordewijk a poussé les principes cubo-constructivistes jusqu'à leurs limites extrêmes.

Qui dit « récit » ou « roman » manipule implicitement trois concepts : celui de *narration* (texte, techniques de composition), celui de *fiction* (le monde romanesque à l'intellection duquel la narration nous invite), celui enfin de *réalité* avec laquelle la fiction entretient certains rapports. C'est précisément par la volonté de renouveler les relations pouvant exister entre ces trois domaines que se signalent les romanciers de la modernité, tout particulièrement ceux de l'avant-garde. John Fletcher et Malcolm Bradbury donnent une image adéquate de ces transformations lorsqu'ils parlent de « roman introverti ».[2] Au XXe siècle, le roman se replie sur lui-même en ce sens qu'il développe une structure autonome par rapport à l'ordre imposé par la réalité. C'est dire aussi qu'il poursuit fondamentalement un processus d'affranchissement vis-à-vis du récit traditionnel.

La « réalité » dont il s'agit de rejeter la tyrannie, c'est la réalité sensible face à laquelle le roman « balzacien » s'installe comme un miroir, la narration tentant de reproduire à l'intérieur d'un monde fictif la perception sensorielle du monde vécu. Miroir, certes, mais miroir codé, restrictif, contraignant, ne serait-ce que parce que le choix, la disposition et l'éventuelle

[1] Cf. par exemple « The Modernist Novel », *Modernism 1890-1930*. Ed. Malcolm Bradbury et James McFarlane, Harmondsworth, Penguin Books, 1976, pp. 393-495.

[2] *The Introverted Novel*, ibid., p. 394.

explication des éléments fictifs demeurent soumis à l'empire de la raison. La perception sensorielle et la codification rationnelle apparaissent, au XIXe siècle, comme les instruments les plus appropriés pour saisir le réel. Le langage, ici, revêt une fonction purement expressive : la narration et ses divers accessoires ont une mission référentielle à remplir, ils doivent fournir au lecteur les moyens de se représenter l'univers fictif. Cela dit, quelques éléments apparaissent indispensables pour la mise en place du dispositif « référentiel » : l'anecdote, qui répondra à des critères de vraisemblance et de logique empirique ; le personnage qui participe à cette action tout en y empruntant sa consistance et son fonctionnement psychologique comme individu ; la temporalité enfin, envisagée de préférence sous son aspect chronologique, seule façon de situer et de légitimer, à en croire les réalistes traditionnels, le déroulement d'une « intrigue » et le développement d'un « caractère ». A ce propos, la coïncidence entre cette temporalité de type successif et la linéarité propre à la littérature contribua puissamment à la conservation de l'anecdote ainsi qu'à sa tenace unité.

Cette *mimesis* — bien particulière, car découlant de principes historiquement circonscrits — apparaît aux yeux de l'écrivain moderne, et surtout de l'avant-garde, comme un *dispositif* capable de perpétuer une tradition. Pour évincer celle-ci, il faudra déstructurer celui-là, le rendre inopérant. On se souviendra du mépris affiché par Breton à l'encontre des « empiriques du roman », de ces fabricants de « littérature à affabulation romanesque » dont les jours, « fort heureusement (...) sont comptés ».[3] Les notions qui sous-tendent cet héritage sont désormais périmées, ainsi que le déclarent les Nouveaux Romanciers à la suite d'Alain Robbe-Grillet.[4] Proclamer leur débâcle sera donc l'objectif premier et parfois unique des avant-gardistes.

Cependant, sur les ruines de l'édifice s'érige déjà une nouvelle vision des rapports entre roman et réalité, entre narration et fiction, ainsi qu'entre la narration et sa propre image, qu'elle ne manque pas, par son autodéstructuration, de s'offrir en spectacle à elle-même. A l'agonie s'opposeront des efforts de régénération en sens divers. Tantôt on voudra réannexer des techniques de type référentiel et mimétique, quoique sous des auspices nouvelles. Tantôt on mettra carrément en œuvre des techniques de composition et de production radicalement différentes : non seulement indépendantes des modes d'approche classiques du réel, mais encore dénuées de toute fonction expressive vis-à-vis d'une vérité extérieure à l'écriture romanesque. On touche là aux limites de l'introversion.

Déstructuration

Pour « déstructurer » la machine romanesque et en annihiler les effets, les romanciers d'avant-garde s'y sont pris, en gros, de deux manières. Certains, et parmi eux des écrivains issus du surréalisme comme Aragon, Queneau ou Vian, ont choisi, pour actualiser la rupture, le mode ironique. Le pastiche, la faille habilement introduite dans une architecture apparemment solide, sont pour eux les outils d'une vaste entreprise de dérision, d'un déboulonnage comique du passé. D'autres — nous songeons principalement aux Nouveaux Romanciers — ont travaillé à une mise en déroute réfléchie et opérante de l'attitude traditionnelle de lecture : dissection minutieuse

[3] A. Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17.
[4] A. Robbe-Grillet, « Quelques notions périmées » *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, pp. 25-44.

qui, pour être le fruit d'une activité souvent hautement cérébrale (chez Robbe-Grillet mais surtout chez Ricardou), ouvrira d'autant mieux la voie à un renouveau de la relation écriture-lecture.

Le roman du XIXe siècle avait fini par consacrer certaines conventions narratives, au point de faire naître, dans l'esprit de tel ou tel théoricien moderne du récit, l'illusion d'une contraignante logique de la narration.[5] Une fois écartées du texte ou réduites au minimum les bavures que constituaient, par exemple, les jugements auctoriels (et *a fortiori* tout autre type d'intervention du narrateur dans la fiction), cette dernière pouvait davantage s'offrir à l'imagination du lecteur comme authentique, effectivement vécue par les personnages et même prête à accueillir en son sein tout lecteur désireux de se projeter illusoirement en elle. C'est à ce leurre de l'authenticité que vont s'en prendre avec force et humour bon nombre d'écrivains d'avant-garde, organisant les manipulations qu'ils font subir aux données fondamentales de la narration (point de vue, langage, description, etc.) et de la fiction (personnages, décors, anecdote) autour du concept omniprésent de « rupture ».

Se souvenant peut-être de Sterne et de *Tristram Shandy*, Queneau, par exemple, se plaît à dissiper fréquemment l'illusion d'une fiction vécue en attirant notre attention sur son activité créatrice. Ce type de narrateur « rétrograde », non content de stationner en marge du récit en tant que simple « fonction narrative »[6], nous ouvre pour ainsi dire la porte de son atelier et se désigne lui-même comme « fabricant » du texte. Ainsi, dès le début du *Chiendent* (1933) — auquel nous nous référerons ici constamment —, il parle d'une silhouette qu'il nomme, lorsqu'il doit la mentionner à nouveau, « la silhouette indiquée »[7] : indiquée par lui, le narrateur-auteur. Prétextant les erreurs ou imperfections de son travail, le narrateur s'adonne à un constant effort d'autocorrection et de rectification. Quelqu'un se cure-t-il les dents qu'il s'empresse d'ajouter : « plus précisément une ».[8] Quand, trop vague, il écrit qu' « on apporte des nouilles », il se reprend aussitôt : « On, c'est la femme »[9] ; ou encore, quand un personnage, « déconcerté, bouscule quelques cailloux » : « Ils croisèrent (les deux hommes, pas les cailloux, eux, furent croisés)... »[10] On verra que le langage, chez Queneau, se prête à d'autres manipulations de ce type. Quant au narrateur, retenons qu'il cherche à se faire connaître de nous comme une instance à ce point personnalisée qu'elle dévoile ses points faibles. Ainsi, il feindra d'ignorer si tel renseignement donné est exact[11] ou de rechercher vainement le « mot juste » qu'il ne trouve que trop tard, à un stade ultérieur, mais dont la découverte le remplit de satisfaction.[12] Ailleurs, il se souviendra soudain d'un personnage quelque peu oublié et nous dira sa volonté de remédier à cette négligence[13], ou bien il se demandera au cours d'une description : « voyons voir si je n'oublie rien ».[14] Remarquons en passant que la personnalisation de la fonction narrative atteint dans ce cas, comme très souvent dans *Le Chiendent*, un degré extrême, puisque cette narration à la troisième personne se voit truffée d'interventions auctorielles à la première

5 Cf. K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett, 1957.
6 Cf. la notion de « Erzählfunktion » chez K. Hamburger, ibid.
7 R. Queneau, *Le chiendent*, Paris, Gallimard, 1933. Les indications de pages renvoient à l'édition Folio,1974.
8 Ibid., p. 128.
9 Ibid., p. 20.
10 Ibid., p. 188.
11 Ibid., pp. 48, 180, 202, 240.
12 Ibid., pp. 311, 312.
13 Ibid., p. 214.
14 Ibid., p. 31.

personne.[15] On trouvera cette même résistance à l'effacement du narrateur chez Alfred Döblin et Andrej Belyj, sur lesquels nous aurons à revenir. Mais c'est sans doute Aragon qui, dans *Anicet ou le Panorama* (1921), a utilisé ce procédé le plus ouvertement, avant Queneau, dans le but de démystifier les vieilles conceptions romanesques. Il n'est pas rare que chez Aragon le narrateur se désigne lui-même par un « je »[16], ou par un « nous » qui l'englobe avec le lecteur dont il se fait ainsi le complice : des personnages se racontent ce que « nous savions déjà », se rencontrent dans un décor « où nous avons vu Anicet (...) ».[17] Connivence amusante qui l'amène à se railler de l'ignorance d'Anicet quand ce dernier, seul dans une pièce obscure, tarde à reconnaître un Picasso, alors qu' « il y avait un siècle que tout le monde le savait »[18] — « tout le monde » ne pouvant désigner que le lecteur. De même, il est donné au lecteur nommément cité de « deviner » ou de « comprendre » la venue d'un personnage dans « cette histoire », arrivée qu'il ne pouvait précédemment que « pressentir ».[19] Et sa stupéfaction atteint son comble quand il s'aperçoit qu'un protagoniste lui adresse la parole en se l'adjoignant comme sujet d'une action.[20] Quoi d'étonnant dès lors qu'il soit constamment fait allusion aux « personnages » de « scènes », à l'« auteur » qui n'a pas le « temps (...) de faire preuve de pénétration psychologique »[21], à l'emploi des temps dans le récit[22], aux qualités du style[23] ou à l'agacement du narrateur à devoir s'expliquer alors qu'il a « d'autres chats à fouetter ».[24] Queneau, lui aussi, renoncera à faire état d'une information sous prétexte qu'elle est « trop vague »[25], coupera court à un dialogue où les héros n'échangent « aucune parole intéressante »[26], se contentera du raccourci d'un « Et caetera. Et caetera ».[27] Ce narrateur fatigué ira jusqu'à céder temporairement sa place à deux personnages bavards, substituant à une description un « dialogue » de quatre pages dans lequel de courtes répliques énonceront tour à tour les divers éléments d'une scène.[28]

On le voit : à lui seul, ce jeu dont le point de vue est l'objet contribue déjà à une mise en abyme de la narration, puisqu'il met à nu l'activité auctorielle. De tels affleurements de la « fabrique » romanesque à la surface du texte, Boris Vian les ramassera, dans *L'automne à Pékin* (1947), en de courts chapitres typographiquement différenciés du reste, qu'il titrera « PASSAGES ».[29] Contrairement à Belyj dans *Pétersbourg* (1913 ; 1922) ou à Döblin dans *Berlin Alexanderplatz* (1929), lorsque Vian commente son livre en voie de développement, il ne vise qu'à se jouer du lecteur avide d'authenticité. Par exemple, il justifie un arrêt en arguant du

15 « je crois » (p. 54), « si j'ose dire » (p. 264), « dis-je » (p. 150), « avons-nous dit » (p. 261), « je vais donc y verser le suc amer de cette pénible et longue histoire » (p. 208).

16 L. Aragon, *Anicet ou le Panorama, Roman*, Paris, Gallimard, 1921, pp. 192, 194, 196, 265. Nous renvoyons aux pages de l'édition Folio, 1972.

17 Ibid., pp. 89, 145.

18 Ibid., p. 197.

19 Ibid., p. 115.

20 Ibid., p. 85 : « le lecteur et moi-même ». Cf. aussi Queneau dans *Le chiendent*, op. cit., p. 408.

21 Ibid., p. 88.

22 Ibid., p. 45.

23 Ibid., p. 199.

24 Ibid., p. 265.

25 *Le chiendent*, *op. cit.*, p. 239.

26 Ibid., p. 185.

27 Ibid., p. 192 ; voir aussi pp. 208, 214.

28 Ibid., pp. 139-142.

29 B. Vian, *L'automne à Pékin*, Paris, Le Scorpion, 1947. Nous renvoyons à l'édition de 1956, Ed. de Minuit, pp. 72, 158, 260-261, 316.

fait que « maintenant (...) cela va devenir noué et en chapitres ordinaires »[30], constate que « tous les personnages sont en place », mais ajoute qu'il nous parlera d'un autre « dans le passage suivant, ou même pas ».[31] Ce type d'interventions auctorielles, à la première ou à la troisième personne, se rencontre déjà chez Robert Desnos (*La liberté ou l'amour*, 1929)[32] — encore que les licences de Desnos soient liées moins à un désir de dérision pure et simple qu'à une exigence de liberté inconditionnelle pour l'imagination, cette dernière devenant objet de fiction au même titre que les aventures du Corsaire Sanglot. Nous ne le citerons ici que dans la mesure où la mise en abyme de la narration à la troisième personne s'effectue chez lui non seulement par le passage fréquent au « je », mais aussi par la désignation nominale de l'auteur : d'une part dans le texte, lorsque Desnos s'invite lui-même à compter la fréquence de certains mots[33] ; d'autre part lorsqu'il réduit un chapitre, le premier, à ceci :

> I. ROBERT DESNOS
> Né à Paris le 4 juillet 1900
> Décédé à Paris le 13 décembre 1924, jour où
> il écrit ces lignes.[34]

Chez Aragon, Queneau et Vian, la mise en abyme de la narration va de pair avec celle de la fiction, et ce dans un but identique. Nous avons déjà vu un personnage d'*Anicet* se conférer un vécu commun avec le lecteur ; chez Vian (*L'automne à Pékin*), un héros remplit une « fiche de renseignement » précisant son identité « pour la commodité du lecteur ».[35] Mais c'est chez Queneau que ce procédé donne toute sa mesure. Dans le dernier chapitre du *Chiendent*, les personnages se mettent à parler sans contrainte du livre dont ils ont été les acteurs :

> — C'est pas moi qui ai trouvé ça, dit la reine. C'est dans le livre.
> — Quel livre ? (...)
> — Eh bien, çui-ci. Çui-ci où qu'on est maintenant.[36]

Suivent quelques commentaires sur le rôle qui leur a été assigné, leur décision de retraverser le temps et de recommencer l'histoire : les deux dernières phrases du livre sont identiques aux deux premières.[37]

Si nous devions choisir une métaphore pour désigner tant cette mise en abyme que les « bavures » auctorielles, nous parlerions volontiers de glissement ou de « dérapage ». Cette image a l'avantage de traduire assez bien la dislocation du dispositif romanesque traditionnel : soudain privé de ses confortables conventions, il est comme pris au dépourvu par un démaquillage qui enraye son fonctionnement normal. L'image s'applique d'ailleurs à nombre d'autres ruptures de perspective et de ton. Mais tenons-nous en ici aux techniques qui, comme la

[30] Ibid., p. 72.
[31] Ibid., p. 158.
[32] R. Desnos, *La liberté ou l'amour*, Paris, 1929. Nous renvoyons à l'édition de 1962, Gallimard, pp. 44, 45, 48, 54, 55, 57, 58, 103, 104.
[33] Ibid., p. 48.
[34] Ibid., p. 19.
[35] *L'automne à Pékin*, *op. cit.*, p. 72.
[36] *Le chiendent*, *op. cit.*, p. 430.
[37] Ibid., pp. 9 et 432.

mise en abyme conjuguée de la fiction et de la narration, opèrent des brèches dans l'illusion d'authenticité chère au roman « balzacien ». Prise de conscience par les personnages de leur existence fictive, clins d'yeux du conteur au lecteur : dans les deux cas s'ouvre une fissure par laquelle la fiction déborde sur le monde extra-romanesque. Il peut arriver toutefois que, dans un mouvement différent, le genre narratif lui-même se dénature et pénètre dans une catégorie qui lui est étrangère. Soit que, comme il est courant chez Queneau[38] et surtout chez Vian, un récit de facture réaliste verse dans l'irréel — pensons au rétrécissement de l'espace (*L'écume des jours*, 1947) ou à la disparition de Mangemanche dans la lumière noire (*L'automne à Pékin*). Soit encore que le roman se travestisse temporairement en scénario de pièce de théâtre, en poésie ou en exposé : incursions de l'essai et du lyrisme dans *Nadja* (1928) de Breton ou dans *Le paysan de Paris* (1926) d'Aragon, dont le caractère hybride en tant que récits est notoire d'un bout à l'autre, et surtout ces passages d'*Anicet* où, par simple association, le théâtral se superpose soudain au romanesque jusque dans la typographie adoptée. Le narrateur se plaisant à visualiser une scène comme s'il s'agissait d'un spectacle[39], ne peut résister au désir de laisser contaminer son écriture par la notion de théâtralité : plus loin, et à plusieurs reprises, il usera et abusera de termes comme « la scène », « le décor », « le figurant », « la porte du fond »[40] ; il disposera le dialogue comme dans un texte de pièce de théâtre[41] ou enfin utilisera le procédé de l'aparté.[42]

Voilà qui mène à d'autres variétés de « dérapage » ou de « grippage » du vétuste appareil narratif et fictionnel : le texte déborde et se prolonge artificiellement en des notes en bas de page ; sa monotone continuité est parfois rompue par un changement de caractères typographiques ou par l'insertion de divers matériaux non-textuels « collés ». Aragon entrecoupe le texte du *Paysan de Paris* de dessins et inscriptions de tous genres : annonces publicitaires, prix des places au théâtre, tarif des consommations au café, etc.[43], et ce à l'aide de caractères imitant l'apparence de ces matériaux dans la réalité. Desnos, dans *La liberté ou l'amour*, reproduit sans crier gare, en fac-similé colorié, un feuillet de calendrier[44] ; Breton illustre *Nadja* de nombreuses photographies, destinées, dit-il, à remplacer la description, « frappée d'inanité dans le *Manifeste du surréalisme* ».[45] Quant aux notes en bas de page, elles foisonnent dans les deux récits précités de Breton et d'Aragon, mais elles n'atteignent pleinement leur objectif de dérision et de rupture du plan narratif que là où, comme dans *Anicet*, elles s'avèrent intempestives[46] ou tout bonnement inutiles, leur contenu devant logiquement figurer à l'intérieur du texte et non pas en marge de celui-ci.[47]

Asseoir l'édifice romanesque traditionnel pour en mieux saper les fondations, tel est donc bien l'objectif poursuivi par quelques adeptes de l'avant-garde dès les premières décennies du siècle. Cette dégradation, un Nouveau Romancier, Robert Pinget, en a donné une image tout

[38] Cf. *Le chiendent*, chap. 7, ainsi que dans plusieurs autres romans de Queneau.
[39] *Anicet*, *op. cit.*, p. 107.
[40] Ibid., pp. 107-115.
[41] Ibid., pp. 110, 204.
[42] Ibid., p. 203.
[43] L. Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926. Les pages renvoient à l'édition Folio, 1976 : pp. 85, 97-98, 109, 111, 113, 121-126, 159, 195-203.
[44] R. Desnos, *La liberté ou l'amour*, *op. cit.*, p. 29.
[45] A. Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 6.
[46] L. Aragon, *Anicet*, *op. cit.*, p. 53.
[47] Ibid., pp. 112, 113.

originale, faisant de l'inaptitude à vivre de la fiction le sujet même de ses romans. Dès *Mahu ou le matériau* (1952), l'activité narrative de Pinget se déroule à travers une fiction qui cherche à accéder à l'existence sans y parvenir. En effet, les éléments constitutifs en sont essentiellement instables : les actions se nient l'une l'autre, se voient rejetées comme inutilisables ; les personnages apparaissent puis s'effacent, ou se créent et s'annulent réciproquement à l'insu d'une volonté auctorielle qui ne les maîtrise pas ; le temps effectue des retours en arrière, etc. Mais c'est *Passacaille* (1969) qui contient l'exemple le plus éloquent de ce type d'expérience. Car cette fois, le mode d'existence même de la fiction se reflète dans un élément fictionnel central : tel ce cadavre jeté sur un tas de fumier, elle sera condamnée à parasiter sous la plume de l'écrivain qui ne pourra se résoudre à la faire prospérer. D'emblée, Pinget brouille les pistes classiques : le cadavre ne sera pas le point de départ d'une enquête policière, celle-ci sera sans cesse désamorcée par l'impossibilité dans laquelle se trouve le lecteur de reconstituer un embryon de réalité cohérente. Le corps, par exemple, disparaît et resurgit, et avec lui d'autres esquisses de fiction : des personnages changent de nom, des faits se contredisent et par là se neutralisent en tant que réalité, plusieurs plans de narration permutent. Si ce cadavre et ces noms ne semblent dotés que d'une existence facultative, c'est qu'ils n'existent, dans l'esprit de l'auteur, que sous forme d'hypothèses, de constituants éventuels, mais toujours révocables, d'une fiction en perpétuel état d'avortement. Quoi d'étonnant : cette dernière est pareille à la charogne en quoi elle tente vainement de se matérialiser, elle est une sorte d'état-limite, comme l'a bien montré F. Meyer à Cerisy.[48] Cadavre ou fiction : c'est vie et mort, présence et absence, fiction et non-fiction tout à la fois. Les rares éléments fictionnels ne se coagulent pas en un représenté unique et intelligible, ils restent disséminés et contingents. Et si le fumier engendre quelque force dans les chairs mortes, ce n'est pas celle de recouvrer la vie, mais tout au plus celle de féconder des germes fictionnels faits à leur image : un épouvantail, un squelette, un sexe mutilé, un canard décapité, une horloge détraquée, un tracteur enlisé — autant de synonymes d'improductivité. La fiction n'est, au mieux, qu'une sorte de « gigogne fictionnelle »[49], telle cette enveloppe-gigogne qui, une fois ouverte, ne laisse apparaître qu'une autre enveloppe.[50] Se voulant lettre morte, elle est une révélation qui s'affirme et s'annule du même coup.

En même temps qu'à cette dissémination stérile, le divorce d'avec la fiction est dû dans *Passacaille*, et non dans une moindre mesure, à l'incursion dans la narration de lambeaux de texte relatifs au travail de l'écrivain. Ici aussi, des bribes fictionnelles feront écho à la démarche créatrice, car le « maître » — un des personnages — aime raconter et entre autres imaginer sa propre mort.[51] Ces intrusions s'inscrivent dans la même continuité textuelle que les éléments fictifs, et sont le fait d'une voix narrative se recueillant sur elle-même. Outre les fréquentes répétitions qui, comme un cadavre, font subsister une présence (celle de la narration) tout en la laissant stagner (la fiction), innombrables sont les formules[52] renvoyant à une instance narrative qui s'autodésigne : « que faire de ces bribes »[53] ; « centième redite »[54] ; « images à débarrasser de

[48] F. Meyer, « Robert Pinget : le livre disséminé comme fiction, narration et objet », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, II, *Pratiques*, Paris, U. G. E., 1972 (10/18), pp. 300-310.

[49] Ibid., pp. 302, 303.

[50] Un autre élément fictionnel. Cf. *Passacaille*, Paris, Minuit, 1969, pp. 63-64.

[51] Ibid., pp. 20, 24, 76.

[52] Nous en avons dénombré plusieurs dizaines, qui se repètent d'ailleurs souvent plusieurs fois.

[53] *Passacaille*, *op. cit.*, pp. 39, 45, 83, 110.

[54] Ibid., pp. 38, 47, 77, 85, 123.

leurs scories »[55], etc. Ce récit « sans faille sur l'extérieur »[56], écrit « sans calendrier ni passion »[57], Pinget nous le propose comme un « chantier de construction — ou de démolition ».[58]

Si, bien davantage encore que Queneau ou Aragon, Pinget brouille les pistes tracées par le roman du XIXe siècle, cela ne se passe pas sans quelque altération du langage qui les balise. Meyer a fort justement appelé *Passacaille* un « texte aphasique »[59] dénotant un agrammatisme concerté. Ruptures syntaxiques, phrases incomplètes, brouillage des temps et des modes amorcé dès le début, s'intensifient dans les derniers paragraphes du livre. Ils confèrent au texte, à la phrase, cette existence-limite dont nous parlions — cet état de rupture qui est celui du cadavre et de toute la tentative avortée de fiction. Ecarts par rapport au langage « correct » : on trouve chez Pinget une déstructuration en profondeur des anciennes conventions de la narration, déstructuration qui prolonge celle de Queneau s'attaquant — en surface quant à lui — aux traditions linguistiques, se forgeant, avant Vian, tout un arsenal de minitechniques braquées sur l'appareil narratif. Rappelons, dans *Le Chiendent* comme dans tous les autres récits de Queneau, l'orthographe pseudo-phonétique, les néologismes, les mots d'argot, les lieux communs qui provoquent des ruptures de ton et de style, susceptibles de mettre la narration en abyme, car elles font entrevoir à la source un narrateur fatigué, ou bien narquois et volontairement inconséquent, ou bien encore scolaire et naïf. La fonction narrative se personnalise de façon particulièrement sensible dans les cas d'autocorrection mentionnés plus haut ainsi que là où elle se désigne implicitement comme victime d'une contamination. Contaminée, elle l'est par exemple quand ayant risqué une tournure, elle éprouve du mal à s'en débarrasser et en poursuit l'application tout au long du passage ou dans un fragment ultérieur. Ainsi, faire suivre une réplique, dans un dialogue, de la mention « objecte Dominique », engendre en série, pour identifier les autres répliques, les variations suivantes : « réplique A », « fait B », « convient C », « susurre D », « s'écrie E ».[60] L'usage fortuit du mot « parallèlement » déchaîne une orgie de notions géométriques comme « perpendiculairement », « triangulaire » ou « en trapèze »[61] ; l'adverbe « naturellement » entraîne à sa suite « soigneusement », « justement », « patiemment », « absurdement » (!), « indéfiniment » et « inexplicablement ».[62] Faisant appel à une orthographe elliptique pour rendre le parler de ses personnages, le narrateur en tire lui-même parti dans les séquences avoisinantes.[63] De la même manière, il exhibe des listes de synonymes[64], se plie en passant au rythme de l'alexandrin[65] ou imite le style du cancre, clôturant une description par une faute d'accord : « La mer était belle, le soleil était beau, la terre était belle, le ciel était beau, la plage était belle, le port était beau, la ville était belle, la campagne était *beau.* »[66]

Quant à la description, nous avons dit que Breton aurait aimé la « frapper d'inanité » et qu'il l'avait lui-même remplacée dans *Nadja* par des photographies. Il ne sera cependant guère

55 Ibid., pp. 17, 18, 19, 21, 42, 52, 65, 68, 94, 97, 122, 128.
56 Ibid., pp. 41, 74, 121.
57 Ibid., pp. 102, 108, 113.
58 R. Pinget, « Principes de pseudo-esthétique », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, II, *op. cit.*, p. 316.
59 F. Meyer, *op. cit.*, p. 309.
60 *Le chiendent*, *op. cit.*, pp. 270-271.
61 Ibid., p. 135.
62 Ibid., pp. 40-41.
63 Ibid., pp. 170-171.
64 Ibid., p. 311.
65 Ibid., p. 254 : « Un but lui est fixé, ce but il l'atteindra ».
66 Ibid., p. 204.

suivi par les autres écrivains d'avant-garde. Là où ils n'intensifieront pas l'élément descriptif (comme le feront au contraire les Nouveaux Romanciers, avec, comme lointains prédécesseurs, Roussel et l'Aragon du *Paysan de Paris*), ils la traiteront par-dessous la jambe : la parodie ou tout autre instrument de dérision feront leur affaire. Dans *La liberté ou l'amour*, Desnos feint d'adopter le point de vue panoramique, mais, à l'inverse des réalistes, il refuse de se plier aux conventions en vigueur en la matière : celles notamment qui visent à introduire dans la présentation des éléments décrits une logique anthropocentrique, que leur succession soit basée sur des critères de gradation (du grand au petit, de l'important à l'accessoire, du lointain au rapproché, de l'inanimé au vivant, etc.) ou qu'ils soient simplement soumis à une fictive vision perspectiviste (par exemple à la chronologie des regards d'un hypothétique observateur). Dans cette description de Desnos, tout est simple juxtaposition, hétérogénéité, collage fortuit :

> Voici, dans la clairière du bois, qu'on passe en revue une compagnie de sapeurs-pompiers. Voici dans le ciel un avion (. . .) voici un train qui se dirige vers quelque port. Dans le jardinet qui entoure sa maison, un méditatif jardinier arrose des fleurs. De la fenêtre d'une école (. . .). A la fenêtre d'une maison (. . .). Deux hommes sont assis dans l'herbe et boivent (. . .). Trois bœufs dans un pré. Le coq de l'église. Un avion. Des coquelicots.[67]

Queneau, lui aussi, s'est moqué de la géographie perspectiviste du roman « balzacien » et a largement enrichi la liste des techniques de dérision dans ce domaine (elles inspireront le Hollandais Remco Campert[68]). Par un procédé inverse de celui qu'applique Desnos, Queneau donne ainsi une image grotesque de la situation d'éléments dans l'espace :

> Au sud-ouest, un couple se couplait devant un raphaël-citron. Au sud-sud-ouest, une dame seule ; au sud-sud-est, une autre dame seule. Au sud-est, une table exceptionnellement vide. Au zénith, un nuage ; au nadir, un mégot.[69]

Pour sauter la « peinture » d'un orage à Paris, il suffit de dire : « Description d'un orage à Paris. L'été. »[70] Une tentative de description « exhaustive » de ce qui se trouve sur une table dégénère bien vite en une énumération moqueuse des objets nécessaires au repas, raillerie qui se solde par une amusante feinte auctorielle : « voyons-voir si je n'oublie rien ».[71]

On ne saurait aborder la déstructuration de la perception traditionnelle des objets et espaces romanesques sans faire allusion aux minutieuses descriptions par lesquelles Raymond Roussel (*Impressions d'Afrique*, 1910 ; *Locus Solus*, 1914) annonce le Nouveau Roman, entre autres la tendance « chosiste » chez Robbe-Grillet. Ce dernier a d'ailleurs bien compris cet aspect de l'œuvre de Roussel.[72] Parlant du monstre de minutie que fut Roussel, il montre comment, chez lui, le monde objectal ne renvoie qu'à lui-même, refuse toute fonctionnalité par rapport à un quelconque message. Il n'est ni le reflet des hommes qui le peuplent — pensons à Balzac — ni véhicule, en vertu d'une tendance à l'imagerie ou d'un choix significatif, d'un quelconque

[67] R. Desnos, *La liberté ou l'amour*, *op. cit.*, p. 37.
[68] Cf. R. Campert, *Liefdes schijnbewegingen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1963.
[69] R. Queneau, *Le chiendent*, *op. cit.*, pp. 14-15.
[70] Ibid., p. 21.
[71] Ibid., p. 31.
[72] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, pp. 70-76.

« dépassement humaniste ».[73] Et « comme il n'y a jamais rien au delà de la chose décrite (. . .), le regard est bien obligé de s'arrêter à la surface même des choses ».[74] Cette opacité, dit encore Robbe-Grillet, est synonyme d'excessive transparence. En effet, lorsque Roussel, par un souci de précision exacerbé, décompose un objet en toutes ses parties, il établit une « identité parfaite entre (celles-ci) et la fonction qu'(elles) remplissent », de sorte que « la signification trop transparente rejoint la totale opacité ».[75] C'est mû par ce même désir d'évacuer toute obscure « signification » du monde objectal que Roussel — suivi en cela par Robbe-Grillet et Simon — substitue à la description directe celle d'espaces, objets et événements représentés au départ sous forme de dessins, gravures, tableaux, statues, photographies. Ce caractère de médiation dans la perception, jumelé avec l'acuité de la description roussélienne, contribue à créer un « univers plat et discontinu où chaque chose ne renvoie qu'à elle-même ».[76]

Rejeter la vision anthropomorphique des choses, leur enlever tout sens en dehors de leur simple présence : c'est bien là le but du Robbe-Grillet « chosiste », dont les premiers livres prennent le contre-pied non seulement du roman traditionnel de Balzac à Mauriac, mais aussi d'auteurs plus modernes comme Camus et Sartre. L'absurde, dit-il, est — comme la tragédie — un moyen de récupérer la distance entre l'homme et les choses.[77] Quel est, dès lors, le rôle assigné à la description ? Celui d'établir l'existence de l'univers objectal comme extérieur à l'homme, comme coupé de lui en une saine indépendance. « Décrire les choses (. . .) c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. (. . .) Posées, au départ, comme *n'étant pas l'homme*, elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni récupérées par une souffrance. »[78] La description, chez Robbe-Grillet, sera purement formelle : le « regard » — terme qui servira à désigner toute une « école » — est non seulement le sens privilégié, mais il est par surcroît axé sur la forme des choses plutôt qu'il ne s'intéresse à leur signification ou à leur fonction ; il s'applique à noter leurs contours plutôt que leurs couleurs, leurs mesures plutôt que leurs qualités. Quant à la description dans son ensemble, elle ne servira pas, comme chez Balzac, à « planter un décor » conçu à l'image de celui qui l'habite, mais se bornera à « faire voir ».[79] Ce rejet de la réflexivité et de la fonctionnalité du spatial sert à désorienter toute vision figée et prédéterminée. Car la description joue bien, chez Robbe-Grillet, ce rôle destructeur : à mesure qu'elle se crée, elle efface, « gomme »[80] les objets dont elle a signalé la présence, les laisse « là » sans en faire un outil fonctionnant organiquement dans le monde romanesque. C'est pourquoi ils sont souvent insignifiants ou rendus tels, le narrateur se réservant par ailleurs le droit de se contredire à leur sujet.[81] Une telle discontinuité spatiale aura aussi pour but de « déprendre du piège de l'anecdote ».[82] D'où cette prédilection qu'ont les Nouveaux Romanciers, et singulièrement Robbe-Grillet (*Dans le labyrinthe*, 1959) et Claude Ollier (*Le maintien de l'ordre*, 1961) pour des espaces labyrinthiques comme ces villes ou ces

[73] Ibid., p. 70.
[74] Ibid., p. 71.
[75] Ibid., p. 72.
[76] Ibid., p. 76.
[77] Ibid., pp. 45-67.
[78] Ibid., p. 63.
[79] Ibid., pp. 125 e.s.
[80] Ibid., p. 127.
[81] Ibid., p. 127.
[82] Ibid., p. 133.

parcs dans lesquels nous sommes transportés et semés brutalement ; notre désir de rassurante communicabilité s'en trouve radicalement mis en déroute.

Pour libérer la description des liens qui, dans le roman traditionnel, la figent dans une fonction précise, l'avant-garde a eu recours à divers modes de mise en abyme. Souvenons-nous de la « mise en spectacle » opérée par Aragon (*Anicet*) lorsqu'il transformait des fragments de fiction en scènes de théâtre, réduisant l'espace au statut de toile de fond. De même, il campait à l'occasion un personnage (parmi les objets l'avoisinant) comme s'il posait pour quelque représentation picturale.[83] Dans le même ordre d'idées, mais visant moins à l'explicite dérision qu'au déracinement implicite de l'illusion fictionnelle, certains Nouveaux Romanciers comme Robbe-Grillet (*Dans le labyrinthe*) ou Simon (*Histoire*, 1967 ; *La bataille de Pharsale*, 1969) fixeront sous forme de tableaux des scènes pourtant animées dans la fiction et, vice versa, dynamiseront dans leurs récits des objets d'art ou des photographies — on y reviendra plus loin. Pinget, dans *L'inquisitoire* (1962), ne fait pas appel à la représentation plastique, mais enlève néanmoins la prérogative de la description au narrateur omniscient pour la confier — c'en est quasiment une caricature — au personnage soumis à l'« inquisitoire » : de menus fragments descriptifs sont ainsi « accrochés » à ses lèvres alors qu'il répond servilement à des questions comme « Que voit-on des fenêtres côté parc ? » ou « Qu'y a-t-il derrière la maison ? ».[84]

D'une manière générale, on peut dire que la temporalité et la structure de l'anecdote partagent le sort des espaces et des choses. De même que l'espace se morcelle et s'agence en une discontinuité labyrinthique, et tandis que la description accumule en elle une disparité d'éléments vidée de toute perspective, le temps, chez les surréalistes, obéit souvent à des principes hostiles à la chronologie et étrangers à toute rationalité. Breton, dans *Nadja*, préfère l'arbitraire ou le hasard à tout ordre préétabli : sa vie, telle qu'il choisit de nous en narrer quelques épisodes, il ne veut la concevoir que « hors de son plan organique »[85], les faits qu'il nous livre étant par excellence des « faits-glissades » ou des « faits-précipices » dans lesquels il ne prétend nullement se retrouver.[86] Desnos (*La liberté ou l'amour*) fait fi de toute logique temporelle et dispose ses scènes selon les caprices de son imagination et au gré des associations automatiques. Aragon, dans *Anicet*, laisse deux dialogues temporellement distincts s'interpénétrer[87] ou fait passer brusquement ses personnages d'un espace à l'autre sans écoulement de temps.[88] Queneau se contente, dans *Le Chiendent*, de ridiculiser çà et là la notion de temps romanesque : tantôt il fait mention de l'heure quand la chose est inutile[89], tantôt il déclenche une succession rapide de données temporelles concernant des faits inconsistants.[90] Fidèle à sa manie d'autodésignation, il feint d'ignorer les précisions qui lui permettraient de situer un fait.[91] Ce temps dont il se moque (« un certain temps s'écoule [...] Parallèle au potage, la durée s'écoule [...] le potage devient passé. Les bruits variés accompagnent ce devenir »[92]) n'aura pas prise sur les personnages comme jadis sur les héros balzaciens : loin d'accepter que

[83] L. Aragon, *Anicet*, *op. cit.*, p. 114.
[84] R. Pinget, *L'inquisitoire*, Paris, Minuit, 1962.
[85] A. Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 22.
[86] Ibid., p. 21.
[87] L. Aragon, *Anicet*, *op. cit.*, p. 178.
[88] Ibid., pp. 97, 106-107.
[89] R. Queneau, *Le chiendent*, *op. cit.*, p. 182.
[90] Ibid., p. 14.
[91] Ibid., p. 180.
[92] Ibid., p. 226.

leur destin en dépende, les protagonistes remonteront le fil de la chronologie afin de « refaire leur vie ».

A partir de Proust et de Faulkner, dit Robbe-Grillet[93], le temps semble devenu le « personnage principal » du roman, s'organisant selon des retours en arrière, des ruptures de chronologie, etc. N'empêche que « les recherches actuelles semblent au contraire mettre en scène, le plus souvent, des structures mentales privées de "temps" ».[94] C'est du moins le cas dans certains livres de Robbe-Grillet lui-même et de quelques Nouveaux Romanciers, qui rejoignent le film moderne « dans la construction d'instants, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges et du calendrier ».[95] Là où le roman traditionnel se présentait toujours comme le condensé d'une durée supérieure au temps de narration, celui que propose Robbe-Grillet tend à une « identité absolue entre les deux durées ».[96] Le livre dure le temps de sa lecture, la durée racontée coïncide avec le présent de cette dernière, comme la description d'un objet lui interdit toute autre existence que celle d'« être là ». Ceci vaut pour Robbe-Grillet à partir de *La jalousie* (1957) et *Dans le labyrinthe* (1959) où « tout essai de reconstitution d'une chronologie extérieure aboutit tôt ou tard à une série de contradictions, donc à une impasse ».[97] C'est pourquoi le temps grammatical auquel l'auteur entend se limiter est le présent de l'indicatif : il indique, surtout quand il est indifféremment appliqué à des fragments anecdotiques discontinus, l'absolue et unique présence des faits évoqués dans l'œuvre elle-même, en dehors de toute réalité extérieure à la relation texte/lecteur. Il symbolise donc une impasse chronologique où il n'y a d'art qu'instantané. Remarquons cependant qu'un Claude Simon impose les mêmes limites au temps narré sans rejeter la diversité des temps grammaticaux. Pinget, non plus, n'unifie pas ceux-ci ; au contraire, il réalise précisément le brouillage des pistes anecdotiques en multipliant temps et modes dans une même unité de narration : « (. . .) se lève et ira faire le tour du jardin sans avoir ouvert les volets car le soir tombait, il a distingué (. . .), aurait contourné le puits (. . .) ».[98] Pour lui, faire coïncider le temps de l'écriture avec celui du livre, c'est donner à la narration un sens non de présent, mais de futur matérialisant son perpétuel état de chantier.[99]

En suivant les avatars du point de vue, des plans fictionnel et narratif, de l'espace et du temps, force nous a été de constater que l'anecdote ne pouvait en sortir qu'écartelée, réduite à l'état embryonnaire ou même à la non-existence. C'est surtout chez les Nouveaux Romanciers que l'anecdote se dépouille de ses antiques privilèges. De son unité, certes, mais aussi de sa sacro-sainte fonctionnalité tant sur le plan organique (la cohérence des éléments dans l'intrigue, la logique causale dans la structure) que sur le plan référentiel (le pouvoir de témoigner d'une réalité extérieure et de refléter cette dernière par sa composition). L'anecdote n'est cependant pas abandonnée par tous, et nous la retrouvons souvent, même nantie d'une certaine continuité, chez les romanciers des premières avant-gardes et chez leurs précurseurs directs. Que l'on songe à Marinetti (*Mafarka*), à Döblin (*Berlin Alexanderplatz*), à Breton (*Nadja*), Aragon (*Anicet*), Gracq (*Au château d'Argol*) et Leiris (*Aurora*), ou encore à Queneau et Vian. Mais si l'anecdote survit, elle porte les marques des mutilations qu'on vient de signaler ; en outre, elle répond à des

93 A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 130.
94 Ibid., p. 130.
95 Ibid., p. 130.
96 Ibid., p. 131.
97 Ibid., p. 132.
98 R. Pinget, *Passacaille*, *op. cit.*, p. 10.
99 R. Pinget, « Principes de pseudo-esthétique », *op. cit.*, pp. 318-319.

impératifs nouveaux. Ainsi, elle est souvent réduite à un rôle purement instrumental : par exemple à l'expression de l'inconscient chez les surréalistes. Ailleurs, limitée à ses atours les plus superficiels, faite d'apparences toutes banales, elle sera jouet, prétexte à d'amusantes manipulations (Queneau).

Ces aspects instrumentaux ou ludiques apparaissent déjà chez Roussel (*Impressions d'Afrique*). Construisant l'œuvre à partir de jeux de mots, Roussel se trouve confronté à la nécessité de jeter des ponts anecdotiques entre quelques matériaux linguistiques bruts. L'anecdote, chez lui, ne sera rien d'autre qu'un laborieux travail de tissage, l'essentiel — le « patron » — ayant été tracé d'avance par une démarche totalement étrangère à la « conception » d'une histoire. C'est pourquoi ce travail se présente comme un puzzle à ordonner, une activité qui s'inscrit sous le signe de l'élucidation et de la simplification. De là la structure du roman, qui consiste à créer des mystères (chap. 1 à 9) pour ne les clarifier que mieux ensuite. C'est ici que Roussel, poussé par un désir de limpidité qui fait écho à la précision de ses descriptions, met tout en œuvre pour accéder à la plus univoque transparence : le style et l'« intrigue » multiplient les clichés, les *topoi* du mélodrame se mêlent aux plus sensationnels concours de circonstances. Pour éclairer la situation de personnages énigmatiques, pour clarifier d'obscures intrigues, l'origine de machines infernales, etc., il truffe le récit principal d'un foisonnement d'anecdotes, de récits-tiroirs[100], et il ira jusqu'à présenter ses personnages en une liste numérotée de courtes biographies.[101] Ainsi donc, quelque étrangère à l'anecdote qu'ait pu être la démarche initiale de Roussel, celle-là intervient pourtant, abondante, variée et imprégnée des traditions les plus éculées, sans être pour autant récupérée en tant qu'intrigue classique. Au contraire, elle s'avoue clairement comme accessoire, et par le rôle de « remplissage » qui lui incombe, et par son manque de « profondeur » — négligences, stéréotypes qui doivent s'interpréter comme une parodie des récits d'antan. Robbe-Grillet a fort bien compris le sens de cet étalage de ficelles au rabais. Roussel utilise le mystère, certes ; mais au terme d'une élucidation systématique, « c'est désormais un mystère lavé, vidé, qui est devenu innommable. L'opacité ne cache plus rien » ; Roussel aura créé un « vide dramatique complet », une « totale absence d'intérêt anecdotique »[102] et tous les faits racontés n'auront été que le véhicule, l'ustensile d'un « mouvement, un ordre, une composition ».[103]

Pour ce qui est du sort réservé au personnage, Nathalie Sarraute indique pertinemment, dans *L'ère du soupçon* (1956), le processus selon lequel il a perdu sa consistance psychologique et sociale, voire même toute identité : « Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie (...), ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent son nom. »[104] Nous traiterons plus loin les exceptions à la règle, dues surtout aux surréalistes. Mais dès Roussel, les héros se sont vus privés presque totalement de leur consistance individuelle, vu leur grand nombre, leur fonction toute mécanique dans les multiples trames, elles-mêmes bâties moins pour leur intérêt humain que pour combler artificiellement les hiatus baillant entre quelques mots-repères. Mais

100 R. Roussel, *Impressions d'Afrique* (1910). Nous renvoyons à l'édition J.-J. Pauvert, Paris, 1963, pp. 231-232, 234-238, 240-243, 251-255, 255-259, 259-261, 262-263, 263-264, 283, etc.

101 Ibid., pp. 164-170.

102 A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, pp. 72-74.

103 Ibid., p. 74.

104 N. Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, N. R. F., 1956 (Idées), p. 71.

si, chez Roussel, la fragilité des individus est la conséquence d'un procédé de composition qui les dépasse, chez Queneau, par contre, ils sont — au même titre que les autres éléments de la fiction — soumis à une manipulation formelle qui leur est propre. Quoique toujours sur le mode ironique, Queneau anticipe la dissolution du personnage telle que s'emploieront à la réaliser Samuel Beckett, les Nouveaux Romanciers et les membres du groupe *Tel Quel*. Bien que ne leur prêtant jamais d'intérêt psychologique, il accorde à ses protagonistes une certaine identité ; mais celle-ci, loin de leur conférer un statut quelconque au niveau des rapports humains, est pur objet de raillerie. Les noms, dans *Le Chiendent*, sont tout bonnement grotesques : Narcense, Potice — on songe à ceux du jeune Aragon ou de Vian. Ces noms, Queneau tarde d'ailleurs à les révéler, attendant la vingt-cinquième page pour désigner nommément un personnage n'ayant encore joué aucun rôle et destiné à ne plus reparaître. Jusque-là, c'est l'anonymat qui règne : Untel, Unetelle[105], « l'observateur »[106], ou « la silhouette »[107] que Queneau, suivant ironiquement les degrés d'épaisseur que le personnage atteint progressivement, appelle tour à tour « l'être plat »[108], « l'être doué de quelque consistance » ou « (. . .) de moindre réalité ».[109]

Un être doué de quelque consistance mais de moindre réalité : c'est à créer un tel personnage que s'attachera Samuel Beckett (*Murphy*, 1938 ; *Molloy*, 1951 ; *Malone meurt*, 1951 ; *L'innommable*, 1953). Ici, le nom ne désigne pas une personnalité cohérente et stable, mais une phase dans la désintégration[110] graduelle à laquelle est soumis le Personnage à travers *les* romans de Beckett — à peine la lettre « M », commune aux différents noms, suggère-t-elle un « être » unique ; celui-ci ne s'appellera bientôt plus que « Worm », il sera donc tout âu plus un ver, et quelle identité recouvre encore « l'innommable », stade ultime de cette dégradation ? Rappelant le K. de Kafka, ce personnage anonyme, cet « homme sans qualités » peuple bon nombre de Nouveaux Romans. Pinget intitule l'un des siens : *Quelqu'un* (1965). Dans *La bataille de Pharsale*, Simon désigne son narrateur par la lettre O, qui signifie aussi zéro, la nullité. Cet O englobe d'ailleurs à la fois le narrateur et la femme que, jaloux, il s'imagine couchant avec son amant. Comme il se la représente sans la voir, elle n'acquiert pas, par une quelconque perception, valeur de fiction ; elle est donc « nulle » en tant que personnage. Robbe-Grillet ne complétera pas davantage, dans *La jalousie*, le prénom féminin dont A. est l'initiale, et le lecteur du *Labyrinthe* voit défiler « le soldat », « le gamin » ou « la femme », termes renvoyant sans doute chacun à plusieurs personnes. Qui plus est, tous ces êtres ne sont perçus que de l'extérieur, le narrateur ne laissant transparaître ni émotions, ni sentiments, ni idées — Vian et Pinget n'en rapportent souvent que les paroles, éléments éphémères qui ne sont guère de nature à fixer solidement leur présence dans la fiction. Bref, ils sont dépossédés à tel point qu'on peut les assimiler aux figurants d'un tableau ou d'une photographie. Autrement dit : quasiment réifiés, personnages-objets qui, comme l'affirme encore Robbe-Grillet, ne pourront se manifester que par leur présence et « demeureront là ».[111] Initiales ou numéros matricules[112] symbolisent leur

105 R. Queneau, *Le chiendent*, *op. cit.*, p. 19.
106 Ibid., pp. 21, 24 e. s.
107 Ibid., pp. 9, 10, 11, 12, 14.
108 Ibid., pp. 15, 16, 17, 19, 22.
109 Ibid., pp. 24, 37, 38.
110 Cf. A. Rousseaux, « L'homme désintégré de Samuel Beckett », *Littérature du vingtième siècle*, 5, 1955, pp. 105-113.
111 A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 21.
112 Cf. le soldat dans *Dans le labyrinthe*.

désindividualisation, et même si les quelque 150 protagonistes de *La libera* (1968) de Pinget sont pourvus de noms, ceux-ci, loin de les identifier, achèvent sournoisement, par leur ressemblance, de dérouter quiconque chercherait à les différencier. Dernier exemple : les quatre romans consacrés par Claude Ollier à la « mort du personnage »[113] : *La mise en scène* (1959), *Le maintien de l'ordre* (1961), *L'été indien* (1963), *L'échec de Nolan* (1967), sont autant de variations sur ce thème — le héros s'éclipse ou succombe, tel autre perd toute identité, toute consistance individuelle à force d'enquêter sur un disparu ou un mort.

Volatilisé, amputé ou simplement vidé de sa substance, demeuré « là » et inapte à fonctionner dans une histoire : le personnage de bien des romans d'avant-garde est à l'image de leurs principales composantes, si l'on songe à ce qu'elles étaient dans le récit traditionnel dont elles proviennent.

Renouvellement

Mais dérision chez les uns, déstructuration chez les autres, l'activité de l'avant-garde romanesque n'en restera pas là. Ce qui a été mutilé ou supprimé sera renouvelé ou reconstruit. Quand ils ne sont pas supplantés par des démarches inédites, les vestiges de l'ancienne *mimesis* se voient revalorisés dans une optique originale.

Autrefois, le point de vue adopté par le narrateur était souvent celui de l'auteur omniscient, capable non seulement d'exposer les faits avec clarté mais aussi d'en expliquer le mécanisme et de cautionner leur authenticité. Parfois, cette information d'essence supérieure s'assortissait de passages où la vision, étranglée, se réduisait au point de vue « personnel » : le monologue intérieur et la « vision avec » s'inséraient ainsi dans l'appareil narratif.

Cette dernière façon de raconter entraîne à la fois un rétrécissement du champ de perception et une intériorisation des choses ainsi perçues. Or c'est là une tendance qui répond précisément à la conscience moderne de la subjectivité de la vision, de l'incertitude qui entoure la connaissance objective. L'avant-garde en tirera la leçon dans ses récits. De leur côté, Joyce, V. Woolf et Faulkner avaient apporté une contribution capitale à ce processus d'intériorisation en perfectionnant entre autres le monologue intérieur, le « stream of consciousness » et la narration personnelle.[114] Ces techniques allaient permettre un traitement plus libre des structures romanesques.

Tandis que Gracq (*Au château d'Argol*, 1938) communique un puissant souffle lyrique au langage et à l'évocation d'espaces fantastiques, Crevel (*Babylone*, 1927) et surtout Desnos (*La liberté ou l'amour*) poussent la poétisation du point de vue à un degré inouï. Tout comme le fait Faulkner quand il se cache derrière des personnages déments ou arriérés (*The Sound and the Fury*, 1929 ; *As I Lay Dying*, 1930), René Crevel entre dans la peau d'un enfant pour observer d'un regard vierge le monde bourgeois et le démystifier (*Babylone*). Bien sûr, il s'agit d'un roman à la troisième personne, mais le pouvoir imaginatif de l'enfant l'emporte sur la structuration raisonnée du monde, n'outrepassant ses limites que pour reprendre à son compte un discours, plus auctoriel celui-là, tout imprégné des aspirations surréalistes. Le tout débouche sur une profusion d'images guidées par la seule association poétique : la dictée automatique

[113] Cf. le titre d'une pièce radiophonique de Cl. Ollier.
[114] Cf. la terminologie de F. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.

prend souvent le dessus.[115] Ce choix d'un moyen terme trahit une curieuse incohérence, où d'aucuns pourront déceler une contradiction, voire un échec sur le plan romanesque.[116] Mais le droit de rejeter la logique et l'unicité de la voix narrative n'est-il pas justement revendiqué par le romancier d'avant-garde ?

Que dire alors de *La liberté ou l'amour*, où l'affranchissement de tout perspectivisme est absolu. Ici, le monde fictif apparaît comme le réceptacle informe de la libre création poétique. Différents plans de réalité s'interpénètrent à leur gré, Desnos évoquant aussi bien les détours de son propre délire créateur que les aventures de ses héros. Il a ainsi étendu à la totalité des structures romanesques une licence que Crevel, plus réservé, croyait encore devoir freiner en l'immobilisant en un point de la fiction, à savoir en une source de narration « personnelle ».

Il va sans dire que le même principe d'intériorisation donnera naissance à des expériences formelles en sens divers. L'une d'elles est l'emploi de la deuxième personne que Michel Butor met à l'épreuve dans *La modification* (1957), après le Hollandais Harry Mulisch et le Belge Herman Teirlinck.[117] Dans le livre de Butor, Delmont assiste à sa propre métamorphose au gré de souvenirs de voyage qui s'entrecoupent dans sa mémoire. Faire de son « moi » obscur un spectacle, surtout pour voir s'y dessiner les rouages d'une nouvelle individualité, c'est là un programme auquel l'usage du « tu » ou du « vous » paraît pouvoir convenir.[118]

S'ils dénotent une volonté de subjectivisme, les nouveaux points de vue adoptés dans la narration vont aussi modifier profondément la structure du récit ainsi que le statut de ce qui en est l'objet. D'étranges enchaînements et interversions y trouveront leur justification, outre une déformation plus ou moins drastique des éléments narrés. Pensons au parfait arbitraire qui gouverne la succession des scènes dans *La liberté ou l'amour*, à la fragilité de l'organisation objective dans *Babylone* lorsque procuration est donnée à l'imagination de l'enfant. Même Robbe-Grillet, dont le « chosisme » vise pourtant à l'objectivité totale du récit par rapport à toute conscience humaine voulant s'y interposer, n'est pas sans affinités avec les partisans du subjectivisme. Dès *Le voyeur* (1955), et sans pour autant céder à une « psychologisation » quelconque du roman, il entrevoit la possibilité de soumettre l'enchaînement des séquences et même la sélection des objets fictionnels au psychisme du protagoniste. Genette a bien montré la concurrence, chez cet auteur, d'un réalisme descriptif et d'un subjectivisme visionnaire,[119] et Bruce Morissette déclare : « Rien de plus cohérent, dans *Le voyeur*, que le rapport constant entre la psychologie implicite de Matthias et l'enchaînement des scènes (. . .) Tout est fonction d'une schizophrénie sadique (. . .) ».[120] Robbe-Grillet, lui-même, n'établit-il pas, en 1961, une relation entre la description minutieuse des choses et le regard qui les voit, celles-là n'ayant « jamais de présence en dehors des perceptions humaines (. . .) » ?[121]

La jalousie (1957) avait en effet aboli la dichotomie gênante entre les aspirations chosistes et visionnaires de cet écrivain. Le point de vue devenait ici simple « regard ». Un narrateur observe d'un œil jaloux sa femme et son amant, mais rien ne trahit cette subjectivité au niveau du

115 R. Crevel, *Babylone* (1927), Paris, J.-J. Pauvert, 1975, pp. 139, 143-144, 146.
116 Cf. J. M. Matthews, *Surrealism and the Novel*. The University of Michigan Press, 1966, pp. 59-68.
117 H. Mulisch, *Chantage op het leven*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1953. Cf. aussi H. Teirlinck, *Zelfportret op het galgemaal*, Brussel, Manteau, 1955.
118 Butor dans *Le Figaro Littéraire*, 7 déc. 1957.
119 G. Genette, *Vertige fixé*, postface à l'éd. de *Dans le Labyrinthe*, pp. 273-310.
120 B. Morissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1971.
121 A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 116.

texte. Ce dernier *est* regard, mais non le regard de quelqu'un : le narrateur est « écrasé (...) dans sa narration »[122] et l'équation texte = personnage/narrateur est réalisée. Allant plus loin encore, Robbe-Grillet assimile le seul point de vue pensable d'où ses fictions peuvent être envisagées à celui du lecteur. Partant de considérations sur son ciné-roman *L'année dernière à Marienbad* (1961) et le comparant à ses autres œuvres, il écrit : « Il ne peut s'agir ici que d'un déroulement subjectif, mental, personnel. Ces choses doivent se passer dans la tête de quelqu'un. Mais de qui ? Du héros-narrateur ? Ou de l'héroïne hypnotisée ? (...) Il vaudrait mieux admettre une solution d'un autre ordre : de même que le seul temps qui importe est celui du film, le seul "personnage" important est le spectateur, c'est *dans sa tête* que se déroule toute l'histoire, qui est exactement *imaginée* par lui. »[123] En d'autres termes : l'intériorisation dont il est ici question ne transparaît pas dans le texte, mais doit s'accomplir d'un point de vue extérieur à celui-ci ; elle rejoint, en quelque sorte, son contraire : l'extériorisation.

Intériorisation va parfois de pair avec diversification, notamment avec une pluralité de visions. Celle-ci s'ébauche déjà lorsque, dans des circonstances données, la narration auctorielle se resserre en une vision personnelle. Mais au delà de ces réajustements successifs, il arrive aussi que, comme chez Faulkner et Dos Passos, le caméra passe de main en main pour nous offrir une juxtaposition de coups d'œil, que ceux-ci soient jetés sur une même réalité (Faulkner) ou sur des réalités radicalement isolées les unes des autres (Dos Passos). L'avant-garde également tire parti de cette mobilité dans l'observation de l'univers fictif. Le passage de l'auctoriel au personnel est caractéristique dans *Le voyeur*. Dans *Le planétarium* (1959), N. Sarraute déplace le champ de vision de chapitre en chapitre en faisant alterner, comme chez Faulkner, les regards des membres d'une famille face à une situation commune. Butor, dans *Degrés* (1960), complique quelque peu le problème en établissant de véritables réseaux de communication : engageant les voix de trois narrateurs, c'est à trois destinataires aussi que s'adressent leurs récits, dont seul l'objet reste identique ; ajoutons que les trois personnes du singulier alternent pour ponctuer ces discours à divers « degrés ».

Si la narration s'intériorise et s'atomise, il n'est pas rare non plus qu'elle se donne en spectacle à elle-même. Gide avait déjà expérimenté dans *Les Faux-monnayeurs* (1925) ce qu'il appelait la mise en abyme, technique qui allait connaître une telle diversification avec l'avant-garde que Ricardou, qui a étudié ce phénomène,[124] fit très justement remarquer à Cerisy : « on doit plutôt la considérer comme un champ de possibilités (...) que comme une notion dont il faut surveiller l'emploi avec rigorisme ».[125] Ne cherchons donc pas à en établir, comme Ricardou l'a par ailleurs tenté,[126] une typologie toujours provisoire, car liée à des phénomènes trop nombreux et trop divergents. Bornons-nous à distinguer, en gros, la mise en abyme du plan narratif de celles de la fiction elle-même. Le premier cas a déjà été signalé à propos d'Aragon, Desnos, Queneau, Vian, Belyj, Döblin et Pinget : l'écriture se désigne elle-même[127] dans un mouvement inverse à sa fonction habituelle qui est d'appeler des éléments de fiction à notre

[122] J.-P. Vidal, *La jalousie* de Robbe-Grillet, Paris, Hachette, 1973, p. 60.

[123] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 132.

[124] J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, pp. 171-190. ; *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, pp. 45-75.

[125] Cf. *Le Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, II, *op. cit.*, p. 337.

[126] J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, pp. 47-75.

[127] Cf. à ce sujet : M. Schorer, « Technique as Discovery » in : William O'Connor (ed.), *Forms of Modern Fiction*, Minneapolis, 1948.

représentation. Cela en guise d'intermède comique (Aragon, Queneau, Vian), ou dans le but de guider le lecteur dans une architecture complexe (Döblin, Belyj), ou bien encore pour indiquer l'inachèvement du roman (Pinget). On rattachera à ce dernier cas les allusions à l'atelier de l'écrivain chez Robbe-Grillet (*Dans le labyrinthe*) ou chez Simon (*La bataille de Pharsale*), qui semblent inviter le lecteur à une recréation du livre.[128] Mettre, par contre, la *fiction* en abyme, c'est faire en sorte que le monde narré trouve son propre reflet dans un autre monde qui est soit également raconté, soit décrit d'après ce qui est déjà représenté : tableau, photo ou affiche perceptibles dans la fiction. Ces deux possibilités ont ceci de commun qu'elles présentent à la fiction un miroir dans lequel elle se réfléchit, se précise ou s'explique — nul doute que ces mises en abyme coïncident avec des moments clés du livre, où son interprétation se fait plus impérieuse, sa signification plus accessible.

Mais le tableau, la photo ou l'affiche représentant des personnages ou des actions, sont bien autre chose encore que des objets inertes aperçus dans la fiction. Ainsi, dans *La bataille de Pharsale*, un homme et une femme font l'amour, mais on les retrouve plus loin comme sujets d'un tableau,[129] mise en spectacle qui coule le fictionnel dans une forme figée et crée un effet de dérision.[130] Chez Robbe-Grillet (*Dans le labyrinthe*), le soldat et le gamin se rencontrent dans une ville où ils sont les acteurs de certains événements ; pourtant, ils s'inscrivent eux aussi dans un tableau, à la vie duquel ils participent tantôt comme motifs fixés sur la toile, tantôt comme agents d'une trame. Dans *Histoire* (1967), Simon s'occupe principalement d'animer cartes postales et peintures, et *La bataille de Pharsale* accuse un fréquent va-et-vient entre des récits de bataille et la description, dynamisée ou non, d'images analogues.

Lorsque l'image représentée se met à vivre, on peut dire que la mise en abyme a fonctionné comme élément générateur de fiction. Il en va de même quand elle consiste à créer, sous forme de récit, une sorte de corrélatif objectif d'un problème psychologique propre à un personnage. Dans le roman traditionnel, l'auteur faisait parfois le compte rendu intégral d'un rêve ou d'une hallucination, insérant ainsi un récit dans le récit : « histoire » au second degré n'ayant, bien sûr, plus valeur mimétique mais illustrant simplement une disposition psychologique. Certains romanciers d'avant-garde, fascinés par le fantastique, réussiront à opérer en la matière une étrange fusion, à laquelle Dostoevskij et Kafka ne sont pas étrangers : celle qui consiste à ajuster insensiblement sur un même plan des fragments mimétiques et des séquences qui seraient la projection, sous forme épique et descriptive, d'un problème psychique. Celui-ci se serait posé au protagoniste dans une réalité primaire, et se développerait donc dans une trame de nature onirique, la narration présentant tout au long un caractère univoque. Néanmoins, un glissement peut se produire dans l'interprétation des faits, dont le signal nous est donné par l'incursion de l'étrange, voire du fantastique. Car c'est ainsi qu'il faut comprendre le « réalisme magique » : sans perturbation aucune du système narratif, le récit se fait soudain le miroir insolite où se voit incarnée la situation mentale du héros. La *mimesis* se mue en psychographie, psychomachie, fantasme ou conflit psychologique effectivement vécu. Le réalisme magique, pratiqué sous certaines formes en Allemagne (Jünger), en Amérique latine (Cortázar, Borges) et en Italie (Bontempelli), a eu une grande extension en Belgique et aux Pays-Bas. Connu du public grâce au

[128] C. Simon, *La bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969, pp. 257-271.

[129] Ibid., p. 224.

[130] Cf. à ce propos : F. van Rossum-Guyon, « La mise en spectacle chez Claude Simon », *Claude Simon. Colloque de Cerisy*. Paris, U. G. E., 1975, pp. 88-106.

film d'André Delvaux *Un soir, un train* et par sa traduction française,[131] *De trein der traagheid* (1948) de Johan Daisne en est un bon exemple. Endormi dans son compartiment, le personnage-narrateur se réveille dans un monde frappé de léthargie. Le train s'arrête, et trois hommes (le narrateur, un vieux savant, un étudiant) se retrouvent dans la campagne lorsqu'il repart. Il apparaît alors que des circonstances supra-rationnelles ont réuni ces êtres qui semblent participer de la même conscience et ne concrétiser à eux trois qu'un seul contenu psychique. En fait, il est donné au narrateur de franchir cette frontière du réel au delà de laquelle l'aventure matérialise les traits marquants de son psychisme et engendre sa définitive maturation.

Cette formule, si elle conserve une base réaliste ténue et respecte le principe de l'unité de la narration, n'en est pas moins le point de rencontre de diverses tendances avant-gardistes. Non seulement parce qu'elle utilise la mise en abyme et le montage, en un seul organisme, de plans différemment interprétables. Mais aussi parce qu'elle marie des tendances expressionnistes comme la démarche idéoplastique (elle préfère, en particulier, la stylisation de l'essence à la perception de l'existence) à des tendances surréalistes comme l'expression d'un inconscient à la recherche de lui-même et de l'Absolu, faisant appel au hasard objectif, au songe et à l'hallucination. Reste qu'ici, l'expression de l'inconscient est contrôlée, bien que sous cape, par la conscience qui en sélectionne les données utiles pour les ordonner selon des méthodes concertées de composition — art qui fait penser à une technique de récupération paranoïaque-critique de l'inconscient, où les données de l'imagination onirique serviraient de base instrumentale à la connaissance. Ce n'est sans doute pas par hasard que ce type d'œuvre psychomachique s'est simultanément prolongé dans deux directions chez le Hollandais Willem Frederik Hermans : celle de l'association délirante, rappelant Desnos, dans *De god Denkbaar Denkbaar de god* (Le dieu Pensable Pensable le dieu, 1956), et celle de la formalisation du point de vue paranoïaque dans *De donkere kamer van Damocles* (La chambre noire de Damoclès, 1958).[132] Sous des apparences réalistes, ce dernier roman se révèle structuré par une instance narrative qui visualise en une fiction strictement épique et dramatique les mécanismes paranoïaques de notre illusoire connaissance de la réalité. Instance qui crée puis annule des personnages, dispose un décor (parfois révocable) à l'image de son strabisme mental, relie des épisodes par association de signifiants, suscite l'apparition de phénomènes illogiques. Un monde qui a ses assises moitié dans la vie hollandaise, moitié dans la magie de l'imagination paranoïaque : en tout cas un monde qui ne peut prendre racine que dans une aberration narrative voulue telle par un auteur désireux en fait de présenter ses idées sur la réalité.

Mais la volonté idéoplastique qui pousse le romancier à garder le contrôle, dans les coulisses, de cette fictive «expression de l'inconscient» ne s'arrête pas là. Si cet univers d'apparence mimétique est, en réalité, de nature métaphorique puisqu'il exprime un thème psychologique, il l'est également dans la mesure où les tribulations du héros incarnent les grands *topoi* de l'humanité. Un marchand de tabac est tour à tour Œdipe, le Christ, Odin ; il exemplifie la dispersion de l'homme dans les mythes, son aliénation dans les pièges des concepts et du langage, etc. On songe à Joyce et à *Ulysses* : en soi assez insignifiants, les héros matérialisent une mythologie qui les dépasse. Cette métaphorisation, fréquente dans les récits à tendance psychomachique, se retrouve dans divers romans d'avant-garde et notamment chez des auteurs

[131] J. Daisne, *Un soir, un train*, trad. du néerlandais par M. Buysse, Bruxelles, Complexe, 1972 («Le plat pays»).
[132] Trad. française aux éd. du Seuil, Paris, 1962.

aussi différents que Michel Leiris (*Aurora*, 1946 ; *L'âge d'homme*, 1939), Alfred Döblin (*Berlin Alexanderplatz*) et Michel Butor (*La modification*). Chez Leiris et Butor, elle consiste à élever l'individuel et le banal, de manière explicite, au rang des valeurs universelles. Dans *L'âge d'homme*, par exemple, Leiris essaie de fixer son expérience de la Femme en regroupant ses souvenirs autour de Lucrèce et de Judith, figures jouant le rôle de « thèmes directeurs », de « truchements par quoi s'immiscerait quelque grandeur apparente ».[133] Chez Döblin, c'est plus indirectement déjà que transparaît dans les aventures du prolétaire Biberkopf le schéma de la tragédie classique.[134] Avec Hermans, l'allusion s'occulte et doit être induite de maigres données faisant irruption à la surface du texte : noms clés, détails renvoyant, après décodage, aux attributs ou à la légende des dieux.

Dans *L'âge d'homme* toujours, la métaphorisation a ceci de particulier qu'elle conduit le romancier à comprimer l'anecdote à tel point qu'elle n'apparaît plus comme réalité perçue ou perceptible. Cette tendance à l'aperception rejoint le cubisme jusque dans la conception générale de l'œuvre. Le livre se compose en effet d'une longue série de courts chapitres. Ceux-ci, renvoyant à des plans spatiaux et temporels distincts, sont pareils à des fiches[135] qui révèlent chacune une facette du thème central ; étalées dans la linéarité du texte, ces fiches devraient permettre de saisir le sujet dans sa totalité abstraite. Boyer a comparé cette technique à celle des « papiers collés » et à la multiplication des prises de vue chez les cubistes,[136] tandis que Leiris a parlé lui-même d'une « sorte de collage surréaliste ou plutôt de photomontage ».[137]

Mis à part le fait qu'elle érige le souvenir individuel en image universelle, cette technique n'était pas neuve dans le roman d'avant-garde. Belyj déjà avait pensé dans *Pétersbourg* à découper et à monter, dans un ordre discontinu, des fragments de fiction correspondant à des points de vue différents et relatifs à tel aspect ou à telle expérience de ses protagonistes. Tout en laissant au lecteur la possibilité de reconstituer par recoupements la chronologie des événements, Belyj n'en offre pas moins une approche pluraliste, visant tantôt à créer une multiplicité d'éclairages, tantôt à souligner la simultanéité. A l'intérieur de ce montage, la description, l'anecdote et la peinture des caractères alternent avec des prises de vue plongeant dans l'irréel et des récits d'hallucinations vécues par les héros.

Berlin Alexanderplatz ajoute à cette technique de montage, dont les fragments sont comme chez Belyj précédés d'un titre en indiquant la teneur, l'insertion pure et simple de matériaux « collés ». Abandonnant par exemple le point de vue perspectiviste selon lequel le narrateur se fait le dispensateur permanent et exclusif des faits, Döblin préférera à une (fictive) perception des conditions atmosphériques un prosaïque bulletin du temps,[138] comme glissé à la hâte, en style télégraphique, dans sa narration. Il agira de même avec des bulletins d'informations.[139] Au lieu de suivre son personnage à travers la ville, il reproduira tel quel le parcours d'un tramway.[140] Et c'est mot à mot encore qu'il reprend la description d'un produit pharmaceuti-

[133] M. Leiris, *L'Age d'Homme*, Paris, Gallimard, 1939, p. 11.
[134] Cf. T. Ziolkowski, *Dimensions of the Modern Novel*, Princeton University Press, 1969, pp. 132-136.
[135] Cf. A.-M. Boyer, *Michel Leiris*, Paris, Ed. Univ., 1974, pp. 40-42.
[136] Ibid., p. 43.
[137] M. Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Age d'Homme*, Paris, Gallimard, 1973, p. 16.
[138] A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, (Trad. de l'allemand par Z. Motchane), Paris, Gallimard, 1933, p. 60.
[139] Ibid., p. 254.
[140] Ibid., pp. 60-61.

que,[141] le texte d'affiches et d'avis publics,[142] des fragments du règlement de prison,[143] des bribes de chansons,[144] des annonces et des titres d'articles de journaux.[145] Ailleurs, il remplit deux pages en énumérant, flanqués d'illustrations sommaires, les services publics de la ville de Berlin.[146] Menus de restaurants, statistiques, rapports de police et de tribunaux, articles d'encyclopédie, etc... viennent s'y ajouter. Hacher le récit en menus morceaux et les particulariser par des sous-titres ; introduire ainsi la discontinuité dans le continu ; présenter des informations sous la forme la plus brutale, la plus sèche, la plus anonyme qui soit puisqu'on fait fi de la rassurante perspective d'un regard ; multiplier les points de vue et les ruptures de ton ; sans doute Döblin a-t-il voulu suggérer par là l'insignifiance des opinions de Biberkopf et son impuissance face à un destin qui le dépasse — celui de la ville qui l'engloutit, qui détermine par une conjuration de forces les voies qu'il est forcé de suivre.[147]

Ecrasé par le fatum chez Döblin, l'individu s'évanouit dans le montage cubo-constructiviste du Hollandais Bordewijk (*Blokken*, Blocs, 1931). Dans cette anti-utopie dont le sujet rappelle *Nous autres* (1920) de Zamjatin ou *Brave New World* (1932) de Huxley, plus aucune trace d'individualisation (l'homme n'y apparaît qu'en groupe) ; plus aucune anecdote (remplacée par l'évocation de situations exemplaires, à peine se voit-elle récupérée çà et là sous une forme embryonnaire, ultra-concise qui la prive de tout caractère d'action perçue) ; plus de temporalité digne de ce nom, ni de réelle perception spatiale (le décor se réduit à quelques traits généraux et récurrents, conformément à l'uniformisation de l'espace constructiviste). Bien que partant d'une intention différente, Bordewijk a donc eu une idée similaire à celle de Leiris : tendre à l'aperception, donc à l'abstraction, en soumettant les éléments narrés à un exercice de compression. Une perception élimée, prisonnière de l'armature qui la condense, est décantée, réduite à un modèle abstrait qui en indique les potentialités sans jamais les actualiser : voilà comment se présentent les vestiges de la fiction dans ce « roman », dénomination que l'auteur persiste à appliquer à cette plaquette d'une trentaine de pages, soulignant ainsi l'importance de son travail de réduction. Le résultat obtenu n'en revêt pas moins l'apparence d'un montage, bien que l'agencement des fragments découpés ne vise plus cette fois, comme c'était le cas chez Belyj et Döblin, à la perception multiple, et comme spiralée, d'un vécu unique. Les *blocs* que constituent les courts chapitres, surmontés d'un titre lapidaire (un seul mot), les paragraphes qu'on dirait taillés dans le roc, les phrases brèves et le vocabulaire rudimentaire qui se répète constamment, tout évoque les unités géométriques du jeu de cubes de l'enfant... et de l'espace constructiviste. Les diverses parties du montage sont quasiment interchangeables ; de plus, elles représentent, comme chez Leiris, autant de portraits-robots d'un même sujet (l'Etat constructiviste), que l'on aurait croqués sous différents angles, et juxtaposés sur une surface plane. En modifier la disposition équivaudrait ni plus ni moins à retourner un cube : symbole de l'abstraction, de la vanité de toute perception ou perspective individuelle, l'ensemble offre sur toutes ses faces un spectacle identique.

[141] Ibid., p. 46.
[142] Ibid., p. 60.
[143] Ibid., pp. 19, 20.
[144] Ibid., pp. 42, 44, 274, 411, 420, 421.
[145] Ibid., p. 225.
[146] Ibid., pp. 58-59.
[147] A propos de la notion de tragédie dans *Berlin Alexanderplatz*, cf. Ziolkowski, *Dimensions of the Modern Novel*, *op. cit.*, pp. 122-136.

Cet effort de suppression *totale* de la perception, de l'anecdote et du personnage, qui pour Bordewijk ne fut qu'une expérience passagère, n'a guère tenté jusqu'ici que quelques membres du groupe *Tel Quel*, Philippe Sollers (*Nombres*, 1968) notamment. Des blocs, des nombres : ces lambeaux de texte chiffrés ne sont pas sans rappeler la tendance à abstraire la réalité fictive qui animait Bordewijk et Leiris. Evidemment, le discours narratif a, chez Sollers, une forme et un objet tout différents ; mais sa qualité abstraite — la volonté de ne renvoyer qu'à son propre sens et de refuser toute référence à une fiction — est incontestable. Le Nouveau Romancier, quant à lui, ne renonçait pas entièrement à la représentation, si isolée et désaxée fût-elle — une description de Robbe-Grillet, une mise en spectacle de Simon, bien que ne s'inscrivant plus dans une « intrigue », ont encore un objet dont elles s'attachent à susciter l'image. Avec le nouveau Nouveau Roman, avec Sollers par contre, le discours s'élabore non seulement en dehors de tout renvoi à une « histoire », mais encore il le fait de façon à se couper de tout univers représenté où il ne pourrait que s'aliéner.

Les Nouveaux Romanciers, en effet, ne vont pas aussi loin. Ce n'est pas l'Espace et le Temps qu'ils mettent en question, mais le décor et la successivité propres à l'anecdote. Dans ce domaine, ils abolissent moins qu'ils ne refaçonnent par un travail de montage. Ainsi, chez eux, les espaces sont isolés bien qu'entretenant entre eux des rapports d'analogie et de redoublement ; et les séquences temporelles s'organisent, faute d'une trame qui les insérerait dans une même continuité, selon un certain *rythme*, cette dernière notion supplantant celle de progression linéaire. Déjà chez un expressionniste comme Döblin — qui pourtant respectait la continuité anecdotique —, la concision du style, la rapidité de la narration, le refus de la description minutieuse, la vision behavioriste des personnages et la dissection du texte en de courtes séquences contribuaient à accorder au rythme un rôle prépondérant. Les Nouveaux Romanciers, et singulièrement Robbe-Grillet, se rapprochent davantage de la musique, rejoignant les tentatives explicites de musicalisation proposées par les romans de Gide, de Huxley ou de Thomas Mann. Sur ce terrain, on distinguera deux orientations. D'une part les cas où, comme dans *La modification* de Butor ou *Le voyeur* de Robbe-Grillet, les coupures spatiales et temporelles reflètent encore, malgré de multiples inversions, certains aspects d'un ensemble fictionnel auquel elles font référence. D'autre part, les œuvres où — voyez *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet — rythmes et récurrences musicales se développent sans se référer à un monde préexistant : c'est dire qu'elles trouvent leur justification au niveau même de l'écriture.

Dans *La modification*, on assiste à la redistribution d'une situation préalable à l'élaboration du texte et de ses rythmes, selon des principes de composition également préexistants. Butor voulait écrire un roman sur deux villes, Paris et Rome, et trouver les moyens de les mettre en rapport. Ce furent : divers voyages successifs (suivant le même itinéraire) sur l'arrière-plan du triangle classique — Delmont est marié et vit à Paris, il a une maîtresse à Rome. Le récit est habilement mécanisé, et le principe moteur de cette mécanisation est la symétrie, qui prévaut dans le traitement des temps et des espaces.[148]

Le voyeur découpe, il est vrai, la narration en séquences relatives à divers moments de fiction, mais Robbe-Grillet en assure la cohérence anecdotique d'une part par la présence centrale du même personnage, d'autre part par la diversification des temps grammaticaux. Ceux-ci sont utilisés moins pour permettre au lecteur de situer les séquences dans le temps que

148 Cf. J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 37 e. s.

pour rendre le degré d'actualité que leur confère l'esprit du protagoniste : le souvenir s'exprime par « l'étalement des temps duratifs » tandis que le passé simple affecte certains moments d'un « même degré de présence ».[149] Quant aux éléments spatiaux, si les choses sont « plantées là » dans leur objectivité, sans révéler de manière apparente le sujet qui les structure, elles servent, à force d'être répétées, de leitmotive concrétisant matériellement telles obsessions du héros. Ficelles, anneaux, allumettes sont les « corrélatifs objectifs » du sadisme de Matthias, de même que les temps grammaticaux sont les signes qui renvoient à l'intensité de l'expérience. L'espace empiriquement décrit a valeur d'espace pensé — comme c'est aussi le cas, plus systématiquement, dans le réalisme magique.

Dans le labyrinthe dépasse ce stade. Ici, comme nous l'avons vu, le narrateur emploie le seul présent de l'indicatif et exige qu'on appréhende les réalités évoquées par le texte comme coupées d'un contexte plus vaste dans lequel elles prendraient racine. Privé de cette dimension, le matériau est, par surcroît, restreint et s'ajuste dans quelques tableaux-thèmes qui vont, dès lors, se ressembler — mais imparfaitement, comme le double est à l'original — et se succéder de manière rythmique. En les juxtaposant, Robbe-Grillet « étale horizontalement, dans la continuité spatio-temporelle, la relation verticale qui unit les diverses variantes d'un thème ».[150] On reconnaît là un principe musical, puisque des éléments sélectionnés se répètent en une suite ordonnée, toujours pareils au fond mais diversement groupés, et sans emprunter le droit à la récurrence à une réalité extérieure. Espace, objets, situations et personnages réapparaissent rythmiquement tout au long du roman, et cette répétition-variation est basée sur une « relation de ressemblance dans l'altérité, ou d'altération dans l'identité (. . .) ».[151] Ainsi, « le soldat, le gamin, la jeune femme sont tour à tour dédoublés et confondus, les maisons et les rues se sont téléscopées, un tableau s'anime en scène, des scènes se sont figées en tableau, des conversations se sont ébauchées, répétées, déformées, dissoutes (. . .) des objets ont changé de main, de lieu, de temps, de forme, de matière (. . .) ».[152]

Il est donc clair qu'après les avoir « déstructurés », les romanciers d'avant-garde n'ont laissé ni l'espace en friche, ni la temporalité en suspens, ni le point de vue dans les ténèbres. Au contraire, ils se sont attachés à les remodeler selon une optique plus conforme à l'époque et plus fertile en innovations formelles. De même, le personnage, ce grand vaincu de leurs campagnes dévastatrices, n'a pas toujours été laissé pour compte. Même là où l'homme, dans la fiction, se dissout en un numéro matricule, il refait surface et affirme sa vitalité comme lecteur participant à la création. Mais avant cela, les surréalistes, par exemple, l'avaient parfois glorifié dans toute sa puissance imaginative, transcendant même les limites que l'individualisme du XIXe siècle lui avait concédées. Breton, Gracq et Desnos en firent volontiers tantôt un être énigmatique, comme la femme irrésistible ou douée de voyance dans *Nadja* et *Au château d'Argol*, tantôt un surhomme incarnant la liberté absolue (le Corsaire Sanglot dans *La liberté ou l'amour*). Que l'on pense aussi aux archétypes du réalisme magique, aux messies du surréalisme (l'enfant dans *Babylone* de Crevel), ou à l'*Übermensch* de Marinetti (*Mafarka le Futuriste*, 1910).

En ce qui concerne la façon de représenter le personnage romanesque, il convient de signaler ici des influences ou affinités picturales. Devant tel ou tel héros de Bordewijk, de Belyj,

[149] Cf. G. Genette, *Vertige fixé*, *op. cit.*, p. 280 e. s.
[150] Ibid., p. 298.
[151] Ibid., p. 299.
[152] Ibid., p. 304.

de Gracq ou des réalistes magiques, on pense selon les cas à Magritte, à Delvaux, à Ensor ou à Permeke, à tout l'arsenal des peintres surréalistes et expressionnistes : apparitions insolites, ombres fantomatiques, effets de surprise et de lumière, signalements partiels, grossissements, visages-masques et déguisements carnavalesques, effets de miroir faisant surgir une figure comme le fantasme d'une autre. Que l'on en juge en lisant ces phrases de Belyj dans *Pétersbourg*, lui qui, comme Bordewijk, se plaît à assimiler le physique à l'expression de l'œil, à une verrue sur le nez ou à une veine saillante :

> Derrière elle s'était dressé, dans les ténèbres, un paillasse dont la robe de satin froufroutait et dont le masque barbu s'agitait follement.
>
> On avait pu voir dans la demi-obscurité une pelisse de fourrure glisser silencieusement et lentement des épaules de l'apparition ; et deux mains rouges s'étaient tendues vers la porte (. . .) au-dessus des balustrades humides, au-dessus de l'eau verdâtre grouillante de bacilles, on vit seulement voler, comme portés sur les courants d'air de la Néva : un melon, une canne, un manteau, des oreilles, un nez et des moustaches.[153]

Il nous reste à parler de quelques innovations en matière de langage. L'une d'elles a consisté à manipuler mots, images et syntaxe dans un but d'extrême concision ou pour diversifier les angles sous lesquels est envisagé l'objet du discours. Dans son essai *De la littérature, de la Révolution et de l'Entropie* (1924), Zamjatin proclamait la nécessité d'une expression brève, lapidaire : l'emploi du mot ou de l'image synthétique, la syntaxe elliptique, les petites phrases indépendantes, le langage de la science devaient supplanter le style traditionnel. Zamjatin appelait cet art « synthétisme » ou « néo-réalisme » ; en fait, il prônait l'application à la prose de certains objectifs constructivistes. Ce style concis et métonymique convenait assez bien au sujet de *Nous autres*. Mais Bordewijk allait pousser plus loin encore cette mise au point d'un constructivisme linguistique. Intensifiant sa tendance à construire son roman *Blokken* tout en angles et en droites, il étend la répétition de formes primaires aux mots et groupes de mots :

> L'*or* et les *pierres précieuses* étaient l'enjeu de forcenées parties de dés. Les troupes de police recherchaient une *table* (. . .), une *table* mystérieusement devenue *célèbre* (. . .) La *table* était *introuvable* (. . .) Sa concurrente était une *table* d'héliotrope, *tout aussi célèbre, tout aussi introuvable*. Parfois on faisait main basse sur un peu d'*or* ou quelques *pierres précieuses*. On coulait l'*or*, on brûlait les *pierres précieuses*, mais de l'*or* nouveau et de nouvelles *pierres précieuses* faisaient leur apparition.[154]

Inspirée quant à elle par le seul cubisme, Gertrude Stein (*The Making of Americans*, 1908 ; *Camera Work*, 1912) avait également fait usage d'un langage répétitif à outrance, visant ainsi à rendre un objet ou une situation dans sa totalité. Elle cherchait en effet à adapter à la prose la multiplicité des points de vue et la perspective plate des cubistes. La répétition de mots et de phrases lui semblait correspondre à la présence constante du sujet à évoquer ; la linéarité du texte et les variations accompagnant les répétitions jouaient pour leur part le rôle de la caméra mobile

[153] A. Biély, *Pétersbourg* (Trad. du russe par Georges Nivat et Jacques Catteau), Lausanne, L'Age d'Homme, 1967, pp. 49-50.

[154] F. Bordewijk, *Blokken*, Amsterdam, Nijgh en Van Ditmar, 1931, pp. 34-35 (trad. M. D.).

offrant une vue quasi simultanée, télescopique ou synchronisée des différentes facettes d'un tout :

> Helen Furr had quite a pleasant home. Mrs. Furr was quite a pleasant woman. Mr. Furr was quite a pleasant man. Helen Furr had quite a pleasant voice a voice quite worth cultivating. She did not mind working. She worked to cultivate her voice.[155]

Toujours fidèle à ses objectifs, G. Stein tenta encore d'autres expériences langagières. Elle supprima la ponctuation, rejeta la syntaxe habituelle, élimina certaines categories de mots et d'unités de discours au profit d'autres. Par exemple, elle exécrait le substantif, lui préférant le gérondif ou l'adverbe qui indiquent l'action et ses circonstances. A d'autres moments, elle inclina vers une méthode diamétralement opposée.[156]

Limité, là encore, au rôle d'intermédiaire entre le lecteur et la fiction, le langage devait en arriver à acquérir une valeur autonome. D'une part en surface : chez Queneau et, en partie, chez Vian, néologismes, écarts stylistiques, orthographe fantaisiste, calembours offrent le langage en spectacle, le dressent comme un écran au lieu de le confiner dans son humble fonction de filtre à travers quoi se déverse sur nous le monde fictif. Cette qualité humoristique frappait déjà dans l'œuvre des premiers surréalistes, chez Aragon et Desnos par exemple. Mais ici surgit en plus une tendance exploitée par Roussel jadis et ultérieurement par des Nouveaux Romanciers tels que Simon et Ricardou : à savoir le désir de confier aux mots la mission d'engendrer la fiction. C'est ainsi que chez Aragon déjà, Anicet ne peut dire adieu à sa vie passée, comparable dans son esprit à une flamme, sans la voir « emportée comme une feuille » par « le vent du dehors » ;[157] des portes vitrées « chargées de lettres blanches » ne peuvent que céder « sous ce supplément de poids » ;[158] des personnages « transportés » par « l'odeur » et « la chaleur » de la richesse se voient littéralement introduits dans un confortable fumoir ;[159] et quiconque se laisse « emporter par l'éloquence » est bientôt « perdu de vue ».[160]

Cette faculté productrice du jeu de mots sera popularisée par Vian. Cependant, avant lui, Desnos (*La liberté ou l'amour*) l'intègre dans son système de composition : pour lui, la pleine liberté de l'imagination implique une insoumission tout aussi totale à la fonction expressive du langage. Mots et notions, signifiants et signifiés vont s'engendrer l'un l'autre, et, par la même occasion, constituer une source intarissable de création fictionnelle, les associations étant guidées par le hasard ou l'arbitraire. Le procédé le moins fortuit est la mise en exergue des « Veilleurs » de Rimbaud, d'où jaillit une abondance de leitmotive constituant l'armature de l'univers imaginé. Ailleurs, les « mystères impérieux du langage »[161] font naître, au creux du texte, par exemple « idée » et « peau » à partir d'« Oedipe », et ceux-là provoquent à leur tour l'apparition d'un « trappeur chargé de peaux de loutres » ainsi qu'un « laboratoire d'idées célestes ».[162] Une « grande place », d'abord simple métaphore de l'ennui, devient réalité[163] ;

[155] *Miss Furr and Miss Skeene* (1922). Cf. à ce sujet W. Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, Vintage Books, Alfred A. Knopf, Inc., and Random House Inc., 1960, pp. 266-288.
[156] Notamment dans *Tender Buttons* (1911). Cf. à ce sujet D. Lodge, in : *Modernism, op. cit.*, p. 488.
[157] L. Aragon, *Anicet, op. cit.*, p. 91.
[158] Ibid., p. 98.
[159] Ibid., p. 106-107.
[160] Ibid., p. 126.
[161] R. Desnos, *La liberté ou l'amour, op. cit.*, p. 72.
[162] Ibid., p. 55.
[163] Ibid., p. 88.

«Tombouctou» appelle «tombe»[164], Jeanne d'Arc «Jeanne d'Arc en ciel», puis un véritable arc en ciel.[165]

Raymond Roussel, dont on sait toute l'importance pour le surréalisme[166], avait employé le jeu de mots comme simple machine à inventer la fiction, évitant — du moins dans ses romans[167] *Impressions d'Afrique* (1910) et *Locus solus* (1914) — d'exhiber au niveau de la narration les procédés utilisés. Son univers naît quasi tout entier de jeux purement formels sur des similitudes de sons, méthode dont il s'est expliqué dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1933). Contrairement à l'écriture automatique, la méthode de Roussel ne se ramène pas à un choix spontané, son but n'étant pas d'exprimer sa subjectivité, mais de pratiquer une sélection concertée parmi les innombrables éléments qui lui sont initialement fournis par le hasard. Par exemple, le vers «Au clair de la lune mon ami Pierrot» fournit, par une sorte de distorsion verbale regroupant les sons, les mots destinés à sous-tendre la fiction : «Eau, glaire, de là, l'anémone, à midi, zéro».[168] Ou bien, il lui suffira de joindre deux mots dans un contexte voisin par la préposition «à», de façon à opérer un glissement de sens. Ainsi, «baleine» et «ilôt» donnent baleine (de corset) à Ilote ; «mou» (faible) et «raille(r)» donnent mou (de veau) à rail (de chemin de fer) ; enfin, de «duel» (combat) et d'«accolade» (salut) sort duel (grec) à accolade (signe typographique). Le tout formant le texte suivant :

> L'œuvre, en réalité, se trouvait composée uniquement d'innombrables *baleines de corset* coupées et fléchies (...) Les pieds de la statue reposaient sur un véhicule très simple (...) Deux *rails* étroits, faits d'une substance crue, rougeâtre et gélatineuse, qui n'était autre que du *mou de veau*, (...) la face principale montrait une inscription blanche conçue en ces termes : «La mort de l'*Ilote* Saridakis». En dessous, (...) on voyait cette figure, moitié grecque moitié française, accompagnée d'une fine *accolade :*
>
> DUEL { ἥστον / ἥστην[169]

Ainsi donc, les Nouveaux Romanciers sont loin d'avoir inventé le jeu de mots producteur ; ils ont d'ailleurs été les premiers à se chercher des ancêtres — pensons à Ricardou. Cependant, là où Roussel n'y voyait qu'un procédé de fabrication et les surréalistes un mode d'expression automatique ou de dérision, eux, et en particulier Simon, vont en faire le principe d'une véritable grammaire de la production romanesque. La génération de la fiction par le langage atteint dans *La bataille de Pharsale* (1969) non seulement un stade de diversification extrême, mais elle s'y greffe sur toute une panoplie de techniques pour former un magistral organisme. La preuve en est que, lorsque Ricardou voudra, dans *Pour une théorie du Nouveau Roman* (1971), en expliquer et en sérier les rouages, son étude prendra nécessairement la forme d'une petite grammaire de «la bataille de la phrase». Tel est en effet l'anagramme du titre, et il en dit long sur le programme de l'auteur. A cet égard, Ricardou s'attache aux jeux linguistiques pratiqués par Simon

164 Ibid., pp. 97, 99.
165 Ibid., p. 52.
166 Cf. J. M. Matthews, *Surrealism and the Novel*, *op. cit.*, pp. 41-55.
167 Dans les contes, le procédé est visible. Cf. J. Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 98 e. s.
168 D'autres exemples sont commentés par Ricardou, ibid., p. 94 e. s.
169 R. Roussel, *Impressions d'Afrique*, *op. cit.*, pp. 12-13.

(métaphores ; calembours ; fragments empruntés, cités ou pastichés ; mots et vocables en général) pour en analyser les fonctions essentielles dans la production du texte, sur le plan des signifiants comme sur celui des signifiés. Il distingue ainsi : la génération, la transition, les relations (d'identité, d'inversion) et d'indication des rapports écriture-lecture.

Citons quelques exemples. Comme chez Desnos, un texte (de Valéry) placé en exergue fournit nombre d'éléments textuels. Il y a pastiche d'un style extérieur à l'œuvre lorsque Simon contrefait l'énoncé d'un problème de géométrie pour préciser les points de vue de la perception.[170] Un vocable comme "jaune" prend une extraordinaire extension : par sa fréquence d'abord ; ensuite sous la forme d'objets et de lumières ; ou encore lorsqu'il fait office d'emblème (signe de cocuage) ; enfin aussi sous des formes anagrammatiques (nuage, jeune, ange, aune, etc).[171] Par métaphore, l'idée de conflit se concrétisera dans les évocations de Pharsale, les souvenirs de guerre, un match de football, etc. Par calembour, « libidineux » donne lit/bite/nœud et explique la genèse d'une scène ultérieure.[172] De noms tels que Pompée et Charles émanent « pompeux », « pompier », « pompes Shell » et l'acte sexuel d'une part[173], « Charlot », « Charleroi » et « Charlus » d'autre part.[174] Le procédé, que l'on retrouvera encore chez Ricardou, fait songer aux dérivés du nom « Aurora » chez Leiris (*Aurora*, 1946) : Eau-Rô-Râh, Or aura, Or aux rats, Horrora, O'Rora.[175]

Cohabitant dans une union parfaite avec les techniques évoquées précédemment (découpage, montage, mise en spectacle, animation du figé, etc.), le jeu de mots établit aussi des ponts entre l'activité narrative, dispensatrice de fiction, et le monde extra-textuel de l'écrivain. Déjà, l'anagramme du titre attire l'attention sur l'autodésignation de la narration. Mais que dire des relations entre l'univers décrit et le paquet de gauloises sur la table de l'écrivain, de la coquille Saint-Jacques lui servant de cendrier, etc.?[176] « Gauloises » n'est pas sans rapport avec César qui combattit Pompée à Pharsale ; la coquille fait écho, entre autres, à des éléments fictionnels comme la pompe *Shell* ou les genouillères des combattants. Ces ailes surmontant le casque gaulois sur le paquet de cigarettes expliqueront la présence, dans la fiction, d'oiseaux, de plumes et de flèches ; et l'oiseau passant devant la fenêtre de l'écrivain — « porte-plume » par excellence — désignera l'écriture, le porte-plume étant l'arme de Simon dans cette « bataille de la phrase » qu'il livre au papier — « un de ces petits oiseaux s'envola me faisant sursauter crrrlirlirlui *tire-ligne* ».[177]

Conclusion

Le roman d'avant-garde a donc bien développé des structures autonomes, refusant d'en emprunter à l'ordre qui lui était suggéré ou imposé par la réalité sensible. Parallèlement à l'élaboration de techniques de dérision et de déstructuration de l'appareil romanesque traditionnel, il confère à la narration et à la fiction de nouveaux statuts, qui leur seraient

[170] C. Simon, *La bataille de Pharsale*, *op. cit.*, pp. 181-182.
[171] Cf. J. Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 232.
[172] C. Simon, *La bataille de Pharsale*, *op. cit.*, pp. 139 et 212.
[173] Ibid., pp. 154, 195, 141, 46.
[174] Ibid., pp. 35, 123, 158.
[175] On en trouvera l'explication dans A.-M. Boyer, *Michel Leiris*, *op. cit.*, p. 21.
[176] C. Simon, *La bataille de Pharsale*, *op. cit.*, pp. 257-271.
[177] Ibid., p. 93. Cf. à ce sujet Ricardou, *op. cit.*, pp. 156 e. s.

spécifiques. Que l'on ne s'y méprenne cependant pas : il n'en est pas devenu pour autant un univers parallèle, coupé de la vie et destiné à mener une existence objective en dehors de toute préoccupation humaniste. Au contraire : cette autonomie-là était plutôt caractéristique de la fiction antérieure, sorte de monde artificiel dans lequel il fallait se projeter pour pouvoir y participer. Le roman du XIXe siècle était comparable, en effet, à un vase clos ; il stagnait en une apparente indépendance qui, pour le lecteur, ne signifiait en réalité que dépendance conformiste, rassurante mais stérile insertion dans des schémas éculés, souvent très simplifiés par rapport à la complexité de l'existence. Priver les composantes de l'œuvre de leurs privilèges acquis, corriger la sclérose de leurs rapports réciproques, c'était en même temps enlever au roman son caractère de miroir prétendument objectif de la vie — miroir absorbant, possessif, qui conditionnait l'homme en ne lui accordant, comme mode de participation, que la seule possibilité de le pénétrer. Une fois « dé-fictionnalisé », le roman allait rendre cette dernière inopérante, et créer la nécessité d'autres formes de lecture. Réduire l'anecdote, le personnage, la temporalité et l'espace à un « être là » objectal ou les soumettre à l'arbitraire de l'imagination souveraine ; désarticuler la narration et la fiction, et en monter les fragments en une construction faite de rythmes, de ruptures de plan et de ton, d'objets à multiples facettes ; conférer au texte — à ses signifiants et à ses signifiés — un pouvoir d'autoréflexion et d'autogénération : ce sont là autant de transformations qui tendent à enlever au roman son statut d'organisme vivant — plausible — et à le cantonner dans le domaine des objets d'art. Mais simultanément, c'est là aussi ce qui lui insuffle une autre forme de vie, car s'il devient objet, il ne le fait que pour se livrer à l'examen du lecteur, à ses manipulations créatrices. Il n'est plus question pour nous de nous glisser paresseusement et illusoirement dans un autre monde, mais bien de nous approprier une expérience originale par la pensée et l'imagination. La lecture, dès lors, n'est plus abandon, dépossession, régression dans un miroir pré-codifié de la vie, mais confrontation, remise en question, progression. Loin d'entraîner l'identification avec une vie fictive dans un univers nanti d'une unité objective, le roman d'avant-garde et sa pluralité objectale ont pour effet une distanciation, voire un affrontement qui, pour être difficile, n'en coïncide pas moins avec un salutaire affranchissement.

L'ŒUVRE D'AVANT-GARDE

On vient de voir, à plusieurs reprises, les catégories génériques s'effacer au sein de la littérature d'avant-garde, et celle-ci se confondre, au-delà, avec les autres modes de création artistique. Faut-il rappeler, encore une fois, que bien des manifestes abolissent toute distinction entre théorie et pratique, entre exposé et poésie ; qu'un poème concret se «regarde», tout comme doit se «lire» telle toile de Magritte ; ou qu'un spectacle de pointe «se vit» ? L'avant-garde trahit bien par là sa volonté d'agir sur tous les centres nerveux du public, de tirer parti de toutes les facultés à la fois, d'étendre sa force de frappe en même temps qu'elle l'intensifie. L'œuvre «totale» dont elle rêve ne s'adresse plus (ou plus uniquement) au seul bon sens, à la seule logique, à la perception banale des choses.

On entrevoit dès lors, derrière les vestiges défigurés des différents genres, un «modèle» unique, défini par des caractères communs qu'il s'agit à présent de circonscrire. Ainsi, il est évident que la tension entre disjonction et conjonction qui régit déjà les rapports entre la poésie,

le manifeste, le théâtre et le roman se retrouve également dans la plupart des œuvres individuelles, à quelque groupe qu'elles puissent se rattacher.

D'un côté, l'esthétique de la surprise et du choc mène à la segmentation, au découpage, à la dislocation de l'ancienne continuité et linéarité, et ce à tous les niveaux. Hiatus, dissonances, heurts, incohérences, saccades : voilà ce qui frappe de prime abord dans la typographie du texte, son rythme, son lexique, sa syntaxe, le style, le ton, la succession des idées et des images, le déroulement de l'intrigue, la psychologie, la chronologie et la localisation des faits... Inutile de souligner encore que cette disjonction s'opère aux dépens de la *mimesis* du XIXe siècle et de son langage. L'essentiel, ici, est de mettre en évidence le caractère relatif de cette dernière, la prise de conscience de son conditionnement historique. Comme le réalisme, par exemple, dont on sait à quel point il varie dans le temps, la *mimesis* apparaît désormais comme le produit d'une époque révolue : un code démodé, que le manifeste se plaît à battre en brèche. D'ailleurs, ce n'est là qu'un épiphénomène, car le démembrement vise bien plus qu'un simple système artistique. Ce à quoi l'on s'attaque par ce biais, c'est, à proprement parler, la façon même de comprendre et de voir le monde. Représenter celui-ci implique forcément qu'on se l'imagine d'une certaine manière : l'illusionnisme, pense-t-on maintenant, renvoie à une perception, à une intellection figées, grossières, inadéquates à rendre compte de la réalité. La scène «à l'italienne», le roman «balzacien», la «perspective» classique montraient, comme une fenêtre ou un miroir, un univers fictif, reflet approximatif du nôtre ; mais ce cadre était aussi un mur qui isolait irrémédiablement l'image du modèle. Tout en se référant à notre univers, ils en écartaient la représentation, sorte de *veduta* que le spectateur ou le lecteur ne pouvaient rejoindre qu'en s'y adaptant, en s'y identifiant, en renonçant au fond à eux-mêmes. Quant au langage, il exprimait une approximation et un éloignement, une aliénation analogues. Dans cet ordre d'idées, on peut donc voir l'œuvre d'avant-garde comme une tentative de rendre l'authenticité et la variété de la vie, de restaurer, en art, le contact direct avec celle-ci. Aussi n'est-il pas surprenant qu'un procédé romanesque tel que «la mise en abyme» évoque le souci de «distanciation» des dramaturges, les «écarts» des poètes vis-à-vis des normes linguistiques ou les techniques de «renversement» des proclamations : de tous les côtés résonne la même invite à briser les carcans, bref à l'action subversive.

Voilà la machine «littéraire» en pièces. En rester là signifierait la mort de l'art ; disons : d'un certain art. Mais l'avant-garde dispose de solutions de rechange. Elle remonte l'ensemble, élabore d'autres mécanismes. En même temps qu'elle détache et bouleverse, elle témoigne d'une tendance tout aussi forte à unir ce que l'on a coutume de scinder. Que l'on songe au principe d'association — libre de toute prescription — qui gouverne le *stream of consciousness*, le monologue intérieur, l'imagination «sans fils», le simultanéisme, l'écriture automatique, la conjonction de la sous-littérature et de l'autre, des différents genres ou matériaux et des arts eux-mêmes.

Deux procédés résument à merveille cette double démarche, simultanément disjonctive et conjonctive : le collage et le montage. Le premier, pourrait-on dire[1], arrache des matériaux bruts à la réalité pour les insérer dans le contexte de l'œuvre, comme dans les «papiers collés» de

[1] Cf. les définitions proposées par Ulrich Weisstein, «Collage, Montage, and Related Terms : Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts», in : *Comparative Literature Studies*, XV, 1, March 1978, pp. 124-137, p. 137.

Picasso ; le second opère de même façon, mais en faisant plutôt appel à des éléments préexistants de (même) nature artistique, par exemple dans le « photomontage ».[2] Dans les deux cas, le découpage et le choix vont de pair avec l'assemblage : les fragments, extraits de l'ensemble primitif, isolés de leur milieu, se voient combinés de manière telle à entretenir entre eux des relations inattendues et, on le verra, hautement révélatrices. Ce qui veut dire — on s'en doutait déjà — que l'œuvre d'avant-garde possède, elle aussi, une organisation, tout irrationnelle qu'elle puisse paraître et bien distincte de celle de la littérature traditionnelle.

De la sorte s'écroule en fait la notion d'*unité «organique»*, qui n'avait cessé de gagner du terrain depuis le XVIIIe siècle, et qui s'accompagnait de celle de *continuité*, du cheminement et de l'enchaînement progressif, propre à l'œuvre *fermée*, coupée du monde.[3] C'en est fini de l'homogénéité des composants et de la convenance des parties, de l'harmonie de celles-ci et du tout ; du «flux» et de la «croissance» ininterrompus ; des portes de verre verrouillées face à une vie dont elles ne laissaient deviner qu'une fallacieuse image. Sous cet angle, les novateurs semblent parfois tendre la main, par-dessus une longue tradition, au moyen-âge ou à l'époque élisabéthaine. Leurs mosaïques, obtenues par collage ou montage, se composent de *fragments hétérogènes* et dès lors *discontinus*. *Ouvertes* sur la réalité extérieure où elles puisent leurs matériaux sans que l'artiste veuille les retravailler comme jadis (puisque certains sont repris tels quels)[4], elles ne «renvoient» à rien qui leur soit étranger. Phénomène qu'on peut attribuer au

> Verfall eines von einer zentralen Idee zusammengehaltenen einheitlichen Weltbildes zugunsten eines pluralistischen, heterogen zusammengesetzten und nicht mehr in allen seinen Teilen zu erfassenden und zu überschauenden Bildes von Welt, das unserem Bewusstsein heute seine Vorstellungsinhalte vermittelt.[5]

Loin de s'inspirer d'une conception préétablie de l'harmonie ou de la logique, l'économie de l'œuvre dépend fondamentalement des rapports internes qui s'instaurent entre ses parties. Aussi est-ce à bon droit que Fernand Verhesen a parlé du *fonctionnement relationnel* du poème, principe qui sous-tend également la maquette qu'on tente de reconstituer ici. De plus, pareille œuvre ne cherche plus à dissimuler le processus de fabrication dont elle est le produit, elle ne veut plus se faire passer pour «naturelle», pour un être assimilable à ceux qui composent les règnes végétal et animal, par exemple, ainsi qu'on le voulait dans le passé ; elle s'affirme au contraire bien haut comme construction artificielle, comme *artefact*.[6] Autrement dit : elle expose agressivement ses failles et ses coutures. Les éléments ainsi agglutinés, généralement reconnaissables, mobilisent l'attention. Mais, détachés du contexte où ils revêtaient une signification précise dans un ensemble cohérent, ils ne sont plus que des signes vides de sens, des

[2] Sur le collage, cf. notamment Aragon, *Les collages*, Paris, Hermann, 1965 (Miroirs de l'art) ; Herta Wescher, *Collage*. (Trad. Robert E. Wolf). New York, Abrams, s. d. ; Jürgen Wissmann, « Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk », *Immanente Ästhetik — Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Ed. W. Iser, München, Fink, 1966, pp. 327-360 ; Karl Riha, *Cross-Reading und Cross-Talking*. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik... Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1971 (Texte Metzler, 22) ; et *Prinzip Collage*. Hrsg. v. Institut für Moderne Kunst, Nürnberg. Neuwied, Berlin, 1968.

[3] Cf. Ulrich Weisstein, *op. cit.*, p. 131 ; Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962 ; et Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974 (edition suhrkamp, 727), pp. 77 et 95.

[4] cf. ibid., p. 104.

[5] Eberhard Roters, « Collage und Montage », *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977, Berlin, Dietrich Reimer, 1977, pp. 3/30-41, p. 30.

[6] cf. Peter Bürger, *op. cit.*, p. 97.

«matériaux» qui attendent justement qu'on leur en confère un — ou plusieurs.[7] Et ces sens, évidemment, ne sauraient se rapporter aux situations et faits concrets de la réalité[8], oblitérés par l'acte du découpage ; ils dépendront uniquement de l'assemblage, de la manière dont sont agencés les matériaux. En définitive, ils se suggèrent à nous à travers la structure, interprétable de multiples façons.

On a posé ainsi le problème de la réception et, dans une optique plus large, celui du rapport de l'œuvre au monde. C'est là, au fond, un cas particulier de la polarité disjonction/conjonction. D'une part, on sait que l'avant-garde pousse à l'extrême certaines tendances *autonomistes*, cultivant la «pureté», exploitant au maximum toutes les ressources de l'art sans se soucier de reproduire l'univers ambiant : poéticité, théâtralité, etc. Envisagées sous cet angle, les œuvres se développent dans des directions parfois divergentes, tout en s'écartant pareillement de la *mimesis*. Néanmoins, par un curieux paradoxe, toutes s'ouvrent à la réalité au moment où elles paraissent la rejeter. C'est que cette dernière ne saurait s'identifier avec la caricature qu'on en offrait autrefois. L'objet d'art, a-t-on fait observer plus haut, communique avec l'extérieur dans sa spécificité artistique même. Cette *ouverture* apparaît clairement à deux niveaux : celui des matériaux et celui du public. En premier lieu, le collage et le montage permettent un apport constant du milieu, faisant office de mine ou de carrière, et de textes, littéraires ou non (citations, etc.). L'œuvre se modifie, se gonfle à volonté, comme le *Merzbau* de Schwitters, autorisant toutes sortes d'emprunts à l'univers extratextuel ; le *LEF*, le Bauhaus en arrivent ainsi à sortir du champ clos d'une Beauté désuète pour s'intéresser à l'environnement tout entier. Mais l'œuvre s'enrichit aussi et surtout du fait de la collaboration du public à la création. Ecriture et lecture sont vues comme les aspects d'un seul et même processus, et le travail de l'artiste, loin de se présenter en tant que fait accompli, constitue par excellence un appel, un tremplin, une ébauche, une question. Avec l'avant-garde se définit un mode nouveau de communication littéraire — dont parle déjà Sainte-Beuve.[9] Donc de lecture. L'interprétation reste, elle aussi, ouverte, c'est-à-dire dynamique, renouvelable, susceptible d'être sans cesse remise en doute — bien davantage que ne le tolérait l'ancienne littérature, et ce en vertu de la «disponibilité», de la polysémie des matériaux.

En résumé, l'œuvre d'avant-garde apparaît, avant tout, comme *productrice*. D'abord parce qu'elle provoque et active la faculté créatrice du public, ensuite parce qu'elle engendre — suggère — ses propres significations, inhérentes au mode de composition et non au «sujet», concept dépassé. Il serait tout aussi ridicule de demander au poète, à l'homme de théâtre, au romancier quelle «histoire» ils «racontent», qu'à Vasarely ce qu'il a voulu «représenter». «Comment est-ce fait ?» : voilà la grande question, qui ne fut pas sans encourager le développement du structuralisme et de la sémiotique, de la Russie aux Etats-Unis. Si la thématique passe ainsi à l'arrière-plan, qu'on n'en conclue pas pour autant que l'œuvre ne transmet aucune information. Bien au contraire. Mais plutôt qu'avec des contenus

[7] Cf. ibid., p. 95.

[8] Cf. ibid., p. 105.

[9] «Le plus grand poëte n'est pas celui qui a le mieux fait : c'est celui qui suggère le plus, celui dont on ne sait pas bien d'abord tout ce qu'il a voulu dire et exprimer, et qui vous laisse beaucoup à désirer, à expliquer, à étudier, beaucoup à achever à votre tour. Il n'est rien de tel, pour exalter et nourrir l'admiration, que ces poëtes inachevés et inépuisables ; car on veut dorénavant que la poésie soit dans le lecteur presque autant que dans l'auteur» (Les cinq derniers mois de la vie de Racine (1866), in : *Nouveaux Lundis*), cité par Karl Maurer, «Formen des Lesens», *Poetica*, IX, 1977, Heft 3-4, pp. 472-498, p. 480.

fragmentaires et circonscrits, elle nous met en contact avec les mécanismes mêmes qui les font naître, avec ce que l'on a appelé fort à propos : *l'opération réelle de la pensée*. Les structures littéraires dévoilent la manière dont fonctionne, en profondeur, l'esprit humain face au monde et à lui-même.

Il va sans dire que le langage occupe une position clé dans ce dispositif (sauf au théâtre, qui se détextualise). C'est lui qui par ses écarts révèle ces structures mentales ; c'est lui encore qui, renonçant à se rapporter aux choses extérieures, ne renvoyant qu'à soi, produit souverainement le texte. *Forma formans* : le signifiant, le matériau verbal, puissamment épaulé — et parfois remplacé — à la scène par des éléments sonores et plastiques, s'érige en source de l'œuvre.

La littérature n'est pas seule à défendre cette idée. Elle s'accorde sur ce point avec la peinture et la sculpture non-figuratives, notamment, dont les couleurs, les lignes, les formes n'ont de relation qu'entre elles, et avec une tendance qu'on observe en musique depuis des siècles. Au demeurant, on ne forcerait guère la vérité en étendant les conclusions ci-dessus à tous les autres arts d'avant-garde. On les a vus tout au long de ce chapitre tantôt se profiler en filigrane, tantôt dominer franchement la scène — présence obsédante que va souligner encore l'étude de la rhétorique et dont on tentera plus loin d'élucider la fascination.[10]

AVANT-GARDES ET RHÉTORIQUES

(Groupe μ : Jacques Dubois, Francis Edeline,
Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, Liège)

1. LANGAGE LITTÉRAIRE ET MYTHES

Toute avant-garde — on l'a dit et répété — se définit volontiers en rupture totale avec ce qui l'a précédée. Position à bien des égards polémique : tout groupe sécrète un certain nombre de postulats qui sont «le fondement de l'orthodoxie» de ce groupe, « mais aussi le point d'appui des hétérodoxies et des non-conformismes qui ne sont jamais que des dissidences relatives, une dissidence absolue étant absurde et inintelligible».[1] Le propos mythique des avant-gardes n'a pu exister que par la force du jumelage de deux discours : dans le premier, elles livrent leurs textes littéraires, dans le second, elles proclament leurs intentions et revendications. Beaucoup d'études postulent une homologie entre ces deux discours, recherchant dans le premier l'application du second, et dans celui-ci un modèle de celui-là. Le dernier avatar, sans doute le plus subtil, de ce jumelage, on le trouvera chez ceux-là qui entendent faire de leur propre pratique une théorie. Position qui n'est nouvelle qu'en apparence, car formuler la phrase «nous entendons faire de notre pratique une théorie», c'est de nouveau juxtaposer à un discours un second qui prétend en être la clé, et la seule. Or, pour le constat historique, c'est le «discours prophétique» qui, le plus souvent, pose la revendication de la rupture totale. Pour échapper au caractère idéologique de ces propos, et à l'incessant renvoi des deux discours, pour traquer le lieu exact où se situent les « dissidences relatives » par quoi se définissent les avant-gardes, il convient par conséquent de juxtaposer non plus seulement les discours créatif et théorique de tel

[10] Sur l'œuvre d'avant-garde, cf. Paul Hadermann, «De l'évasion à la prise de conscience. Littérature et arts contemporains», *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1971/2-3, pp. 317-331.

[1] R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, P. U. F., 1968, p. 102.

groupe, mais de juxtaposer l'ensemble de ceux-ci avec leur véritable intertexte. Pratiquement, il faudra donc les comparer, ou les confronter : (a) à l'ensemble de tous les textes lisibles dans une société au moment où une avant-garde fait son apparition, (b) au(x) code(s) dont les deux ensembles comparés sont les messages. Cette démarche, c'est, par excellence, celle du rhétoricien.

« Rhétorique » et « avant-garde » apparaissent d'emblée comme des concepts antagonistes, dans la mesure où le premier véhicule encore avec lui tout un poids de traditionalisme et de normativité. Et il est bien vrai que celui qui aurait soutenu, il y a une vingtaine d'années, que la rhétorique allait redevenir une discipline majeure aurait prêté à rire. Cependant, la confusion qui se cache derrière le mot de rhétorique n'est qu'apparente. C'est que le fatras doctrinal autrefois élaboré à cette enseigne et qui tenait lieu à la fois de science, de code moral et de pratique sociale s'est scindé au fur et à mesure que la logique, la linguistique, la psychologie, l'esthétique, etc. conquéraient leur indépendance.[2] Les anciennes divisions de cette discipline se sont ainsi désolidarisées : la *persuasio* et l'*elocutio* sont aujourd 'hui deux champs de recherche distincts. Champs de recherche bien modernes : le premier est notamment illustré par l'école de Bruxelles, qui a reconstruit une théorie de la raison pratique s'appuyant sur le fait que « raisonner, ce n'est pas seulement déduire et calculer, c'est aussi délibérer et argumenter ». Le second est plus directement lié à la linguistique et à la littérature, et a été illustré par des travaux comme ceux de T. Todorov ou de l'école de Liège.

Cette dernière branche de la rhétorique ne peut manquer d'avoir son mot à dire en matière d'avant-garde. On pourrait même soutenir que ce contact est déjà rendu urgent par le caractère ambigu de la métaphore militaire utilisée pour décrire ces courants littéraires... Mais soulignons surtout que la rhétorique, en tant que science des ruptures à l'intérieur des discours (c'est de la sorte que peut se définir la figure, ou métabole) et science des ruptures et des différences entre les discours, ne pouvait manquer de s'intéresser aux écoles et aux courants se définissant précisément par la rupture.

Dans les pages qui suivent, nous partirons essentiellement des travaux du groupe μ, et particulièrement de *Rhétorique générale*, où le lecteur pourra trouver une théorie de l'engendrement et du classement des figures.[3] On admet au départ que les phénomènes « poétiques », au sens jakobsonien du terme, résultent toujours de transformations réglées de l'état posé comme normal du système sémiologique où ils se manifestent. Les figures, ou métaboles, résultent d'opérations de suppression partielle (Sp) ou complète (Sc), d'adjonction simple (As) ou répétitive (Ar), de suppression-adjonction partielle (SAp), complète (SAc) ou négative (SAn), de permutation quelconque (Pq) ou par inversion (Pi). Les métaboles du langage au sens strict se diversifient selon un double clivage (expression/contenu et mot/phrase) en métaplasmes, métataxes, métasémèmes et métalogismes. On notera en particulier que la métaphore est réduite au produit de deux synecdoques, lesquelles impliquent un découpage référentiel (mode Π) ou sémantique (mode Σ) des termes de départ sur lesquels elles portent. Enfin, la théorie linguistique des figures est valable, *mutatis mutandis*, pour des modes d'expression qui ne sont pas linguistiques en soi ; la théorie du récit, par exemple, est tributaire de la rhétorique.

[2] Cf. R. Barthes, « L'ancienne rhétorique ; aide-mémoire », *Communications*, n° 16, 1970 ; et V. Florescu, *Retorica şi neoretorica*, Bucureşti, Editara Academiei R. S. R., 1973.

[3] Paris, Larousse, 1970 ; réédition : Paris, Seuil, 1982 (Points).

On ne trouvera pas dans les divisions quelque peu hétérogènes qui suivent une étude approfondie de la rhétorique de chaque avant-garde ayant marqué les littératures de langues européennes : un ouvrage entier, même ayant les dimensions de celui que le lecteur tient en main, n'y suffirait pas. Il s'agira plutôt, au hasard de quelques mouvements, de montrer la présence agissante et essentielle de mécanismes rhétoriques dans les textes qu'ils ont produits, de découvrir le lieu exact où réside la spécificité de la pratique rhétorique de ces mouvements, d'apprécier la mesure dans laquelle se vérifient les propos tenus dans le discours théorique et, enfin, de saisir, ou de ressaisir, l'enjeu des ruptures et des failles mises au jour.

2. LE SURRÉALISME COMME MISE EN TROPES

Le surréalisme est un monisme. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire la fameuse déclaration du *Second Manifeste*. Une pensée aussi totalisante ne pouvait que se fonder sur un certain nombre de refus. Refus des « discours spécialisés », qui abolit non seulement les distinctions classiques entre roman, poème, essai, etc., mais aussi et surtout entre discours littéraire et non-littéraire, entre des littérateurs patentés et une humanité faite de crocheteurs du Port-au-foin (« Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains devant le message subliminal », *Le message automatique*)[4]; refus des techniques conscientes — ce refus refusé à son tour par un Queneau — lorsqu'elles sont autre chose qu'un simple moyen de faire jaillir l'automatisme, « seule structure qui réponde à la non-distinction (...) des qualités sensibles et des qualités formelles, des fonctions sensitives et des fonctions intellectuelles » ; refus enfin — et nous passons du plan de la pratique à celui de la critique — d'une approche des faits d'expression qui ne serait pas, elle aussi, totalisante : « Toute spéculation autour d'une œuvre est plus ou moins stérile, du moment qu'elle ne nous livre rien de l'essentiel : à savoir le secret de la puissance d'attraction que cette œuvre exerce ».

Ainsi décrit, le surréalisme semble bien être ou vouloir être une liquidation de la rhétorique (que celle-ci soit analyse ou pratique), prolonger sur ce point le mouvement amorcé par le romantisme, et même rejoindre certaines positions de tel esthéticien mettant l'accent sur l'unité intuitive du contenu et de la forme de l'œuvre d'art qu'est nécessairement tout acte d'expression. Le refus de la rhétorique est bien résumé dans le cri de Breton : « Il s'est trouvé quelqu'un d'assez malhonnête pour dresser un jour, dans une notice d'anthologie, la table de quelques-unes des images que nous présente l'œuvre d'un des plus grands poètes vivants ; on y lisait : *lendemain de chenille en tenue de bal* veut dire : papillon. *Mamelle de cristal* veut dire : une carafe. Non, Monsieur, Saint-Pol-Roux *ne veut pas dire*. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint-Pol-Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit » (*Point du jour*).

En fait, plutôt que de liquidation, il faudrait parler de simplification, de restriction ou de focalisation de la rhétorique : « Au terme actuel des recherches poétiques, il ne saurait être fait grand état de la distinction purement formelle qui a pu être établie entre la métaphore et la comparaison. Il reste que l'une et l'autre constitueront le véhicule interchangeable de la pensée

[4] Précisons d'emblée que les citations d'André Breton sont extraites de *Les manifestes du surréalisme* (Paris, Pauvert, 1972), *Point du jour* (Paris, Gallimard, 1970), *Signe ascendant* (Paris, Gallimard, 1968), *Ralentir Travaux* (Paris, Editions surréalistes, 1930 ; en coll. avec R. Char et P. Eluard), *Les Champs magnétiques* (Paris, Gallimard, 1971 ; avec Ph. Soupault).

analogique (. . .). Il est bien entendu qu'auprès de celles-ci, les autres « figures » que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le déclic analogique nous passionne » (A. Breton, *Signe ascendant*). Ainsi les surréalistes n'ont pas peu contribué à l'inflation du terme « image » pour désigner non seulement les figures par ressemblance, mais toute espèce de figure ou d'anomalie sémantique. Cet usage terminologique « fait écran, sinon obstacle à l'analyse, et induit sans contrôle à une interprétation métaphorique peut-être fautive, et à tout le moins réductrice ».[5]

Focalisation, disions-nous, plutôt que liquidation de la rhétorique : n'est-ce pas préfigurer le point de vue des rhétoriciens modernes que de suggérer que la distinction du littéraire et du non-littéraire est purement institutionnelle, et que l'étude des mécanismes langagiers devrait la transcender? N'est-ce pas accepter l'intuition de Pius Servien[6], formalisée sur le mode mathématique par Solomon Marcus, que de souligner l'infinité de significations que peut revêtir le langage poétique, libéré de la double contrainte que constituent la communication immédiate et la logique de la non-contradiction?[7]

Et n'est-ce pas aller dans le sens où allaient les formalistes russes que de souligner combien le langage poétique se disqualifie comme médium de communication, en conquérant sa totale autonomie (ce que, dans une autre terminologie, on nommerait autotélisme)? Mais il y a plus encore : quelque contestable que soit la place qu'ils réservent à « l'image », les surréalistes n'ont pas reculé devant l'élaboration d'une théorie de cette image. Théorie en fait assez fruste, puisqu'elle se résume peut-être au seul concept de distance sémique : pour Breton, en effet, « c'est du rapprochement en quelque sorte fortuit (de) deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. ». Mais en décrivant l'image de la sorte (comme un « pont jeté d'un mot à un autre, qui fait l'économie des relations descriptives le justifiant »[8]), et même en proposant l'analyse d'une « image d'Apollinaire » (*Ta langue/Le poisson rouge dans le bocal/De ta voix*, où *rouge* est la propriété commune de *langue* et de *poisson* et où le rapport *poisson/bocal*, *langue/voix* est soutenu par des concepts déjà imagés comme « cristallin »), Breton décrit-il autre chose que la classique métaphore ? Certains critiques l'ont bien vu, mais pour vêtir quelque peu un empereur trop nu à leur goût, ont tenté de sauver la spécificité de l'image surréaliste par le concept « d'intersection nulle » (« La limite de la métaphore est l'intersection nulle vers laquelle tend toute la poétique surréaliste »[9]). Il va de soi que n'importe quoi peut être le trope de n'importe quoi, mais y a-t-il des intersections nulles ?

Bouleversement radical, ou traditionalisme camouflé ? Telle est, en somme, la question que l'on peut se poser à propos de la rhétorique surréaliste. Pour résoudre le problème, on peut commencer par accorder qu'effectivement le plus grand nombre des « images » surréalistes ne se laissent pas décrire immédiatement à l'endroit où on les rencontre dans le texte, au rebours de certains tropes classiques. Mais on peut chercher s'il n'existe pas des mécanismes textuels

[5] G. Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications*, n° 16, 1970, p. 169.

[6] *Le langage des sciences*, Paris, Hermann, 1931 ; *Principes d'esthétique*. Paris, Boivin, 1935 ; *Science et Poésie*, Paris, Flammarion, 1957.

[7] Cf. S. Marcus, *Poetica matematică*, Bucureşti, Ed. Acad. Repub. Socialiste România, 1970; J.-M. Klinkenberg, « Vers un modèle théorique du langage poétique », *Degrés*, 1, 1973, pp. d1—d12.

[8] G. Durozoi—B. Lecherbonnier, *Le surréalisme*, Paris, Larousse, 1972, p. 127.

[9] J.-M. Adam et J.-P. Goldenstein, *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse, 1976.

particuliers autorisant la description technique de l'image, alors même qu'elle n'est plus ponctuelle mais investit de plus larges unités discursives.

Métaphore investissant plus d'un mot : telle pourrait être une première définition de la métaphore filée.[10] Perspective qui nous impose de compléter la définition classique de la métaphore : à la description des relations qu'entretiennent les éléments des deux concepts co-présents dans la métaphore ponctuelle, il faut superposer l'étude des relations entretenues par les éléments ici juxtaposés dans le discours. Pour ce faire, nous pouvons suivre l'analyse que Philippe Dubois[11] a donnée d'un aphorisme du Mauricien Malcolm de Chazal : « Le piano, c'est les incisives et les cuivres sont les molaires de l'orchestre — le piano tranchant les sons que les cuivres mastiqueront ensuite. Solo de flûte dans l'orchestre en sourdine : la symphonie mange de ses dents en avant » (*Sens plastique*). Dans la première phrase, deux relations métaphoriques sont instituées : de *piano* à *incisives* et de *cuivre* à *molaires*. Mais de *piano* à *cuivre*, et d'*incisives* à *molaires*, les relations sont également patentes. Elles sont, cette fois, d'ordre métonymique : les deux réalités auxquelles renvoient ces termes sont co-incluses sur le même mode dans un ensemble dont elles sont la synecdoque : orchestre dans un cas, dentition dans l'autre. Or dans un univers où un piano peut être une incisive (et c'est un tel univers qui est posé ici), rien n'interdit à une dentition d'être un orchestre. Et c'est ce que suggère la réitération d'une identique relation entre des parties de deux ensembles englobants. En somme, la rhétorique pose une règle qui est peu conforme aux règles de la logique : si $a \subset A$ et $b \subset B$ et que $a = b$, alors $A = B$, équivalence qui est plus acceptable encore si d'autres éléments de A et de B (des synecdoques de ces ensembles) sont eux aussi mis en relation.

Le filement de la métaphore engendre donc un réseau de tropes extrêmement dense :
a) les métaphores particulières induisent des métaphores globales (orchestre — dentition) ;
b) les relations métonymiques induisent, elles aussi, de nouvelles relations : piano et cuivres renvoient à la synecdoque généralisante de l'orchestre, qui suggère le déversement d'un paradigme dans le syntagme : virtuellement, la flûte, la cymbale, etc., sont présents dans le texte. De même, incisives et molaires induisent canines, dents de lait, etc., présents implicitement dans le texte ;
c) les relations synecdochiques (l'intersection de deux ensembles est synecdoque de chacun de ces ensembles) sont aussi à prendre en compte : la forme rectangulaire et plate est commune à l'incisive et au plat de la touche de piano, une certaine profondeur est commune à la molaire et au cuivre. Ce qui est ici filé, c'est un réseau de qualités abstraites, de formes et de fonctions, qui induisent de nouveaux concepts : ingestion, morsure, bruit, etc.

Notons la réversibilité de ces ensembles de tropes : il est peut-être hasardeux de parler, comme le fait M. Riffaterre[12], de métaphores « primaires » (orchestre = dentition) et « dérivées » (piano = incisives) : en l'occurrence, la métaphore « primaire » est chronologiquement seconde, induite qu'elle est par les métaphores « dérivées » ; de surcroît, dans la métaphore filée surréaliste, il est particulièrement dangereux d'utiliser une terminologie renvoyant à une hiérarchie des éléments en relation métaphorique (« propre » et « figuré », « teneur » et « véhicule », etc.). Ceci est vrai pour toute relation métaphorique, potentiellement réversible.

[10] Cf. M. Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, n° 3, 1969, pp. 46-60.
[11] *Narratologie et récit surréaliste*, mémoire inédit de licence en philologie romane, Liège, 1974 ; et « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », *Le Français moderne*, t. 43, 3, 1975, pp. 202-213. Exemple emprunté à Malcolm de Chazal : *Sens plastique*, Paris, Gallimard, 1947, t. 2, p. 63.
[12] *Op. cit.*, pp. 47-48.

Mais la pratique surréaliste, par un réseau faisant constamment intervenir les diverses isotopies en présence[13], et ce au niveau manifesté, a su préserver cette pluralité des significations présente dans tout trope, mais plus ou moins réduite par le contexte dans lequel il s'actualise. Génération du sens d'ailleurs sans limite précise : le filement de la métaphore, en transformant un phénomène souvent perçu comme ponctuel (dans tel texte, tel mot est métaphorique) en un processus linéaire, crée un vecteur dont il indique la direction (parties d'orchestre = éléments de la mastication), mais non le sens (la relation est réversible) ni la grandeur (les deux ensembles en présence sont indéterminés). Limite imprécise sur le plan horizontal (la nomenclature des dents est tout de même vite épuisée...), mais plus floue encore sur le plan vertical : la co-présence de tropes de niveaux divers interdit que l'on s'arrête au niveau de tel ensemble : si ce qui est nommé ici « métaphore primaire » est la mise en intersection des deux ensembles les plus puissants dont l'un au moins est manifesté dans le texte, d'autres mises en relation métaphorique sont encore possibles (musique = cri, musique = nutrition, art = vie, etc.). En d'autres termes, la métaphore filée ne pose pas une somme d'équivalences, mais une loi générale d'équivalence.

Il reste maintenant à examiner la place qu'occupent ces unités rhétoriques dans la stratégie du texte surréaliste. On sait que, dans une littérature divisée en genres et en sous-genres, deux lieux se désignent particulièrement comme réceptacles pour l'imagination analogique. Ce sont, au sein des genres narratifs, la description (qui s'oppose à l'action proprement dite), et le genre en principe non-narratif qu'est la poésie.[14]

Dans la première, la présence des métaphores peut avoir une fonction purement ornementale ou encore introduire des relations métaphoriques avec les éléments de l'action (tel milieu, peint de manière anthropomorphique, connote telle disposition psychologique du héros : « Il pleure dans mon cœur/comme il pleut sur la ville », Verlaine) ; dans la seconde, elle a pour fonction la médiation non-narrative entre les grandes régions archétypales du sens.

C'est une des caractéristiques essentielles du surréalisme que d'avoir fait éclater ces moules en confondant les différentes fonctions du discours rhétorique. Non seulement il pousse à son extrémité la description symbolique en hyperbolisant les relations analogiques et en multipliant, ainsi qu'on l'a vu, les sens engendrés par le trope, mais encore tend-il à abolir la différence entre code de l'action et code de la description en tendant à confondre médiation tropique et médiation proprement narrative.

Pourtant, la métaphorisation semble bien s'engager de façon classique, dans cette page de *La liberté ou l'amour*[15] :

> Le vent apportait des feuilles arrachées aux arbres des Tuileries et ces feuilles tombaient avec un bruit mou. C'étaient des gants ; gants de toutes sortes, gants de peau, gants de suède, gants de fil longs. C'est devant le bijoutier une femme qui se dégante

[13] En une première approximation, l'isotopie sémantique peut se définir comme l'homogénéité du niveau des signifiés d'un texte donné ; elle dépend donc de la redondance sémique qui s'y observe. Ainsi « le soleil luit » est-il isotope, mais non « le soleil noir de la mélancolie » (Nerval). A consulter : J.-M. Klinkenberg, « Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire », *Le Français moderne*, t. 41, 1973, pp. 285-290 ; Groupe μ, « Isotopie, allotopie et polytopie : le texte rhétorique », *Versus*, 14, 1976, et « Isotopie et allotopie : le fonctionnement rhétorique du texte », *VS*, 19, 1977. La redondance est une « mesure de l'excédent relatif de signes par rapport au nombre minimal qui aurait été nécessaire pour convoyer la même quantité d'originalité » (A. Moles *et al.*, *La Communication*, Paris, Centre d'Etudes et de promotion de la lecture, 1971, *sub v°*) ; ainsi, de *soleil* à *luire* s'observe une redondance des sèmes de « luminosité ».

[14] Cf. Groupe μ, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1977.

[15] Paris, Gallimard, 1968, p. 21.

pour essayer une bague et se faire baiser la main par le Corsaire Sanglot, c'est une chanteuse, au fond d'un théâtre houleux, venant avec des effluves de guillotine et des cris de Révolution, c'est le peu de main qu'on peut voir au niveau des boutons. De temps à autre, plus lourdement qu'un météore à bout de course, tombait un gant de boxe. La foule piétinait ces souvenirs de baisers et d'étreintes sans leur prêter la déférente attention qu'ils sollicitaient. Seul j'évitais de les meurtrir. Parfois même je ramassais l'un d'eux. D'une étreinte douce il me remerciait. Je le sentais frémir dans la poche de mon pantalon. Ainsi sa maîtresse avait-elle dû frémir à l'instant fugitif de l'amour.

On notera d'emblée que ce texte affirme brutalement une identité du métaphorisé et du métaphorisant, sans recourir aux modalisations atténuantes fréquentes dans ce genre de discours (comme : « Les feuilles tombaient avec un bruit de gant », formule qui focaliserait l'attention sur les aspects rationnels de la métaphore, c'est-à-dire sur l'intersection sémique des ensembles en présence : poids, matité, etc.). En instituant une relation d'identité, l'image laisse non seulement libre cours à la recherche d'autres éléments intersectifs, mais substitue purement et simplement un objet à un autre. Jusque-là, sans doute le texte ne nous offre-t-il qu'une variété plus marquée d'un processus courant. Mais il y a davantage : la quantité d'éléments du texte référables au degré perçu de la métaphore *in praesentia* (*gants*, cinq fois répété avec diverses variantes, *déganter*, *bague*, *main*, *étreinte*, etc.) ainsi que la rareté d'éléments *exclusivement* référables à l'isotopie « végétale » correspondant à son degré conçu *feuilles* (*tomber*, *ramasser* sont lisibles sur les deux isotopies), font en quelque sorte disparaître le premier sens et confère une autonomie au discours figuré. Autonomie d'autant plus forte qu'il est malaisé d'établir dans ce fragment — et au rebours de celui de Malcolm de Chazal — des équations termes à termes : si l'univers des orchestres et celui de la dentition ont des structures identifiables et plus ou moins homologables (par la décision arbitraire d'un manipulateur du langage), on est ici réduit, en l'absence de toute indication textuelle, aux conjectures les plus vagues en ce qui concerne l'être botanique possible des « gants de suède » ou des gants de belle actrice. « L'effet de réel » qu'induit généralement la description est donc ici totalement évacué : « La description, en ne décrivant pas son objet mais plutôt une image verbale de cet objet, se désigne comme travail d'écriture ».[16]

Cette hypertrophie du métaphorique aboutit à un paradoxe : au fur et à mesure que le métaphorisé disparaît au fil de la lecture (car rien n'interdit à ce trajet dans Paris de devenir un traité de ganterie) et que la seconde isotopie trouve son autonomie, la figure tend à s'abolir : le bouchon de carafe a disparu, et l'artisan a créé la mamelle de cristal, mamelle que l'on peut palper à loisir ; les gants rencontrés par Desnos ne sont plus des feuilles, mais ils ont désormais leur histoire, leur univers, etc. Rien n'empêche cette isotopie d'être à son tour la base d'une nouvelle métaphore laquelle serait initiatrice d'une nouvelle isotopie. C'est d'ailleurs bien ce qui est suggéré vers la fin de l'extrait : les gants sont petit à petit humanisés (« D'une étreinte douce il me remerciait ») et on n'ose trop penser à ce qu'ils font dans la poche du promeneur : le traité de peausserie devient Kama-Soutra. Ce jeu de multiplication des isotopies est potentiellement présent dans tout texte rhétorique, mais il est particulièrement systématisé ici. Nous n'avons pas à nous appesantir sur cette multiplicité des plans isotopes dans le texte surréaliste, tant elle est patente, et tant la critique, à la suite des surréalistes eux-mêmes, a pu l'explorer. On l'a cependant exagérée (on reconnaît aisément une isotopie cosmologique dans cet extrait de

16 Ph. Dubois, *Narratologie et récit surréaliste*, *op. cit.*, p. 92.

Soupault : « La pluie simple s'abat sur les fleuves immobiles. Le bruit malicieux des marées va au labyrinthe d'humidités. Au contact des étoiles filantes, les yeux anxieux des femmes se sont fermés pour plusieurs années. Elles ne verront plus que les tapisseries du ciel de juin et des hautes mers ; mais il y a les bruits magnifiques des catastrophes verticales et des événements historiques », *Les champs magnétiques*). Mais il n'en reste pas moins que l'attirail de machines à coudre, de parapluies et de tables d'opération est une réalité, parmi celles que l'on a eu le moins de peine à imiter. Il nous suffisait de noter ici, à la lumière du passage de Desnos, que ce mélange des niveaux n'est pas séparable d'une certaine technicité.

Cependant, on ne peut encore parler, à ce stade, de subversion du récit : même hypertrophié, ce discours rhétorique n'entraîne tout au plus, et à l'instar de la description classique, qu'une rupture du récit, rupture qui peut être, comme ici, une simple suspension (encore qu'il y ait, dans l'univers autonome de la description, une ébauche de récit enchâssé), ou encore le développement d'un nouveau récit se déroulant sur l'isotopie ouverte par la métaphore filée. Il arrive cependant que le changement d'isotopie puisse faire avancer le récit : il suffit pour cela que sur le nouveau plan se déroule un nouveau récit et que sur cette seconde base, des tropes connecteurs d'isotopies fassent revenir la lecture à la première isotopie, où le récit serait passé d'un niveau à l'autre. Procédé bien connu dans les genres narratifs fantastiques : telle situation, connue sous telle espèce dans une situation de veille, est modifiée dans un état second (rêve, drogue, intervention extra-terrestre, etc.), et, au retour à l'état premier, le protagoniste s'aperçoit que la « réalité » a conservé quelque trait de l'état second (souvenir, marque, vestige, etc.). La différence est ici que la modification d'état passe exclusivement par le verbal, et ne se donne jamais (et c'est pourquoi il n'y a pas de vrai « roman » surréaliste) la pseudo-caution d'une explication rationnelle : dans le texte surréaliste, le verbal est le réel et vice-versa, le métaphorique est littéralisé et vice-versa. La distinction des plans est prise d'assaut, mais — au contraire de ce que croit pouvoir dire un certain discours mythique — les plans ne sont nullement abolis : ce qui donne cette illusion, c'est non seulement leur multiplication, mais aussi et surtout la réversibilité de leurs rapports.

Au terme de ce bref examen, le rhétoricien peut tirer deux conclusions qui, peut-être, détonneront par rapport à l'ensemble des travaux consacrés au surréalisme.

La première est qu'il faut en rabattre quant à la primauté de l'analogique. Si, dans la métaphore filée, ce qui est donné au début et ce qui est trouvé à la fin sont des équivalences, leur floraison n'est possible qu'à raison de l'établissement d'une chaîne de relations synecdochiques et métonymiques. Mais il y a plus : ce n'est pas toujours l'équivalence qui est au centre du dessein textuel surréaliste. Dans le passage de Desnos, la métaphore initiale engendre un univers autonome dans lequel s'ouvre une amorce de récit, mais c'est au prix de l'abandon de la perspective métaphorique. Ce sont plutôt des relations métonymiques qui s'imposent (de *gant* à *étreinte*, de *gant* à *femme*, etc.), et c'est à elles qu'il revient cette fois de multiplier les niveaux d'évocation. Car, si l'on y regarde bien, chaque élément du passage devrait en principe assumer une double nature tropique : il devrait être à la fois métaphore reliant les isotopies gantière et végétale, et métonymie jouant à partir de l'univers du gant. Mais, ainsi qu'on l'a vu, le texte finit par négliger la première équivalence, donnée une fois pour toutes. Jusqu'à la reprise du récit (« Je marchais »), on ne peut plus parler de primauté du métaphorique.

Une seconde conclusion du rhétoricien est que le texte surréaliste n'instaure peut-être pas, par rapport à ses devanciers, une rupture qualitative. Celle-ci se situe plutôt au niveau de

l'intention, de la revendication, dans les conceptions que l'on a pu se faire de l'acte d'écriture, et dans les explications qu'on a pu en donner, notamment en les mettant en relation avec des structures psychologiques. La révolution surréaliste nous paraît plutôt procéder d'une somme remarquable de ruptures mieux descriptibles sur un plan quantitatif ; les surréalistes ont centré leur pratique — mais non exclusivement — sur les figures par analogie, ils ont exacerbé la fonction polysémique du trope et, davantage que tous les autres, ils ont pris au sérieux la rhétorique : ce qu'elle engendre n'est plus simple ornement, n'est plus regard autre jeté sur la réalité, mais *est* la réalité. Pourtant, ces ruptures ne vont pas seules. D'autres les accompagnent, moins spectaculaires peut-être. En écrivant « Alerte de Laërte/Ophélie/est folie/et faux lys ; aime-la/Hamlet », Michel Leiris est peut-être plus proche de la « libération du signifiant » qui sera la revendication rhétorique d'une autre avant-garde plus proche de nous.[17]

3. LES MÉTAPLASMES DANS LA POÉSIE LETTRISTE

Il est fort malaisé de parler du lettrisme, et il n'existe d'ailleurs pas encore, à notre connaissance, d'étude théorique sérieuse sur ce mouvement. Le groupe lui-même a sans doute contribué à cet état de choses en déclarant (Isou : *Précisions sur ma poésie et moi*, Paris, A. E. L., 1950, p. 61) : « En dehors de la critique de l'artiste, toute critique est une imposture », et en recourant, dans les travaux de ses propres membres, à un jargon ronflant et péremptoire peu fait pour en faciliter l'accès.[1] Or, en peinture, le groupe prétendait succéder, en les dépassant, aux figuratifs et aux abstraits ; il prétendait de même succéder à Dada (« le dadaïsme, un assassinat sans mort ») pour proposer « une nouvelle structure (. . .) constructive ». Il y a lieu d'examiner ces prétentions et les moyens rhétoriques mis en œuvre pour y parvenir.

Pour ce faire, il faudra au préalable esquisser un résumé des positions lettristes, et mettre en place quelques concepts qui serviront à l'analyse.

0. L'esthétique lettriste

On ne retiendra ici que les positions ayant une incidence sur la littérature, car l'évolution du groupe a donné lieu à de très nombreuses théories intéressant surtout les aspects plastiques de son activité.

Tout art évolue selon deux phases successives. La première, dite « amplique » est extravertie, tournée vers le macrocosme et l'anecdote ; elle est à tendance épique, et respecte l'objet. La seconde, qui lui succède, est dite « ciselante » ; elle représente une introjection de la première, un souci du détail et du microcosme. Son souci de révéler l'intériorité du créateur la mène à un certain hermétisme ; elle rejette l'objet au profit du medium d'expression.

[17] Cf, ici même, le paragraphe 6.

[1] On citera néanmoins trois ouvrages d'ensemble susceptibles de fournir au lecteur non informé une bonne base documentaire : J.-P. Curtay (membre du groupe), *La poésie lettriste*, Paris, Seghers, 1974 (envisage surtout l'aspect littéraire) ; G.-P. Broutin, J.-P. Curtay, J.-P. Gillard, F. Poyet (membres du groupe), *Lettrisme et hypergraphie*, Paris, Fall, Coll. Bibli-Opus, 1972 (envisage surtout l'aspect pictural) ; R. Altmann (ex-membre du groupe), « Elementos de estética letrista », *Islas*, IX, 3 Cuba, 1967, pp. 247-272. Sauf référence expresse toutes les citations de cette section 3 pourront être trouvées dans ces ouvrages.

Un art utilise certains matériaux choisis (représentation d'objets, formes géométriques, mots) et prospecte leurs possibilités, d'abord dans une phase amplique, ensuite dans une phase ciselante. A la fin de cette progression, les possibilités sont épuisées et il faut chercher des matériaux nouveaux. Ainsi, après épuisement de la peinture figurative et de l'art abstrait, les lettristes proposent un art basé sur la lettre. Le concept de *lettre*, en tant que « particule » pouvant fonder un art nouveau, a évidemment fait l'objet de nombreuses déclarations parmi les théoriciens du groupe : pour eux, l'époque actuelle est placée sous le signe de la *communication*, par laquelle se réalise une universalisation de la culture. Il devient donc nécessaire de découvrir un moyen de transmission et d'information pour les créations d'une minorité (on notera en passant que le même raisonnement est au point de départ des manifestes fondateurs de la poésie concrète et spatialiste). L'hypergraphologie serait une science totale des moyens de communication, mais ayant conservé une dimension esthétique ; l'hypergraphie étant, quant à elle, la réalisation du rêve séculaire d'une « écriture totale », « nouveau répertoire de formes » aux « possibilités infinies ».

La lettre est l'« élément ancestral de la communication visuelle, coupé de la peinture après les hiéroglyphes, hybride de l'art plastique et de l'écriture ».[2] La lettre lettriste visait à réunir en une structure double les deux pouvoirs initialement présents dans l'hiéroglyphe, mais qui se seraient séparés : un pouvoir « figuratif » muet, et un pouvoir « alphabétique » de communication.

La totalité visée par le lettriste est donc à la fois harmonique (par l'aspect figuratif) et conceptuelle (par l'aspect alphabétique), et de ce fait elle est dite « immédiatement significative » (il est clair que nous aurons à analyser cette immédiateté et cette signification). Les lettristes insistent beaucoup sur ce caractère de « totalité formelle » de la lettre ou du signe (notions apparemment synonymes pour eux), afin d'empêcher qu'on les identifie à des figuratifs (pour qui la lettre est un « objet de la réalité ») ou à des abstraits (pour qui elle est une « composition géométrique »). Il s'agira, dans leur programme, d'intégrer « des milliards d'alphabets possibles pour des milliards de significations possibles ».[2]

Au cours de son évolution ultérieure, le groupe a suggéré un nouveau « dépassement » du lettrisme, dénommé « Esthapéirisme ». La particule fondamentale n'est plus ici la lettre, mais bien une particule obtenue « à l'aide de tout moyen plastique ou extraplastique, visible ou invisible, *dépourvue de tout sens intrinsèque*, acceptée autant qu'elle *permet d'imaginer* un autre élément, inexistant ou possible » (nous soulignons).

1. Quelques concepts

1.1. Il est parfois difficile de cerner la différence entre poésies concrète, spatialiste, et lettriste. Certains auteurs, comme Ferdinand Kriwet ou Klaus Peter Dienst, sont même cités dans les anthologies des deux groupes, ce qui montre que la distinction est parfois impossible pour les groupes eux-mêmes (à moins qu'il ne s'agisse d'un pur et simple annexionnisme). Nous allons cependant proposer une classification aussi simple que possible, contenant d'ailleurs sa part d'arbitraire, mais qui aura le mérite de mettre un peu de clarté dans ce domaine.

[2] Broutin et al., *op. cit.* p. 16.

Poésie	Champ principal	Unité de base
Traditionnelle	contenu	lexème
Spatialiste	contenu	lexème
Concrète	expression	lexème
Lettriste	expression	graphèmes et traits graphiques distinctifs

C'est, bien entendu, au terme d'une démarche réductrice que l'on peut désigner les domaines privilégiés de chacune de ces poésies : un sonnet traditionnel signifie *aussi* dans l'univers de l'expression, par sa distribution spatiale et son schéma sonore, mais on admettra que cet aspect demeure relativement effacé, et toujours subordonné au contenu. A l'autre extrême, un poème lettriste de la variété esthapéiriste, même n'employant aucune lettre d'aucun alphabet connu, continue de renvoyer, par un lien aussi ténu qu'on voudra, à une possibilité de transmission d'information par signes. Entre spatialisme et concrétisme, notre définition un peu tranchée entraîne une redistribution des œuvres, mais celle-ci les éclaire plutôt qu'elle ne les brutalise. Elle facilite notre lecture en nous incitant à nous demander sur quel registre principal joue l'œuvre considérée, elle montre que parfois un poète s'abusait lorsqu'il croyait faire quelque chose « avec la langue » plutôt que « dans la langue » (pour reprendre la formule célèbre de Max Bense). La section 2.3. examinera plus particulièrement ces œuvres.

L'analyse des œuvres lettristes amènera à y distinguer encore plusieurs catégories assez diverses.

1.2. S'agissant de « lettres » et de signes, usuels ou forgés, il importe de définir la notion de *répertoire*.[3] Les graphèmes et phonèmes sont essentiellement des unités distinctives, qui ne fonctionnent que par opposition aux autres membres de la même classe ; ils n'ont par eux-mêmes aucune signification au sens linguistique, et sont arbitraires. Les unités d'autres répertoires, comme celui des signes du code de la circulation routière, ne sont que partiellement arbitraires, et conservent par conséquent une signification individuelle en vertu de leur structure iconique. Pour tous, le caractère le plus important est qu'ils représentent le découpage d'une substance. Pour le répertoire des sèmes, la chose est évidente. Pour le répertoire des phonèmes, elle ne l'est pas moins, car il représente un découpage d'unités discrètes dans le spectre sonore : tout son proche du modèle d'un phonème existant dans le répertoire est assimilé à celui-ci, tout son trop distant de tout phonème est simplement considéré comme ne faisant pas partie du répertoire. Le codage, accord entre les instances communicantes, est très strict.

Les éléments d'un répertoire culturel forment un système clos, caractère que n'ont évidemment pas les répertoires forgés, qui sont ouverts et où le système reste conjectural.

1.3. Un caractère très important des répertoires linguistiques doit alors être rappelé : par exemple, le graphème (groupe de lettres ou lettre) représente l'association d'une image (visuelle) et d'un phonème. Un message graphique se « lit » dans deux sens du terme : il se regarde (par les

[3] M. Bense, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Reinbek, Rowohlt, 1969, p. 17.

yeux) et se parle (par la voix intérieure). Un répertoire synthétique ne peut plus être lu que visuellement, tout comme un tableau traditionnel. Un des intérêts de la lettre comme « particule » utilisable en peinture pourrait être de « dédoubler » la lecture du tableau ; en cela on pourrait objectivement souscrire à la prétention des lettristes à signifier par delà la distinction entre figuratif et non figuratif.

1.4. Le statut des *répertoires synthétiques* est ambigu : ils appartiennent à la fois aux systèmes signifiants, dont ils sont la parodie, et ils leur sont extérieurs, car ils ne font l'objet d'aucune convention de codification.

Ce sera par métaphore qu'on leur attribuera une totalité de signification au même titre qu'aux répertoires codés, mais ils ne retiendront que les deux aspects les plus généraux de ce trait : — une *potentialité de signification* (qu'on leur accorde, tout comme on ne doute pas que les signes hébreux d'un quotidien de Tel Aviv ne transmettent des informations) ; — une *obligation de signification* (car la liaison entre signifiant et signifié est symétrique, comme le soulignait Saussure dans la célèbre parabole de la feuille de papier).

Tout essai pour préciser davantage la signification des œuvres esthapéiristes est vain. Simplement, les répertoires forgés offriront plus ou moins de prise à un décodage iconique qui les considérera comme *rébus*, mais ceci ne changera en rien le statut de la signification dégagée à la lecture, qui est d'être *projective*.

L'élément d'un répertoire codé contraint et limite le sens, mais la pratique de la lecture nous apprend que chaque lecteur force cependant le sens et investit le message de son idiolecte, par une activité déformante ; les contraintes du code sont à cet égard frustratoires. Par contre, l'absence de code dans les répertoires synthétiques est libératrice. Ces répertoires ont une potentialité infinie d'investissement, qui fait leur attrait en les apparentant aux grimoires et aux mandalas (cf. 1.6).

1.5. Nous avons soutenu ailleurs[4] que la poésie était un ensemble de structures rhétoriques *médiatrices*. Il s'agissait, selon ce modèle, de médier le microcosme (Anthropos) et le macrocosme (Cosmos), et une troisième entité à caractère éminemment médiateur (Logos) est apparue pour faciliter cette opération. La « lettre », et même tout élément évoquant la lettre, appartient à ou se réfère au Logos, et participe de sa fonction médiatrice. Il apparaîtrait ici, en première analyse de la poésie lettriste, qu'il s'agit toujours très exactement de relier l'Anthropos au Cosmos (le Ciselant et l'Amplique dans la terminologie de l'école). Les textes « théoriques » cités plus haut à propos du statut de la lettre ne laissent pas de doute sur le fait que les membres du groupe entendent conserver à la lettre son caractère mixte : *figuratif* et donc lié à l'objet ou à une schématisation de l'objet (Cosmos), *conceptuel* et donc lié à l'activité mentale de l'artiste (Anthropos).

1.6. On sait que, pour certaine psychologie, certains objets ou certaines constructions auraient un rôle médiateur dans la *communication entre le conscient et l'inconscient*. La recherche de cette communication y est considérée comme une aspiration humaine essentielle et son aboutissement comme profondément euphorisant. Jung a repris le terme indien de *Mandala*

[4] *Rhétorique poétique*, Urbino, Centre International de Sémiotique, 1972, et *Rhétorique de la poésie*, *op. cit.*

pour nommer génériquement ces structures, souvent à base de deux symbolismes enchevêtrés : celui du *cercle* (intégrité naturelle, plénitude, soi) et celui du *carré* (prise de conscience).

Il est évident que la lettre est, elle aussi, une combinaison de tracés courbes et anguleux, et qu'elle offre de ce fait, en tant que structure formelle de communication, une certaine congruence avec le mandala. Ce caractère est généralement oblitéré par la transitivité du signe et n'est plus guère perçu que par des artistes à la sensibilité plastique développée ou par des personnes totalement illettrées, portées à une « adoration » de l'écrit. Les techniques poétiques dont il est ici question ont pour effet, entre autres choses, par un affaiblissement de la composante conceptuelle (voire par son élimination pure et simple), de remettre le lecteur dans une situation d'illettré. Fonction que remplissent d'ailleurs nombre d'autres structurations rhétoriques.

Le mandala a un caractère au moins potentiellement codé (l'usage de cercles et carrés, de la relation d'inclusion, de couleurs, et dans certains cas le symbolisme d'un parcours à faire par l'impétrant). Le poème lettriste, dans sa forme hypergraphique, n'a pas aussi explicitement ce caractère, mais il a par contre l'avantage de renvoyer sans ambiguïté au système de communication le plus codé qui soit : le langage. On peut donc estimer qu'il fonctionne de la même façon que tout autre poème, par une exploitation de la structure médiatrice du Logos. Mais là où le poème traditionnel s'efforce de préciser les termes qu'il médie en soulignant leur tension, le poème lettriste s'interdit de le faire et se borne à annoncer qu'il médie. Il ne peut plus, dès lors, que médier ce qu'il est le plus essentiel de médier : le conscient et l'inconscient. Ce mode de fonctionnement requiert, de la part du lecteur, une attitude appropriée. Mais il en va ainsi pour tous les autres modes de communication esthétique...

1.7. L'*aspect parodique* des répertoires synthétiques devra être analysé en détail lors de l'examen des œuvres. En quoi y consiste l'allusion au langage ? L'examen des opérations de transformation permettra de dégager une véritable rhétorique des métaplasmes, située cette fois au niveau du graphème.

Pour les œuvres plus spécifiquement lettristes, c'est au niveau des mots forgés qu'apparaîtront des structures intéressantes : celles d'un lexique parodique.

2. Analyse des œuvres

2.1 *Emploi des répertoires codés*

2.1.1. Maintien des mots mais déformation des lettres. La déformation en question reste inférieure au niveau de redondance. Pour l'analyser, on fera appel à un degré zéro intuitif correspondant au dessin « canonique » des lettres. On se contentera ici de suggérer au passage leurs traits distinctifs sans s'astreindre à l'extrême rigueur qui a permis d'extraire les traits distinctifs des phonèmes.[5] Ces traits s'organisent notamment dans les systèmes oppositionnels suivants :

— le plein et le délié (surtout en cursive)

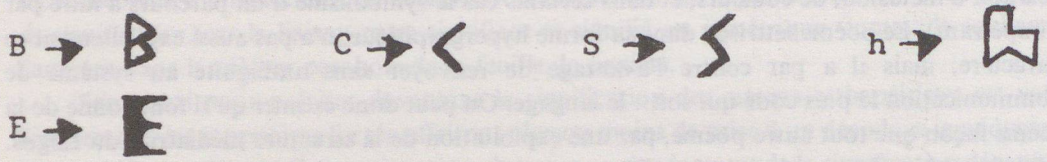
— le fermé et l'ouvert

[5] Cf. G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Editions de Minuit, 1972.

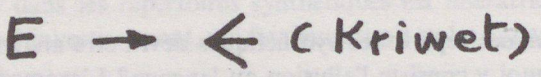
— l'intervalle et la lettre (caractère discret des lettres)
— la droite et la courbe
— la verticale, l'oblique et l'horizontale
— le plein et le creux
— etc.

Toute une rhétorique d'adjonction, de suppression et de suppression-adjonction va pouvoir ici s'exercer. La suppression-adjonction prendra souvent la forme de la commutation, où un trait est remplacé par son allèle dans une paire d'opposés.
Exemples de figures :

a) *Courbes rectifiées et droites courbées*



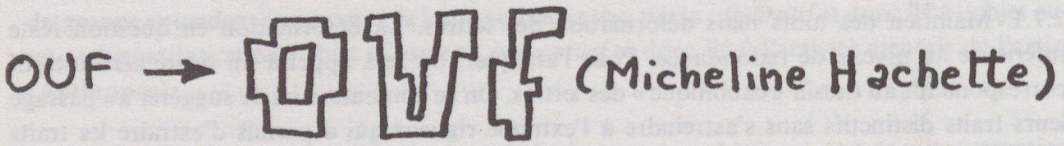
Des textes comme *Barbara* de Klaus et Rolf Dienst ou *Dessin avec des lettres* de Kriwet, dont nous reproduisons des fragments (avec la « traduction ») montrent ces commutations à l'œuvre (pp. 896 et 897).
b) *Verticales inclinées*



c) *Suppression d'intervalles*

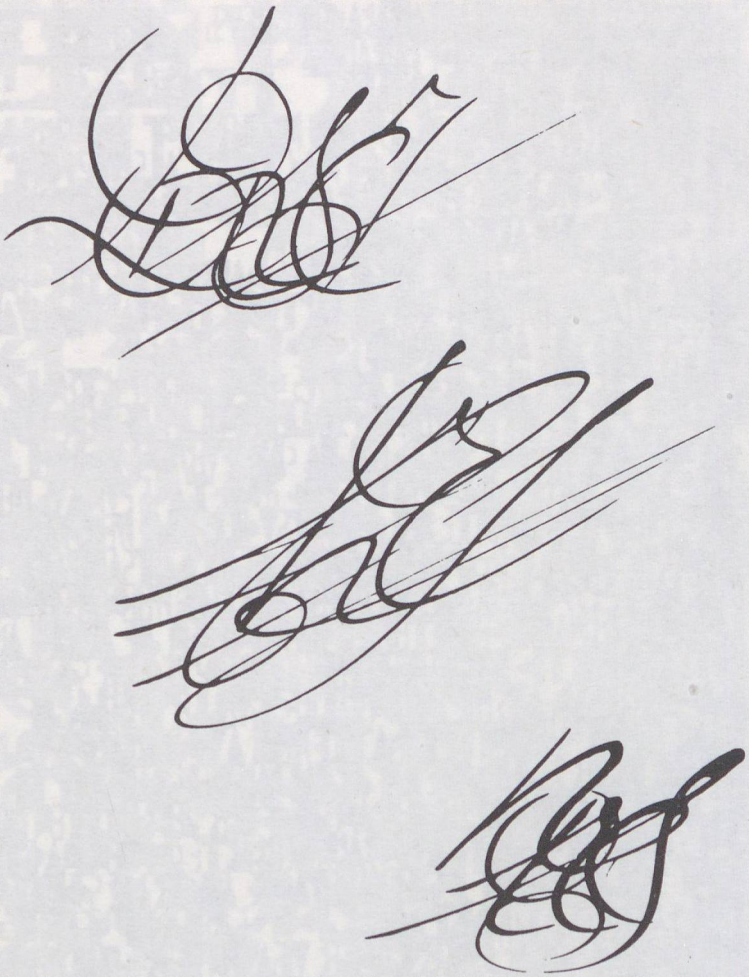


(se rencontre aussi bien chez Kriwet que chez Dienst.)
d) *Adjonction de traits stylistiques (variantes libres)*

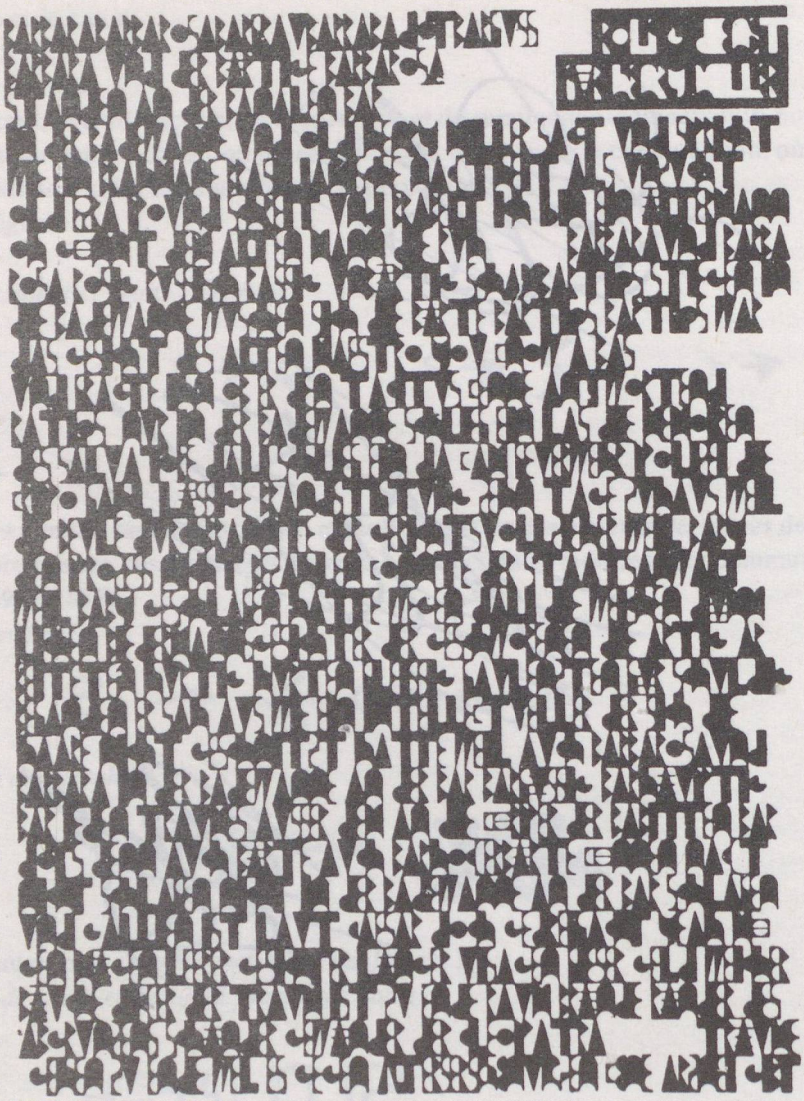


Produit un effet de brouillage.

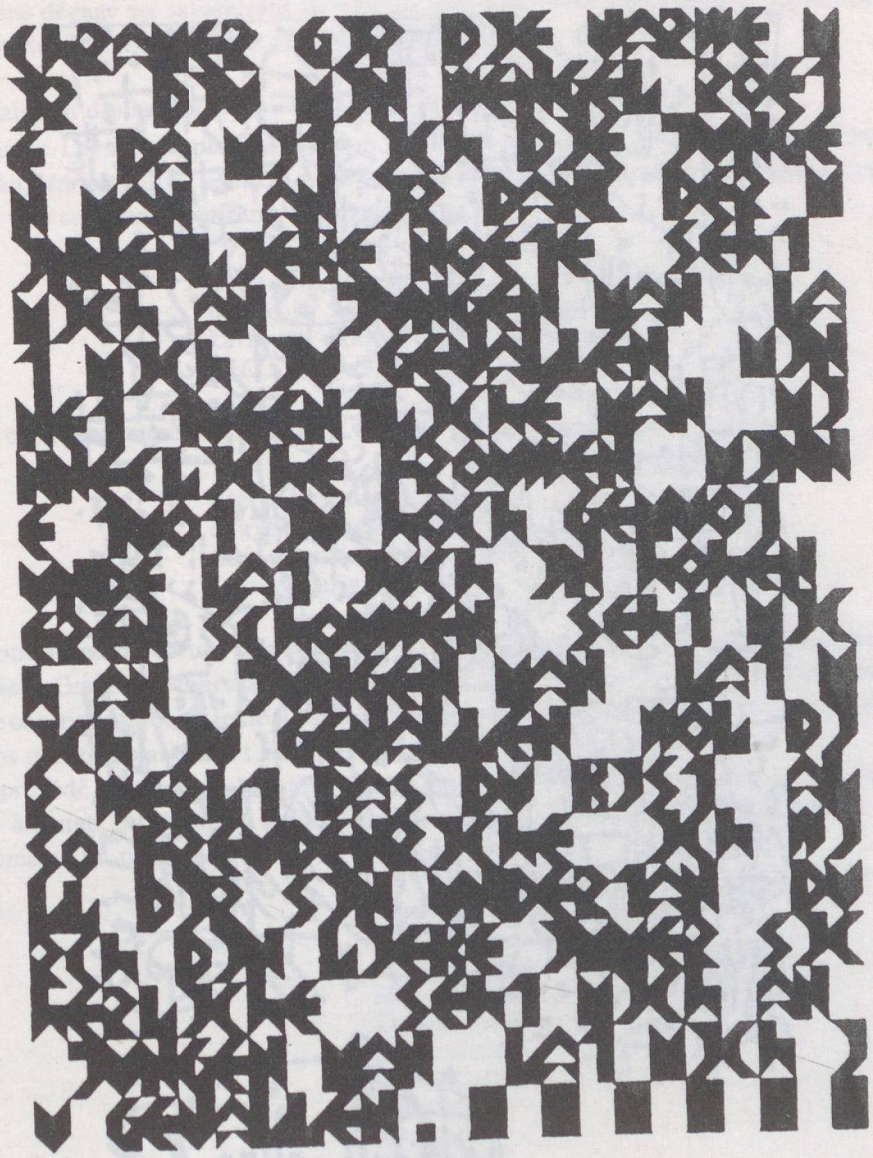
La déformation peut également porter sur l'écriture cursive. Ces textes sont lisibles avec un peu d'attention et on reconnaîtra du français dans cette lettre *(Ecriture)* de Serpan (p. 898). Un autre artiste, qui ne fait pas partie du groupe lettriste, a abondamment utilisé cette technique : c'est Christian Dotremont dans ses *logogrammes*, dont voici un exemple :



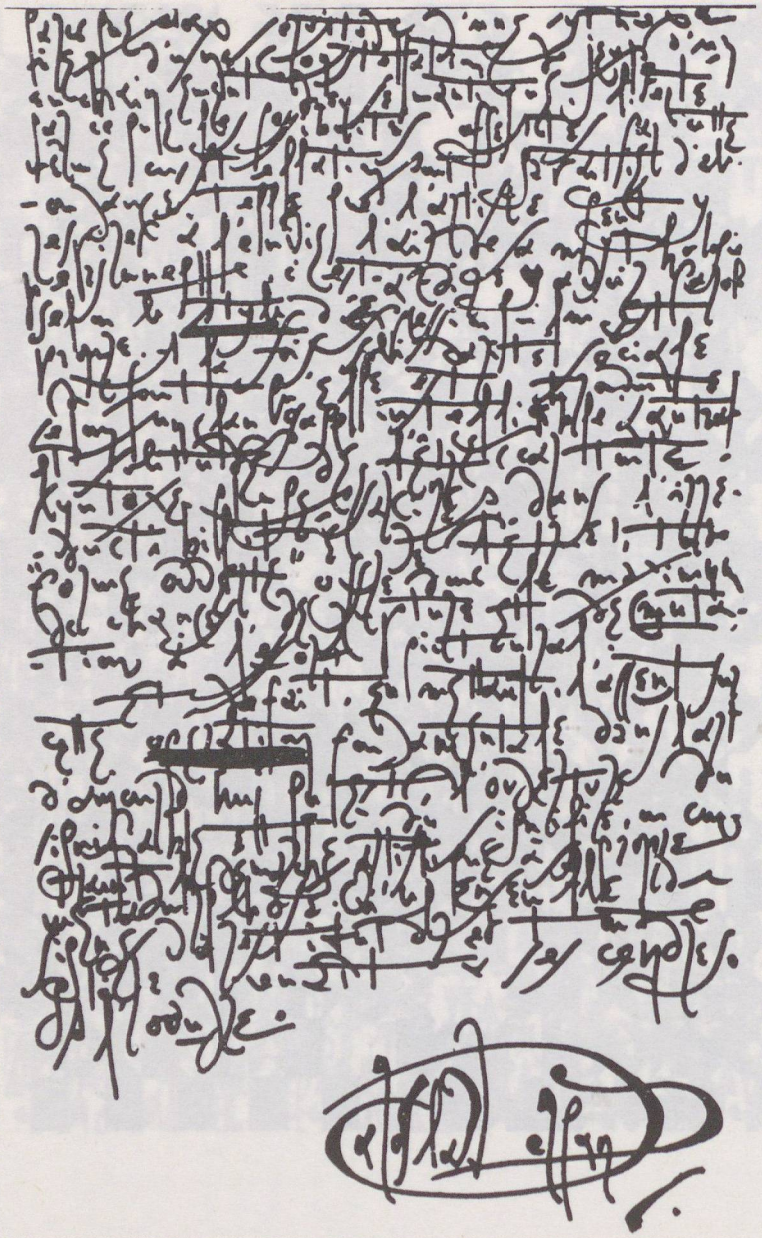
Dotremont, *Logogrammes* I (1964): « Dansez herbes folles »



Klaus et Rolf Dienst, *Rhinozeros* : « barbarabarbarabarfraubarbardotbarfuss », 1961



Kriwet : « Dessin avec des lettres » (Traduction : CHRAMER GIP DIE WARME etc.).



Serpan : « Ecriture »

Dans toute cette catégorie, les textes se déchiffrent difficilement (à cause du brouillage), mais le sens dégagé est satisfaisant. Il n'en ira plus ainsi pour les catégories suivantes, qui se déchiffrent facilement mais sont frustrantes pour le sens.

2.1.2. Maintien des lettres, mais déformation des mots (lexique déformé).

Maurice Lemaître a plusieurs fois eu recours à ce procédé, notamment dans l'amusante *Ballade des Mordus*,[6] dont le titre nous met sur la voie de la célèbre *Epitaphe Villon*. Les quatre premiers vers suffiront à montrer la technique :

frarô zalü kéapri norévé
nayakoler koramin atürsi
karsôpéti dani povra züvé
TIEU soraya lilô koramési.

Ces vers évoquent irrésistiblement :

Freres humains, qui après nous vivez,
N'ayez les cuers contre nous endurcis,
Car, se pitié de nous povres avez,
Dieu en aura plus tost de vous mercis.

Il faut donc admettre qu'une fois encore le taux de redondance n'a pas été dépassé par le taux d'altération. Ont été conservés les traits de mètre et de rythme, de rime, et l'essentiel de la structure consonantique du texte. Les altérations portent donc sur les voyelles, quelques menues inversions et interpolations, et sur l'adoption d'une orthographe phonétique.

Le procédé est moins subtil chez André Martel — étranger au groupe —, qui forge une sorte de langage enfançon et bafouilleur, basé sur une orthographe fantaisiste et sur des redoublements un peu potaches :

Plagelle

Quantau ciélor
Marinalyre,
Tu glissaubord
En dourespire,
Dans londulis
Amouroulis,
Rêvaurivage :
Tèplage![7]

Chez d'autres, comme Gillard, on a des textes de français synthétique, truffés de mots de la langue :

Pour que lola et que tata il faut que line et tor et toi surtout ne pas mais troc et trac.

[6] $n+\sum_{-\infty}^{+\infty}$ Paris, Chez l'auteur, 1965.
[7] *Le Mirivis des Naturgies*. Coll. de 'Pataphysique, Paris, XC.

2.1.3. Lexique synthétique

Les mots entièrement forgés relèvent de la glossolalie à laquelle on pourra rattacher, outre les exemples classiques de Scheerbart, Morgenstern et Ball, la « danse buccale » d'André Spire, avec tout son aspect rythmique. Les probabilités de transition entre phonèmes sont généralement conservées, à moins qu'on ne renforce les probabilités fortes, et n'élimine les probabilités faibles.

Par son titre, un poème de Janie Van Den Driessche, agréable à crier (si les tabous à transgresser font craindre le ridicule, on peut le considérer comme une ronde enfantine), met cependant sur la voie d'un mode de fonctionnement possible de ce genre de textes.

Qui parle ?

Blèm, blèm
Mêkiblèm, blèm
Brâm, blâm sita blâm, brâm
ôksita, ôksita

Guétz, blèm
Mêkiguétz, guétz ?
Guétz, brâm sita brâm guétz
ôksita, ôksita

Brâm, brâm
Mêkibrâm, brâm
Blèm, blèm, sita blèm, blèm
ôksita, ôksita

Un autre groupe de poèmes s'impose certaines restrictions dans le forgeage des mots : c'est ce que nous appellerons l'*exotisme phonétique synthétique*, par lequel on évoque des groupes de sonorités appartenant à des langues étrangères. Dans certains cas, on reconnaît sans peine des morphèmes, des désinences (*-mai*, *-off*, *-kaya*), des mots entiers (*ouk*). Il s'agit à vrai dire d'une caricature de langue, mais elle est souvent faite avec une grande sensibilité auditive, et elle montre à tout le moins quelles sont les « marques d'extranéité » retenues par les lecteurs français (tout de même orientés par les titres). Nous donnerons de brefs échantillons de :

Jardin marocain

Tsil gdil
brune tessaillid
lid lik brunelid.
Brune tsaillid
ikt lik didilik
brunelid adelur dilik.
madélik tsil guedil
tselik gdil
madelik uld lure
tsaillidik.

(Jacqueline Tarkieltaub)

Petit poème pour Apollon

Lambano lépsomai élabone léleika
ALLIPONAROS OR
ALLIPONAROS OR
Limbano ouftémai ouk épeidida
ALLOPINARIS ROSS
(Sylvie Fauconnier)

Poème russe entendu par un Tunisien grossier

kozôbrochkyé ribévanoff
la, yèzzi èlzobikoff!
âsbati, türbô zinovskaya
inandin é rôzklaya
é mènHakli è rasikhroff!
(Maurice Lemaître)[8]

Blues pour voix d'homme (basse)

slami îingkyuî waTHal °
faynatëî ° stèponébitch
bonidénifëb ° 21

strèyton moîi baTHal °
donadidudu dodobé goł
béniménimay ° slèmp
(Maurice Lemaître)[8]

N.B. 21 = castagnettes
TH = th doux anglais
soulignées = les diphtongues
î = r anglais
° = pause le temps d'une syllabe (?)
ł = l vélaire

et enfin la forgerie d'un langage parfaitement imaginaire : *Le chant mystique assyrien* de Gérard-Philippe Broutin (pour ne pas remonter à Rabelais) :

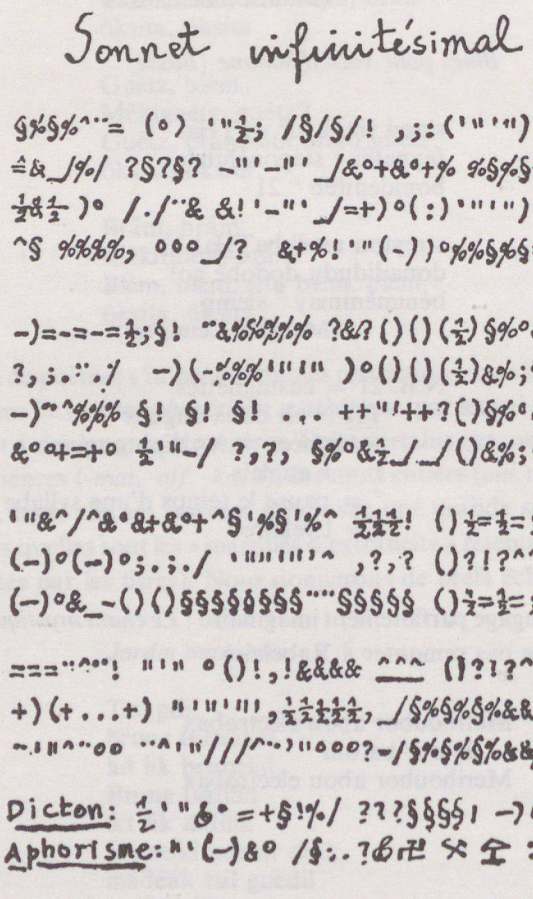
Merihoubor abou electrobax
Batour batour
Merihoubor abou electrobax

[8] Maurice Lemaître, *op. cit.*

2.2.1. Extensions

En 1947, Isidore Isou a proposé d'utiliser les majuscules de l'alphabet grec pour noter 19 bruits buccaux, qu'il se proposait ainsi d'adjoindre aux sons des phonèmes ordinaires dans ses poèmes. Ce sont l'aspiration, l'expiration, le zézaiement, le râle, le grognement, l'ahanement rauque, le soupir, le ronflement, le gargarisme, le gémissement, le hoquet, la toux, l'éternuement, le claquement de la langue, le pètement de lèvres, le crépitement, le crachat, le baiser et le sifflement. Par la suite, Maurice Lemaître a porté le nombre de ces bruits à 58 en y ajoutant notamment le rot, le chuchotement, le bâillement, le reniflement et le vomissement.[9]

A côté de ces extensions à caractère sonore, on trouve évidemment aussi des extensions à caractère graphique. Sur ce plan, Isou a annexé les caractères non alphabétiques (mais non dénués de sens !) figurant sur les claviers de machines à écrire : §, %, &, =, ", etc. Voici dans ce style son troisième *Sonnet infinitésimal* :



[9] Notons que ces « bruits » ne font pas partie du système phonématique de la langue qu'ils accompagnent. Ils peuvent évidemment faire partie d'autres systèmes sémiotiques (ex. : toussotement destiné à attirer l'attention ou à marquer la désapprobation). En tant que tels, ils constituent dans leur code des unités de première articulation, significatives (contrairement à la lettre, unité de seconde articulation, distinctive) ; leur caractère « synthétique » est donc discutable.

On remarquera que par rapport au sonnet traditionnel, il y a un invariant d'autant plus perceptible que l'on nous invite à lire la page comme un sonnet : disposition des strophes, lignes d'égale longueur, rimes en schéma correct... Les signes employés ne sont pas forgés, et leur référence, leur caractère allusif par rapport au linguistique n'en est que plus accusé. Il s'agit finalement de la mise *en syntaxe linéaire* d'un répertoire non coordonnable et de signes ayant un statut divers (certains, comme ‰, ont un statut sémantique, d'autres, comme ˆ, sont simplement diacritiques). Bien entendu, tous les autres alphabets connus (hiéroglyphique, cunéiforme, hébreu, sanscrit, etc.) ont été mis à contribution. Il serait aisé mais trop long d'en donner des exemples.

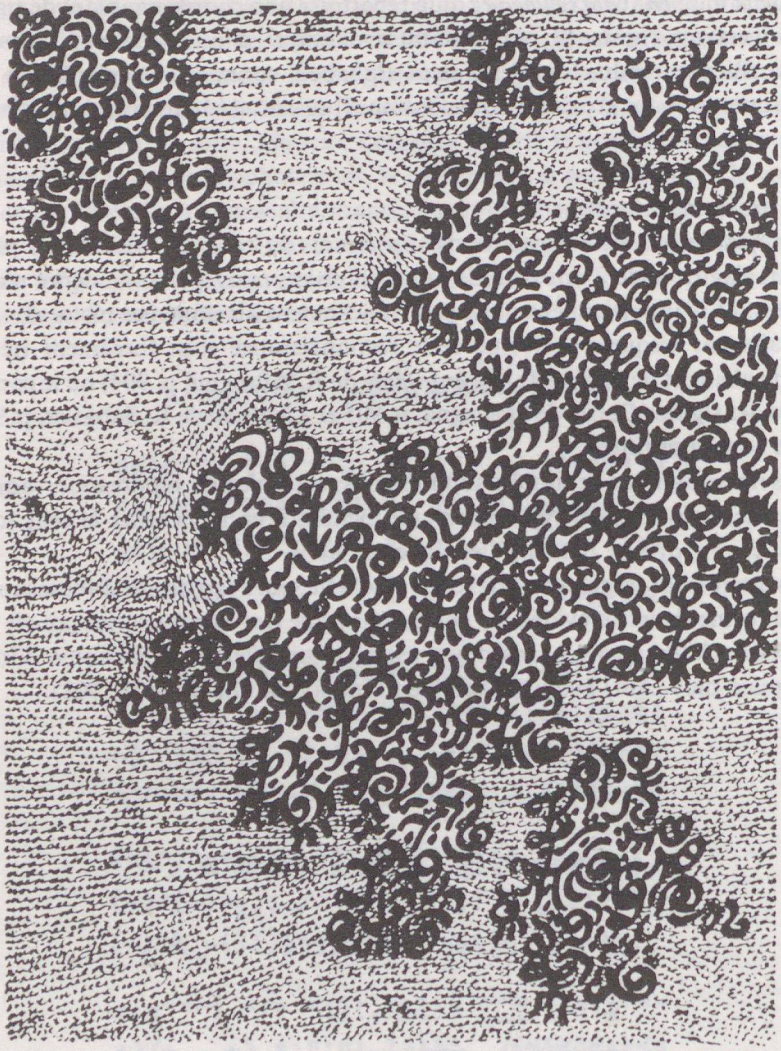
2.2.2. Répertoires dénaturés

Nous retenons ici des dénaturations supérieures au taux de redondance phonétique ou graphique. Il s'agira donc à nouveau de textes illisibles, mais qui sont encore reconnaissables comme textes, et n'appartiennent donc pas franchement au domaine pictural.

Les traits par lesquels s'effectue cette reconnaissance sont forcément très généraux : l'existence de pleins et de déliés (cf. *Hypergraphie* de R. Altmann, p. 904) ou le caractère discret et modulaire des signes (*Dessin* de Spacagna, p. 905 et *Linoleum* de R. Sabatier, p. 906). Tous les autres traits sont supprimés.

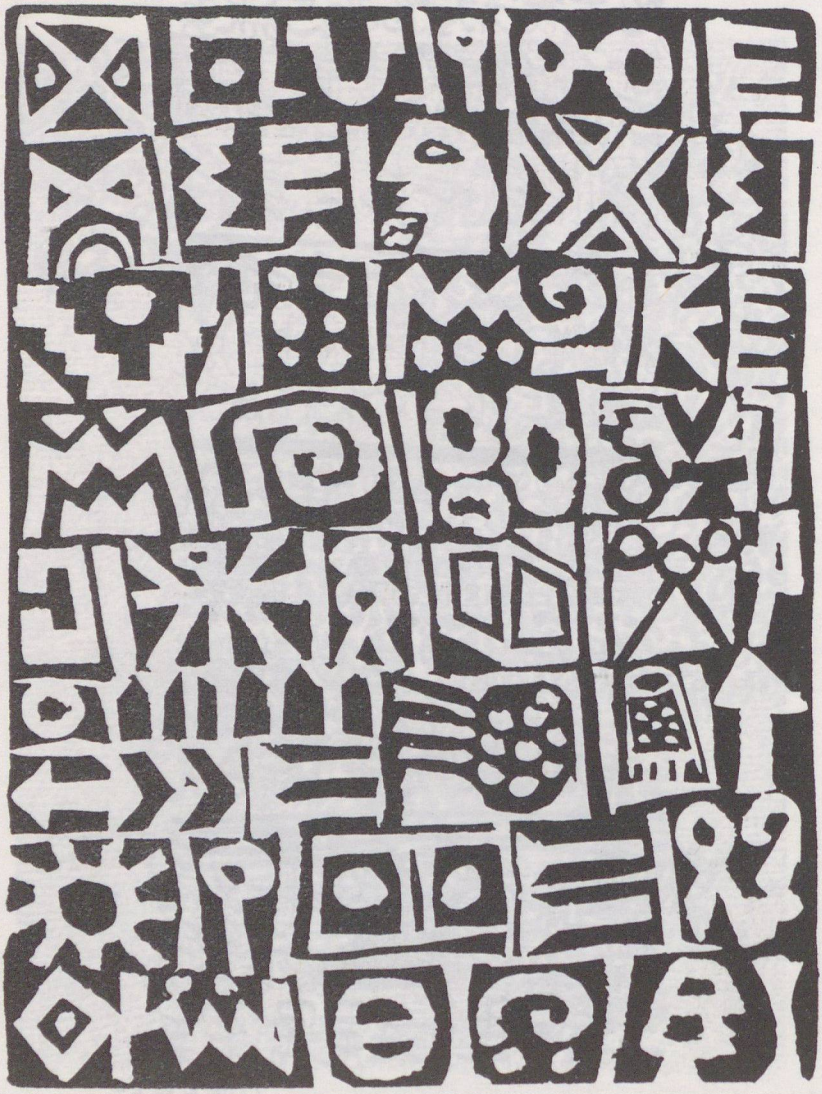
Parfois il ne s'agit pas de simples suppressions, mais bien de suppressions-adjonctions. On trouve alors des créations du type rébus, qui incitent à en rechercher le sens (ce qui réussit quelquefois, cf. *Voyage en Italie* de Lemaître, p. 907).

Un cas intéressant est celui de Micheline Hachette, qui a fait de nombreuses compositions à partir d'une forme de lettre évidée, ne comportant que des lignes droites jamais franchement obliques. Cette « lettre » (mais sans doute est-ce là un effet du mécanisme d'investissement projectif signalé plus haut) évoque assez bien l'initiale de son nom (p. 908).

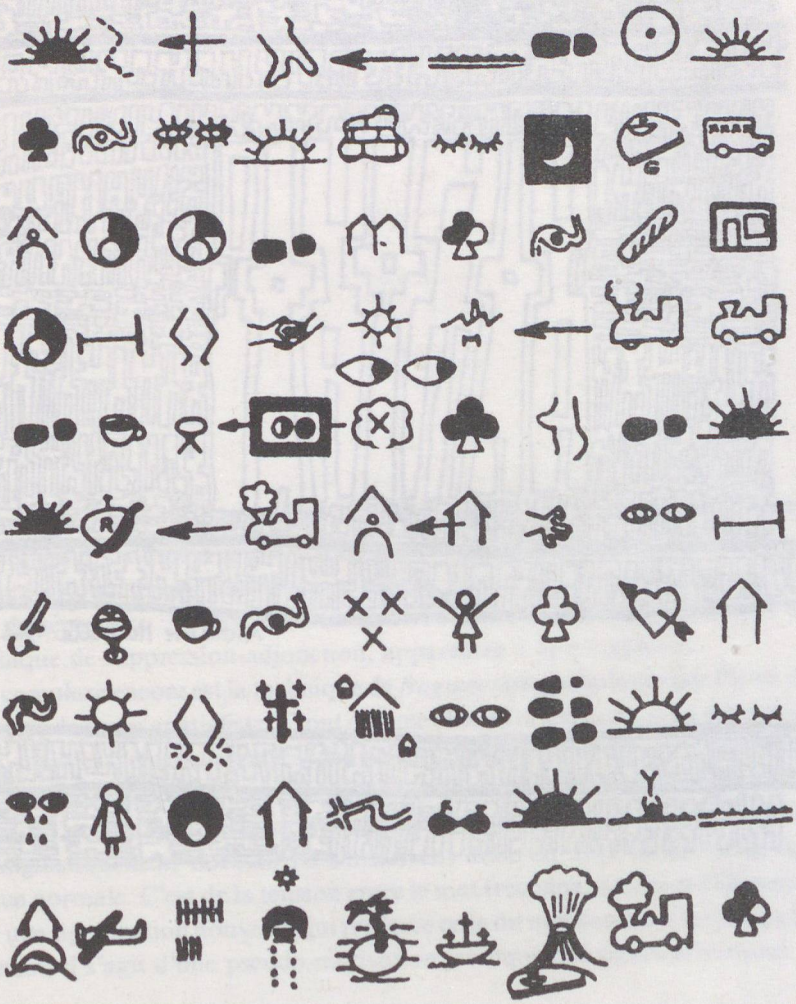


Roberto Altmann : « Hypergraphie »

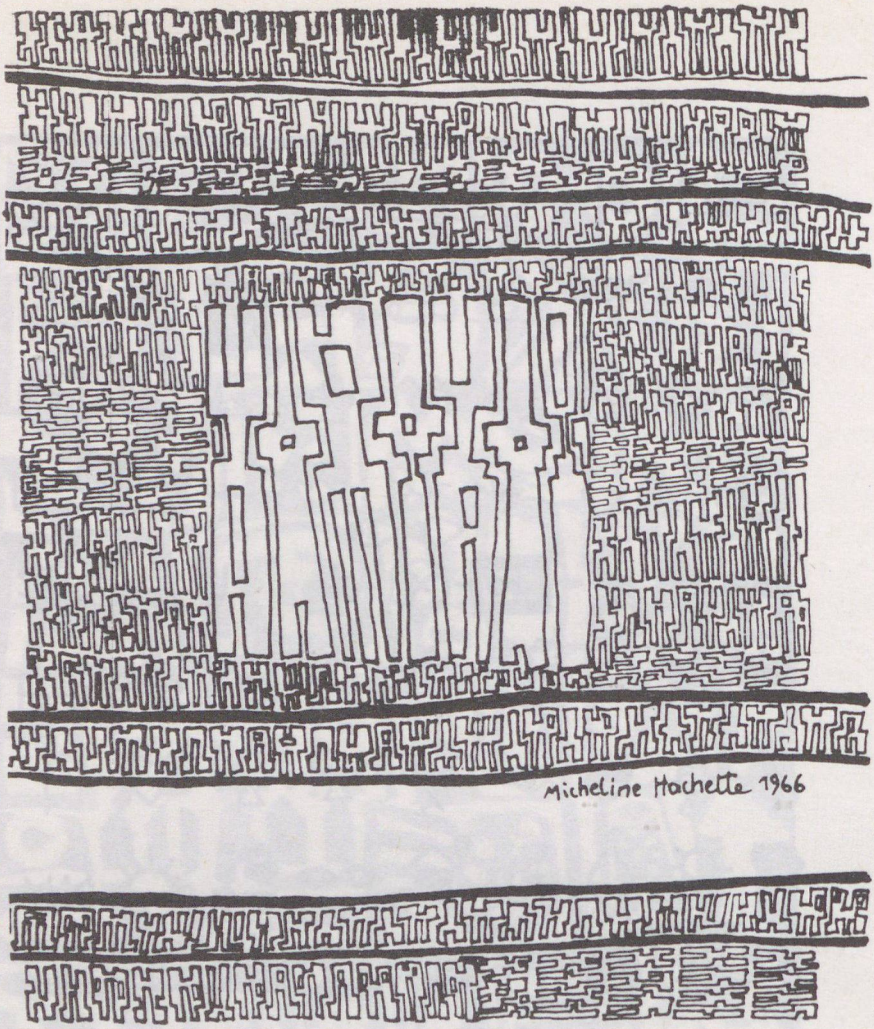
J. Spacagna : « Dessin »



Roland Sabatier : « Linoleum »



Lemaître : « Voyage en Italie »



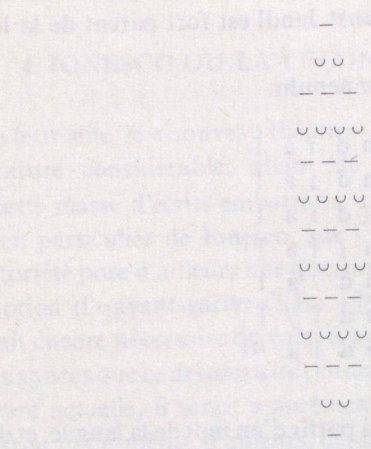
2.3. *Aspects lettristes de la poésie concrète et spatialiste*

Le type de poésie dont il est traité dans ce chapitre et dans le suivant transgresse violemment des normes fondamentales de l'exercice du parler. Rien d'étonnant dès lors à ce que dans ce monde désordonné, il soit souvent presque impossible d'y voir clair en pratiquant quelques dichotomies irrécusables. C'est d'ailleurs souvent pour « récuser la dichotomie », ou plus simplement pour secouer la tyrannie d'une logique trop contraignante, que sont pratiquées ces évasions scandaleuses.

Il y a des poètes que nous classerions parmi les lettristes, mais qui sont réclamés par les concrets ou les spatialistes. Dom Sylvester Houédard, dans son intéressante anthologie

KROKLOK (paraissant en fascicules), invoque par exemple Christian Morgenstern (1871-1914) et son

Fisches
Nachtgesang



avec ce commentaire de l'auteur : « The fish are dumb and so cannot express themselves in any other way than by dumb signs. » Morgenstern considérait son texte comme un « poème phonétique ». Nous serons amenés à le classer parmi les œuvres lettristes basées sur une extension de répertoire : le répertoire est en effet utilisé de façon iconique, par une démarche métagraphique de suppression-adjonction, apparentée à la métaphore.

Plus complexe encore est la technique de *fragmentation* employée par Pierre et Ilse Garnier dans une série de textes spatialistes. Tout comme chez Morgenstern, il y a extension iconique du répertoire, mais les éléments annexés (des signes appartenant au clavier de la machine à écrire : c'est une règle chez ces deux auteurs) ne prennent leur signification que dans un mot de la langue. Ces signes font irruption dans le mot, soit qu'ils le fragmentent, soit qu'ils prennent la place d'un élément linguistiquement normal. Ils s'inscrivent donc en deçà de la marge de redondance linguistique normale. C'est de la tension entre le mot (reconnaissable) et l'élément étranger que se dégage une signification nouvelle, qui renforce celle du mot soumis à la manipulation. Le plus généralement, il s'agit d'une pseudo-motivation iconique des signes arbitraires

: = flocon de neige
) = quartier de lune
! = goutte d'eau qui tombe
etc.

comme dans les exemples[10]

n : ig :
l)ne (une
lu(e lun)

[10] « Mobilité et Fragmentation : Textes spatialistes », *Communication et langages*, 1973, n° 19, pp. 25-31.

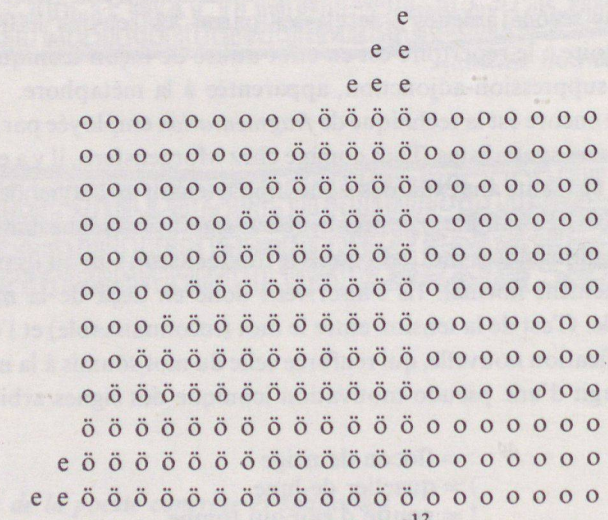
Ce dernier cas est également analysable comme poème strictement spatialiste, grâce à la notion de toposyntaxe (v. ci-après § 5). Les quatre lettres du mot sont mises en parallèle avec les quatre phases de l'astre, et une permutation complète occulte successivement toutes les parties du signifiant.

Le cas n'est pas isolé, et la démarcation entre lettrisme et spatialisme apparaîtra souvent des plus ténue. Si ce premier exemple d' Ernst Jandl est fort parent de la lune de Garnier :

Sonnenuhr

/ u n d i a l
s / n d i a l
s u / d i a l
s u n / i a l
s u n d / a l
s u n d i / l
s u n d i a /[11]

en ce que notamment il ne prend son sens qu'à partir d'un mot de la langue, et d'une extension de répertoire (le /) remotivée iconiquement (métaphore du style d'un gnomon), que dire de cet exercice purement phonétique :



pour lequel un critique a donné le commentaire suivant (Norbert Lynton, in: *Art International*, IX/9-10, 1965, p. 24) : « Une très jolie fantaisie visuelle-et-linguistique que ce filtrage par Ernst Jandl d'une colonne de e à travers un bataillon de o : là où les e et les o se rencontrent, ils

[11] *Sprechblasen*, Neuwied, Luchterhand, 1970, p. 90.
[12] Ibid., p. 95.

deviennent évidemment des ö.» Chez les poètes concrets, toujours, l'effet obtenu par E. Williams en réincorporant à l'anglais les signes islandais eth et thorn (pour noter respectivement le th doux et le th dur) ne dépasse pas le simple pittoresque, mais représente tout de même une extension de répertoire.

4. IONESCO OU LA LEÇON DE RHÉTORIQUE

A l'inverse du lettrisme, le «nouveau théâtre», mouvement sensiblement contemporain, a suscité une littérature considérable, allant de la chronique journalistique aux thèses universitaires, et cette masse d'écrits embarrasse autant l'analyste que l'absence de commentaires. S'agissant en particulier de Ionesco, sur lequel les pages suivantes mettront l'accent principal, cette notoriété pose d'ailleurs une question préjudicielle. Dans quelle mesure peut-on appliquer ici la notion d'«avant-garde»? En 1963, lorsque Maurice Lemaître, un lettriste précisément, croyait encore nécessaire de voler à la rescousse de l'auteur du *Piéton de l'air*, il y avait déjà quelques années que ce dernier avait entamé son ascension du «roc qu'académique on nomme».[1] A l'heure actuelle, il serait assurément incongru de vouloir faire de Ionesco un homme d'avant-garde, et lui-même, d'ailleurs, depuis longtemps, a pris soin d'avertir la critique que «le véritable art dit d'avant-garde..., en se rêvant comme inactuel..., peut être considéré comme classique».[2] Il est vrai que les *Notes et contre-notes* parlent aussi de «l'homme d'avant-garde» comme étant «l'opposant vis-à-vis d'un système actuel» et qu'à ce titre l'auteur dramatique le plus joué dans le monde pourrait bénéficier de l'ambiguïté d'une telle définition : il y a système et système. C'est en partie l'évolution de son théâtre à partir des années 60 (plus tôt encore, comme semble l'avoir aperçu Bernard Dort[3]), mais ce sont surtout les polémiques, discours et propos politiquement comme esthétiquement réactionnaires qui ont achevé de discréditer le transcendant satrape du collège de 'Pataphysique. L'image de marque d'un Adamov ou d'un Beckett s'est assurément moins altérée.

Mais le propos n'est pas ici de parler au présent. C'est au contraire en tant qu'œuvres *datées* que *La cantatrice chauve* ou *La leçon* (1950), même si elles sont devenues, au Théâtre de la Huchette, un des monuments historiques de Paris, méritent de compter parmi les témoins de l'avant-garde (au milieu) du XXe siècle. Sans doute tout se passe comme si le théâtre français des années 50 n'avait fait qu'exploiter le théâtre dadaïste et surréaliste des Tzara et Vitrac (pour ne pas remonter à *Ubu roi* et aux *Mamelles de Tirésias*). Il est hors de notre propos comme de notre compétence de traiter ici en quelques pages les questions d'antériorité et d'influence sur lesquelles existent d'ailleurs d'excellentes études. A vrai dire, les notations qui suivent ne prétendent même pas valoir aussi bien pour Audiberti, Pichette, Vauthier, Tardieu, Schéhadé, Beckett, Genet, Weingarten, Adamov et quelques autres encore. Le choix de Ionesco — et, chez celui-ci, du seul premier théâtre — n'implique pas non plus une prédilection particulière.

[1] Maurice Lemaître, «Ionesco et le théâtre dada-surréaliste», *Paris-Théâtre*, XVI, n° 200 (s. d.), p. 32.

[2] In *Notes et contre-notes*, cité par Geneviève Serreau, *Histoire du «nouveau théâtre»*. Paris, Gallimard, 1966, (Idées), p. 9.

[3] Bernard Dort, «Ionesco : de la révolte à la soumission», *France-Observateur*, 20 octobre 1955 ; repris dans *Théâtre public*, 1953-1966, Paris, Seuil, 1967.

Autre remarque préjudicielle. Personne ne doute plus aujourd'hui que le théâtre soit une forme esthétique autonome en tant que réalisation scénique. Il est évident que l'avant-garde théâtrale, c'est aussi Planchon et Grotowski, même lorsqu'ils mettent en scène Molière ou Calderón. La confusion reste assez fréquente — par exemple, dans les récents essais de sémiologie théâtrale — entre les deux sens du mot théâtre pour qu'on prévienne qu'il ne peut s'agir, ici encore, que de rhétorique textuelle. Dans une certaine mesure, la convention des « indications scéniques » — proliférantes, parfois, chez Ionesco comme chez Beckett — implique une théâtralisation imaginaire sur laquelle peuvent se greffer des effets rhétoriques précis. Ainsi du célèbre finale de *En attendant Godot* (Acte 1 et Acte 2) :

VLADIMIR — Alors, on y va ?
ESTRAGON — Allons-y.
Ils ne bougent pas.

Il peut se faire aussi que le jeu théâtral estompe la rhétorique de l'œuvre. La tératologie verbale et logique des premières pièces de Ionesco se réduit facilement par une mise en scène réaliste. Les indications de l'auteur peuvent aussi ne pas être suivies. En Allemagne, paraît-il, les metteurs en scène n'ont jamais accepté que, dans *Les chaises*, la Vieille apporte « une quarantaine de chaises au moins ; davantage si possible » et, en outre, ils tenaient à ce que la Vieille fût effectivement une vieille femme. Même un novateur comme Serreau aurait hésité, au début, pour le cadavre qui grandit d'*Amédée*, à montrer, selon le souhait d'Ionesco, des pieds d'un mètre cinquante. Il voulait s'arrêter à soixante-quinze centimètres, ce qui est très exactement diviser par deux une hyperbole visuelle.

Sur le plan textuel, le théâtre de Ionesco s'offre tout d'abord au rhétoricien comme un bon répertoire d'exemples.[4] La classification des métaplasmes dans *Rhétorique générale*, qui tient compte à la fois des opérateurs de transformation ainsi que du niveau et du lieu où ils opèrent, aurait pu s'appuyer pour une bonne part sur ces seules œuvres dramatiques. Rappelons quelles sont ces opérations :

1. La suppression

Attention... à son téléphon, c'est tout ce que je puis dire

(métaplasme promis à la gloire de nos *mass media* dans une chanson à succès des années 60)

hi, hi, hi je suis un orphelin ... ... un orphelin, un orpheli

Ces deux apocopes, agissant au niveau élémentaire, sont évidemment purement graphiques ; c'est à la lecture qu'elles sont ressenties comme simples suppressions ; au point de vue phonétique, il s'agit en réalité de substitutions, c'est-à-dire de suppressions suivies d'adjonctions.

[4] Nous utilisons sur ce point le travail d'Anne Lempereur, *Figures et rôles du langage dans le premier théâtre d'Ionesco*, mémoire inédit, Université de Liège, 1969.

2. L'adjonction

Traditionnellement, on parle en rhétorique d'*épenthèse* lorsqu'un élément plastique est ajouté à l'intérieur du mot. L'illustre « merdre » de Jarry a plus d'un équivalent chez Ionesco :

« Plauvre maman »
« deblout ! »
« Un fils tel que toi ... réparant ses flautes de jeunesse »
« Je vous rappelle à l'ordre »

Au niveau complexe, qui est celui des syntagmes, l'opération métaplastique peut engendrer ce qu'on appelle communément le « mot-valise » ou « portmanteau word ». Par exemple, cette réplique :

« C'est par avarice, plutôt que par principice »

pourrait s'analyser comme adjonction pure et simple d'un suffixe aberrant. Mais on peut y voir aussi une contraction de (principe) et (précipice). Il est sans doute légitime de considérer le mot-valise comme résultant d'une adjonction, dans la mesure où l'un des deux mots compénétrés reste prépondérant. Le contexte immédiat (l'isotopie de la phrase) peut désigner le signifiant principal :

Bref, je n'ai pas à faire ici son égloge

(Jacques père n'a pas l'intention de rivaliser avec Virgile ou Ronsard, mais l'(égloge) qu'il pourrait faire de Jacques mère serait assurément insolite :

Tu ressembles à ta mère et à sa famille d'idiots et d'imbéciles).

En souvenir de Jarry peut-être, Ionesco a aussi commis cette transformation :

Va donc au château de Merdailles.

Citons encore un « mot-sandwich », cas particulier de mot-valise :

Il est centagenaire.

Graphiquement au moins, l'(âge) est en plein dans le (centagenaire). C'est en dehors de toute réalisation phonique (donc à la seule lecture) que cet autre mot-valise produit son effet :

Je veux rester digne de mes aïeufs.

3. La suppression-adjonction

On trouve chez Ionesco des cas de substitution de phonèmes :

« Je texertre »
« Maman, ma patate maman »
« Tu n'as qu'à aller aux feux d'arpipices »

aussi bien, des substitutions de morphèmes :

« Marspipien »
« C'est un protoïfère... ».

Mais c'est la suppression-adjonction complète qui donne, au niveau métaplastique, les résultats les plus impressionnants, avec les ressources de la synonymie, de l'archaïsme, de l'emprunt et du néologisme. La néologie totale est représentée dans notre corpus par la manifestation suivante :

> Je vais t'apprendre une chose : je ne suis pas une abracante, il n'est pas une abracante, elle n'est pas une abracante, toi non plus, tu n'es pas une abracante.

Pour illustrer la néologie, la *Rhétorique générale* faisait notamment référence à Jean Tardieu et aux effets créés par l'emploi d'*Un mot pour un autre* :

> La Bonne — Madame, c'est Madame de Perleminouze.
> Madame — Ah ! quelle grappe ! faites-la vite grossir !
> La Bonne — Madame la Comtesse de Perleminouze.
> Madame — Chère, très chère peluche, depuis combien de trous, depuis combien de galets n'avais-je pas eu le mitron de vous sucrer !
> Madame de Perleminouze — Hélas ! Chère ! j'étais moi-même très vitreuse ! Nos trois plus jeunes tourteaux ont eu la citronnade l'un après l'autre. Pendant tout le début du corsaire, je n'ai fait que nicher des moulins, courir chez le ludion ou chez le tabouret, j'ai passé des puits à surveiller leur carbure, à leur donner des pinces et des moussons. Bref, je n'ai pas eu une minette à moi.

Dans de tels cas, le terme manifesté est allotope (comme le serait un emploi métaphorique), la réduction s'opérant en fonction de traits phoniques (quantitatifs et qualitatifs) communs — mais il s'agit d'un signifiant appartenant au code lexical. La forgerie complète du type cité plus haut, (abracante), suscite de la part du lecteur une tentative de réduction qui pourrait, dans un tel exemple, s'appuyer sur (abracadabrante), comme s'il s'agissait d'une *absiscio de medio* ou syncope. Dans le jardin des racines grecques, on cultive aisément des néologismes dont la fonction n'est pas forcément rhétorique : ainsi de ceux qu'inventent les rhéteurs pédants. Mais parler de réduction et d'effet de la figure nous oblige à considérer autre chose que les purs mécanismes structuraux. Soit la qualification suivante : « Tu es chronométrable ». Cette réplique célèbre de *Jacques ou la soumission* est assurément métaplastique, mais une étymologie rudimentaire autorise le lecteur à comprendre que cette parole — décisive dans l'intrigue — signifie quelque chose comme « soumis à la marche du temps, soumis à la loi de la montre »[5], et bientôt, en effet, le fils rebelle va se plier à la loi commune.

On trouverait encore dans le nouveau théâtre matière à illustrer les jeux de mots proprement dits, comme les calembours. Il est vrai que le Boulevard n'est pas en reste sur ce plan, mais, par leur incongruité et leur insistance, les calembours ionesciens ont soit un rôle citationnel — à l'instar des lieux communs que nous examinerons plus loin —, soit encore visent

[5] D'après Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1971, p. 142.

à dérégler la langue pour créer l'éthos de dérision si caractéristique de ce théâtre. Ainsi du jeu sur les sens abstrait et concret de (prendre) dans ce passage de *La leçon* :

LE PROFESSEUR : Continuons. Ainsi pour vous donner un exemple qui n'est guère qu'une illustration, prenez le mot front...
L'ÉLÈVE : Avec quoi le prendre ?
LE PROFESSEUR : Avec ce que vous voulez, pourvu que vous le preniez, mais surtout n'interrompez pas.
L'ÉLÈVE : J'ai mal aux dents.
LE PROFESSEUR : Continuons ... J'ai dit « Continuons ». Prenez donc le mot français front. L'avez-vous pris ?

Le calembour est souvent réductible à l'attelage, où deux sens sont assumés par un même vocable. De toute façon, on glisse nécessairement, dans l'analyse, du domaine des métaplasmes à celui des tropes ou métasémèmes. Voici encore un exemple ionescien (qui n'est guère qu'une illustration ...) de néologie par transposition de classe lexicale : « Tirons-en les circonstances, les ficelles m'y obligent ». A travers les stéréotypes du langage parlé, on peut supputer un « degré zéro » qui serait, pour le premier segment (tirer les conséquences). (Circonstances), de son côté, était attendu à la place de (ficelles), qui lui-même s'accorde sémantiquement avec le verbe du premier segment, pour autant qu'on actualise, encore une fois, les deux sens abstrait et concret de (tirer). On voit à quel point peuvent être complexes certaines figures et que les classifications théoriques ne peuvent prendre en charge tous les « monstres » ... Citons encore ceci :

En somme, vous n'aurez rien à craindre, c'est le crâne de la crème.

(Crâne) fait évidemment écart par rapport à l'expression superlative (c'est la crème de la crème). La paronomase entre (crâne) et (crème) justifie la substitution métaplastique. Mais, en outre, les deux signifiants ont en commun au moins le sème de « supérativité » ...

4. La permutation

Signalons sans plus quelques figures par permutation :

« Ah, la lilala qu'on me piche la fait ! »
« C'est dur, mais c'est le jeu de la règle »
(Jacques ou la soumission).

On s'est attardé quelque peu sur les métaplasmes ionesciens, parce qu'il s'agit d'un des traits les plus caractéristiques de cette écriture. Encore faut-il y voir surtout des figures au second degré. Par exemple, le contrepet qui vient d'être rapporté n'est pas en soi très raffiné non plus que l'enchaînement des paronomases dans la célèbre finale de *La Cantatrice chauve*.[6] Nombre

[6] D'où l'erreur de lecture d'un Robert Kemp, qui prenait ces pseudo-mots d'esprit au premier degré (« Le dialogue est gros, vaut ce qu'il vaut. Seconde catégorie, dirait le boucher. On en rit un peu » ; article dans *Le Monde*, cité par Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Pierre Belfond, 1966, p. 202).

de ces agressions lexicales signifient que les règles du langage peuvent être transgressées dans ce qu'elles ont de plus contraignant, mais surtout elles ont un rôle citationnel analogue à celui qu'exerce une catégorie de figures dont Ionesco a fait grand usage et dont les classifications rhétoriques ne font guère état. Il s'agit du cliché ou lieu commun, c'est-à-dire d'une structure stylistique dont la fortune littéraire a connu en gros deux époques, comme l'a bien montré Michael Riffaterre, c'est-à-dire avant et après la promotion du critère d'originalité.[7] Parallèlement, le cliché peut remplir deux fonctions : être un *moyen* ou un *objet* de l'expression. Nous ne nous intéresserons ici qu'à la deuxième classe, celle où le lieu commun fonctionne comme discours rapporté. La convention du texte théâtral est bien que l'instance énonciatrice soit le personnage et non l'auteur (dans ses discours académiques, Ionesco ne parle pas comme ses personnages). A cet égard, le rapprochement avec le Flaubert du *Dictionnaire des idées reçues* et des dialogues de *Madame Bovary* ne peut manquer de s'imposer.[8] Ionesco lui-même a signalé une autre filiation : l'auteur dramatique Caragiale, dont les comédies sont truffées de platitudes.[9] Dans les trois cas, il s'agit de produire un éthos satirique, qui culmine avec la parodie de la forme proverbiale (« On ne fait pas briller ses lunettes avec du cirage noir »). Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi une taxinomie comme celle de la *Rhétorique générale* ne mentionne pas explicitement le cliché. C'est qu'il ne s'agit pas d'une opération sur la langue, mais bien sur la parole. Des scènes entières de *La cantatrice chauve* comme de *En attendant Godot* semblent avoir été écrites pour illustrer à l'avance la définition de la fonction *phatique* du langage par Roman Jakobson. Or, on peut considérer comme une règle implicite du discours, le fait que le message phatique soit réservé à des situations déterminées : vérification de l'état du canal (« Allo »), prise de contact entre interlocuteurs (bavardage météorologique), etc. Chez Ionesco, où l'opérateur dominant est l'adjonction, le lieu commun prolifère comme hypertrophie (hyperbole) d'une fonction subalterne du langage. On voit en quels sens une bonne part des métaplasmes recensés plus haut sont assimilables, par le contexte, aux truismes, platitudes, tics verbaux, paroles « historiques » qui constituent la substance de ces dialogues.

Dans les cadres tracés par la *Rhétorique générale*, l'emploi du cliché et des figures apparentées ressortit également à l'étude de l'éthos autonome, c'est-à-dire de l'effet de sens produit par les *stylèmes* généraux qui renvoient à des niveaux de langue spécialisés : ici la « parlure » petite-bourgeoise, tissée de comparaisons triviales et de sentences. Mais l'innovation d'Ionesco, par rapport au réalisme d'un Flaubert ou d'un Caragiale, consiste surtout à n'avoir conservé souvent que la structure même du rabâchage. On a ainsi les pseudo-proverbes du type « Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais » et les pseudo-exercices de manuel de langue (« Le maître d'école apprend à lire aux enfants, la chatte allaite ses petits quand ils sont petits »). Plus encore, l'enchaînement des répliques reposera sur de simples assonances ou contiguïtés sémantiques :

Mme Martin : Sainte Nitouche touche ma cartouche
Mme Smith : N'y touchez pas, elle est brisée

[7] Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971 (Nouvelle bibliothèque scientifique).

[8] Jacques Dubois, « Beckett and Ionesco : The Tragic Awareness of Pascal and the Ironic Awareness of Flaubert », *Modern Drama*, IX, 3, December 1966, pp. 283-291.

[9] Cf. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 27.

M. Martin : Sully !
M. Smith : Prudhomme !
Mme Martin, M. Smith : François
Mme Smith, M. Martin : Coppée
(La cantatrice chauve)

Avec ces dernières observations, nous nous sommes éloignés encore plus du plan purement formel où opèrent en toute rigueur les simples métaplasmes. De toute évidence, si le premier théâtre d'Ionesco a justifié plus que tout autre l'appellation de « théâtre de l'absurde », s'il a provoqué les huées du public de 1950, c'est par des figures qui jouent sur les règles pragmatiques du langage dans sa fonction référentielle. Il s'agit de ce que nous avons proposé de nommer les *métalogismes*, figures dont le degré conçu est déterminé par des postulats d'ordre épistémologique. Dans ce domaine, plutôt que de chercher, comme nous l'avons fait pour les métaplasmes, des exemples adéquats des figures classiques, nous ferons écho au remarquable travail des Revzine sur la manipulation des postulats de communication normale (PCN) dans les deux premières pièces de Ionesco.[10] Ces auteurs ont montré que l'univers ionescien supprime différents PCN. Soit le postulat du déterminisme qui veut que « la réalité soit ordonnée de telle façon que certains événements ont des causes » (c'est le postulat faible ; le sens commun exige le postulat fort : tout événement a sa cause). Dans un monde indéterminé, tous les événements deviennent équiprobables. Un événement banal (J'ai vu un homme rattacher les lacets de sa chaussure) provoquera une forte réaction émotive et un message riche en information (La fille des Martin a un œil blanc et l'autre rouge) laisse les interlocuteurs indifférents. Soit encore le postulat d'identité (« le locuteur et l'auditeur doivent envisager la même réalité, c'est-à-dire que l'objet doit rester identique pendant que l'on parle de lui »). Cette règle est vidée dans la discussion entre M. et Mme Smith sur Bobby Watson, nom propre individualisé dont la dénotation change constamment.

Olga et Isaak Revzine dégagent ainsi 10 PCN et ils montrent que dans *La cantatrice*, il y a un ordre progressif de violation (le résidu « aristotélicien » de ce théâtre, c'est la structure de progression dramatique). Ceci nous amène à examiner pour terminer la rhétorique du nouveau théâtre au niveau de la structure narrative, selon l'esquisse que nous avons donnée dans la *Rhétorique générale*. En avertissant que *La cantatrice chauve* devait être reçue comme une « antipièce », Ionesco ne faisait assurément pas une antiphrase. Le titre lui-même en était une puisque le spectacle ne montrait « point de cantatrice, ni chauve, ni chevelue... et cela fut ressenti par beaucoup comme une insulte ».[11] Ecart plus sensible encore dans le couplage de la pièce avec *La leçon*, qui met en scène une leçon. A vrai dire, comme la plupart des formes de l'antiart (antiroman, antiarchitecture, etc.), cet antithéâtre n'est pas radical. Par exemple, Ionesco s'est peu intéressé aux variations sur la substance de l'expression (par exemple, intégration de projections filmiques) et, en général, il respecte le postulat de la *mimesis* théâtrale : pas d'interpellation ou de « participation » du public comme, plus tard, dans telles dramaturgies d'inspiration plus ou moins brechtienne. Il s'en faut aussi que toutes les figures narratives de ce théâtre soient originales par rapport aux arts de la narration. Mais le retard du

[10] Olga et Isaak Revzine, « Expérimentation sémiotique chez Eugène Ionesco », *Semiotica*, IV, 3, 1971, pp. 240-262.

[11] Geneviève Serreau, *op. cit.*, p. 37. Cf. Jacques Lemarchand, « "Préface" à Eugène Ionesco », *Théâtre*, I, Paris, Gallimard, 1954, p. 10.

théâtre traditionnel par rapport au roman et aux genres apparentés a accentué l'effet de certaines figures insolites sur la scène. Par exemple, le conte ou la nouvelle connaissent depuis longtemps l'effet qu'on peut tirer des écarts entre la durée du discours racontant et celle du discours raconté. Dans le théâtre classique, la distance entre les deux durées est régie par des conventions assez strictes. Dans le théâtre ionescien, qui repose comme on l'a dit sur un postulat d'indéterminisme, le temps est élastique. Non seulement la pendule peut sonner dix-sept fois, mais elle peut aussi, après cela, sonner cinq fois ou trois ou « aucune fois » *(La cantatrice chauve)*. Dans *Amédée*, les aiguilles de l'horloge bougent *visiblement*, à la même cadence que le cadavre qui grandit. « Les temps se superposent et s'annulent », fait remarquer un commentateur.[12] En fait, il n'est pas toujours facile de préciser la nature exacte de l'opération en cause. D'une manière générale, Ionesco marque une prédilection certaine pour l'*adjonction répétitive*, et l'on a commenté depuis longtemps les effets d'accumulation, de surabondance, de *prolifération*, que ce théâtre exploite sous les aspects parfois les plus visibles, pullulement de champignons ou amoncellement de chaises.[13] L'accélération rythmique est sans doute une forme plus subtile du même procédé, mais qui ne se manifeste pas toujours, dans ces récits dramatiques, sur le plan de l'expression. En d'autres termes, les schémas de composition n'accusent pas l'obsession du répétitif de la même façon que l'univers imaginaire posé par l'œuvre. Il y a cependant quelques marques non équivoques d'écarts par rapport aux traditions narratives. *La Cantatrice chauve* et *La leçon*, de même que *Godot*, sont de beaux exemples de structures cycliques, et cette suggestion de mouvement perpétuel (ou d'éternelle immobilité : Beckett) peut certes être analysée comme une répétition infinie. On peut dire la même chose des *mises en abyme*, à cette différence près qu'une telle figure, d'ailleurs peu fréquente dans notre corpus, concerne à nouveau le plan du discours raconté, où l'on rapporte raisonnablement des faits absurdes, et non le plan du discours racontant, où l'on présente de façon absurde des faits raisonnables. La distinction entre ces deux phases n'a pas toujours été aperçue par les commentateurs, dont les interprétations pourraient être reprises à partir de là.

En matière dramaturgique, les variations sur les actants et sur les relations des personnages à ceux-ci constituent un lieu privilégié d'invention rhétorique. A partir d'une remarque de Genet sur le théâtre comme spectacle de l'*ego*, on a pu faire observer qu'une configuration particulière entre les pronoms « personnels » — *je* et *tu* — et le *il* de la non-personne caractérisait aussi bien *Les chaises* que *Godot* ou *Les Bonnes*. Par exemple, dans ces trois pièces, le *je* ne se double d'un *tu* que pour s'y refléter ou s'y référer (Le Vieux et la Vieille, Vladimir et Estragon, Claire et Solange).[14] D'autres ont mis en évidence l'importance et, pour tout dire, le *rôle* des objets dans le théâtre d'avant-garde des années 50.[15] Figurer une foule par des rangées de chaises vides constitue une sorte d'équivalent d'*oxymore* sur le plan diégétique. On devrait encore signaler, bien qu'elle soit plus astucieuse que convaincante, l'interprétation que Donnard a proposée de *La leçon*. A ses yeux, la pièce entière est envisagée au point de vue subjectif. Dans la première

[12] Michel Corvin, *Le théâtre nouveau en France*, Paris, P. U. F., 1963, (Que sais-je ?), p. 62. Exemples allégués : « Chaubert est à la fois adulte et enfant, Madeleine, femme et mère ; Roberte se décrit dans un futur déjà présent ».

[13] Cf. Rosette Lamont, « The Proliferation of Matter in Ionesco's Plays », *Esprit créateur*, n° 2 (1962) et Michel Lioure, « La prolifération dans le théâtre d'Eugène Ionesco », *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Paris, Klincksieck, 1974.

[14] Voir Jacques Dubois, « Le "nouveau théâtre" : je, tu, il », *Ecritures 67*, Université de Liège, pp. 10-13.

[15] On doit nuancer à cet égard la remarque de Dort (*op. cit.*, p. 302), selon qui « c'est par Brecht et le travail du Berliner Ensemble que les choses sont revenues au théâtre ».

partie, l'élève est vue par rapport au professeur, dans la seconde le professeur est vu par rapport à l'élève.[16] Pour une telle lecture, il y aurait ainsi rupture avec la norme d'objectivité du théâtre traditionnel, lequel ne tolère la subjectivité qu'enserrée entre des limites tranchées (les *apartés*).

Bien d'autres manifestations de la rhétorique propre au « nouveau théâtre » en général et à celui d'Ionesco en particulier devraient encore être examinées. Qu'il nous suffise, pour clore cet aperçu, de signaler une ultime question et non des moindres : dans quelle mesure l'*éthos* si caractéristique de ce répertoire — et qui lui a donné l'une de ses dénominations par antonomase — provient-il d'une rhétorique particulière, nous voulons dire ici de l'usage déterminé de telle ou telle catégorie de figures ? On peut sans doute dire, en gros, que l'absurde, ici, est provoqué par la rencontre d'une thématique existentialiste et d'une stylistique dadaïste-surréaliste. Pour dépasser les approximations élémentaires, il faudrait disposer d'un instrument d'analyse comparable à celui que nous avons mis au point pour la catégorie du poétique et dont il sera question dans la dernière section du présent chapitre.

5. LES MÉTATAXES DANS LA POÉSIE CONCRÈTE

> It was a long time before I made a language to my liking ; I began to make it when I discovered... that I must seek, not as Wordsworth thought, words in common use, but a powerful and passionate syntax, and a complete coincidence between period and stanza.
>
> W. B. Yeats, *A General Introduction To my Work* (1937).

1. Essai de définition de la poésie concrète

Une grande ambiguïté règne sur le statut du mot, de la lettre ou du son dans la poésie concrète. La position de départ affichée par Max Bense (sans aucun doute le principal théoricien du mouvement) est, on le sait : « Man macht etwas in der Sprache, man sollte etwas mit der Sprache machen ».[1] Sa démarche vis-à-vis du mot est analogue à celle de Caillois ramassant une pierre et la considérant pour elle-même, en refusant de l'insérer dans une quelconque continuité géologique qui cependant permettrait « normalement » de la « lire ». Le mot, le son, la lettre considérés comme des objets concrets, telle est au départ l'attitude concrétiste : « Inaltérable sur le fond des phrases repose un mot qui est la pierre d'achoppement sans bruit. » (M. Bense).

A l'examen, on peut en effet estimer qu'une large part de la nouvelle poésie obéit à ce critère. Toute celle qui, notamment, exploite les unités d'étendue inférieure au mot. Henri Chopin, Brion Gysin, Ladislav Novák notamment ont poussé très loin leurs expériences sur le plan sonore. Hansjörg Mayer, John Furnival, Mary Ellen Solt ont poursuivi les leurs au niveau de la lettre. Les deux tendances méritent cependant toutes deux le nom de poésie dans la mesure où elles continuent d'« exploiter les virtualités du langage » comme le dit excellemment René Nelli, en laissant voir que les unités manipulées font bien effectivement partie du langage. Cette lointaine référence à une signification linguistique « possible » est tout ce qui les sépare encore de la musique (concrète) et de la peinture (abstraite).

[16] J.-H. Donnard, *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, Paris, Minard, 1966, (Situations).

[1] Max Bense, « Texttheorie », *Studium generale Konkretetexte* (ROT, 1). Stuttgart, Augenblick, 1960.

On ne parlera pas ici de ces tendances, qui pourtant sont peut-être les seules à mériter pleinement l'appellation de concrètes, mais on s'étendra plus longuement sur les textes qui font usage de mots ou de morphèmes reconnaissables. Dans ces textes, au niveau du mot, la lecture s'opère de façon traditionnelle, c'est-à-dire linéaire, et un signifié apparaît aussitôt derrière le signifiant.

Lorsqu'un mot est pris dans un contexte nul, il demeure largement polysémique : le mot donne et le contexte reprend. En termes de sémantique structurale (cf. A. J. Greimas), on dira qu'aucun classème ou sème contextuel ne vient en limiter le sens. A la vérité, un poème concret ne constitue pas un contexte nul, bien que ce soit un environnement contextuel de nature très différente de celle du contexte linguistique normal : nous en verrons plusieurs exemples par la suite. L'établissement de l'isotopie (ou des isotopies) s'effectue en fait par des processus en tous points analogues à ceux de la lecture ordinaire.

C'est donc en vain que S. J. Schmidt[2] s'efforce de jeter les bases d'une « sémantique concrète » où le texte resterait un *pour-soi*. Le sens est ici omniprésent, et constant le renvoi à des référents — objets extérieurs ou sentiments. En dépit de manifestes aussi importants que le *Plan Pilote* du groupe *Noigandres* ou le *vom vers zur konstellation* de Gomringer où l'on proclame le refus d'un contenu à transmettre et tel qu'un lecteur puisse se le représenter pour finalement s'en servir, les commentaires que ces mêmes auteurs ont donnés à leurs œuvres prouvent qu'ils les ont investies d'un sens lourd et complexe, grâce à des formes nouvelles de rhétorique et d'idéologisation.

Si l'expression « sémantique concrète » est dépourvue de sens, on peut estimer au moins que le mot dans le poème concret est pris *aussi* comme objet concret et non comme simple façade d'un signifié. C'est là certes un trait constant de cette poésie, mais qui la sépare de la poésie traditionnelle par degré plutôt que par nature. L'« aboli bibelot » est présent à peu près partout en poésie, et on serait bien en peine de lui trouver d'autre justification que concrète, c'est-à-dire en définitive axée sur le signifiant.

C'est ce que souligne d'ailleurs très bien H. Heissenbüttel (*Text + Kritik*, 25, 1971, pp. 19-21) : « Ein Abgehen von begrifflicher Rationalität bedeutet dabei nicht ein Angehen von Rationalität überhaupt. Im Gegenteil ».

2. Conséquences de l'emploi de nouvelles syntaxes

Il est vrai que la polysémie, et même la polyfonctionnalité d'un mot demeurent préservées lorsqu'il est utilisé dans un contexte nul, ou dans un contexte « faible ». S. J. Schmidt a raison de souligner *l'isolement* du mot comme procédé par excellence pour obtenir cet effet. C'était sans doute le seul moyen disponible pour réaliser un progrès décisif par rapport à la poésie traditionnelle, qui vise, elle aussi, à préserver une certaine polysémie, mais en feignant de se soumettre au code (c'est l'essence et la raison de toute rhétorique). Dans la poésie traditionnelle, la syntaxe n'est *jamais* mise en question parce que c'est elle qui permet au lecteur de déchiffrer le sens multiple. Dans la poésie concrète, la syntaxe linéaire habituelle est purement et simplement rejetée, et de ce rejet découlent quelques conséquences importantes.

[2] S. J. Schmidt, « "Negation" und "Konstitution" als Kategorien Konkreter Dichtung », *Elemente einer Textpoetik*, München, 1974, pp. 88-129.

La première est qu'on s'aperçoit tout à coup combien la signification était télécommandée par l'auteur grâce à la rigidité du code syntaxique. Si l'auteur ne dispose plus d'un code pour transmettre ses instructions, il doit s'en remettre à des *syntaxes non codées*, et prendre le risque de jouer avec le récepteur à un jeu de communication... sans règles. Le rôle du récepteur se trouve ainsi une fois de plus mis à l'avant-plan, comme chez de nombreux autres commentateurs, et explique le relatif affaiblissement de l'aspect subjectif du message émis par les poètes concrets.

La deuxième est que le texte cesse d'être ordonné selon une séquence linéaire, à balayer dans un sens déterminé, lequel n'est qu'une projection spatiale du temps. (On découvre ainsi que notre habituelle syntaxe était en réalité une *chrono-syntaxe*.) Les valeurs d'ordre et de succession nécessaire font place à des valeurs de simultanéité; le balayage linéaire fait place à une occupation libre de la page. On remarquera incidemment à quelles contorsions la poésie traditionnelle doit se livrer pour établir avec peine les simultanéités dont elle a besoin, et on comprendra mieux la nécessité des lignes égales terminées par des rimes, ou des formes strophiques plus ou moins strictement structurées (celles que Cummings appelle «chimneys»...). La poésie concrète rime de partout, mais paie cette liberté par la perte d'une base de temps, d'où sa difficulté à établir des valeurs proprement temporelles : les valeurs rythmiques.[3]

La troisième est la possibilité d'*éliminer* les *mots-outils* par lesquels la chronosyntaxe établissait ses liaisons de mot à mot. Ces mots-outils, que tout poète traditionnel a maudits au moins une fois dans son existence, se trouvent tout à coup superflus. Mieux : ils gênent. Leur suppression permet une économie substantielle de moyens, grâce à quoi on peut créer des œuvres très brèves, où le sens est très ramassé, donc très efficace. La recherche d'une communication rapide et efficace est reflétée par l'excellent titre d'un recueil de Ian Hamilton Finlay : *Telegrams from my Windmill*. Mais cette suppression complète, nécessaire pour préserver le pur et libre exercice des nouvelles syntaxes, ne va pas sans inconvénients. La sécurité de transmission devient très faible, le risque de lectures tronquées ou fausses très élevé. On assiste alors au curieux phénomène du dédoublement du texte : *dissociation du poème et de son commentaire*.[4] Non avouée, cette pratique est néanmoins constante même chez les plus grands artistes du mouvement, comme le prouve l'Anthologie d'Emmett Williams.

Une quatrième remarque concerne le maintien de la lecture linéaire au niveau du mot ou de ses composants. Il va sans dire que cette linéarité n'a plus à être horizontale et de gauche à droite. Elle détermine néanmoins un *mouvement de lecture* à l'échelle du mot, et ce mouvement peut être exploité dans le poème. Une variété de poésie concrète conserve même les deux directions de lecture, et produit ce qu'on pourrait appeler des *opérateurs* : ces textes présentent de curieuses propriétés linguistiques qui seront examinées en détail plus loin.

[3] Cette analyse mène à préférer décidément l'appellation de *spatialisme* ou *Poésie spatiale*, préconisée par Pierre Garnier, à celle de *Poésie concrète*. Spatialisme est à entendre, il va sans dire, selon les trois dimensions.

[4] Divers travaux récents ont attiré l'attention sur les rapports étroits qui unissent le couple lecture/écriture. Toute lecture, même la plus fruste, est un déchiffrement et un commentaire. Michel Foucault, dans *Naissance de la clinique* (Paris, P.U.F., 1963, p. 13), a insisté sur cette «fatalité du commentaire» dans des termes éclairants : «Dans cette activité de commentaires qui cherche à faire passer un discours resserré, ancien et comme silencieux à lui-même dans un autre plus bavard, à la fois plus archaïque et plus contemporain, se cache une étrange attitude à l'égard du langage : commenter, c'est admettre par définition un excès du signifié sur le signifiant, un reste nécessairement non formulé de la pensée que le langage a laissé dans l'ombre, résidu qui en est l'essence même, poussée hors de son secret; mais commenter suppose aussi que ce non-parlé dort dans la parole, et que par une surabondance propre au signifiant, on peut en l'interrogeant faire parler un contenu qui n'était pas explicitement signifié».

3. Les principales métataxes de la poésie concrète

Il ne s'agit pas toujours d'inventer de nouvelles dispositions ou mises en scène spatiales sur la page. En fait, la plupart étaient présentes dans la poésie traditionnelle, mais à l'état très secondaire et à peine exploitées. On mettra l'accent désormais sur la typographie, sur l'articulation phonique, etc. Dans l'article déjà cité, Heissenbüttel propose qu'au cours des « ... sich öffnenden und verschleifenden neuen syntagmatischen Versuchen » on ait recours à des « neue oder zumindest ungebräuchliche syntaktische Bindungen ».

En poésie spatiale, la notion de mise en page, ou plus généralement de mise en scène, prend une importance capitale. Les modalités de cette mise en page conditionnent en fait les nouvelles syntaxes, dont nous allons examiner successivement quelques-unes :

iconosyntaxe ou syntaxe figurative, base du calligramme ;

toposyntaxe ou syntaxe topologique abstraite, donnant naissance au calligramme généralisé ;

tychosyntaxe ou syntaxe aléatoire, réalisée par des mouvements fortuits ou par la production systématique de toutes les permutations possibles ;

antisyntaxe ou incorporation d'une chronosyntaxe dans un paradigme, normalement virtuel et a-temporel.

(N. B.: il est, bien entendu, fréquent qu'un texte fasse appel simultanément à plusieurs syntaxes différentes. Les dénominations qui précèdent n'ont pour prétention que d'aider à typer des mécanismes isolés par l'abstraction.)

4. L'iconosyntaxe

La première à être mise au point fut la syntaxe « figurative » du calligramme, procédant en droite ligne d'Apollinaire, et de ses devanciers nombreux mais disséminés. Une étude de l'iconosyntaxe passe donc par un examen des calligrammes d'Apollinaire, pour essayer de comprendre dans quelle perspective il a employé cet outil, ce qu'il en a fait, et les traits de novation véritable qu'il y a introduits, bien que la sensibilité plastique d'Apollinaire fût en somme peu sûre, et qu'il n'ait apparemment pas été parfaitement conscient de la richesse potentielle de ce qu'il faisait. Un examen soigneux de ces calligrammes montre qu'il ne s'est pas réellement libéré de la syntaxe linéaire : dans l'écrasante majorité des cas, le dessin ne fait que répéter graphiquement une idée déjà contenue dans le texte, qu'il redouble par une pure redondance.

Dans les meilleurs cas cependant, on voit apparaître les éléments d'une iconosyntaxe non redondante. Ce sera, par exemple, le cas de *Il pleut* où la chute de la pluie est rendue par les lignes presque verticales, les gouttes par les lettres, et le sens de la chute par le sens de lecture. Ce dernier trait, cinétique, annonce directement les « quatre vents » de Gomringer, qui sera analysé plus loin dans le cadre de la toposyntaxe.

Les œuvres concrètes offrent par contre une grande variété d'applications non redondantes de l'iconosyntaxe. Au niveau de la lettre et du mot, ce poème de Ronald Johnson est très remarquable :

eyeleveleye [5]

On notera qu'il est parfaitement symétrique, comme la ligne des yeux dont il est la projection graphémique. Il ne fait usage que de mots-palindromes (eye = œil ; level = de niveau), où la seule voyelle « e » se répartit avec une régularité absolue. Dans le caractère choisi, l'Y se décompose en V + I ; et le V devient figuration de la glabelle. Avec des moyens autres, la préoccupation du poète concret demeure ici essentiellement la même que celle du poète traditionnel : prouver que le signe linguistique n'est pas arbitraire, en le motivant après coup.

Dans ce poème intitulé « Bees' Nest », Edwin Morgan se borne à figurer la ruche par une disposition compacte et carrée du texte, sans faire appel à des contours plus étroitement figuratifs. C'est sur le plan sonore que le bourdonnement apparaît, indirectement, par la répétition allitérative des B-D-Z, rendue plus aisée en anglais par le fait que « abeilles » se dit « bees ».

busybykeobloodybizzinbees
bloodybusybykeobizzinbees
bizzinbloodybykeobuzybees
buzybloodybykeobizzinbees
bloodybykeobusybizzinbees
bizzinbykeobloodybusybees
busybykeobizzinbloodybees
bloodybykeobizzinbusybees
bizzinbusybykeobloodybees
busybizzinbykeobloodybees
bloodybizzinbykeobusybees
bizzinbusybloodybykeobees[6]

Mais on arrive maintenant à ce chef-d'œuvre de Pedro Xisto, qui pourrait s'appeler « Automne » :

wind wind wind wind wind
wind leaf wind leaf wind
leaf wind leaf wind leaf
wind leaf wind leaf wind
leaf wind leaf wind leaf
wind leaf wind leaf wind
leaf wind leaf wind leaf
leaf leaf leaf leaf leaf [7]

[5] in: *Artes Hispánicas*, New York, Macmillan, 1 (1968), 3-4, p. 250.
[6] *The Second Life*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1968, p. 26.
[7] in: *Concrete Poetry*, Ed. St. Bann, London, "London Magazine" Editions, 1967, p. 124.

Ce paysage, inscrit dans un rectangle pouvant s'interpréter comme fenêtre, met en scène la chute des feuilles (wind = vent ; leaf = feuille). L'opposition lourd/léger est graphiquement assumée par l'opposition grasse/maigre dans les caractères. Au-dessus, le vent règne en maître, alors qu'au sol on trouve un tapis continu de feuilles. La chute zigzagante de ces dernières est simulée par les va-et-vient de l'alignement vertical, rendu plus lisible par le fait que les deux seuls mots employés dans le poème ont l'un et l'autre quatre lettres.

Toujours iconique dans sa syntaxe, mais proposant en outre un télescopage horizontal (métaplasme par suppression-adjonction) des lexèmes TREE(S) et STREET, voici « Avenue » de Michael Gibbs (répété 33 fois : THREE) :

treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree
treestreetree[8]

[8] *Connotations*. Cardiff, Second Aeon Publications, 1972.

5. La toposyntaxe

La syntaxe topologique généralise le principe de l'iconosyntaxe, et fait usage de tous les rapports de position pouvant exister sur un plan (et même dans les trois dimensions pour certaines expériences encore peu nombreuses). Ces rapports sont, en vrac et réduits aux oppositions qu'ils permettent :

grand — petit
alignement rectiligne — curviligne
ordre — désordre
vertical — horizontal — oblique
haut — bas
gauche — droite
inclusion — exclusion — intersection
statique — dynamique

Le simple alignement en colonne verticale, complété par une alternance gauche/droite, peut subtilement souligner de curieuses rencontres linguistiques. C'est ce que montre un poème de Paul De Vree, qui décompose le mot néerlandais « volledig » (complet) en « vol » (plein) et « ledig » (vide) :

vol
ledig
vol
ledig
vol
ledig
vol
ledig
vol
ledig
vol
ledig
vol
ledig
vol
ledig
vol
ledig
vol
ledig
vol
ledig[9]

Dans l'exemple suivant, une des « Constellations » les plus citées d'Eugen Gomringer, on fait appel au mouvement de lecture pour suggérer les quatre vents (wind = vent). Mais à ce

[9] *Zimprovisaties.* Antwerpen, de tafelronde, 1968, p. 25.

travail cinétique se superpose un équilibre statique (équilibre des vents, qui s'annulent) marqué par la stratification réglée des lettres :

```
          w   w
        d   i
      n   n   n
    i   d   i   d
  w           w
```

[10]

Une des meilleures réussites de Pierre Garnier est sans conteste « Cinéma » qui montre habilement sur un écran rectangulaire le jeu du noir (ema) et du blanc (cin) ; ainsi que la succession des images selon un rythme exact :

cinemacinemacinemacinemacinemacinemacinem
acinemacinemacinemacinemacinemacinemacine
macinemacinemacinemacinemacinemacinemacin
emacinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
nemacinemacinemacinemacinemacinemacinemac
inemacinemacinemacinemacinemacinemacinema
cinemacinemacinemacinemacinemacinemacinem
acinemacinemacinemacinemacinemacinemacine
macinemacinemacinemacinemacinemacinemacin
emacinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
nemacinemacinemacinemacinemacinemacinemac
inemacinemacinemacinemacinemacinemacinema
cinemacinemacinemacinemacinemacinemacinem
acinemacinemacinemacinemacinemacinemacine
macinemacinemacinemacinemacinemacinemacin
emacinemacinemacinemacinemacinemacinemaci
nemacinemacinemacinemacinemacinemacinemac
inemacinemacinemacinemacinemacinemacinema

[11]

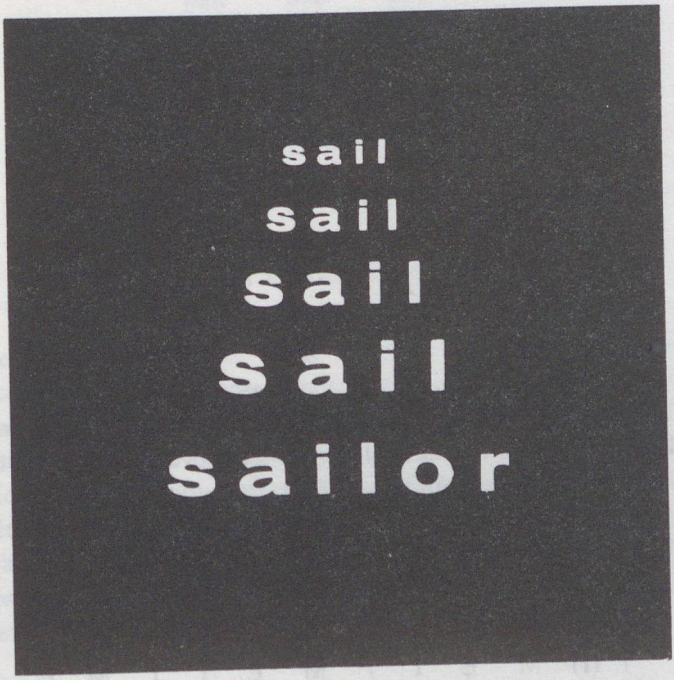
Il ne s'agit pas là de travaux isolés, possibles une seule fois grâce à une heureuse coïncidence linguistique (ici WIND et VENT ont justement quatre lettres). Les aspects cinétiques de la toposyntaxe sont par exemple magnifiquement exploités par José-Lino Grünewald (du groupe brésilien) dans un poème intitulé « vai e vem » (va et vient) :

10 *Worte sind Schatten*, Reinbek, Rowohlt, 1969, p. 39.
11 *Prototypes, textes pour une architecture*, Paris, A. Silvaire, 1965.

vai e vem
e e
vem e vai

Max Bense, commentant ce poème dans sa « Textsemiotik »,[12] écrit ceci : « Il reprend dans le mot, dans le son et dans l'arrangement carré des mots, de façon sémantique, phonétique et optique, les *rapports infinis* du va-et-vient. Le texte présente à cette fin une image tridimensionnelle de sa signification : à la fois verbale, sonore et visuelle ».

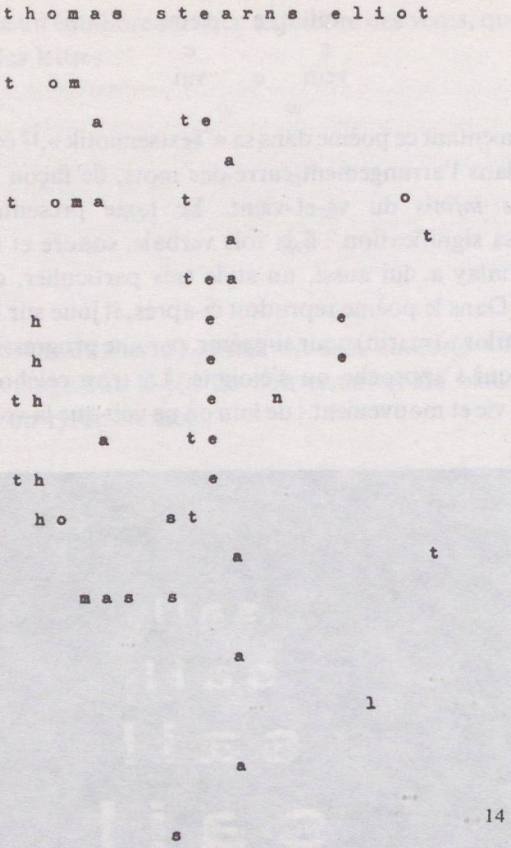
Ian Hamilton Finlay a, lui aussi, un style très particulier, dû en grande partie à son inspiration maritime. Dans le poème reproduit ci-après, il joue sur la proximité phonétique de « sail » (voile) et de « sailor » (marin) pour suggérer, par une progression dans l'œil des caractères employés, le bateau qui s'approche ou s'éloigne. La trop célèbre synecdoque « voile pour bateau » reprend ainsi vie et mouvement : de loin on ne voit que la voile, de près on voit le marin.



13

Une autre variété, particulièrement abstraite, de toposyntaxe, pourrait être appelée *spatialisation par prélèvement*. Le poète écossais Edwin Morgan la nomme, de façon plus imagée, « emergent poem ». Il s'agit de se donner une série de lettres dans un ordre déterminé, puis de constituer à partir de cela des phrases pertinentes, en respectant strictement l'ordre et le contenu de la série initiale. Le poète américain Emmett Williams est passé maître dans cette technique, à l'aide de laquelle il a d'ailleurs composé un recueil entier sur la donnée SWEETHEARTS. Dans une amusante série consacrée à une définition « interne » (là réside le symbolisme du système : remotivation des noms propres), il traite ainsi T. S. Eliot :

12 *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Reinbek, Rowohlt, 1969, p. 95.
13 *Poems to Hear and See*, New York, Macmillan, 1971, p. 20.



14

Effet tout différent, mais technique semblable, chez M. Gibbs lorsqu'il montre que ce que nous appelons Histoire n'est qu'une suite d'éléments prélevés presque arbitrairement sur un ensemble qui déborde le cadre humain :

T	I	M	E	T	(I)	M	E	T	I	M	E
T	I	M	E	T	I	M	E	T	I	(M)	E
T	I	M	(E)	T	I	M	E	T	I	M	E
T	I	M	E	T	I	M	E	(T)	I	M	E
T	(I)	M	E	T	I	M	E	T	I	M	E
T	I	M	E	T	I	(M)	E	T	I	M	E
T	I	M	(E)	T	I	M	E	T	I	M	E
T	I	M	E	T	I	M	E	(T)	I	M	E
T	I	M	E	T	I	M	E	T	(I)	M	E
T	I	(M)	E	T	I	M	E	T	I	M	E
T	I	M	E	T	I	M	(E)	T	I	M	E
T	I	M	E	(T)	I	M	E	T	I	M	E
T	(I)	M	E	T	I	M	E	T	I	M	E
T	I	M	E	T	I	M	E	T	I	(M)	E
T	I	M	(E)	T	I	M	E	T	I	M	E

14 *Selected Shorter Poems 1950-1970*, Stuttgart, H. J. Mayer, 1974, p. 122.

HISTORY[15]

Un dernier exemple montrera comment le poème concret peut prendre un contenu socio-politique. Il est même particulièrement apte, par sa concision et son aspect visuel, à produire des mots d'ordre, des slogans, des signes de ralliement. Ici, le Brésilien Pedro Xisto a exprimé comment, dans son pays, la nourriture est protégée par un triple rempart (le pieu est à la fois palissade et arme) revêtant la forme d'une croix... (pieu = pau et pain = pão) :

pau
pau
pau
pau pau
pau pão pau
pau pau
pau
pau
pau[16]

6. La tychosyntaxe

Dans ce type d'arrangement des mots, on ne rompt plus nécessairement avec la présentation normale en lignes successives, mais la succession des mots perd toute rigidité, et plutôt que d'imposer un ordre prédéterminé, l'auteur s'en remet au hasard pour le choix.

Le hasard peut être exploité sous deux formes. Soit en faisant appel à des techniques purement stochastiques, soit en produisant systématiquement toutes les permutations possibles. Ces méthodes ont été relativement peu employées, et le furent surtout par des auteurs allemands à l'initiative de Max Bense. Ce dernier a incorporé ainsi dans « Eléments de ce qui passe » quelques lignes éparses d'un « Kafka potentiel » obtenu en formant à l'ordinateur tous les syntagmes possibles du type...

Nicht jeder Blick ist nah. Kein Dorf ist spät.
Ein Schloß ist frei und jeder Bauer ist fern (etc.)[17]

avec le vocabulaire du *Château*. Dans d'autres textes, comme le suivant, le lecteur n'a plus qu'à saisir au passage les éclairs de signification qui apparaissent au hasard au cours du travail de permutation :

[15] *Connotations*, Cardiff, Second Aeon Publications, 1972.
[16] in : *Concrete Poetry*, Ed. St. Bann, London, "London Magazine" Editions, 1967, p. 122.
[17] T. Lutz, Stuttgart, Augenblick, 1 (1959), n° 4.

es, ist, wenn, aber, doch, nicht ; es ist, es doch, es aber, wenn es, wenn ist, es nicht, aber ist, doch ist, wenn doch, wenn aber, nicht ist, aber doch, doch nicht, wenn nicht, aber nicht ; wenn es ist, es aber ist, ist es doch, wenn es aber, wenn es doch, es aber doch, es nicht ist, es doch nicht, wenn doch ist, wenn aber ist, aber doch ist, es aber nicht, wenn es nicht, doch nicht ist, wenn aber doch, wenn nicht ist, ist aber nicht, wenn doch nicht, wenn aber nicht, aber doch nicht ; wenn es aber ist, es aber doch ist, wenn es doch ist, wenn es aber doch, es doch nicht ist, wenn es nicht ist, es aber nicht ist, wenn es aber nicht, wenn aber doch ist, es aber doch nicht, wenn es doch nicht, wenn doch nicht ist, aber doch nicht ist, wenn aber nicht ist, wenn aber doch nicht ; wenn es aber doch ist, wenn es aber nicht ist, wenn es doch nicht ist, es aber doch nicht ist, wenn es aber doch nicht, wenn aber doch nicht ist ; wenn es aber doch nicht ist.[18]

L'aspect litanique des permutations est assez souvent utilisé, malgré la lassitude que provoquent immanquablement ces interminables répétitions. *L'Evasion* de Jackson Mac Low reprend les 120 permutations des 5 monosyllabes suivants :

Tear down all jails now[19]

(abattez toutes les prisons maintenant). Des instructions précises sont données aux 5 interprètes, qui tirent l'une après l'autre les différentes permutations d'un tas de cartes préalablement battues. Le texte a été dit en 1963 par les acteurs du Living Theatre et une seconde fois en 1966, sous la direction de l'auteur, pour protester contre l'emprisonnement d'écrivains.

Les permutations peuvent évidemment porter sur des lettres et non sur des mots. Lorsque la permutation est complète et cyclique, E. Williams parle de *Rotapoème*. Le résultat est parfois très amusant, comme dans ces *Litanies et Répons*, où l'on permute les voyelles :

an the nimo uf tha fethir
ond uf tha sen
ind of thu haly ghest.
imon.[20]

[18] M. Bense, *op. cit.*, p. 88.
[19] *An Anthology of Concrete Poetry*, New York, Something Else Press, 1967.
[20] Ibid., p. 188.

Voici encore le début d'une permutation vocalique de la même série, dédiée à Alison Knowles, et où la phrase de départ est « how are you dear Alison ? very well thank you Oscar » :

haw ero yue daar ilosen ?
very wall thonk yuo ascor.
hew oru yea dair olesen ?
vary woll thunk yoa oscar.
how ure yaa dior elesan ?
very wull thonk yao ascer.
etc...[21]

Les techniques purement stochastiques incluent, outre le générateur idéal : l'ordinateur, des moyens aussi simples que les dominos, les dés et les mobiles de mots et de lettres (Ludwig Gosewitz a, entre autres, composé un mobile dont chaque volet porte un mot de la phrase de Gertrude Stein « when this you see remember me » — « Quand vous voyez ceci, souvenez-vous de moi »).

7. L'antisyntaxe

On abordera pour terminer une catégorie tout à fait originale de poèmes concrets, caractérisés par une syntaxe que, faute de mieux et par souci de symétrie, on appellera antisyntaxe.

On se souviendra que les linguistes distinguent deux axes dans le discours : l'axe syntagmatique et l'axe paradigmatique. Le premier est celui de la chaîne réelle que forment les mots combinés ensemble dans un énoncé. Le second est, pour chaque mot, l'ensemble virtuel ou latent des termes semblables parmi lesquels il a été sélectionné : ensemble de synonymes, paradigme des flexions d'un verbe, etc. Seule la chaîne syntagmatique est manifestée et se déroule dans le temps (cf. la chronosyntaxe), alors que les éléments du paradigme ne sont structurés entre eux par aucun ordre nécessaire, mais seulement par une relation de similitude (formelle ou sémantique).

Dans un passage célèbre d'un article sur la Poétique, R. Jakobson a défini la poésie comme « projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison ». Sans qu'on aperçoive clairement le pourquoi d'une telle projection, on conviendra qu'elle rend compte de structures poétiques aussi différentes que la métaphore, le rythme et la rime. Mais Jakobson n'avait pas prévu la possibilité de faire l'inverse, c'est-à-dire de projeter la linéarité temporelle du syntagme sur un paradigme manifesté.

C'est pourtant très exactement ce que certains poètes concrets ont fait dans des textes comme ceux de Josef Hiršal ou d'Ernst Jandl que nous reproduisons ci-dessous.

[21] Ibid., p. 189.

	juni
	juoi
LIEBE	jupi
IEBEL	juqi
EBELI	juri
BELIE	jusi
ELIEB	juti
LÁEBE	juui
ÁEBEL	juvi
EBELÁ	juwi
BELÁE	juxi
ELÁEB	juyi
LÁSBE	juzi
ÁSBEL	juai
SBELÁ	jubi
BELÁS	juci
ELÁSB	judi
LÁSKB	juei
ÁSKBL	jufi
SKBLÁ	jugi
KBLÁS	juhi
BLÁSK	juii
LASKÁ[22]	juji
	juki
	juli[23]

Dans tous les poèmes de cette famille, les mots sont disposés en colonne, marquant la volonté de faire apparaître les similitudes terme à terme, dans une dimension orthogonale à celle de la phrase normale (les paradigmes flexionnels de nos grammaires ne sont pas disposés autrement). Il n'y a donc plus de syntagme, mais un paradigme d'ordinaire latent se trouve manifesté. En outre, les termes de la colonne sont à lire de haut en bas, ce qui projette bien sur ce paradigme la structure de contiguïté et d'enchaînement propre au syntagme.

Or le paradigme utilisé, on le voit, repose sur des similitudes formelles, qui se modifient de proche en proche selon des transformations réglées : sorte de rime généralisée. Le tout agit finalement comme un opérateur par lequel on vise à démontrer certaines équivalences (láska = Liebe = amour). La technique peut être mise au service, comme dans les exemples cités, d'une justification «poétique» des dictionnaires bilingues, mais aussi de certaines équivalences à l'intérieur d'une même langue. En voici un exemple, réversible, d'Emmett Williams :

SENSE SOUND
SONSE SEUND
SOUSE SENND
SOUNE SENSD
SOUND SENSE[24]

22 in : *Invenção*, São Paulo, 1964, nº 4.
23 *Sprechblasen*, *op. cit.*, p. 70.
24 *An Anthology of Concrete Poetry*, *op. cit.*.

Elle peut aussi servir à marquer la conquête linguistique d'un ordre culturel sur un chaos naturel, comme dans cet amusant exemple d'Edwin Morgan « Unscrambling the Waves at Goonhilly » (« En démêlant les vagues à Goonhilly ») :

telfish
dogstar
sarphin
doldine
telwhal
narstar
sardock
haddine
dogwhal
narfish
doldock
hadphin
dogdock
hadfish
dolwhal
narphin
hadwhal
nardock
teldock
hadstar
sarwhal
nardine
dogphin
dolfish
sarfish
dogdine
dolstar
telphin
sarstar
teldine
sardine
dolphin
haddock
narwhal
dogfish
telstar[25]

La notion d'opérateur mérite d'être examinée attentivement, car elle représente l'introduction d'une impulsion de lecture non linguistique. En cela l'opérateur se distingue de la toposyntaxe, qui est essentiellement statique. La ligne écrite se lit dans un sens conventionnel, et n'est qu'une représentation métaphorique (coercitive et non ambiguë) de l'axe du temps le long duquel se déroule la chaîne parlée. Une représentation picturale quelconque, par ailleurs, n'a

[25] *The Second Life*, *op. cit.*, p. 71.

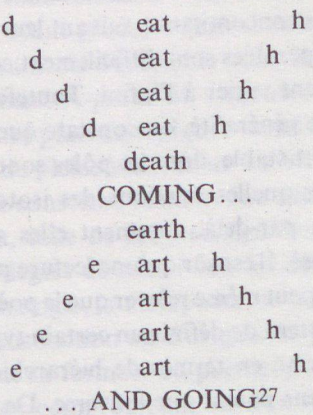
pas de sens privilégié ou conventionnel de lecture. Le poème spatial s'établit à mi-chemin de ces deux extrêmes, mais il cherche souvent à faire fonctionner dans le spatial un moteur de lecture, ce qui lui permet de constituer des opérateurs au sens strict. L'exemple le plus primitif est celui de la permutation litanique, que le lecteur peut rendre «complète» en épuisant toutes ses variantes : il se trouve ainsi «entraîné» d'une extrémité à l'autre du texte. Un moteur particulièrement intéressant est l'ordre alphabétique, employé dans le poème *24-tägiger juni* de Jandl, cité plus haut. Le remplacement réglé et progressif des lettres d'un mot par celles d'un autre est bien illustré par les exemples de J. Hiršal et de E. Williams. Mais il ne s'agit pas toujours de métamorphoser (au sens étymologique) un mot en un autre (qui aura dans ce cas obligatoirement le même nombre de lettres), mais parfois aussi d'amorcer un mouvement (projectif) pouvant prendre le sens d'une interrogation politique. Ce cas est clair, et d'ailleurs souligné par les points de suspension, dans *les armes de CESAR depuis Alexandre jusqu'à...* d'Henri Chopin :

bombA
bombB
bombC
bombD
bombE
bombF
bombG
bombH
bombI
bombJ
bombL
bombM
bombN
bombO
bombP
bombQ
bombR
bombS
bombT
bombU
bombV
bombW
bombX
bombY
bombZ[26]

L'ordre des voyelles, la succession objective des mois ou des saisons, peuvent également servir de moteur dans des poèmes-opérateurs. Un dernier cas intéressant à souligner est la convergence-divergence, employée par Ernst Jandl dans une série de 17 textes où la disposition en flèche

[26] *Le dernier Roman du Monde*, Anvers, Cyanuur, 1961.

divergente ou convergente contraint le lecteur à respecter un sens de lecture déterminé, celui-ci à son tour contribuant à établir la signification :



[27]

8. Conclusion

La poésie spatialiste, comme le lettrisme et peut-être davantage, donne accès à une multitude de moyens de signification, grâce au refus de la syntaxe traditionnelle. Cette poésie reste pleinement, nous l'avons vu, un art du langage, et un art de signification. Beaucoup reste à dire quant aux expériences de poésie phonétique, poussées fort loin par certains (Chopin, Dufrêne, Heidsieck, etc.) mais il faudrait, si l'on veut comme il se doit fournir une justification des thèses avancées, présenter un tel travail sur bande magnétique.

Comme pour le lettrisme, nous sommes ici souvent à deux pas du pictural pur et du musical pur. Le trait distinctif, marquant la séparation nette des divers domaines, ne peut être que *la référence, proche ou lointaine, au langage articulé.*

Le poème qui résulte de ces manipulations syntaxiques est généralement très bref, ramené à un foyer minime d'expansion poétique. Il ne doit donc pas être lu comme un sonnet, tout comme il est absurde d'écouter Stockhausen comme on écoute Mozart. Un type particulier de lecture est nécessaire pour ces textes. Il s'agit, nous l'avons vu, d'une lecture active ; comme le dit Jean-François Bory (*Spot*), « ... c'est le lecteur maintenant qui constitue de lui-même le texte. »[28]

6. TEXTE POÉTIQUE ET RHÉTORIQUE MÉDIATRICE

A partir du concept d'isotopie proposé par Greimas (l'isotopie est l'ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme d'un texte) s'est élaborée une théorie des textes pluri-isotopes. C'est là une première théorisation de la notion, jusqu'ici très floue, de lecture plurielle. En particulier, le texte poétique moderne a été l'objet d'une description de ce type. Il est ainsi reconnu comme susceptible de plusieurs lectures parallèles,

[27] *Der künstliche Baum*, Neuwied, Luchterhand, 1970, p. 29.
[28] *Post-Scriptum*, Paris, E. Losfeld, 1970.

chacune fondée sur une continuité isotopique particulière. Sans compromettre pour autant la cohérence linéaire et syntaxique du poème, ce genre de décodage conduit à une représentation tabulaire du texte. En effet, les unités textuelles de caractère sémantique se distribuent, au fil de la lecture, sur plusieurs registres concomitants, suivant leur indexation sur une isotopie ou sur une autre. Les isotopies ainsi repérables sont difficilement codables *a priori* et, pour l'ensemble du corpus poétique, elles peuvent varier à l'infini. Toutefois, si l'on considère les catégories isotopiques à un haut niveau de généralité, on constate que la tradition poétique se reconnaît dans une tripartition du sens fort stable, dont les pôles sont l'homme, le cosmos et le langage.

L'important est d'indiquer quelles relations des isotopies quelconques entretiennent à l'intérieur d'un même texte et, par-delà, comment elles se constituent. On tend à écarter l'hypothèse d'un ordre hiérarchisé. Il est sûr qu'une lecture peut s'imposer avec plus d'évidence ou de force qu'une autre, et l'on peut même relever que le poème contient en général des indices, souvent positionnels, qui permettent de définir un certain type de priorité. Mais il est risqué de concevoir ces éléments de position en termes de hiérarchie. On peut aussi bien soutenir la primauté du sens latent sur le sens patent que l'inverse. De toute manière, l'idée même d'une domination quelconque est peu compatible avec les notions de pluralité et de tabularité. Par contre, s'il est des rapports qui, dans le poème, organisent la pluri-isotopie, ce sont des rapports d'articulation.[1] La distribution des unités sémantiques sur plusieurs isotopies ne saurait résulter d'un simple partage des lexèmes du texte entre ces isotopies : il faut qu'il y ait au moins quelques points de connexion et qu'en particulier certains lexèmes soient lisibles sur deux ou plusieurs isotopies à la fois. Pour rendre clair le processus, il est bon de reconstituer le mouvement de la lecture poétique. Comme toute lecture, elle cherche d'abord à reconnaître un plan uniforme de signification. Mais bientôt elle rencontre des ruptures que nous appellerons allotopies. Elle tente alors de réduire ces accidents, et ce dans deux directions : d'une part, en exploitant tout point de contact pour intégrer l'élément de rupture à l'isotopie initialement reconnue ; d'autre part, en cherchant à voir dans la suite si d'autres unités ne permettent pas de transformer l'allotopie en isotopie seconde. Si une isotopie seconde se constitue, en effet, une réévaluation de l'ensemble du poème devient possible sous forme de reprise de ses éléments dans une seconde lecture continue. Or, cette double opération est tout entière soumise à des transformations rhétoriques (de type métasémémique, principalement). Par leur structure même, des figures comme la métaphore et la métonymie sont telles qu'elles permettent la réduction de la rupture allotopique en même temps que l'ouverture à la pluri-isotopie. Elles se constituent comme lisibles sur deux registres sémantiques et fonctionnent comme des « embrayeurs » d'une isotopie vers une autre. A cet égard, il faut cependant que l'embrayage ne demeure pas sans réponse et que d'autres éléments soient, par leurs composantes sémiques, rapportables à la réévaluation initiale. Du point de vue du modèle tabulaire que nous avons évoqué, les figures métasémémiques ou tropes apparaissent donc comme des passerelles entre registres isotopiques : nous les dirons médiatrices. Lisibles sur deux isotopies, elles produisent le schéma de base de l'interchangeabilité entre plusieurs « versions » d'un même texte.

Si toute lecture procède jusqu'à un certain degré par décomposition sémantique, cette décomposition est tout spécialement requise du lecteur de poèmes, qui est sans cesse amené à accommoder des sémèmes les uns aux autres. Et nous venons de voir comment cet exercice avait

[1] Cf. N. Gelas, « Sur la hiérarchie des isotopies », *Linguistique et Sémiologie*, 1976, 1, pp. 35-46.

pour instruments les opérateurs rhétoriques. Ce travail de médiation est sans doute à la source de toute poésie. On doit cependant noter qu'il n'a pris toute son ampleur qu'avec la poésie moderne depuis le symbolisme. Nous voudrions voir, à travers un aperçu fort synthétique, quels furent le rôle et la position des avant-gardes à l'égard de cette écriture-lecture du poème.

En fait, on croit pouvoir ramener l'ensemble complexe des faits à une situation qui se définit par son caractère paradoxal. A partir du symbolisme, les avant-gardes poétiques ont travaillé à faire passer la structure pluri-isotopique et médiatrice que nous avons décrite d'un stade embryonnaire à un stade de pleine réalisation, ou bien encore d'un état latent à un état manifeste, supposant un exercice conscient. A travers un siècle de poésie, on pourrait montrer la continuité d'une préoccupation, celle de faire sursignifier le langage, le discours, et de lui permettre d'articuler plusieurs degrés de sens : voir les déclarations programmatiques sur le symbole, l'alchimie verbale, l'analogie, la métaphore, le surréel, etc. Mais en même temps, et suivant la logique d'une loi de distinction ou d'originalité propre à la concurrence des écoles, chaque avant-garde, en donnant sa formule du poème, s'est évertuée à subvertir la structure fondatrice, au point parfois d'en compromettre ou d'en nier le principe même. C'est là une dialectique que nous voudrions illustrer par quelques exemples historiques. Pour donner toute sa portée à la notion d'avant-garde, on insistera surtout sur le second temps de la démarche.

Stéphane Mallarmé apparaît comme le poète qui a joué le rôle le plus décisif et le plus conscient dans l'élaboration du modèle poétique que nous isolons. Il convient donc de remonter jusqu'à lui. L'analyse qu'a donnée Fr. Rastier de *Salut*[2], poème initial des *Poésies*, peut montrer à elle seule que Mallarmé n'est vraiment lisible que si l'on postule l'interaction de plusieurs « plans » de lecture. Seule une lecture pluri-isotopique rend compte de façon satisfaisante de tous les éléments du poème mallarméen, tout en requérant du lecteur une intervention active dans l'extension à l'ensemble du texte de chaque registre reconnu.

Cependant, Mallarmé ne met en place le dispositif médiateur que de façon très subtile et en quelque sorte dissimulée. Selon une stratégie patiemment élaborée, la médiation chez lui n'est jamais franche ni évidente. Elle ne produit pleinement ses effets que quand plusieurs mécanismes médiateurs, épars dans le poème, ont été rencontrés et que leurs effets se sont cumulés. Par exemple, dans *Une dentelle s'abolit*, le « Jeu suprême » du deuxième vers possède un statut évidemment polysémique, mais ne pourra être connecté que tardivement, et d'une façon qui demeure imprécise, à d'autres isotopies. Ce procédé de retardement et de dissimulation rend compte de l'hermétisme bien connu et lie la constitution du modèle tabulaire à une démarche herméneutique qui consiste à additionner les informations jusqu'à ce que prenne forme la continuité isotopique.

Apollinaire nous sera un second point de repère. S'il renoue avec une lyrique fort ancienne, il réussit, en levant diverses contraintes de la syntaxe et de la ponctuation, à donner une portée nouvelle au procès rhétorique d'analogie. Dans deux vers comme :

Odeur du temps brin de bruyère
Et souviens-toi que je t'attends

il y a plus et autre chose qu'une comparaison ou qu'une métaphore : deux lectures se constituent de façon superposée et sont interchangeables. Et ceci peut valoir pour l'ensemble du poème.

[2] Fr. Rastier, « Systématique des isotopies », A. J. Greimas et al., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1971, pp. 80-106.

Mais, par delà cette expérience, Apollinaire va « inventer » un type de discours appelé à une grande fortune et où les énoncés, par un procédé de collage, sont juxtaposés sans qu'il y ait possibilité de passage ou de médiation entre eux. *Lundi rue Christine* représente bien ce genre de composition. Le poème est une suite d'énoncés lisibles sur des isotopies différentes sans qu'interviennent des tropes connecteurs permettant le passage d'une isotopie à l'autre. On aboutit ainsi à une disparate qui empêche d'établir une unité de sens acceptable pour le poème entier. Une démarche par conjectures pourra cependant être tentée où, malgré tout, le lecteur s'efforcera de réduire l'hétérogénéité du texte et de faire entrer les isotopies locales dans une isotopie globale. C'est, à certains égards, le mouvement inverse de la démarche fondamentale, puisqu'il y a tentative de réduction à une isotopie unique, réduction qu'une médiation en plusieurs étapes ne peut opérer que de manière métatextuelle. Une telle tentative part de l'hypothèse que le poète ne propose pas un texte absolument désordonné ou anarchique et qu'il a ménagé, fût-ce discrètement, certaines rencontres. Par ailleurs, le pari fondé sur la recherche d'une continuité (ou de plusieurs) n'exclut pas que les collisions sémantiques, et la pure succession d'allotopies, soient mises au compte, ne serait-ce que temporairement, du plaisir poétique. D'Apollinaire à Jean Follain et à Denis Roche, on peut reconnaître toute une idéologie poétique qui vise à prendre le contrepied de la rhétorique analogisante.

On a déjà évoqué, en ce chapitre, le rapport qu'entretenait le surréalisme avec la rhétorique. Il faut y revenir un instant pour noter qu'en hypertrophiant le rôle de la métaphore, en reconnaissant à celle-ci une immense liberté et une force irruptive, la poétique surréaliste ne faisait que consolider et multiplier le procès de médiation : le texte surréaliste est immédiatement, visiblement, scandaleusement pluriel. En même temps, Breton, Eluard ou Desnos ébranlent la confiance dans le procès d'analogie, tantôt parce qu'ils outrent l'importance de l'intersection métaphorique (par des effets tautologiques divers) de façon dérisoire, tantôt et plus souvent parce qu'ils réduisent cette intersection à très peu de chose, en la poussant jusqu'à la limite où elle ne fait plus intervenir que des éléments latéraux. Ce passage à la limite peut être compris aussi bien comme manière de généralisation optimiste de la médiation (tout est rapportable à tout, tout est dans tout) que comme intervention visant à la détruire ou à la disqualifier. L'ambiguïté est bien dans l'esprit du surréalisme. En tout cas, elle n'empêche pas qu'il y ait dans la médiation surréaliste un potentiel considérable de novation poétique.

Une des voies indiquées par le même mouvement est celle de la production aléatoire de la poésie. Songeons à des jeux expérimentaux comme le « cadavre exquis ». L'expérience se prolonge dans des tentatives ultérieures qui font du poème un réseau de citations, un collage, un *cut-up*. Elle devient plus systématique et plus calculée dès que, à l'aide d'un répertoire comme le dictionnaire, on procède à une sélection arbitraire de mots en fonction de laquelle l'ensemble textuel sera formé. C'est selon ce principe que des essais ont été tentés par l'Ouvroir de Littérature Potentielle.[3] Dans tous les cas, la pluri-isotopie confine à l'anarchie sémantique puisque l'enchevêtrement des parcours rhétoriques se présente vierge de toute détermination.

Mais, par cette manœuvre, les poètes se placent et nous placent devant la constatation que tout échec est impossible, autrement dit que n'importe quelle association ou rencontre de mots se révèle poétiquement lisible, c'est-à-dire médiable. On peut penser, en effet, que, pour nos habitudes culturelles de lecture, le sentiment des ruptures et des différences ne peut s'installer de

[3] Cf. J.-M. Klinkenberg, « Combinatoire et sélection », *Le Journal des poètes*, 42, 1972, n° 3, pp. 8-11.

façon stable et que l'on s'efforce toujours, dans un second temps au moins, de réduire les accidents perçus dans le sens d'une uniformité du discours, même si cette uniformité ne consiste qu'en une pluralité articulée de champs isotopes. Les poètes du hasard, d'Apollinaire à Queneau, de Desnos à Emmett Williams, savent que notre capacité à opérer des médiations et à produire une lecture tabulaire du texte est infinie, et ils en jouent. Aussi hétérogène que soit la chaîne des mots, nous trouvons à y reconnaître, à la suite d'un travail de décomposition sémantique, quelque rencontre heureuse susceptible de fournir une continuité de sens plus satisfaisante. Ceci souligne que la dimension ludique de la poésie est capitale et qu'elle est une de celles qu'exploitent le plus volontiers les avant-gardes en vue de subvertir et de renouveler le poétique.

En dernier lieu, on s'attardera quelque peu à une conception en laquelle se reconnaissent différentes avant-gardes actuelles et qui tient pour primordial le travail du signifiant dans la production poétique. Cette conception se situe à la croisée de deux courants de pensée, l'un psychanalytique et l'autre linguistique. Elle peut se réclamer, en effet, des remarques de Freud et de Lacan sur le jeu de mots, le lapsus, le fonctionnement du langage et son rapport à l'inconscient; elle est également tributaire de la linguistique générative ainsi que des observations laissées par Saussure sur l'anagrammatisme en poésie. Enfin, on ajoutera que c'est curieusement un romancier, James Joyce, qui lui fournit son premier et combien important champ d'expériences. Ce n'est d'ailleurs singulier qu'à demi puisque l'une des revendications de la tendance est, on l'a vu, la levée des barrières entre poésie et prose et même entre littérature et non-littérature.

Il est plaisant de noter que, parmi ces avant-gardes, on se défie volontiers de la rhétorique ou du rhétorique, dans la mesure surtout où joue une assimilation du rhétorique et de la métaphore, avec ce qu'elle représente de classique, de rationnel, de «centriste» ou de centralisateur, de dominateur enfin (domination du sens sur la forme notamment).[4] Or, cette méfiance, outre qu'elle n'empêche pas ceux qui l'expriment d'user de métaphores, ne s'avise pas de ce qu'elle s'accompagne d'une exploitation considérable et souvent inédite d'un secteur rhétorique très marqué, celui des métaplasmes. Ainsi, toute une série de formes, autrefois et naguère tenues pour méprisables ou tout au moins accessoires, se trouvent désormais prises en charge et mises en valeur : mots-valises, allitérations, paronomases, calembours, contrepèteries, anagrammes. Ces formes participent d'une stratégie linguistique-littéraire où désormais le rôle médiateur est dévolu de préférence à des manipulations du signifiant. Elle confrontent l'hétérogénéité des signifiés à l'homogénéité relative des signifiants.

On pourrait dire que la nouvelle poétique utilise les récurrences phoniques (ou graphiques) et les correspondances plastiques pour approfondir une conscience du code linguistique qui assume d'autant mieux l'arbitraire du signe qu'elle semble le récuser. Le poète va ainsi procéder selon un apparent engendrement d'un terme par l'autre en fonction de similitudes matérielles et par inventaire de séries paradigmatiques :

Octogone
Qu'assure
L'octogonalité. / seconde, nonne. / succombe.
Succube ;/succession ;/saveur ; (J. Roubaud)[5]

[4] Sur le métaphorocentrisme, cf. G. Genette, «La rhétorique restreinte», *Communications*, 1970, 16, pp. 158-171.

[5] «Mezura», *D'atelier*, n° 10-11, chap. septième, Paris, 1976.

Flagornerie, faucon, fornication, foutaise
Mais fesse et flûte aussi, et tout cela comme des
Efes, des èfes (puisque la majuscule m'empêche
De faire apparaître l'accent grave. Ici : coin (D. Roche).[6]

Mais le signifiant n'est pas seulement traité pour lui-même et, dès l'allitération, le plan phonique renvoie au sémantique. Dans les vers de Roche, orthosémémiquement dans la plupart des cas et métasémémiquement dans les autres, les mots en *f* sont lisibles sur une isotopie sexuelle, par exemple. En simplifiant très fort, on peut ramener l'ensemble des figures envisagées à une figure majeure qui serait le jeu de mots, et l'hypothèse sera que l'avant-garde poétique passe actuellement d'un régime de la métaphore comme figure dominante à un régime du jeu de mots et que, de plus, ce passage implique un statut inédit pour la médiation dans le poème.

On repartira à ce propos de la conception de la métaphore comme intersection entre deux sémèmes, intersection autorisée par la possession de sèmes communs. On peut raisonner de même à propos du jeu de mots qui est, en général, le résultat d'une opération de suppression-adjonction : la substitution s'effectue ici d'un mot (ou d'une expression complexe) à un autre qui présente des particularités plastiques semblables, de sorte que l'intersection est constituée par les éléments plastiques communs aux deux termes. Conformément à cette description, on pourrait parler de substitution quasi homonymique. Comparable à celle de la métaphore, la structure du jeu de mots ne lui est cependant pas totalement égale ; et surtout, les deux figures diffèrent dans leur fonction, lorsqu'on les considère dans leur rapport au sens. Si la métaphore instaure une relation dialectique entre ses éléments en exclusion réciproque, il n'en reste pas moins qu'elle met d'abord au jour une analogie. Pendant ce temps, le jeu de mots souligne, à travers la ressemblance phonique, la différence entre deux sens, une altérité sémantique. Mais cette discrimination n'est que partielle et momentanée, et elle finit toujours bien par s'annuler dans la perception d'une similitude possible des contenus : le poète, ou le lecteur, procède à une remotivation des signes employés. Il en va ainsi lorsque Francis Ponge nomme le cheval un *héros* parce qu'il est, en anglais, un *horse*.

En somme, le modèle médiateur est maintenu mais sous une forme dialectisée. En effet, la médiation est elle-même médiatisée, c'est-à-dire contrainte de passer par une médiation première. Pour que le cheval soit « héroïsé », il faut trouver le biais d'un accident phonique justificateur, du type « héros-horse » ; la *nonne* devient d'autant mieux *succube* qu'elle *succombe* (voir l'exemple pris à Roubaud). Le signifiant peut ainsi se donner comme générateur du signifié et supporter toute la stratégie pluri-isotopique. Il faut ajouter, en terminant, que ce genre d'opérations suppose une transformation notable de l'idéologie littéraire, dans la mesure où aux figures métaplastiques était traditionnellement associé un éthos de type comique ou ludique (calembour, contrepèterie, etc.). Avec Joyce, avec les mouvements nouveaux, on assiste à l'assignation d'une valeur poétique aux jeux verbaux pratiqués sur le signifiant. Dans la mesure où ces jeux manifestent leur efficacité par la production d'une polysémie soutenue et concertée, ils sortent de l'ordre de la simple dépense et accèdent à une fonction générale, porteuse d'une valeur supérieure dans le système de la littérature.

[6] *Le Mécrit*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 125.

CHAPITRE VI

LES RELATIONS ENTRE LES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES ET LES AUTRES ARTS, LA PENSÉE SCIENTIFIQUE ET LA TECHNIQUE

Bien que la littérature d'avant-garde rejoigne parfois dans un même élan les beaux-arts et les sciences, il a paru opportun de traiter séparément ces deux espèces de rapports, compte tenu tant des problèmes particuliers qu'ils posent à la critique que des enquêtes fort inégales dont ils ont été l'objet. Si la fusion qui s'opère au XXe siècle entre le texte et les formes picturales est un phénomène bien connu en raison même de sa banalité, on verra par contre que la science n'a pas toujours déteint sur les écrivains de façon aussi flagrante ni, surtout, aussi intelligible pour eux-mêmes comme pour leurs commentateurs.

LES « AUTRES ARTS »

On désignera par là les arts plastiques (peinture, dessin, sculpture, architecture, photographie) et les arts décoratifs (ameublement, céramique, etc.), la musique, la danse, le cinéma et l'imprimerie, outre des moyens de diffusion utilisés à l'occasion à des fins analogues (radio, télévision, publicité) et, en particulier, les diverses combinaisons auxquelles on les a quasiment tous soumis : ballets, « spectacles » de tout genre, montages picturo-poétiques, calligrammes, etc. Cette dernière catégorie constitue même l'un des chevaux de bataille de l'avant-garde, celle-ci se souciant moins encore des frontières séparant les activités créatrices que de la séculaire doctrine des genres. Par ailleurs, le titre choisi permet de sortir des limites des avant-gardes artistiques proprement dites et de risquer des parallèles soit avec la « modernité », soit encore avec des précurseurs : Goya, Bosch, Bruegel...

La division adoptée ci-dessous est calquée sur la succession chronologique des types, étudiée au Chapitre III : futurisme, dadaïsme, surréalisme et constructivisme. A la réflexion, c'est là la présentation qui a paru la plus révélatrice. De cette façon, les liens spécifiques existant entre les différents mouvements littéraires et leurs homologues artistiques ressortent bien plus clairement que si l'on avait examiné tour à tour comment la littérature d'avant-garde, considérée en bloc, a réagi aux impulsions émanant de la peinture, puis de la sculpture, puis de la musique, du cinéma, etc. Cette dernière démarche aurait du reste eu l'inconvénient de séparer ce que l'avant-garde, dans la plupart de ses manifestations, a précisément voulu confondre. Au surplus, on aura de la sorte l'occasion de rappeler une dernière fois les traits distinctifs des types, tout en indiquant leurs convergences. Enfin, le lecteur verra que si, tout comme dans le premier volume, on a réservé une place de choix aux peintres et sculpteurs cubistes, deux mouvements ont été passés sous silence : l'expressionnisme d'abord, pour lequel on renvoie comme d'habitude à l'ouvrage d'Ulrich Weisstein *(Expressionism as an International Literary*

Phenomenon), ensuite l'imagisme dont il a été dit qu'il n'avait guère noué de relations de cette espèce[1]. Il est bien normal que n'entrent en ligne de compte, dans ce contexte, que les types dont les tendances totalisantes se sont concrétisées notamment dans le *Gesamtkunstwerk*[2].

Parmi les problèmes passés en revue, insistons surtout sur celui des contacts, attestés de diverses manières. En premier lieu — on vient d'y faire allusion — par la nature éminemment « pluriartistique » des mouvements. Ecrivains et artistes militent en un coude à coude fraternel, leurs signatures se mêlent au bas des mêmes manifestes, les périodiques confrontent textes et dessins, et c'est bien la suppression définitive des cloisons érigées entre les beaux-arts, — mais sapées depuis le romantisme[3] — que proclament telle ou telle soirée dadaïste ou encore les « poèmes simultans », récités et chantés à la fois. Peinture, musique, danse et littérature se juxtaposent, s'interpénètrent, se mêlent en une unité indissociable. C'est ce dont témoignent aussi les cas extrêmement fréquents de collaboration : ici Cendrars et Sonia Delaunay ou Claus et Appel, là Magritte-poète et Magritte-peintre. A la limite, les formes plastiques n'« illustrent » plus les mots, pas plus que ceux-ci n'« expliquent » celles-là, ni que la musique ne sert d'« accompagnement » au « texte » chez Stockhausen *(Carré)*. Loin de se soumettre l'un à l'autre, les deux aspects se soudent, comme c'est encore le cas dans la peinture-mots de Carrà, les expériences typographiques des futuristes (prolongeant les essais des *Arts and Crafts*, du *Jugendstil* et de l'Art Nouveau, et poursuivies par la plupart des mouvements ultérieurs), les collages et photomontages dadaïstes, jusqu'aux poèmes « concrets » et aux fascinants « logogrammes » de Christian Dotremont. A telle enseigne qu'en face de telle œuvre, on se demande en vain à quoi l'on a affaire : un tableau, un poème, une partition ? Question oiseuse dans ce domaine, où le syncrétisme est de rigueur, car il se rattache étroitement à la quête de l'inédit. Apparemment, c'est la même aspiration à la synthèse, le même dégoût des spécialités et des compartimentages artificiels qui inspire le cosmopolitisme des avant-gardes, leur volonté de sauter les barrières des langues et des genres, et le phénomène ci-dessus. Abattre les cloisons pour embrasser l'univers entier, pour se fondre dans le grand tout : cette vieille ambition de l'humanité reparaît ici sous de multiples aspects.

Toujours à ce propos, on notera encore la polyvalence des diffuseurs, parfois égale à celle des créateurs eux-mêmes. A Berlin, le *Sturm* est non seulement une revue influente à laquelle collaborent peintres, poètes et critiques de tous pays ; c'est aussi une galerie de peinture, un centre de manifestations littéraires et théâtrales, une maison d'édition. Les cabarets sont tout aussi éclectiques ; quant à Schwitters — exemple entre mille —, il mérite bien le titre d'homme-orchestre : directeur de *Merz* et diseur, peintre, sculpteur, auteur de textes célèbres... Dans la perspective totalisante et synthétique qui est la sienne, l'avant-garde encourage ces vocations multiples grâce auxquelles l'osmose des beaux-arts se réalise au sein d'une même activité. Les cas abondent ici des ces *Doppelbegabungen*, talents doubles, triples, quadruples qui ressuscitent, dans les sphères artistiques du moins, l'homme universel de la Renaissance : Schwitters, déjà cité, Van Doesburg, Schönberg, Teige, Cocteau, Warhol...

[1] Remarquons néanmoins qu'on pourrait faire état d'analogies entre ce mouvement et la précision photographique ou la saisie de l'instantané qui caractérisent tel ou tel peintre après 1945.

[2] En ce qui concerne les néo-avant-gardes on se reportera surtout au Chapitre III où les parallélismes ont été systématiquement indiqués.

[3] Cf. Werner Haftmann, « Formidentitäten zwischen Musik und moderner Malerei », in : *Aspekte der Modernität*. Ed. Hans Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965, pp. 101-128, p. 103.

Dans ce vaste champ d'action où chacun se promène à sa guise, il est courant de voir les poètes écrire sur les plasticiens : on connaît les publications d'Apollinaire sur les cubistes, de Pound sur Gaudier-Brzeska, de Breton sur les peintres surréalistes, de Carl Einstein sur l'art « nègre ». Quantitativement, c'est sur ce terrain surtout que semble s'effectuer la symbiose entre la littérature d'avant-garde et les « autres arts ». En 1910, le cinéma en était encore à ses débuts et il n'entre vraiment en lice que pendant et après la guerre, à partir des grands films expressionnistes (*Das Cabinett des Dr. Caligari*, 1919), surréalistes (Buñuel) et soviétiques, notamment ceux d'Eisenstein, proche du *LEF* ; vers 1960, il fascinera le Nouveau Roman. La photographie fut spécialement exploitée par Dada, tandis que l'architecture et le *design* attirèrent avant tout les constructivistes. Restent, en fin de compte, comme partenaires réguliers des écrivains — à condition d'écarter les néo-avant-gardes dont la variété défie provisoirement toute comparaison approfondie —, les typographes, les peintres, les sculpteurs et les compositeurs. A première vue, ces derniers jouèrent un rôle plus discret que les autres, peut-être en réaction contre l'impact décisif qu'ils venaient d'exercer sur le symbolisme, peut-être aussi eu égard à leurs procédés d'une haute technicité et dès lors inadaptables. Quoi qu'il en soit, il est malaisé d'expliquer le primat apparent des arts plastiques ; et il se pourrait même qu'on en parle à la légère. Souvenons-nous, en effet, de cette « musicalisation » qui marqua non seulement la littérature[4], mais aussi la peinture (abstraction, tendance à la « construction »)[5], tout au long du XIXe siècle. Il n'est donc pas exclu que la musique ait agi par des voies détournées sur les littérateurs qui nous intéressent. Toujours est-il que l'autorité des peintres et sculpteurs s'affirme avec force, comme le démontrent la popularité des ouvrages de Kandinskij *(Über das Geistige in der Kunst)*, de Worringer *(Abstraktion und Einfühlung)* et de Gleizes et Metzinger *(Du «Cubisme»)*, la vogue du collage et du *ready-made*, l'aspect visuel du texte[6] ou la décomposition des signes, parallèle à celle des objets cubistes. Du reste, chez les futuristes russes, chez les expressionnistes et les constructivistes, ce sont la ligne et la couleur qui ouvrent la voie aux mots, et le théâtre d'avant-garde a incontestablement subi l'impact des innovations picturales — sans compter celles des architectes, cinéastes, dessinateurs publicitaires et metteurs en ondes —, mais le phénomène ne saurait évidemment être érigé en règle. N'oublions pas par ailleurs que le principe même de la fusion des moyens d'expression rend illusoire toute reconnaissance de priorité.

Enfin, constatons que l'évolution parallèle des arts, caractérisée par l'abandon graduel de la perspective, de la tonalité et de la « langue », ne permet pas de départager infailliblement les influences et les simples parentés. Comment expliquer certaines ressemblances, faute de rapports de fait, sinon par un *Zeitgeist* difficile à préciser ? La science nous confrontera souvent avec des problèmes de ce genre.

4 Cf. Paul Hadermann, « De l'évasion à la prise de conscience. Littérature et arts contemporains », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1971, 2-3, pp. 317-331, pp. 318-322.

5 Cf. Werner Haftmann, op. cit., pp. 104, 106 et 109.

6 Cf. Aleksandar Flaker, *Avant-Garde : Literature and Painting*, Zagreb, Sveučilišna Naklada Liber, 1979 (ICLA, 9th Congress, Innsbruck, 1979, 10 pp.), p. 2. On y trouvera une bibliographie des travaux récents parus en Europe centrale et orientale.

CUBISME

(Paul Hadermann, Bruxelles)

Dans la première partie du présent ouvrage, j'ai tenté de dégager les points communs dont avaient conscience, au niveau de leurs intentions créatrices, les artistes cubistes et les poètes qui les fréquentaient. Modernisme des sujets et des formes, refus de la « représentation » au profit de la « présentation », reconstruction du réel à partir de ses éléments préalablement isolés, art de conception et de surprise, autonomie et rigueur d'expression : autant de traits généraux qui s'appliquaient parfaitement à la poésie d'« esprit nouveau » et à la peinture cubiste, mais non de manière exclusive ni exhaustive puisqu'à des degrés divers ils caractérisaient aussi bien le futurisme. Ces communs dénominateurs entre l'art et la poésie ne suffisaient donc pas à justifier une éventuelle extension du terme « cubisme » à la littérature, pas plus que certaines analogies avec le futurisme n'eussent permis d'incorporer à celui-ci telle ou telle tendance littéraire d'avant-garde qui ne s'en réclamât explicitement. Vu la quasi totale absence, en outre, d'écrivains qui se soient voulus « cubistes », il m'a semblé préférable d'éviter ce vocable lorsqu'il s'agit de désigner un groupe, un mouvement, une tendance ou un secteur homogène de l'histoire de la littérature (mis à part, bien entendu, les cubo-futuristes russes).

Autre chose est d'examiner l'existence de traits particuliers, de procédés ou de structures qui pourraient résulter d'analogies de vision entre peintres et poètes. S'il ne s'est pas manifesté, à mon sens, de mouvement cubiste en littérature, il n'est pas moins évident qu'au cours de leur cheminement créateur, des écrivains ont pu, consciemment ou non, rapprocher quelquefois leur démarche de celle de leurs amis peintres. Il n'y eut guère de poètes cubistes, mais il existe des poèmes qui peuvent être considérés comme tels. Mon propos sera donc ici d'analyser quelques procédés littéraires susceptibles d'être mis en parallèle avec certains moyens d'expression plastique auxquels eurent recours les peintres cubistes.

Quelques remarques occasionnelles mises à part, je me limiterai essentiellement à la poésie et à la France. Nous l'avons vu, ce sont surtout des poètes qui ont escorté dès sa naissance le développement du cubisme et celui-ci a rayonné (relativement peu d'ailleurs) à partir de Paris. En outre, il me semble plus probant et plus prudent, dans un terrain encore peu exploré[1], d'examiner d'abord des affinités éventuelles là où un contact quasi permanent est historiquement établi.[2]

[1] Bibliographie : cf. vol. I.

[2] Ceci ne signifie nullement que j'exclue la possibilité de rapports d'influence ou d'affinité entre le cubisme et le roman, la nouvelle ou le théâtre. Mais ces genres littéraires se comparent plus difficilement aux arts plastiques que la poésie, ne fût-ce que par leur emploi différent du temps et du langage. On y décèle moins aisément les « déviations » stylistiques par rapport à l'usage courant et à la tradition, dont ils sont restés à cet égard plus longtemps tributaires. Les comparaisons qui ont été tentées dans ce domaine sous l'angle du cubisme (Sypher, Guiney) se basent surtout sur les communs dénominateurs suivants : neutralité objective du ton, polyperspectivisme, redistribution fragmentaire du temps et de l'espace, et, dans certains cas, auto-réflexivité de l'œuvre, celle-ci se prenant elle-même pour sujet. Les exemples cités vont de Pirandello à Gide en passant par Proust et Joyce. (Il est étonnant qu'on n'y trouve pas mention du *Bebuquin* de Carl Einstein, qui s'intéressa au cubisme de manière beaucoup plus active et soutenue que ces auteurs.) La plupart des caractéristiques « cubistes » énumérées ci-dessus sont d'un ordre assez général et peuvent s'appliquer aussi bien à certaines œuvres nées avant le cubisme (et après, cela va de soi) : que l'on songe aux dernières pièces de Strindberg, aux livres de Henry James, à la technique du monologue intérieur chez Dujardin ou à ce roman sur le roman qu'est déjà *Paludes* (1895) de Gide. Remarquons à ce propos que la « absolute Prosa » de *Bebuquin* a été « für André Gide geschrieben 1906/1909 », comme l'atteste la première édition du roman d'Einstein. Celui-ci était, de plus, grand admirateur du Mallarmé d'*Igitur* et du *Coup de dés* ; cf. S. Penkert : *Carl Einstein*. Beiträge zu einer Monographie. Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1969, pp. 48-49. On hésite, dès lors, à considérer comme spécifiquement cubistes des caractéristiques générales que l'évolution des formes à l'intérieur du champ proprement littéraire peut suffire à

Plus que l'expressionnisme ou que le futurisme, le cubisme est un art du montage. Tous trois remettent en question le statut du monde réel et notre perception des phénomènes : l'expressionnisme, style de l'intensité expressive, déforme le monde selon l'émotion subjective ; le futurisme, style du mouvement, le découpe en tranches successives dont la représentation simultanée vise à évoquer la continuité d'un dynamisme ; le cubisme, style du montage, déconstruit les objets pour les reconstruire idéalement. (Par montage, j'entends l'assemblage d'éléments épars en vue d'obtenir un nouvel ordre.) Bien sûr, l'on pourrait parler de « montage » dans le cas du futurisme également, mais les éléments rassemblés y font partie d'office d'une chaîne chronologique, d'une succession narrative. La discontinuité est plus marquée dans le cubisme, car ici le but n'est pas de représenter le mouvement, mais de cerner l'objet statique dans ses relations avec l'espace ambiant et avec notre *a priori* de perception. Les objets futuristes bougent : c'est nous qui bougeons autour des objets cubistes. Mais par sauts : chaque perspective est stable, prise d'un point de vue. La simultanéité cubiste consiste en l'assemblage de ces différentes perspectives discontinues en une image totale, à facettes multiples. Cette simultanéité est statique par rapport à celle, dynamique, du futurisme, et cela se reflète, la plupart du temps, dans le choix des sujets : aux trains, chevaux, batailles, avions, chiens et autres passants, le cubiste préfère une carafe, une pipe, une guitare, comme champ d'expérience. Pas plus qu'à une perspective unique, ces choses ne sont soumises à l'éclairage « classique » provenant d'une source lumineuse repérable. Chaque objet, ou chaque fragment, irradie sa propre luminosité. Même s'il s'arrondit parfois d'une ombre arbitraire, celle-ci n'existe qu'en fonction d'un contraste purement pictural ou d'une épaisseur qui n'a rien à voir avec la sensation empirique et quotidienne du relief et du poids. Considérés sous ce dernier rapport, les plans cubistes s'interpénètrent, se contredisent, et en dernière analyse, annulent leur multiplicité dans la surface de la toile.

On peut constater la même absence d'une perspective unique, d'un « éclairage » bien délimité dans de nombreux poèmes contemporains : Apollinaire fait alterner la première et la troisième personne comme sujet des impressions, souvenirs et désirs de « Zone », et chez Reverdy un présent figé souvent se renforce par le mélange subtil des passés composés, des futurs ou des conditionnels :

Et comme personne ne chante
Les hommes se sont réveillés
La pendule s'est arrêtée
Personne ne bouge...
Comme sur les images
Il n'y aura plus de nuit
C'est une vieille photographie sans cadre[3].

---

expliquer. Il est indéniable que cette évolution vers une conception de plus en plus affirmée de l'œuvre comme montage a pu être encouragée par celle, plus ou moins parallèle, d'autres moyens d'expression comme les arts plastiques, la musique et plus tard le cinéma, mais cela ne me semble pas justifier le transfert à la littérature d'un terme essentiellement pictural, sauf dans des cas précis — et rares ! — où tel ou tel écrivain au tempérament visuel se situe explicitement dans le sillage du cubisme. Cela dit, l'influence et le souvenir de la vision cubiste ont fortement marqué nombre d'œuvres littéraires jusqu'à nos jours, et je n'en veux pour preuve que les montages discontinus, les perspectives multiples et les descriptions fragmentaires, morcelées, entrecoupées de collages et de citations, dont abondent certains « nouveaux romans », tels *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet ou *La route des Flandres* et *Triptyque* de Claude Simon. Cf. à ce sujet Sharon Spencer : *Space, Time and Structure in the Modern Novel.* New York, New York University Press, 1971.

[3] P. Reverdy, *Plupart du temps*, 1915-1922, I. *Poèmes en prose. Quelques poèmes. La lucarne ovale. Les ardoises du toit.* Paris, N.R.F. Gallimard, 1969, p. 87.

Tout comme l'espace perspectif trouant la toile en son point de fuite, se trouve aboli le temps linéaire, « vectoriel », du discours logique ou descriptif. En leur lieu et place, procédant par déformations et reconstructions, le montage instaure le polyperspectivisme et la polyphonie. L'éclairage accidentel, l'épisode anecdotique, l'émotion unique fortuite et impressionniste, toute forme de contingence tend à disparaître, en même temps que son contexte, dans une reconstruction concertée qui vise à ne retenir des phénomènes que leur caractère essentiel, sur quoi se bâtira l'éternel présent de la forme voulue par l'esprit.

Il est bien évident pourtant qu'en poésie toute simultanéité sera relative et entachée d'un élément narratif ou de succession. Un poème se distingue d'un tableau déjà par le fait que, même calligramme, même à plusieurs voix, il a un début et une fin, il est à sens unique. « Zone » d'Apollinaire, type maintes fois cité de la discontinuité, de la fragmentation et du montage, n'en débute pas moins par une image du matin pour se terminer à la fin de la nuit. Mais entre ces points fixes s'étale une mosaïque de courtes réflexions et d'impressions présentes et passées formulées pour la plupart au présent, rarement au passé composé, sans signes de ponctuation.

Ce présent plus ou moins extensible joue à mon sens un rôle analogue à celui de l'espace vertical — presque plan — du tableau cubiste. Dans un cas comme dans l'autre, le résultat est une absence de hiérarchie parmi les éléments présentés, tous «présentifiés» avec une égale intensité, ce qui permet d'ailleurs leur permutabilité relative. Il s'agit là d'une tendance générale chez Picasso, Braque, Gris, Gleizes, Metzinger à leur époque cubiste, tout comme chez l'Apollinaire de « Zone » et des *Calligrammes*, chez Reverdy, Jacob, Cocteau. Il n'y a ni horizon lointain ni passé absolu : tout est là, à portée de la main, dans une simplicité peut-être trompeuse ou dans une complexité qui se veut déchiffrable.

L'évolution semble aller d'ailleurs, en peinture, dans le sens d'un montage de plus en plus plan, et, en littérature, d'un présent de plus en plus immédiat, de plus en plus punctiforme, si je puis dire.

Sans entrer dans des distinctions aussi subtiles que celles d'Apollinaire dans ses *Peintres cubistes*, il n'est pas difficile de constater deux phases formellement différentes qui coïncident *grosso modo* avec le cubisme analytique et le cubisme synthétique. La première, se fondant sur des objets dont on géométrise les éléments, connaît encore une certaine profondeur, comparable à celle d'un bas-relief. C'est ce qui donne cette impression tactile d'angles et de facettes disposés en tous sens, par lesquels les choses se recréent à force de brefs et multiples tâtonnements, dans un espace nouveau tendant à la bidimensionnalité. Le cubisme synthétique, par contre, part d'éléments plans et géométriques, et va à la rencontre d'objets dont il adapte les formes en les simplifiant, en les synthétisant. La structure est, cette fois, rigoureusement plane, encouragée par l'emploi, dorénavant, du papier collé. Les formes des objets sont découpées en surfaces simples et nettes, superposées sans épaisseur, permettant un jeu de couleurs et de transparences. D'un cubisme à l'autre, la profondeur du champ s'est abolie.

Ne pourrait-on voir une analogie entre le cubisme analytique, qui, dans des tons gris et ocre assez monochromes, recompose progressivement une nature morte ou un portrait par la répétition et la combinaison d'éléments ultra-simples, angles droits, petites courbes, segments — et une démarche comme celle de Gertrude Stein ? Dans ses portraits de *Cézanne*, *Matisse* et *Picasso* — tout comme dans son roman *The Making of Americans* —, celle-ci procède par la répétition inlassable de phrases neutres, banales, où ne varient qu'un ou deux éléments à la fois

et dont l'ensemble, une fois écoulé le texte, forme un tout cohérent. Voici la fin de son *Picasso* qui fut publié dans *Camera Work* dès 1912 :

> This one was one having always something being coming out of him, something having completely a real meaning. This one was one whom some were following. This one was one who was working. This one was one who was working and he was one needing this thing needing to be working so as to be one having some way of being one having some way of working. This one was one who was working. This one was one having something come out of him something having meaning. This one was one always having something come out of him and this thing the thing coming out of him always had real meaning. This one was one who was working. This one was one who was almost always working. This one was not one completely working. This one was one not ever completely working. This one was not one working to have anything come out of him. He always did have something having meaning that did come out of him. He always did have something come out of him. He was working, he was not ever completely working. He did have some following. They were always following him. Some were certainly following him. He was one who was working. He was one having something coming out of him something having meaning. He was not ever completely working.[4]

Gertrude Stein croyait faire du cinéma,[5] mais l'effet en est pour nous passablement ralenti. Je penserais bien plus volontiers à tel portrait de Kahnweiler ou de Vollard par Picasso, où peu à peu, parmi les angles et les demi-cercles, une personnalité émerge grâce à quelques signes qui guident l'œil à travers la monotonie des facettes. Même s'il y a dans ces portraits une recherche de simultanéité, le temps présent n'y tient pas dans une seconde fugitive, mais dans une « zone » plus étalée, comparable en cela à celle où Apollinaire trace un itinéraire de perceptions, de sentiments et de souvenirs.

Pas plus que Braque ou Picasso, Gertrude Stein ne s'en tint à un style : à cette vision analytique fait suite celle, beaucoup plus directe, des *Tender Buttons*, où, de son propre aveu, l'écrivain vise à donner l'équivalent littéraire de certaines natures mortes cubistes. Ici, la réalité d'un objet ou d'un expérience se saisit intuitivement dans la brièveté d'un instant, dans le contact rapide entre une subjectivité et le monde extérieur :

> A NEW CUP AND SAUCER
>
> Enthusiastically hurting a clouded yellow bud and saucer,
> enthusiastically so is the bite in the ribbon.[6]

Partant de ces exemples extrêmes, il est possible d'opposer chez certains poètes des démarches « analytiques » basées sur des analogies, des répétitions, des variations musicales, des associations, voire des narrations, à des visions plus « synthétiques », concentrées en images-chocs révélant, même parfois visuellement, un présent immédiat. Apollinaire serait ainsi passé

[4] G. Stein, *Selected Writings*. Ed. C. Van Vechten, New York, Random House, 1946, pp. 293-295, pp. 294-295.

[5] « I continued to do what I was doing in *The Making of Americans*, I was doing what the cinema was doing. I was making a continuous succession of the statement of what that person was until I had not many things but one thing ». Cité par C. Van Vechten, ibid., p. 288.

[6] G. Stein, *op. cit.*, p. 415.

de « Zone » aux *Calligrammes* et Cocteau du *Cap de Bonne Espérance* aux *Poésies* de 1920 (du type « Un dahlia c'est lourd / penché après la pluie ») tandis que Reverdy, d'emblée, aurait comme Gris exprimé une saisie globale plus directe, non seulement dans ses poèmes mais même dans un roman comme le *Voleur de Talan.*

Dans le cadre d'une esthétique du discontinu qui rejette — les poètes l'ont dit comme les peintres — la reproduction au profit de la création, mais qui n'entend jamais se déprendre totalement du réel, il y aurait d'une part une démarche essentiellement analytique, associative et ouverte, et d'autre part une diction plus concentrée, plus ramassée, basée davantage sur le choc ou le contraste entre des noyaux d'énergie latente.

Examinons d'un peu plus près en quoi ces deux tendances ont pu susciter des analogies formelles dans les domaines pictural et littéraire.

Le cubisme analytique recourt de préférence à un mode de récapitulation, non de la réalité telle qu'elle est perçue directement, mais de ses éléments constitutifs rassemblés en un montage conceptuel « multiperspectif ». Dans des toiles comme *L'homme à la pipe* (1911) de Picasso ou *Violon et cruche* (1910) de Braque, les facettes se répondent, se font écho en une analyse progressive des qualités essentielles de l'objet, mais en même temps leurs formes répétées, modulées, orientent d'une manière autonome la construction du tableau dont elles déterminent les champs de force.

Dans la prose de Gertrude Stein, nous l'avons vu, un rôle analogue est joué par les courtes propositions dont la répétition, l'enchaînement et les modifications successives finissent par imprimer au texte un mouvement global. Celui-ci, puisant en lui-même sa force de locomotion, ne produit de « sens » définitif qu'une fois achevé le « portrait ».

Chez Apollinaire, ce n'est pas la phrase, si courte et neutre soit-elle, qui constitue l'unité à partir de laquelle l'œuvre s'échafaude. L'absence de ponctuation accentue le caractère ouvert de la structure poétique, comme la rareté des subordonnées augmente l'apparente permutabilité de ses éléments. Plutôt que par la prolifération répétitive de G. Stein, Apollinaire procède par associations d'images ou d'idées, encore que son parcours s'articule volontiers sur l'effet d'écho des paronomases et des calembours. La rime et toute répétition sonore indiquent souvent la route à suivre : « L'avion se pose enfin sans refermer les ailes | Le ciel s'emplit alors de millions d'hirondelles | A tire d'aile viennent les corbeaux les faucons les hiboux »[7], « Adieu Adieu | Soleil cou coupé »[8]. Ou encore : « Mots finissant en el comme le nom des anges | O puérilités ! | Le ciel que l'on médite et le miel que l'on mange | Fraîcheur du miel, ô ciel d'été »[9].

Au-delà de la paronomase, la répétition de matrices syllabiques, comme le remarque J.-C. Chevalier, est « la première organisation, signe du pouvoir du poète sur la matière du poème ; ainsi le peintre disposant son tableau selon un ensemble de cubes ou de cercles s'empare de l'espace ; certaines matrices sont familières au poète et en sont la marque, comme une façon de conduire le trait qui permet d'identifier un peintre. Ces matrices se multiplient aux passages les plus dramatiques (. . .). L'extrême abondance de ces systèmes dans la poésie d'Apollinaire les fait s'organiser en ensembles signifiants : les syllabes se métamorphosent en éléments de

[7] G. Apollinaire, *Alcools.* Ed. T. Tzara. Paris, Le Club du meilleur livre, 1953, p. 4.

[8] Ibid., p. 11.

[9] Id. : « Acousmate » (un de ses premiers poèmes signés, reproduit dans l'*Album Apollinaire*, iconographie réunie et commentée par P.-M. Adéma et M. Décaudin, Paris, N.R.F., Gallimard, 1971, p. 31), cité par J.-C. Chevalier, « Apollinaire et le calembour », *Europe*, 451-452, décembre 1966, pp. 56-76, p. 62.

mots ».[10] Le rôle dévolu par G. Stein à la phrase est assigné ici aux syllabes matricielles de la paronomase et du calembour, « acte poétique par excellence puisqu'il instaure la puissance de création poétique dans le domaine du langage qui est immotivé, dans le domaine de la forme, auquel il donne une signification (...). Signe évident que l'art moderne est un art non d'imitation, mais de conception ».[11] Ce qui est vrai pour Apollinaire l'est à plus forte raison pour Max Jacob, dont la démarche poétique, par l'usage fréquent de tels procédés, tend davantage à sacrifier les données de l'expérience quotidienne à l'autonomie du fait littéraire. L'exemple type de sa prédilection, rappelant celle de Laforgue[12], pour les jeux de facettes sonores est son court poème « Comme un bateau » :

Comme un bateau est le poète âgé
ainsi qu'un dahlia, le poème étagé
Dahlia ! Dahlia ! que Dalila lia[13]

C'est dans le même esprit qu'Edith Sitwell compose ses « abstract patterns » de *Façade* : « When | Sir | Beelzebub called for his syllabub in the hotel in Hell (...) ».[14]

Dans l'élaboration des matrices-motrices, le rythme peut jouer un rôle comparable à celui du timbre. Ce n'est peut-être pas un hasard si les *Notes sur la technique poétique* de Duhamel et Vildrac ont été rédigées à l'époque des *Demoiselles d'Avignon*, pour être publiées dès 1910. Encore que les exemples en soient largement empruntés à la poésie symboliste, un des principes essentiels de cette poétique reposant « sur des rapports métriques et phonétiques »[15] est bien celui de « constante rythmique » qui donne au vers libre sa charpente et qu'emploient nombre de poètes proches du cubisme, dans les langues germaniques surtout. Ainsi, Edith Sitwell ou Paul van Ostaijen choisissent volontiers des rythmes de danses, fox-trot ou charleston, comme points de départ de leurs modulations verbales.[16] Songeons également au tir par rafales régulières des poèmes de Stramm. Pierre Albert-Birot ira plus loin encore dans ses « poèmes à crier et à danser » en se bornant à rythmer des sons sans signification : « A A A A A AAA AA | aoi aoi aoi aoi | oi oi oi oi (...) ».[17]

Si les répétitions de telles « matrices » — phrases, mots, syllabes, rythmes ou sons — évoquent les juxtapositions de segments et de petits plans coupés propres au cubisme analytique, les accents plus forts, certains *leitmotive* plus insistants qui viennent resserrer l'unité du poème font penser à ces pans plus larges ou ces droites plus accusées qui, chez Gris, Braque ou Picasso,

10 J.-C. Chevalier, *op. cit.*, p. 70.
11 Ibid., p. 75.
12 Cf. par exemple le poème « Stérilités » qui débute ainsi :
Cautérise et coagule
En virgules
Ses lagunes de cerises
Des félines Ophélies
Orphelines en folie (...)
(J. Laforgue, *Poésies complètes*. Ed. P. Pia, Paris, Gallimard, 1970, Le Livre de poche, p. 169).
13 M. Jacob, *Le cornet à dés*, Paris, N.R.F. Gallimard, 1967, p. 65.
14 E. Sitwell, *Collected Poems*, London, Macmillan & Co, 1957, p. 158.
15 G. Duhamel et Ch. Vildrac, *Notes sur la technique poétique*. Paris, Champion, 1925, p. 13.
16 Cf. respectivement G. Bullough, *The Trend of Modern Poetry*, Edinburgh — London, Oliver and Boyd, 1949, pp. 132-133 et P. Hadermann, *Het Vuur in de Verte. Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*, Antwerpen, Ontwikkeling, 1970, pp. 297-300.
17 P. Albert-Birot, « La légende. Poème narratif entrecoupé de poèmes à crier et à danser », in *Sic*, 53-54, IV, 15 et 30 décembre 1919.

affirment les axes majeurs du tableau. Il en est ainsi des « J'attends ! j'entends » qui jalonnent le « Jardin mystérieux » de Jacob [18], des « Te voici à ... » dans « Zone » d'Apollinaire,[19] du refrain : « Deux voix se choquaient en rebondissant » dans telle « Promenade » de Soupault[20], de l'exclamation « Innocence du monde, | Innocence ! Innocence ! » ponctuant certains passages du *Prikaz* de Salmon,[21] ou de la question de la petite Jehanne de France : « Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre ? »[22]

Il est bien évident que l'emploi du *leitmotiv* ne peut pas être considéré en lui-même comme le signe d'une affinité précise avec le cubisme et qu'on pourrait avec plus de raison le situer, lui aussi, dans le prolongement des techniques musicales symbolistes et néo-romantiques. Remarquons d'ailleurs que celles-ci ont constitué l'amorce des expériences formelles visant à l'émancipation du langage poétique et à sa libération des anciennes prosodies, tout comme la musicalisation de la peinture, de Delacroix à Van Gogh, a contribué au rejet de la *mimesis* et de la figuration, au profit des lois de composition autonome du tableau.[23] Dans le contexte d'une réflexion sur ces lois, la nécessité d'aménager des temps forts s'est fait sentir particulièrement dans les œuvres du cubisme analytique, à cause de la multiplicité des perspectives et de la fragmentation des formes. De manière analogue, c'est dans les poèmes plus longs d'Apollinaire, de Cendrars, de Cocteau, de Salmon, de Soupault où des temps différents, des impressions, des associations et des rêves se juxtaposent en mosaïques centrifuges, qu'un balisage de *leitmotive* ou de répétitions espacées s'est avéré indispensable.

Le cubisme analytique et les poèmes qui s'en rapprochent, se caractérisant par une démarche ouverte, une progression par analogies formelles, constantes rythmiques, rimes et parallèles successives, nécessitent en effet le frein, le contre-courant d'une force centripète et l'imposition d'une clôture. Déjà, parmi les *Demoiselles d'Avignon*, celles du centre, qui nous sollicitent d'abord, sont solidement « encadrées » par leurs compagnes dont les attitudes de profil, de dos et de trois-quarts, soulignées encore par les arêtes vives des tentures et de l'espace environnant, renvoient notre regard au centre de la toile. De même que certains portraits aux mouvements particulièrement « décomposés », tels l'*Homme au violon* de Braque (1911) ou l'*Homme à la pipe* de Picasso (1911), les natures mortes « analytiques » sont fréquemment inscrites dans des médaillons[24], à moins que le trapèze ou l'ovale de la table, présentés verticalement, n'enferment eux-mêmes l'expansion des formes fuguées en les faisant refluer comme les ondes d'un bassin troublé d'un jet de pierre. Même souci de fermeture dans les longs poèmes associatifs et centrifuges dont l'éloquence nécessite une sorte de clausule : « et ce soir je souris parce que je suis ici » (Soupault : *Westwego*[25]) ; « Puis je rentrerai seul | Paris | Ville de la

[18] Max Jacob, *Les pénitents en maillot rose*, Paris, Kra, 1925. Repris dans *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Paris, Kra, 1924, pp. 294-295.

[19] G. Apollinaire, *Alcools*, *op. cit.*, pp. 1-11.

[20] Ph. Soupault, *Aquarium*, Paris, Au Sans Pareil, 1917. Repris dans *Anthologie de la nouvelle poésie française*, *op. cit.*, p. 387.

[21] A. Salmon, *Prikaz*, Paris, La Sirène, 1921. Fragment repris dans la même *Anthologie*, pp. 276-278.

[22] B. Cendrars, *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, Paris, Edition des Hommes Nouveaux, 1913.

[23] Cf. P. Hadermann, « De l'évasion à la prise de conscience. Littérature et arts contemporains », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1971, 2-3, pp. 317-331.

[24] Cf. par ex. *Coquilles Saint-Jacques*, *Violon, verre, pipe et ancre*, *Souvenir du Havre*, *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso (tous ces tableaux datent de 1912) ou *Violon et verre* (1913) et *Nature morte à la pipe* (1914) de Braque.

[25] Ph. Soupault, *Westwego*, Paris, Editions Six, 1922. Repris dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie française*, *op. cit.*, pp. 389-390.

Tour unique du grand Gibet et de la Roue» (Cendrars : *La prose du Transsibérien*[22] ; «Ainsi tomba Frisco | Chute immense dont le sans-fil porta l'écho | Comme une ablette cassant en sept la poêle à frire» (Salmon : «Ovanuna croyait...»)[26] ; «Soleil cou coupé» (Apollinaire : «Zone»)[19] ; «Et sur la hanche | La signature du poète» (Cendrars : «Sur la robe elle a un corps»)[27].

La vision créatrice est d'emblée plus concentrée, plus ramassée dans le cubisme synthétique. Si le cubisme analytique visait l'Idée ou plutôt le concept de l'objet, par la présentation simultanée et morcelée de tous ses aspects constitutifs, le cubisme synthétique procède, par une intuition globale, à une sorte de «réduction eidétique» et crée «un nouvel objet qui ne présente (...) plus aucune particularité accidentelle, mais comprend (...) seulement les prédicats essentiels», ceux qui «s'ils étaient absents empêcheraient l'objet d'être ce qu'il est»[28]. C'est dans ces termes que G. Habasque rapproche le cubisme synthétique de la réduction husserlienne, pour proposer de lui substituer le terme de «cubisme eidétique» à cause du caractère *a priori* de la connaissance intuitive, non basée sur une analyse empirique.

Plus qu'une succession de détails provoquant le divisionnisme des formes, importent dès lors les larges découpes, les plans unis, les contrastes évidents, les rapports immédiats. A cette saisie globale des objets entraînant une lecture plus aisée du tableau, il semble que corresponde souvent une composition d'ensemble plus «rayonnante». La démarche du cubisme analytique se trouve ainsi inversée : là, une multiplicité de fragments centrifuges appelait dialectiquement une construction fermée ; ici, les formes plus compactes et mieux délimitées imposent d'elles-mêmes certains axes dynamiques à l'espace qu'elles occupent, et ces axes, projetés vers le cadre, tendent à se prolonger au-delà et à déterminer autour du tableau des figures géométriques virtuelles.

L'on peut toutefois considérer, comme E. Strauss l'a fait à propos de la technique de Gris, que ce sont au contraire ces figures idéelles qui concentrent leurs faisceaux dans le tableau en y créant «en passant» les contours des objets.[29] Mais peu importe, au fond, le sens dans lequel se fait la démarche : le résultat tangible, l'œuvre que nous avons sous les yeux, n'est en tout cas que la partie visible, coïncidant avec les contours contrastés des objets qu'elle présente, d'un réseau qui la dépasse de toutes parts. L'œuvre est ellipse.

Cette sobriété toute en puissance allusive, cette expression qui reste «en deçà», se retrouvent à des degrés divers dans les poèmes brefs, «instantanés» des *Tender Buttons* de Stein, dans les *Calligrammes* d'Apollinaire, certaines *Poésies* de Cocteau, la *Rose des Vents* de Soupault, les «grands fétiches» et les «natures mortes» (dédiées à Roger de La Fresnaye) de Cendrars, plusieurs poèmes en prose du *Cornet à dés* de Jacob, et surtout les vers de Reverdy et certains passages de son *Voleur de Talan*.

Ici règnent le contraste, l'ellipse et les silences. Les phrases généralement dépouillées suscitent des prolongements. Les mots sont des constellations qu'active le blanc de la page. Leur rayonnement est tu. Poésie de l'absence, a-t-on dit de celle de Reverdy, volontiers négative ou

[26] A. Salmon, *Le livre et la bouteille*, Paris, Bloch, 1920. Repris dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie française*, *op. cit.*, p. 273.

[27] B. Cendrars, *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 1944, p. 113. (Il s'agit d'un des *Dix-neuf poèmes élastiques*, Paris, Au Sans Pareil, 1919).

[28] G. Habasque, «Cubisme et phénoménologie», *Revue d'esthétique*, II, 2, avril-juin 1949, pp. 151-161, pp. 158-159.

[29] E. Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1972, pp. 91-111.

potentielle. La simplicité des formes, correspondant à une saisie intuitive et globale de l'instant dans sa fulgurance ou d'une « plage » de souvenirs et de potentialités, tend à remplacer les rythmes courts de l'analyse, les progressions analogiques du calembour, les échos des rimes. Celles-ci ne disparaissent pas, mais puisent dans leur raréfaction et leur éloignement une valeur expressive accrue. Ainsi dans « Poste » *(Les Ardoises du toit)* deux petits faits concrets sont-ils présentés dans leur enchaînement quasi mécanique par des rimes rapprochées en -ève, tandis que la distance assourdit l'effet des autres rimes, et intensifie l'impression d'incertitude :

Pas une tête ne dépasse
Un doigt se lève
Puis c'est la voix que l'on connaît
Un signal
une note brève
Un homme part
Là-haut un nuage qui passe
Personne ne rentre
Et la nuit garde son secret[30].

Par un jeu assez analogue d'échos formels, Juan Gris instaure dans sa peinture qui relève du cubisme synthétique un système de « rimes » — c'est lui-même qui emploie le terme[31] — à la fois moins strict et plus ample que celui des répétitions multiples de petites matrices juxtaposées, propre au cubisme analytique. Il s'agit de rappels rares mais évidents de la forme de certains objets par d'autres, représentés dans le même tableau. Avec quelque exagération, André Lhote décrit ainsi cette technique, que Gris ne semble pas toutefois avoir voulu appliquer de manière aussi absolue :

> On peut voir, d'après la nature morte, que les motifs décoratifs : livre, guitare, carafe, compotier, journal, ne sont que des variations sur le même thème et qu'il suffirait de prendre le calque de l'un d'eux et de le faire graviter convenablement pour avoir la clé de tous les autres (. . .). Le goulot de la carafe revient sous les cordes et au centre de la guitare et sous forme d'œufs dans un compotier. Le thème des cordes de la guitare dessine les lignes du livre et les cannelures de la carafe.[32]

A tort, Gris et Kahnweiler[33] ont été tentés d'assimiler à la métaphore ce rapprochement d'objets de nature différente, mais appartenant généralement à une même « ambiance », à un même environnement. La métaphore fait naître, des choses qu'elle relie, une unité nouvelle, globale, qui dépasse ou transcende la somme de leurs propriétés respectives, alors que les analogies formelles de Gris caractérisent des objets qui restent séparés dans l'espace du tableau et auxquels elles n'ajoutent aucune signification nouvelle, hors la constatation empirique de leur ressemblance. Le terme de « rimes » paraît donc beaucoup plus adéquat en ce qu'il se contente de suggérer une répétition formelle comparable à celle des sons et des rythmes dans la poésie.[34]

* * *

[30] P. Reverdy, *Plupart du temps*, *op. cit.* p. 187.

[31] D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, N.R.F., Gallimard, 1946, p. 140. Picasso l'employa aussi. Cf. M. Guiney, *Cubisme et littérature*. Genève, Georg, 1972, p. 111, n. 2.

[32] A. Lhote, *Les Invariants plastiques*, Paris, Hermann, 1967, p. 155.

[33] D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris*, *op. cit.*, p. 182.

[34] Cf. G. Bertrand, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme. 1909-1914. Derain, Dufy, Picasso*. Paris, Klincksieck, 1971, pp. 198-211.

Si nous pouvons donc déceler avec la prudence requise des structures analogues dans la peinture cubiste et dans la poésie de l'époque, il n'en est pas toujours de même en ce qui concerne les sujets (alors que l'expressionnisme et le futurisme permettent des comparaisons dans ce domaine). A cet égard il peut paraître étonnant que le parti pris de simplicité, de rigueur, d'une certaine ascèse même, dont font preuve les déclarations des poètes et des peintres ne semble avoir d'incidence pratique que sur les thèmes de ces derniers. Contrairement à leurs confrères futuristes, ceux-ci n'embrassent guère de projets nouveaux et se cantonnent généralement — Delaunay mis à part, qui ne resta pas cubiste — dans des paysages, des nus et surtout des natures mortes sans opulence.

Pendant ce temps, les poètes font volontiers appel non seulement aux merveilles de la technique et aux séductions des villes proches ou lointaines, mais encore, dans certains cas, au rêve, à l'irrationnel, voire au non-sens.

On a essayé, parmi les partisans plus ou moins déclarés du « cubisme littéraire », de faire coïncider l'irruption de la fantaisie dans la réalité quotidienne avec les intersections de plans[35] en oubliant que ceux-ci sont, dans le tableau cubiste, strictement de même nature puisqu'ils servent à juxtaposer les données d'une même expérience sensorielle. On a cru voir aussi dans l'ambiguïté du jeu de mots l'équivalent du « passage » d'un plan à un autre[36]. On a même comparé les équivoques et les métamorphoses continuelles des poèmes en prose de Max Jacob à de prétendus doubles sens figuratifs chez Gris[37] alors que celui-ci, modèle justement de rigueur et de classicisme dans le cubisme, n'a rien d'un Arcimboldo : je le répète, les termes des rapprochements formels qu'opère Gris sont tous clairement présents et concrets dans le tableau, sans la moindre équivoque possible.

S'il fallait déterminer un « cubisme » des motifs ou des « contenus » littéraires, il ne suffirait pas de rechercher dans les poèmes de l'époque des éléments géometriques ou des correspondances d'ordre plastique. Certes, une vision géométrique tendant à aplanir la profondeur, ou à la « cubifier », a pu inspirer certains poèmes. En voici quelques exemples :

> La maison paternelle est là ; les marronniers sont collés à la fenêtre, la préfecture est collée aux marronniers, le mont Frugy est collé à la préfecture (Max Jacob)[38]

> (...) dans la ville où le dessin nous emprisonne, l'arc de cercle du porche, les carrés des fenêtres, les losanges des toits. Des lignes, rien que des lignes, pour la commodité des bâtisses humaines. Dans ma tête des lignes, rien que des lignes ; si je pouvais y mettre un peu d'ordre seulement (Reverdy)[39]

> In highly varnished noisy heat
> As through a lens that does not fit —
> The faces jolt in cubes and I
> Perceive their odd solidity
> And lack of meaning absolute (Edith Sitwell)[40]

35 Ch. Bachat, « Picasso et les poètes », *Europe*, XLVIII, 492-493, avril-mai 1970, pp. 165-177, pp. 172-173.
36 G. Kamber, *Max Jacob and the Poetics of Cubism*, Baltimore–London, Johns Hopkins Press, 1971, p. 27.
37 Ibid., pp. 35-42.
38 M. Jacob, *Le cornet à dés*, *op. cit.*, p. 27.
39 P. Reverdy, *Plupart du temps*, *op. cit.*, p. 35.
40 « Stopping Place », cité par G. Bullough, *op. cit.*, p. 130.

Gleiten Stillstand Bahnen bahnen
Die Zigarette Lippen Gold
Der Stiel der Zigarette drahtet Stiel.
Ein Thee die Hand, und Noten bären Bahnen, Bahnen.
Und Kreisen Bahnen, Hand die Hände weich den Rädern (...) (K. Schwitters)[41]

Et l'on connaît le fameux poème des « Fenêtres » qu'Apollinaire écrivit dans l'appartement des Delaunay en 1912, à l'époque où Robert peignait précisément, comme une sorte d'adieu au cubisme, sa série de toiles du même nom. Des « transpositions » de ce genre témoignent de l'influence d'une vision picturale au moins partiellement cubiste, mais il convient d'ajouter que si on les situe dans l'ensemble des œuvres de leurs auteurs respectifs, elles apparaissent comme relativement peu fréquentes.

Autres signes, maintes fois évoqués, d'un rapprochement entre la poésie et la peinture de l'époque, voire d'un souci commun de simultanéité dans l'expression verbale et plastique, les typographies particulières d'Apollinaire, Pierre Albert-Birot, Reverdy, Cendrars, Cocteau, Voirol, Huidobro, Van Ostaijen, Van Doesburg, Majakovskij et tant d'autres font pendant, en quelque sorte, aux collages de lettres, de mots, d'expressions comme « ma Jolie » ou de coupures de journaux que cubistes, futuristes et dadaïstes insèrent dans leurs tableaux.

Cependant, nul calligramme apollinarien n'évoque de facture spécifiquement cubiste (à moins qu'il ne faille en voir dans le miroir rectangulaire de « poème du 9 février 1915 »[42] ou dans tel carré blanc ménagé dans un article sur Picasso[43]). Seuls certains objets dont la typographie imite la silhouette y rappellent, par leur simplicité quotidienne, ceux qui peuplent les natures mortes de Picasso, Gris ou Braque : mandolines, pipes, journaux, parfois aussi — songeons à Delaunay — la tour chère à toute cette génération. Mais l'on y trouve aussi un revolver, un cœur, une couronne ...

Une caractéristique qui rapproche de l'esprit du cubisme certains autres calligrammes et surtout les typographies moins sophistiquées de Reverdy, Cocteau, Cendrars, Albert-Birot, etc. réside dans leur fonction structurante. Comme celle du *Coup de dés*, ces « partitions »[44] déterminent le rythme de la phrase, soulignent les accents forts et intensifient les silences. L'élément graphique n'y dessine point d'objets, mais (re)produit avec plus ou moins d'insistance les lois de composition qui gouvernent le poème. Ainsi dans « Carrés » de Reverdy[45], la disposition typographique en rectangles tantôt superposés, tantôt juxtaposés, fait-elle s'affronter et se répondre huit expériences lyriques différentes. Reverdy qui va même jusqu'à utiliser des procédés semblables dans son roman à clé *Le Voleur de Talan*, en a le mieux précisé le but dans *Self-defence* :

> Tandis que d'autres pratiquaient des dispositions typographiques dont les formes plastiques introduisaient en littérature un élément étranger, apportant d'ailleurs une difficulté de lecture déplorable, je me créais une disposition dont la raison d'être

41 « Porträt Herwarth Walden », in *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*. Ed. Nell Walden und Lothar Schreyer, Baden-Baden, Woldemar Klein, 1954, p. 182.

42 Reproduit dans G. Apollinaire, *Calligrammes*, Ed. M. Décaudin, Paris, Club du meilleur livre, 1955, p. 21 des *Documents et Calligrammes manuscrits* en fin de volume.

43 Ibid., p. 29.

44 On sait que Mallarmé emploie lui-même ce terme dans sa préface au *Coup de dés*. Cf. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*. Ed. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1956, Pléiade, p. 455.

45 P. Reverdy, *Plupart du temps*, *op. cit.*, pp. 65-66.

purement littéraire était la nouveauté des rythmes, une indication plus claire pour la lecture, enfin une ponctuation nouvelle, l'ancienne ayant peu à peu disparu par inutilité de mes poèmes. Cette disposition répondait en même temps au besoin de remplir par l'ensemble nouveau la page qui choquait l'œil depuis que les poèmes en vers libres en avaient fait un cadre asymétriquement rempli.[46]

L'on retrouve ici, à la lettre, sa conception du poème « carré, construit, comme un bloc »[47].

Par contre, c'est le déroulement du souvenir et du voyage, le fait « d'être en route », que souligne Cendrars dans sa *Prose du Transsibérien* en une succession rapide, sur une page de deux mètres de long, de caractères d'imprimerie différents — un par épisode en général —, tandis que Sonia Delaunay en comble les « blancs » par des plages de teinte unie, tout en brassant dans l'ample marge une avalanche de tourbillons colorés qui accompagne la lecture jusqu'à la tour Eiffel, en bas.

La « lettre-Océan » d'Apollinaire apporte une solution intermédiaire entre un semblable « déroulement » et la simultanéité rayonnante de certains poèmes futuristes en incorporant deux structures graphiques en étoile à une longue suite de souvenirs, d'impressions et de « collages » (cachet de la poste, etc.)[48].

Chez le « nuniste » Pierre Albert-Birot, des bribes de conversation encadrent littéralement la « première voix » du poème « Métro »[49]. Van Ostaijen exprime la déréliction d'un individu parmi la foule par une page blanche dont le coin supérieur gauche porte l'inscription « le bar est vide » (« de bar is leeg ») que précisent bientôt les mots du coin inférieur droit : « et plein de monde » (« en vol mensen »)[50].

Une typographie particulière peut avoir pour but de mettre en relief ce que j'ai appelé ailleurs le « collage littéraire »[51] dans un sens assez différent de celui que propose H. Béhar[52], et que je crois plus proche de l'esprit des premiers montages cubistes. Béhar applique le terme à l'introduction dans le discours littéraire d'un « fragment *scriptural* » qui renvoie à un « avant-texte, devenu prétexte », considérant « l'entier de la littérature comme un discours clos, fini ou finissant, dont les éléments peuvent permuter à l'infini ». Il ne présente que comme un cas particulier celui où « certains auteurs ne se bornent pas au texte écrit (et) prélèvent des morceaux de conversation, des clichés, des lieux communs ». Mais ces derniers éléments « collés » sont au départ extralittéraires — dans ses exemples, Béhar cite lui-même des écriteaux et des annonces — de la même manière que les lettres, les mots « collés » par les peintres sont extrapicturaux. Le but des premiers collages cubistes, qu'il s'agisse de lettres, de mots ou de papier à tapisser, d'enveloppes, d'imitations de bois et de marbre, est de nous renvoyer, non au code de la peinture, mais à l'environnement quotidien préexistant, au monde des objets et de la matière brute. C'est à cette démarche que j'assimile en poésie l'emploi des poèmes-conversations, nés à la même époque, de même que les bribes de chansons accompagnées parfois de notations

[46] Id. : *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975, pp. 122-123.

[47] Cf. M. Saillet, « Chronique du Voleur de Talan », in: P. Reverdy, *Le Voleur de Talan*. Roman, Paris, Flammarion, 1967, pp. 157-181, p. 176.

[48] G. Apollinaire, *Calligrammes*, *op. cit.*, pp. 24-25.

[49] Paru dans *Sic*, n° 14, février 1917.

[50] P. van Ostaijen, *Verzameld Werk*, II., Antwerpen-Amsterdam, De Sikkel-Daamen- Van Oorschot, 1952, n. p.

[51] P. Hadermann, « De l'évasion à la prise de conscience », *op. cit.*, p. 326.

[52] H. Béhar, « Le collage ou la pagure de la modernité », *Cahiers du 20e siècle*, 5, 1975, pp. 43-68, pp. 44-45.

musicales, les écriteaux et les enseignes reproduits avec leur cadre, les textes publicitaires repris dans leur typographie originale, les marques de fabrique, les cachets de la poste, etc. Ce collage-là ne brouille pas ses pistes et n'est pas confusion[53] mais au contraire s'affiche comme tel, se veut référence explicite au réel dont il met entre guillemets certains éléments isolés.

C'est avec Dada qu'à côté du collage de tels éléments hétérogènes, étrangers au code, se généralisera — après avoir été annoncée au XIXe siècle par Laforgue, Lautréamont, etc. — ce que je préfère appeler la « citation subversive », déformante, confusionniste, qui, elle, choisira généralement ses matériaux à l'intérieur même du discours préexistant, soit littéraire, soit pictural, aux fins d'en remettre en question les conventions, les traditions ou le statut primordial.

Le collage cubiste — et futuriste, d'ailleurs — partage avec la citation subversive une volonté de désintoxication, mais se distingue d'elle par le remède qu'il propose et qui consiste à retrouver la réalité immédiate, l'évidence qui s'impose à tous, le lieu « commun » au sens fort du terme. Après les évasions romantiques et les évanescences symbolistes, le cubisme ne serait-il pas un effort de revalorisation du lieu commun qu'est l'expérience quotidienne, recomposée selon des lois de construction qui lui confèrent un caractère de perennité ? Reverdy l'a souligné dans un essai sur Braque : « ce qui garantissait le salut de ces peintres, c'était le contact immédiat et farouche qu'ils avaient eu l'esprit et l'instinct de prendre et de garder avec la plus forte et la plus humble réalité. L'amour de ce qui se conçoit mais aussi de ce qui se touche. »[54] Picasso le confirme : « mon effort consiste à reconstruire le réel »[55] ; « Les tableaux (...) on les fait toujours comme les princes font leurs enfants : avec des bergères. On ne fait jamais le portrait du Parthénon ; on ne peint jamais un fauteuil Louis XV. On fait des tableaux avec une bicoque du Midi, avec un paquet de tabac, avec une vieille chaise »[56]. Et Apollinaire entend que ce qui est vrai du sujet s'étend à la technique : « On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales, ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux cols, du papier peint, des journaux. »[57]

Bien qu'ils ne semblent pas avoir accentué la parenté de ce « réalisme » cubiste avec leurs intentions poétiques, Apollinaire, Jacob, Reverdy, Albert-Birot, Cendrars, Majakovskij, Van Ostaijen, Van Doesburg, d'autres encore, ont marqué maintes fois dans leur écriture — mais sûrement pas toujours ! — une prédilection pour les sujets modestes, quotidiens, non consacrés par une tradition que de toute façon ils rejettent. Apollinaire : « J'aime le réel. Je le rêve et je le crée, vrai et pur et simple et sain »[58] ; « Ce sont des matériaux qu'amasse le poète, qu'amasse l'esprit nouveau, et ces matériaux formeront un fond de vérité dont la simplicité, la modestie ne doit point rebuter (...). Leurs recherches seront utiles ; elles constitueront la base d'un nouveau réalisme qui ne sera peut-être pas inférieur à celui si poétique et si savant de la Grèce antique »[59] ; Jacob : « Le monde dans un homme, tel est le poète moderne »[60] ; « Regardez ce qu'il y a autour

53 A la différence de celui qu'entend Béhar. Cf. ibid., p. 47.

54 P. Reverdy, « Georges Braque. Une aventure méthodique », in : P. Reverdy, *Note éternelle du présent. Ecrits sur l'art (1923-1960)*, Paris, Flammarion, 1973, pp. 39-104, pp. 75-76.

55 D. Porzio et M. Valsecchi, *Connaître Picasso. L'aventure de l'homme et le génie de l'artiste*, Paris, Hachette, 1974, p. 88.

56 Cité par A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Editions du Sagittaire, 1950, p. 254.

57 G. Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*. Ed. L. C. Breunig et J.-Cl. Chevalier, Paris, Hermann, 1965, p. 67.

58 Lettre à Madeleine, citée par J.-Cl. Chevalier, « Apollinaire et le calembour », *op. cit.*, p. 65.

59 G. Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », *Mercure de France*, 1er décembre 1918, pp. 385-396, p. 390.

60 M. Jacob, *Art Poétique*. Paris, Emile-Paul frères, 1922, p. 27.

de vous, vous regarderez le reste après si votre vie est assez longue »[61] ; Reverdy : « Cet art (= le sien) est en contact direct avec la vie qui est sa seule source »[62] ; Albert-Birot : « Le monde est un pot de moutarde/J'aime à me coller le nez dessus »[63]. Quoi d'étonnant à ce que ces poètes transcrivent, non dans un but anecdotique, mais pour en dégager la réalité profonde d'une présence au monde, des bribes de dialogues qu'ils mettent bout à bout, des chansons fredonnées dans les tranchées, des textes d'affiche éclaboussant les murs, des termes prosaïques, ou techniques, jusqu'alors dédaignés par la muse ? « Comment introduire le langage parlé dans la poésie, et comment sauver la poésie de ces conversations », voilà le problème posé par Majakovskij[64], auquel chacun apporte sa solution personnelle. La juxtaposition de matériaux quotidiens, l'insertion de fragments de journaux, de slogans publicitaires, de conversations banales, de clichés, le choix des objets les plus simples, en un certain ordre assemblés, peuvent faire conclure à l'existence de sujets « cubistes » ou « cubo-futuristes » dans de nombreuses œuvres littéraires de l'époque. Il ne faut cependant pas perdre de vue que leur apparition précède de loin l'avènement du cubisme. Shattuck fait remarquer à juste titre qu'un premier essai de poème-conversation se trouve dans « Les femmes » qu' Apollinaire écrivit en 1901 ![65]. Et Laforgue n' utilise-t-il pas le collage de façon soutenue dès 1885, dans sa « Grande Complainte de la Ville de Paris » :

> Bonne gens qui m'écoutes, c'est Paris, Charenton compris. Maison fondée en . . . à louer. Médailles à toutes les expositions et des mentions. Bail immortel. Chantiers en gros et en détail de bonheurs sur mesure. Fournisseurs brevetés d'un tas de majestés. Maison recommandée. Prévient la chute des cheveux. En loteries ! Envoie en province. Pas de morte-saison. Abonnements (. . .)[66]

Il va de soi que l'agencement global, une unité de ton dans la complainte, interdisent de rapprocher du cubisme une telle œuvre dans son ensemble, pas plus qu'on ne songerait à incorporer les « Images »,[67] pourtant « modernes », d'un Valéry Larbaud au contexte d'une esthétique du discontinu, basée, ne l'oublions pas, sur la déconstruction et la reconstruction du réel. Bien que le cubisme affectionne certains motifs ou certains types d'objets, il est clair que ceux-ci n'en sont pas pour autant nécessairement « cubistes » en littérature, ni en art. S'il fallait superficiellement ne se baser que sur leur seule présence, il serait d'ailleurs difficile d'établir une distinction entre le cubisme et le futurisme : « cubistes » les vases, la cravate et la pipe d'Apollinaire et « futuristes » ses canons ?

Plutôt que de chercher des correspondances thématiques de détail entre la peinture et la littérature, il conviendrait de déterminer de part et d'autre la nature des éléments de base sur lesquels s'exerce le champ d'activité de la création artistique, et d'examiner si, entre ces éléments, la comparaison est possible. En d'autres termes, je proposerais que l'on repère en poésie — art

[61] Ibid. p. 10.
[62] S. Laforêt (pseudonyme de Reverdy), « Chroniques », in : *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits. . ., op. cit.*, pp. 85-88, p. 87.
[63] P. Albert-Birot, *Poésie (1916-1924)*, Paris, Gallimard, 1967, p. 138.
[64] Cf. R. Bellour, « 1913 : Pourquoi écrire, poète ? », in : *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, I. Ed. L. Brion-Guerry, Paris, Klincksieck, 3 vol., 1971-1973, pp. 527-632, p. 591.
[65] R. Shattuck, *The Banquet Years. The Arts in France 1885-1918*, London, Faber and Faber, 1959, p. 237.
[66] J. Laforgue, *Poésies complètes, op. cit.*, pp. 115-116.
[67] Titre d'une suite de poèmes faisant partie des « Borborygmes », dans les *Poésies de A. O. Barnabooth.*

de succession, art du temps malgré les essais de simultanéité — l'équivalent de l'objet dans la peinture, art de l'espace.

L'expérience discontinue de l'espace « cubiste » se fonde en effet sur les objets réels, sur leur déconstruction et leur reconstruction géométrique. De même, l'expérience discontinue du temps se base-t-elle sur des « moments » de la conscience, tissus de souvenirs, d'impressions, d'actions et de projets que le poète décortique et redistribue selon un nouvel ordre, qui est étalement plutôt que simultanéité :

Le bon chanteur Girault nous chante après 9 heures
Un grand air d'opéra toi l'écoutant tu pleures

Je flatte de ma main le petit canon gris
Gris comme l'eau de Seine et je songe à Paris

Mais ce pâle blessé m'a dit à la cantine
Des obus dans la nuit la splendeur argentine

Je mâche lentement ma portion de bœuf
Je me promène seul le soir de 5 à 9

Je selle mon cheval nous battons la campagne
Je te salue au loin belle rose ô tour Magne
(Apollinaire : *A Nîmes*)[68]

Le réel, ou du moins le vraisemblable, est à la base de la vision cubiste, et son exploitation en reste un des buts (c'est, nous l'avons vu, une des raisons de l'emploi du collage). Au journal, à la pipe, à la bouteille affectionnés des peintres correspondraient comme « matière première » poétique certains instants, une promenade au petit matin et les réminiscences qu'elle éveille, un baptême de l' air, une route nocturne, le regard d'une femme après la pluie : autant de prétextes aux trajectoires brisées d'un monologue, dont le montage redistribue les segments.

FAÇADE

Par la fenêtre
La nouvelle
Entre
Vous n'êtes pas pressé
Et la voix douce qui t'appelle
Indique où il faut regarder
Rappelle-toi
Le jour se lève
Les signes que faisait ta main
Derrière un rideau
Le matin
A fait une grimace brève
Le soleil crève sa prunelle
Nous sommes deux sur le chemin[69]

68 G. Apollinaire, *Calligrammes*, *op. cit.*, pp. 56-57.
69 P. Reverdy, *Plupart du temps*, *op. cit.*, p. 164.

De tels moments de la conscience, transformés, recomposés sont par là même objectivés dans une plus ou moins large mesure : le « je » anecdotique tend — chez Reverdy plus que chez Apollinaire — à cette « disparition élocutoire » que souhaitait déjà Mallarmé, au profit de la subjectivité créatrice qui à la fois prend ses distances vis-à-vis de l'expérience initiale vécue, et maintient une cohérence, une limite sans quoi le poème ne serait pas « l'objet construit » voulu par Jacob[70] et ses contemporains.

Le travail sur le langage et l'imaginaire, dont témoigne l'œuvre de Jacob, a pu faire penser au cubisme par ce même contrôle et cette unité profonde sous-tendant une représentation discontinue[71]. Du point de vue des motifs cependant, l'univers onirique ou même abstrait de la plupart de ces poèmes me semble aussi éloigné du cubisme que les fantasmes de Chagall ou les disques de Delaunay. Certes, Chagall et Delaunay ont repris à leur compte la décomposition cubiste du champ figuratif, mais tous deux ont bientôt choisi une orientation différente tant dans leurs sujets que dans leur facture. Chagall n'est plus cubiste lorsqu'il exprime la nostalgie de son enfance en archétypes de légende et de rêve. Delaunay non plus, dès qu'il supprime les objets qui ne faisaient qu' « interrompre et corrompre l'œuvre colorée ».[72] Parfois un des « petits tableaux »[73] de Jacob rappelle ceux du cubisme par une référence au réel familier :

> Le jeu des dominos sur le tapis évoquait la Mort et le tablier blanc de la bonne n'était pas pour éloigner cette idée[74].

Mais en général, on a l'impression que le monde des choses et de l'expérience s'évanouit ici dans celui des mots. La réalité la plus « palpable » et la plus tangible ainsi que les discours les plus continus y sont paradoxalement ceux des rêves transcrits. Quand cette réalité onirique fait défaut, c'est le règne incontesté du calembour et de la paronomase :

> Quatre doigts de pieds noueux servent de grisures au taureau haut qui n'est qu'un homme et qui combat, bas! (. . .) Un million de souris . . . de sourires.[75]

Comme les peintres cubistes, Jacob crée une réalité nouvelle, mais à leur différence, il la crée de toutes pièces (sauf lorsqu'il reproduit ou feint de reproduire des aventures de rêve)[76]. Il ne redistribue pas les éléments d'un moment de la *conscience vécue*, il est tout entier conscience imaginante, productrice de langage. A l'aide de mots, dont il relâche le lien avec le signifié, il se construit un univers comparable à celui de la peinture non figurative, dont les formes et les couleurs sont employées pour elles-mêmes (et bien souvent, dès lors, côtoient les îles du

70 « Le poème est un objet construit et non la devanture d'un bijoutier », écrit-il dans la *Préface de 1916* à son *Cornet à dés*. Cf. M. Jacob, *Le Cornet à dés*, *op. cit.*, p. 23.

71 Cf. surtout G. Kamber, *Max Jacob and the Poetics of Cubism*, *op. cit.*, pp. 50-57. Notons à titre d'information qu'en 1922 Max Jacob déclarait à René Rimbert : « Je n'ai pas fait de cubisme : 1° parce que n'entendant parler que de cela, j'étais bien aise de penser à autre chose ; 2° parce que ce n'était pas mon tempérament ; 3° parce que j'aurais voulu y être le premier et que je n'aurais pas été capable de l'être ; (. . .) 13° tout ça c'est la faute à Picasso. » (cf. H. Henry, « Max Jacob et Picasso », *Europe*, avril-mai 1970, n° spécial consacré à Picasso, pp. 191-210, p. 198).

72 J. Lassaigne, *Delaunay*, in: *Dictionnaire de la peinture moderne*. Paris, Hazan, 1954, pp. 75-77.

73 « Il faut lire aussi cela dans le texte grec, messieurs ; c'est une idylle εἰδυλλος, petit tableau ». (fin d'un « Poème », *Le cornet à dés*, *op. cit.*, p. 43).

74 M. Jacob, *Le cornet à dés*, *op. cit.*, p. 55.

75 Ibid., p. 154.

76 Cf. M. Pinguet, « L'écriture du rêve dans le *Cornet à dés* », *La Revue des lettres modernes*, 336-339, 1973, 1, pp. 13-52, et A. Thau, « Play with Words and Sounds in the Poetry of Max Jacob », ibid., pp. 125-156.

subconscient). S'il était peintre, Jacob se situerait au delà du cubisme : dans l'abstraction, ou dans la surréalité.

Cette différence fondamentale dans la conception des rapports entre l'œuvre et la réalité quotidienne constitue un obstacle supplémentaire à un regroupement, sous l'étiquette « cubiste », d'auteurs dont les techniques et les structures favorites présentent pourtant d'indéniables affinités avec la peinture de ce nom.

C'est pourquoi il me paraît préférable, si l'on veut rester dans le domaine des analogies entre l'art et la littérature, de limiter la comparaison avec l'objet « cubiste » aux moments de la conscience poétique se référant à des expériences vécues *en rapport avec le réel quotidien*. Ceci n'élimine d'ailleurs pas toutes les difficultés, loin s'en faut. Le voyage, les grandes ivresses cosmiques, la passion de vivre d'un Cendrars par exemple ont-ils quelque chose de commun avec la modestie et la banalité de la plupart des motifs que nous présentent les peintres cubistes ? Et la prolixité « pyrogène » de Pierre Albert-Birot[77] ne va-t-elle pas à l'encontre de leur parti-pris de sobriété ?

Un dernier élément, lié à la nature foncièrement différente des arts plastiques et de la poésie, est de taille à mettre en question tout parallélisme entre ces deux domaines ; c'est le statut de l'image poétique. L'image, qui d'un coup ouvre une brèche dans le mur du réel quotidien, n'échappe-t-elle pas, de toute manière, au cubisme ? On connaît le précepte de Reverdy :

> Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront éloignés et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.[78]

Selon M. Guiney, Reverdy aurait recherché entre les mots « la friction causée par ce rapprochement insolite » après avoir constaté que l'œuvre cubiste créait un nouvel objet « transcendant et dépass(ant) en valeur la somme de ses éléments constructifs »[79]. Dans la mesure où ces éléments constitutifs appartiennent dans le tableau à des catégories d'objets normalement familiers et habitués à la présence les uns des autres, l'argument ne paraît pas convaincant. Il semble bien que des facteurs purement littéraires aient joué ici un rôle plus décisif, comme les discussions de Reverdy avec Breton suite à des articles de Georges Duhamel, dont font état Maurice Saillet et Etienne-Alain Hubert[80].

Duhamel écrivait en 1913 dans le *Mercure de France* :

> Plus une image s'adresse à des *objets naturellement distants* dans le temps et l'espace, plus elle est surprenante et suggestive (...) C'est bien une des plus grandes vertus poétiques que celle de pouvoir, obéissant à une impulsion intérieure, choisir dans l'immense univers *deux objets que rien ne semblait devoir rapprocher jamais*, pour les étreindre, les réunir sous un même rayon et les faire se compléter et se résoudre mutuellement.[81]

[77] « Pierre Albert-Birot est une sorte de pyrogène », ainsi commence un « poèmepréfaceprophétie » que lui consacra Apollinaire. Cf. P. Albert-Birot, *Poésies*, *op. cit.*, p. 9.

[78] P. Reverdy, *Le gant de crin*, Paris, Plon, 1927, p. 32. La réflexion se trouve déjà sous le titre « L'image » dans *Nord-Sud* (n° 13, mars 1918). Cf. P. Reverdy, *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits...*, *op. cit.*, p. 73.

[79] M. Guiney, *La poésie de Pierre Reverdy*. Genève, Georg, 1966, pp. 17-18.

[80] P. Reverdy, *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits...*, *op. cit.* pp. 280-283.

[81] Cf. ibid., p. 282.

Cependant, Duhamel lui-même a pu lire le *Manifeste technique de la littérature futuriste*, où Marinetti, l'année précédente, condamnait les « images-clichés » et les « métaphores décolorées », et leur substituait l'analogie basée sur des rapports lointains et « vastes » :

> Les écrivains se sont abandonnés jusqu'ici à l'analogie immédiate. Ils ont comparé par exemple un animal à l'homme ou à un autre animal, ce qui est encore presque de la photographie. Ils ont comparé par exemple un fox-terrier à un tout petit pur-sang. D'autres, plus avancés, pourraient comparer ce même fox-terrier trépidant à une petite machine Morse. Je le compare, moi, à une eau bouillonnante. Il y a là une gradation d'analogies de plus en plus vastes, *des rapports de plus en plus profonds bien que très éloignés*. (. . .)
>
> *Plus les images contiennent de rapports vastes*, plus elles gardent longtemps leur force ahurissante.[82]

Severini, dont j'ai souligné la double appartenance futuriste et cubiste, a tenté de transposer cette théorie de l'image poétique dans sa peinture[83] et s'en est expliqué dans son essai intitulé *Symbolisme plastique et Symbolisme littéraire*, paru en février 1916 dans le *Mercure de France* :

> J'ai compris qu'une idée-sensation pouvait se continuer, par ses affinités ou ses analogies, jusqu'à son contraire ou différence spécifique, en regardant les vagues de la mer qui persistaient à me donner l'idée-image d'une danseuse. (. . .) Voilà les deux termes de la comparaison : *Danseuse-mer*, renfermant le maximum de vie universelle.
>
> L'analogie n'est pas une généralisation basée sur l'abstraction, mais un élément d'intensification réaliste et spécifique. Elle est employée systématiquement dans le « lyrisme synthétique » de Marinetti et des poètes futuristes italiens.
>
> Mallarmé, par un maximum de sélection et synthèse (. . .) sépare ces deux termes de la comparaison ; il n'exprime que le second, celui qui a servi à éclairer et à poétiser le premier et qui est une continuité qualitative du premier.
>
> Nous pouvons réaliser techniquement une esthétique correspondante dans les arts plastiques (. . .). Mais les possibilités de notre réalisation plastique exigent les deux termes de la comparaison : le point de départ et le point d'arrivée de l'idée-sensation.
>
> L'unité de temps et d'espace étant définitivement détruite dans le tableau, celui-ci pourra donc renfermer des réalités n'appartenant ni au même milieu ambiant, ni au même instant de perception, ni à aucune logique visuelle. Ces *réalités lointaines ou opposées* seront reliées seulement par notre pensée et par notre sensibilité.[84]

Il est aisé de constater que l'équivalent plastique de l'image poétique basée sur des « rapports éloignés » ne se trouve pas dans le cubisme (nous avons vu pourquoi les « rimes » formelles de Gris ne peuvent entrer ici en ligne de compte), guère dans le futurisme, même sévérinien[85], et qu'il faudra attendre la *pittura metafisica* et le surréalisme avant qu'il ne s'affirme de façon convaincante.

[82] Cf. G. Lista, *Futurisme. Manifestes — Proclamations — Documents*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, pp. 133-137, p. 134.

[83] Cf. chapitre III de cet ouvrage.

[84] G. Severini, « Symbolisme plastique et symbolisme littéraire », in : *Mercure de France*, 1er février 1916, pp. 466-476, pp. 474-475.

[85] Les essais entrepris dans ce sens par le peintre sont d'ailleurs assez rares.

Remarquons toutefois qu'alors que Marinetti, Duhamel, Severini, et, à leur suite, André Breton et les surréalistes insistent tant et plus sur le caractère lointain et surprenant des réalités rapprochées par l'image, Reverdy au contraire apporte un correctif important à cette hétérogénéité :

> Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image. Pas davantage si l'on compare deux réalités identiques.[78]

Plus loin encore, nous lisons : « Matérialisme et idéalisme, deux aveuglements également dangereux : ce qui importe, c'est le réalisme ».[86]

Pourtant l'image elle-même, essentielle au langage poétique, Reverdy l'emploie pour maintenir à l'intérieur de son réalisme une certaine distance par rapport au réel. Son rôle est dès lors sous ce rapport comparable à celui du montage (pictural et littéraire). Reverdy a expliqué la raison de cette distance dans son essai sur *Braque* :

> Quand une image tout d'abord surprenante, est usée, c'est qu'elle s'est trop identifiée au réel, qu'elle évoquait tout d'abord avec quelque précarité. Ainsi le langage poétique, pour garder sa vigueur et sa puissance comme facteur d'émotion, est-il constamment obligé de se renouveler et de conserver une certaine *distance* entre ses termes propres et les *objets de la réalité*. C'est exactement là ce que ces peintres (cubistes) pour la première fois dans l'histoire ont l'insurpassable mérite d'avoir fait.[87]

* * *

Concluons. Entre d'une part le dynamisme brut de la vie moderne dont s'enivrent, chacun à sa manière, Cendrars, Albert-Birot, Delaunay, les futuristes, certains expressionnistes, et d'autre part les eaux profondes du songe, du subconscient et du non-sens qu'explorent Jacob, les dadaïstes et les surréalistes, le cubisme artistique et la poésie qui s'en rapproche (chez Apollinaire, Reverdy, Huidobro ...) occupent une zone d'équilibre, où les choses et les expériences nous sont suffisamment familières pour permettre qu'une distance, un montage, un jeu de l'esprit nous les restitue dans toute leur nouveauté.

Ayant ainsi choisi dans le réel quotidien son champ d'expérience et dans un idéalisme platonicien ou kantien[88] sa justification, le cubisme s'est vu considéré parfois comme une transition entre un passé de « conventions littéraires et artistiques et une ère nouvelle de préoccupations changeantes et d'expression dynamique »[89]. Par une démarche quelque peu

[86] P. Reverdy, *Le gant de crin*, *op. cit.*, pp. 54-55.

[87] « Georges Braque, une aventure méthodique », in : P. Reverdy, *Note éternelle du présent*, *op. cit.*, pp. 89-90.

[88] A. Gleizes et J. Metzinger, *Du « Cubisme »*, Paris, Figuière, 1912 ; D. Henry (pseudonyme de Kahnweiler), « Der Kubismus », *Die Weissen Blätter*, III, 9, 1916, pp. 209-222 ; id. : « Vom Sehen und vom Bilden », ibid., VI, 7,1919, pp. 315-322 ; M. Raynal, *Quelques intentions du Cubisme*, Paris, Editions de « L'Effort moderne », L. Rosenberg, s. d. (1919) ; D. H. Kahnweiler, *Juan Gris*,*op. cit.* ; id.: *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963. Les rapports entre le cubisme, le platonisme et le néokantisme ont été critiqués ou mis en doute dans G. Habasque, « Cubisme et phénoménologie », *op. cit.* ; R. Klein, « Peinture moderne et phénoménologie », in : *Critique*, 188-193, 1963, pp. 336-353 ; J. M. Broekman, « Zur Philosophie des Kubismus », in: *Actes du Cinquième Congrès International d'Esthétique* (Amsterdam, 1964), La Haye-Paris, Mouton, 1968, pp. 923-926 ; L. Dittmann, « Die Willensform im Kubismus », in : *Argo. Festschrift für Kurt Badt*, Köln, DuMont Schauberg, 1970, pp. 401-417.

[89] « Janus-like, its practitioners (of cubism) gaze in two directions : toward a past century of literary and artistic conventions and toward an era of changing preoccupation and dynamic expression. » G. Kamber, *op. cit.*, pp. 53-54.

analogue, la poésie de l'entourage d'Apollinaire a été présentée comme une figure de Janus partagée entre une nostalgie empreinte d'humour « fantaisiste » et un désir d'expérimentation démiurgique — quitte à se voir bientôt « débordée sur sa gauche par les Dadaïstes » et à être, par le « premier élan du surréalisme (. . .) rejetée dans le passé »[90]. Il est indéniable que le fantôme de « Lord Pierrot » la hante parfois, et les anciennes romances, voire « l'heure exquise ». La prédilection personnelle d'Apollinaire pour un cubiste modéré comme Derain pointe peut-être dans la même direction, encore que Derain ait très bien saisi et prolongé dans ses bois le modernisme latent de *L'Enchanteur pourrissant*.[91]

De même, les réflexions des peintres cubistes — et de leurs amis poètes — sur l'autonomie de l'art plongent-elles leurs racines dans le symbolisme et l'esthétisme de la fin du siècle. Les « subdivisions prismatiques de l'Idée »[92], la discontinuité dynamique de l'expérience spatio-temporelle et même la conception d'un discours aux structures brisées où, comme l'écrit Mallarmé dans *Crise de vers*, « tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total », tout cela faisait déjà partie de leur héritage commun. Et Cézanne n'avait-il pas été parmi les premiers à contester l'idéal de l'œuvre harmonieusement achevée : « (. . .) Les sensations colorantes qui donnent la lumière sont cause d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation des objets quand les points de contact sont ténus, délicats ; d'où il ressort que mon image ou tableau est incomplète (. . .) ».[93]

Mais ce qui n'était encore que latent ou pressenti chez la plupart de leurs prédécesseurs, les peintres et les poètes de l'époque cubiste l'ont porté au grand jour en remettant systématiquement en question, dans la *praxis* même, les rapports entre le sujet créateur et la réalité immédiate qui l'entoure. Nous voilà loin d'une simple génération de transition. Cherchant encore l'Idée, la « notion pure » consacrée par le vocabulaire de leurs aînés, ils ont abouti à un art soulignant le processus même de la création. Ils se sont rendu compte que, pour eux, « l'absente de tous bouquets » ne préexistait pas à leur quête, mais qu'elle s'épanouissait progressivement en chemin, selon la liberté de leur parcours, instaurant dans l'espace leur ordre subjectif et reconvertissant le temps chronologique en une « Zone », un « champ magnétique », ouvert à des cohérences nouvelles.

PEINTURE ET POÉSIE FUTURISTES

(Jean-Claude Marcadé, Paris)

Le problème des rapports de la peinture et de la poésie ne se laisse pas expliquer uniquement par des situations historiques particulières ou par des formules prestigieuses comme le *ut pictura poesis* d'Horace. La question « peinture-poésie » (il faudrait ajouter : « musique », mais ce n'est pas ici notre propos) est fondamentalement ontologique. Elle est au cœur de la question de l'être. L'une des faces de l'être étant le *rythme*. Le rythme est l'être de tous

90 M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, 1963, p. 252.

91 Cf. G. Bertrand, *op. cit.*, pp. 15-40.

92 Préface à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 455.

93 Lettre à Emile Bernard, citée dans G. Monnier, « Aquarelles de la dernière période (1895-1906) », in: *Cézanne, les dernières années (1895-1906)*, catalogue de l'exposition organisée par le Museum of Modern Art de New-York et la Réunion des Musées nationaux, Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1978, pp. 41-46, p. 46.

les étants tracés, il est le pré-tracement de l'expression des arts plastiques, de la poésie et de la musique. Il est à l'origine du sens. L'union, dans un certain site de l'être, de tous les arts a été exprimée de façon aiguë à la charnière des XIXe et XXe siècles par le symbolisme qui, à la suite de Wagner, rêvera au *Gesamtkunstwerk*, à une fusion de toutes les formes artistiques.

Le grand précurseur des innovations picturo-poétiques et de la réflexion sur l'origine rythmique de l'art est sans conteste Stéphane Mallarmé dont le poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) transcrit les procédés, empruntés à la musique, de la polyphonie, du contrepoint, des leitmotive en une partition typographique. Avec *Un coup de dés* on a l'embryon du futur « poème-tableau » des futuristes italiens, français et russes. Marinetti, Kručënych et leurs suiveurs, poètes et peintres, ne feront que développer « le rythme du livre » (Lettre de Mallarmé à Verlaine du 16 novembre 1885) que le poète symboliste suggère dans sa *Préface* au *Coup de dés* : la dispersion des blancs sur la surface de la page fait naître un *mouvement* grâce à la « distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux » ; cette disposition typographique qui joue des pleins et des vides, du blanc et du noir, des variétés de caractères, de la suppression de la ponctuation, a comme propriété « d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite ». Même si, dans l'esprit de Mallarmé, c'était la musique qui était reconnue comme l'inspiratrice de cette révolution poétique, objectivement la partition obtenue et son traitement ressortissent au pictural.

Le futurisme, né du symbolisme, même s'il s'affirme *contre* lui, en garde la volonté totalisante. L'énergie infatigable de Marinetti entraîne à sa suite tous les arts, y compris le cinéma naissant. Situation d'autant plus paradoxale que le futurisme finira par proclamer l'autonomie de chaque branche artistique, la nécessité pour chaque art de suivre ses propres lois de développement et de création. Mais cette autonomie n'exclut pas l'interaction du pictural et du poétique sur le plan formel. Ainsi, deux éléments s'imbriquent étroitement quand nous examinons le rapport « peinture-poésie » : un élément qui appartient à l'économie du *logos* et un élément purement formel. Nous étudierons l'union « peinture-poésie », telle que le futurisme italien et surtout russe l'a manifestée, dans deux directions : extérieurement, dans son aspect historique, celui des rapports de fait ; plus profondément, dans la direction des échanges formels. Dans ce domaine particulier, il semble que le futurisme russe ait devancé l'italien ; il est en tout cas allé plus loin non seulement sur le plan des réalisations, mais aussi sur le plan théorique. Cela n'est pas dit ici pour diminuer l'importance et la priorité du futurisme italien dans la formation des schémas fondamentaux de toutes les avant-gardes du XXe siècle. Mais c'est un fait que l'union de la peinture et de la poésie a donné en Russie des fruits uniques sur le plan de la création et cela parce que la théorisation avant-gardiste futuriste (dominée par l'impulsion italienne) a été précédée par une tradition, très forte sur le sol russe, d'écriture-peinture.

Dans la langue russe, « peindre » et « écrire » se rendent par un seul et même verbe (pisat'), confusion qui témoigne d'un état originel de l'acte représentateur, quand la calligraphie était tout naturellement pictographique pour transmettre des informations ou simplement servir de rapport magique avec les forces mystérieuses du monde. Au fur et à mesure du perfectionnement de la représentation calligraphique sous les diverses formes d'alphabet, l'acte d'écrire n'a pas cessé de garder son caractère pictographique ; c'est l'avènement de l'imprimerie qui, créant une reproduction mécanique du texte écrit, a progressivement relégué l'acte pictographique au

second plan[1]. Malgré les beautés de certaines compositions typographiques, l'imprimerie a porté un coup fatal à l'écriture originelle qui consiste, selon l'expression de P.-L. Courier, à « peindre la parole ». Ce que la tradition chinoise, taoïste et zéniste, a perpétué au cours des siècles, à savoir l'interdépendance du tracé pictural et de la pensée, l'européocentrisme l'a ignoré jusqu'à ce que, ces derniers temps, une certaine pratique picturale l'ait remis en vogue. Mais de même que l'orientalisme dans la peinture occidentale (chez Delacroix, Van Gogh ou Matisse, par exemple) est à mettre au compte des influences extérieures (thématiques et décoratives), non organiquement orientales, de la même façon ce que l'on appelle abusivement et confusément calligraphie chez Paul Klee, Arp, Braque, Miró, Mathieu, Hartung... n'est rien d'autre qu'un emprunt parmi d'autres à une pratique extrême-orientale dont sont méconnues les nécessités organiques[2]. Un peu comme les chinoiseries européennes du XVIIIe siècle, ou le yogisme européen du XXe... Etiemble a bien montré, avec sa passion habituelle, l'abus dans la critique d'art des références à l'écriture idéogrammatique lorsqu'elle parle de l'art occidental[3]. Mais l'argument d'Etiemble selon lequel on ne saurait parler de « calligraphie » à propos des peintres occidentaux qui l'utilisent parce qu'en Extrême-Orient, elle signifie toujours quelque chose de réel alors que les signes calligraphiques dans la peinture issue du cubisme ne signifient rien, — cet argument est assez simpliste. Il part en effet de l'idée que l'art (l'écriture et les arts plastiques) est mimétique, représentateur, selon la mauvaise lecture qui est faite de la *mimesis* chez Aristote depuis le Moyen-Age[4]. En réalité, on peut constater dans l'écriture pictographique la même oscillation que dans les arts plastiques entre une domination de la figuration et une domination de la non-figuration ou abstraction. Cela est évident du point de vue des formes. Mais, si l'on pose la question de l'écriture et des arts plastiques plus généralement, quant à leur fonction de faire apparaître ce qui n'apparaît pas, n'est-ce pas précisément *ce qui n'apparaît pas* qui est l'essentiel de l'art? Entre la forme arrondie et le carré que le pinceau chinois a tracés successivement pour désigner la bouche, il y a autant de différence qu'entre tel violon réel et sa représentation picturale chez les cubistes. L'ovale ou l'arrondi de la bouche transformé en carré dans la calligraphie chinoise est la substitution de la nécessité picturale (et non une simple stylisation ornementale) à la représentation mimétique d'un sens ou d'un réel sensible dont le moins qu'on puisse dire est qu'il est ondoyant et illusoire. Peut-être est-il, ce carré chinois, le supplément (la *différance*) à la parole, au sens, au verbe, dont parle Jacques Derrida dans sa *Grammatologie*[5]? Une trace picturale, non tracée à l'origine du sens prononcé, qui évolue picturalement à l'intérieur du sens? L'écriture comme *étant* a une place privilégiée dans l'économie de l'*être* en tant que logos.

[1] Pour l'histoire du passage de la pictographie à la typographie et les origines chinoises de l'imprimerie, cf. F. Carter : *The Invention of Painting and Its Spread Westward*, New York, 1955.

[2] Le calligraphisme chez Henri Michaux, Zao Wou Ki, Tobey ou Wols est, en revanche, intégré de façon plus organique au principe pictural occidental. Sur ces problèmes, cf. l'ouvrage de Margit Rowell, *La Peinture, le Geste, l'Action*, Paris, Klincksieck, 1972.

[3] Cf., entre autres, Etiemble : Calligraphie orientale et calligraphie occidentale, in : *Art de France*, 2, 1962, pp. 347-356.

[4] Sur ce point, cf. l'article d'Emmanuel Martineau, « Mimèsis » dans la *Poétique*. Pour une solution phénoménologique in : *Revue de Métaphysique et de Morale*, oct.-déc. 1976, pp. 438-466.

[5] J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967. Tout le texte de Derrida nous paraît une intuition nouvelle, même si nous n'admettons pas son insertion axiomatique dans une entreprise de « déconstruction ». De Derrida, cf. aussi *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967.

Ce problème de la parole écrite s'est posé de façon aiguë dans l'avant-garde russe autour de 1913. On assiste alors à « l'union sacrée de la poésie et de la peinture »[6]. En Russie, comme en Occident, les poètes ont très souvent peint ou dessiné, mais cette activité picturale n'a été en général qu'un violon d'Ingres[7]. En revanche, au début du XXe siècle, dans le milieu des futuristes russes, des *budetljane* (aveniristes), bien des poètes sont venus à la poésie après avoir été formés comme peintres. C'est le cas de David Burljuk, le « père du futurisme russe », de Vladimir Majakovskij[8] qui, tous deux, font leurs études artistiques à l'Ecole de Peinture, Sculpture et Architecture de Moscou. C'est le cas aussi d'A. Kručënych, le théoricien de la langue transmentale *(zaum)*[9]. L'œuvre d'Elena Guro est aussi importante dans le domaine pictural que dans le domaine poétique[10]. De Chlebnikov, Benedikt Livšic écrit qu'il « s'était révélé un vrai peintre »[11]. On ne doit pas oublier que le peintre Lev Zak fut, sous les pseudonymes de Chrysanthe et de M. Rossijanskij, le théoricien-philosophe et le poète de la branche moscovite de l'ego-futurisme pétersbourgeois d'Igor Severjanin, appelée « Mezzanine de la Poésie »[12]. Quant au poète V. Kamenskij, il peignit toute sa vie[13]. D'un autre côté, beaucoup de peintres importants de l'avant-garde russe sont aussi des poètes. Filonov publie en 1915 deux poèmes transmentaux contre la guerre[14]. Olga Rozanova écrit des poésies de tendance *zaum*. La réflexion de Malevič est au cœur même des rapports peinture-poésie (en tant qu'écriture). Dès 1916, dans *Du Cubisme et du Futurisme au Suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*, Malevič redynamisait la conception de la peinture à l'aide d'un jeu de mots. On avait oublié, disait-il, que peinture se disait en russe « peinture-écriture de la vie » (« živopis' », calque du grec « zôgraphia ») et on l'avait transformée en une « peinture-écriture de la mort » (« mertvopis' »)[15]. La peinture, à force de répéter les formes de la nature, avait fini par tuer la vie : « le vivant se transformait en un état d'immobilité morte »[16]. L'article « Sur la poésie » (1919)[17] assigne à Malevič une place privilégiée dans la mise en question de l'art. Parlant de la poésie, le fondateur

[6] Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe. 1863-1914*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1972, p. 219 & sq.

[7] Il y a une exception notable au XIXe siècle, celle du poète ukrainien T. Ševčenko, élève du peintre académique romantique K. I. Brjullov, dont l'activité picturale (surtout comme dessinateur) est aussi importante que l'activité poétique.

[8] Sur Majakovskij et la peinture, cf. la meilleure étude à ce jour de N. I. Chardžiev, *Poetičeskaja kultura Majakovskogo* (La culture poétique de Majakovskij), Moskva, 1970, où est repris l'article « Majakovskij i živopis' » (Majakovskij et la peinture), paru dans *Majakovskij. Materialy i issledovanija*. Moskva, 1940. Voir aussi N. Chardžiev : Pervaja glava proizvodstvennoj biografii Majakovskogo (Premier chapitre de la biographie productrice de Majakovskij), in : *The Russian Avant-Garde*, Stockholm, Hylaea Prints, 1976, pp. 10-84, où sont rappelées toutes les expositions auxquelles ont participé les peintres-poètes.

[9] Cf. J.-C. Marcadé, *La Victoire sur le Soleil* ou le merveilleux futuriste comme nouvelle sensibilité, in : *La Victoire sur le Soleil*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976, pp. 71-75, et le chapitre consacré à Kručënych par Vahan D. Barooshian dans son *Russian Cubo-Futurism, 1910-1930*, The Hague-Paris, Mouton, 1974. Les ouvrages d'ensemble essentiels sur ces problèmes restent ceux de Vl. Markov, *Russian Futurism : A History*, Los Angeles, 1968, et Giorgio Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento*, Bari, Laterza, 1968.

[10] Sur Elena Guro, cf. les souvenirs de son mari M. Matjušin (ed. N. Chardžiev), « Russkie kubo-futuristy » (Les cubo-futuristes russes), in : *The Russian Avant-Garde*, op. cit., p. 135 & sq. (en russe).

[11] B. Livchits, *L'archer à un œil et demi*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, p. 54.

[12] Sur Lev Zak, cf. Vl. Markov, op. cit., pp. 113-116 et passim, et *Léon Zack*, Paris, Le Musée de Poche, 1976 (articles de P. Courthion, B. Dorival et J. Grenier). Voir aussi le recueil de ses vers, publié par Vl. Markov, M. Rossijanskij : *Die Dichtungen*, München, Fink, 1970 (en russe).

[13] N. Chardžiev, « Poetry and Painting », in : *The Russian Avant-Garde*, op. cit., pp. 71-73 (en russe) donne la liste des peintres-poètes et des expositions auxquelles ils ont participé.

[14] P. N. Filonov, *Propeven' o prorosli mirovoj*, Petrograd, 1915. Un des poèmes est repris dans l'almanach *Apollon 1977*, paru à Paris en janvier 1977 (ed. Michel Chémiakine), pp. 10-11.

[15] K. S. Malévitch, *Ecrits I. De Cézanne au Suprématisme*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1974, p. 62.

[16] Ibid., p. 56.

[17] K. S. Malévitch, *Ecrits II. Le Miroir suprématiste*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, pp. 73-82.

du suprématisme traite de l'art dans sa totalité. Refusant fondamentalement que la création soit « une représentation morte rappelant le vivant »[18], il affirme que le rythme et le tempo sont à l'origine de la poésie, de l'art, comme de toute chose : « Le signe, la lettre, dépend *du rythme et du tempo*. Le rythme et le tempo créent et prennent les sons qui sont nés d'eux et créent une nouvelle image *ex nihilo* »[19]. Malevič note le caractère premier du tracement rythmique, du geste, avant toute expression :

> Dans l'acte du service (Malevič fait ici une analogie avec le service liturgique), nous voyons le mouvement des signes, mais nous ne remarquons pas le dessin que dessinent en soi les signes. Le haut mouvement du signe suit le dessin, et si un photographe expérimenté savait prendre le dessin de la voie du signe, nous obtiendrions le graphique de l'état spirituel[20].

Ce rythme pré-tracé, que Malevič nomme « quelque chose qui est plus fin que la pensée, plus léger, plus souple qu'elle »[21], est mutilé quand il sert d'alibi à la « maîtrise artistique » ou quand il devient, comme chez Tarabukin, « un principe compositionnel »[22] (cf. Mallarmé : « quelque chose d'autre (...) musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets », *Avant-Dire* au *Traité du Verbe* de René Ghil (1886)). Les propos de Malevič rejoignent à travers les siècles ceux de Shi Tao :

> Dans la plus haute antiquité il n'y avait pas de règles ; la Suprême Simplicité ne s'était pas encore divisée.
> Dès que la Suprême Simplicité se divise, la règle s'établit.
> Sur quoi se fonde la règle ? La règle se fonde sur l'Unique Trait de Pinceau.
> L'Unique Trait de Pinceau est l'origine de toute chose, la racine de tous les phénomènes ; sa fonction est manifeste pour l'esprit et cachée en l'homme, mais le vulgaire l'ignore.[23]

Si le suprématisme a, sans conteste, fait culminer jusqu'à sa limite non-figurative absolue la question des rapports de la peinture et de l'écriture en tant que rythmes prétracés du monde, le chemin qui a mené à cet aboutissement a une histoire extérieure, exotérique, que nous allons essayer de retracer.

18 K. S. Malévitch, « Le Suprématisme (1918) », in : *Ecrits II*, op. cit., p. 83.
19 K. S. Malévitch, « Sur la Poésie (1919) », ibid., p. 74.
20 Ibid., p. 80.
21 Ibid., p. 76.
22 N. Taraboukine, *Le Dernier Tableau*, Paris, Champ Libre, 1972, p. 131. Malgré des ressemblances superficielles entre les analyses du rythme faites par Tarabukin et Malevič, le premier reste néanmoins dans la perspective d'une dichotomie entre un intérieur (le rythme) et un extérieur (les schémas typiques de tel ou tel genre artistique). Pour Malevič, le rythme (à l'origine de la vie en tant qu'*excitation*) doit apparaître en tant que tel. Il ne naît pas de rapports, de proportions, de symétries ou de dissymétries. Comme l'a dit Emmanuel Martineau, le rythme se situe plutôt comme une émanation du « centre en suspension » (la « schwebende Mitte » de Hegel dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, ed. Hoffmeister, p. 161), entre l'apparent et l'inapparent (Conférence d'E. Martineau à l'Institut d'Esthétique de Paris, le 4 novembre 1977, sous le titre « Essai d'une nouvelle approche sur la notion de rythme »).
23 « Les Propos sur la peinture de Shi Tao » (tr. et commentaire par P. Ryckmans), in : *Peinture-Cahiers Théoriques*, 1974, 8-9, p. 123.

D'emblée, peintres et poètes se sont unis autour de Marinetti pour lutter contre le passéisme. Dès le manifeste du 20 février 1909, la peinture occupe une place privilégiée sous la plume du fondateur. Davantage même, c'est la situation des beaux-arts en Italie (où règnent les « musées-cimetières ») plus que celle des lettres qui le pousse à lancer son « manifeste de violence culbutante et incendiaire »[24]. Pour exprimer la *sensibilité* futuriste, Marinetti prend l'exemple de l'acte pictural. Le poète remarque qu'il y a une inadéquation entre « le rêve », l'intuition, la pensée, l'idée d'un objet, et sa représentation sur la toile. Dans un « vieux tableau », on ne voit que « la contorsion pénible de l'artiste s'efforçant de briser les barrières infranchissables à son désir d'exprimer entièrement son rêve »[25]. Marinetti veut réduire au minimum ce qui sépare le sujet et l'objet, l'intérieur et l'extérieur, il veut « lancer (notre sensibilité) en avant par jets violents de création et d'action »[26]. De là le mot d'ordre de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini dans le « Manifeste des Peintres futuristes » en 1910 : « Nos sensations en peinture ne peuvent plus être chuchotées »[27]; notons ici le mot « chuchotées » qui, de toute évidence, appartient plus au vocabulaire poétique (ou musical) qu'à celui de la peinture. « *Peinture* et *sensation* sont deux mots inséparables »[28], diront encore ces peintres en 1912, parlant aussi de « peinture des états d'âme ». Il semble que Marinetti soit *théoriquement* plus audacieux qu'eux pour qui le dualisme (symboliste) de l'intérieur et de l'extérieur est la règle. Ne sont-elles pas semblables aux pensées de Kandinskij, à la même époque, ces déclarations des peintres futuristes : chercher « à coups d'intuition les sympathies et les attachements qui existent entre la scène extérieure (concrète) et l'émotion intérieure (abstraite) »[29], ou cette belle formule de Boccioni, en 1912 : créer « le pont idéal qui unit *l'infini plastique extérieur* à *l'infini plastique intérieur* »[30]. Marinetti, lui, semble couper les ponts, couper en tout cas celui qui relie le monde intérieur au monde sensible. C'est le jaillissement brut, sans intermédiaire, de la sensation qui, dès 1909, se devra d'être le seul domaine pictural aussi bien que poétique. Avec Malevič précisément, dans l'article « Sur la poésie », la théorie ébauchée par Marinetti débouche sur une revendication moniste absolue.

En 1910, donc, aux écrivains Marinetti, Buzzi, Palazzeschi, Mazza et Cavacchioli se joignent les peintres Boccioni, Carrà, Bonzagni, Russolo et Romani, dont le manifeste est « aussi violent et révolutionnaire que celui des poètes »[31]. L'inspiration des programmes picturaux est profondément imprégnée par la pensée de Marinetti. A partir de 1912 pourtant, on constate une évolution chez Marinetti et les poètes. Jusque-là, la révolution picturale *italienne* était marquée par une révolution poético-philosophique. Autour de 1912-14, au moment de la gestation du recueil de Marinetti *Zang Tumb Tumb*, « on observe un approfondissement général, dû non seulement aux réflexions personnelles de Marinetti, mais aussi à l'attention qu'il

[24] Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes — Proclamations — Documents*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973 (cité : *Futurisme*), p. 87.
[25] Ibid., p. 88.
[26] Ibid.
[27] Ibid., p. 165.
[28] Ibid., p. 168.
[29] Ibid., p. 171.
[30] Ibid., p. 177.
[31] Ibid., p. 90.

accorde aux suggestions émanant des théories des peintres futuristes (relatives à la « simultanéité ») et aux objections qu'on lui fait de l'extérieur »[32].

Ce n'est qu'en 1913, dans *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* que Marinetti utilise pour la première fois le concept pictural de « simultanéité », lequel vient de pénétrer dans le vocabulaire futuriste[33] avec la préface au catalogue *Les peintres futuristes italiens* (février 1912), sous le titre « Les Exposants au public » : « La simultanéité des états d'âme dans l'œuvre d'art : voilà le but enivrant de notre art »[34] ; ou bien encore : « Pour faire vivre le spectateur au centre du tableau (. . .) il faut que le tableau soit la synthèse de *ce dont on se souvient* et de *ce que l'on voit* »[35]. A la suite des peintres, Marinetti écrit : « Ho ideato inoltre il *lirismo multilineo* col quale riesco ad ottenere quella simultaneità lirica che ossessiona anche i pittori futuristi, *lirismo multilineo*, mediante il quale io sono convinto di ottenere le più complicate simultaneità liriche.

Il poeta lancerà su parecchie linee parallele parecchie catene di colori, suoni, odori, rumori, pesi, spessori, analogie. Una di queste linee potrà essere per esempio odorosa, l'altra musicale, l'altra pittorica »[36]. Ce paragraphe ne se trouve pas, curieusement, dans la traduction française du manifeste, qui s'intitule simplement *Imagination sans fils et les mots en liberté*[37]. Dans *Zang Tumb Tumb* (1914), l'auteur précise : « Nell'agglomerazione intitolata *Mobilitazione* ho ottenuto, mediante le seguenti parole in libertà : eserciti di caratteri tipografici in marcia sulle colline di Adrianopoli, quella simultaneità lirica che ossessiona i pittori futuristi quanto noi poeti futuristi »[38].

Il serait trop long de démêler ici toutes les implications du concept de simultanéité. Du point de vue philosophique, les géométries non-euclidiennes aussi bien que la théorie de la relativité d'Einstein faisaient entrevoir un espace-temps où étaient abolis les cloisonnements et les mesures à trois dimensions. Du point de vue des formes, la simultanéité comme manière de présenter dans une même vision continue et dans un même espace des moments ou des lieux, éloignés « normalement » les uns des autres, n'était pas inconnue des artistes. Il suffit de penser aux mises en scène des mystères du Moyen-Age ou à l'association d'éléments disparates et à l'utilisation de la perspective inversée dans l'art « primitif », en particulier dans la peinture d'icônes. Quatre siècles d'art renaissant avaient fait oublier ces modes d'expression. C'est de la peinture (de l'impressionnisme) qu'est venue la première révolution concernant le statut de l'objet et de sa représentation. Puis Cézanne et Van Gogh ont comme successeurs les cubistes et les futuristes qui portent le coup de grâce à l'objet tridimensionnel et font de la représentation

[32] Luciano De Maria, « Introduzione. Marinetti poeta e ideologo » in : *Opere di F. T. Marinetti*, s. l., Mondadori, 1968, p. XLVII. Ce texte est traduit dans *Marinetti et le futurisme*. Ed. G. Lista, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, pp. 79-113.

[33] L. De Maria, *op. cit.*, p. L.

[34] *Futurisme*, p. 169.

[35] Ibid.

[36] *Opere di F. T. Marinetti*, *op. cit.*, p. 68 : « J'ai imaginé en outre le *lyrisme multilinéaire* grâce auquel je réussis à obtenir cette simultanéité lyrique qui hante également les peintres futuristes, *lyrisme multilinéaire* au moyen duquel je suis convaincu d'obtenir les simultanéités lyriques les plus compliquées. Le poète lancera sur des lignes parallèles semblables des chaînes pareilles de couleurs, de sons, d'odeurs, de bruits, de poids, d'épaisseurs, d'analogies. Une de ces lignes pourra être, par exemple, odoriférante, une autre musicale, une troisième picturale ».

[37] Reproduit dans *Marinetti et le futurisme*, *op. cit.*

[38] *Opere di F. T. Marinetti*, p. 68 : « Dans l'ensemble intitulé *Mobilisation*, j'ai obtenu grâce à ces « parole in libertà » : armées de caractères typographiques en marche sur les collines d'Andrinople, cette simultanéité lyrique qui hante les peintres futuristes tout autant que nous, les poètes futuristes ».

simultanée l'innovation fondamentale de l'iconographie picturale du XXe siècle : l'objet sera représenté non plus sous un seul aspect, frontalement, mais sous les multiples formes qu'il peut avoir dans l'espace, dans le temps et dans la connaissance rationnelle ou intuitive que nous pouvons en avoir. Cette iconographie nouvelle transformera la poésie dans son apparence même. Le rythme se brisera non seulement sur le plan de la sonorité et du sens, mais également dans la disposition des mots, des lettres, des caractères sur la page. Une des premières tentatives, encore timide, est celle de Marinetti dans *Bataille Poids+Odeur* qui illustre le *Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste* du 11 août 1912[39]. Ici, la ponctuation est supprimée, car « les mots délivrés de la ponctuation rayonneront les uns sur les autres, entrecroiseront leurs magnétismes divers, suivant le dynamisme ininterrompu de la pensée. Un espace blanc, plus ou moins long, indiquera au lecteur les repos ou les sommeils plus ou moins longs de l'intuition »[40]. Il y a dans ces propositions faisant appel à l'automatisme de l'écriture une préfiguration de « la recherche créatrice du mouvement dada-surréaliste mais aussi du mouvement informel, jusqu'à l'art dit "gestuel" et "d'action" »[41]. Nous ajouterons aussi l'influence sur la poésie futuriste russe, en particulier sur Kručënych qui n'hésitait pas à faire appel aux impulsions extatiques et glossolaliques du « flagellant » Varlaam Šiškov[42]. De la sorte, la poésie appelle autant à être vue comme un tableau qu'à être lue à haute voix. La fin du manifeste *Le Music-Hall* (29 septembre 1913) est déjà un petit poème-tableau avec un jeu de caractères typographiques (alternance de gros et de petits romains, de signes arithmétiques, de blancs, d'italiques). C'est surtout en 1914 que triomphera le poème motlibriste dans une typographie totalement bouleversée, avec le recueil *Zang Tumb Tumb*. C'est le poème-tableau par excellence (voyez le *Bombardement d'Andrinople*, mais aussi *Dunes*, *Montagnes+Vallées+Routes Joffre*, *Vitesses en automobile* et autres œuvres motlibristes reproduites dans *Marinetti et le Futurisme*, op. cit.) que Guillaume Apollinaire mènera à la perfection dans ses *Calligrammes*. Dans la revue *Lacerba* (1 mai 1914), Papini « déclare à l'imprimeur » qu'il est son confident et son ami le plus proche[43]. Une des plus belles réussites est celle de Carlo Carrà dans *Lacerba* du 1er juillet 1914[44] où tous les caractères d'imprimerie, tous les signes sont instrumentés dans les positions les plus variées, créant une surprise visuelle et forçant l'œil à un travail créateur de recomposition. De cette nature sont aussi *Rapport d'un noctambule milanais* (1914) de Carrà ou encore *L'Ellipse* (1915) de Paolo Buzzi.

Le rassemblement de quelques faits connus vise à rappeler qu'ici encore la chiquenaude, l'impulsion a été donnée par le futurisme italien ; il revenait aux Russes de faire fructifier la semence jetée sur un terrain prêt pour cette germination.

[39] *Marinetti et le futurisme*, *op. cit.*, (fac-similé).
[40] *Futurisme*, p. 140.
[41] Maurizio Calvesi, L'écriture médiumnique comme source de l'automatisme futuriste et surréaliste, in : *Europe*, LIII, 551, mars 1975, pp. 44-48, p. 44.
[42] Sur la glossolalie du flagellant Varlaam Šiškov, cf. Livchits, *op. cit.*, p. 182.
[43] Cf. Jane Rye, *Futurism*, London, Studio Vista, 1972, p. 111 & sq.
[44] Ibid., p. 110.

Dans l'« union sacrée » des arts en Russie à partir de 1910, c'est la poésie qui subit le plus fort les bouleversements apportés depuis l'impressionnisme. Le poète Benedikt Livšic, qui fut le compagnon de route des aveniristes jusqu'en 1914, indique que toute la poésie futuriste russe (à l'exception peut-être de celle de Chlebnikov[45]) a été un effort pour transposer dans la métrique la révolution picturale qui renversait quatre siècles d'académisme renaissant. Livšic a bien conscience des frontières de la peinture et de la poésie, — autant que Lessing qui mettait en exergue de son *Laokoon* (1766) cette citation de Plutarque : « Elles diffèrent par la matière et par les tropes de la mimèsis »[46]. Lui-même, en tant que poète, a recherché, à l'instar de David Burljuk, de Majakovskij, de Kamenskij, de Kručënych ou d'Il'ja Zdanevič (Iliazd), « un *parallélisme objectif* des moyens plastiques de deux arts indépendants »[47]. Le critique soviétique N. Stepanov, spécialiste de Chlebnikov, a pu écrire à juste titre : « outre une série de procédés formels et de mots d'ordre du genre "progrès", "facture-texture", etc. . . , de la peinture vint la conception de l'art comme forme, comme "construction", comme "processus technique" »[48]. Il faut relire tout le passage des mémoires de Livšic où sont donnés des exemples concrets du transfert en poésie de l'expérience picturale cubo-futuriste (« *rapports et mutuelle dépendance fonctionnelle des éléments* »[49]). Le danger était que « le mot, en approchant de très près la peinture, ne rendait plus (. . .) aucun son (. . .). Cette prose muette poursuivait des tâches dynamiques déterminées : déplacer le plan visuel par l'emploi inhabituel des prépositions et des adverbes. La rupture de syntaxe qui en découlait donnait une orientation nouvelle à l'attribut en formant dans son ensemble un système complexe d'axes qui se coupaient mutuellement »[50]. Le cubisme, tel que le percevaient les artistes futuristes russes, c'est-à-dire comme « éparpillement »

[45] Chlebnikov a fait jaillir, avant toute influence picturale extérieure, la poésie comme *energeia*, comme prolongation de l'esprit de tout un peuple, — par opposition à la poésie figée *(ergon)* dans sa routine verbale. En cela, son œuvre est dans la ligne humboldtienne (cf. W. von Humboldt : *Über die Kawi-Sprache auf der Insel Java*, I, 1836).

[46] Cf. l'édition de J. Bialostocka : Lessing : *Laocoon*. Paris, Hermann, 1964.

[47] B. Livchits, *op. cit.*, p. 61.

[48] N. Stepanov, « Préface », in : V. Chlebnikov, *Izbrannoe* (Œuvres choisies), Moskva, 1936, p. 23. Dans son article « Poezija i živopis' » (Peinture et poésie), in : *The Russian Avant-Garde*, *op. cit.*, pp. 52-69, Chardžiev fait une analyse comparative des procédés picturaux utilisés dans la poésie cubo-futuriste. Il rappelle toutes les déclarations verbales des futuristes russes soulignant les analogies entre le développement de la peinture et celui de la poésie. Par exemple, dans son exposé du 20 novembre 1912 à l'Union de la Jeunesse, intitulé « O novejšej russkoj poezii » (De la poésie russe moderne), Majakovskij développe les thèses suivantes : « (. . .) 3) Caractère analogue des voies menant à la construction de la vérité artistique en peinture et en poésie. 4) La couleur, la ligne, la surface plane sont le but en soi de la peinture, la conception picturale ; le mot, son contour, son aspect phonique, le mythe, le symbole sont la conception poétique (. . .) » (Vl. Majakovskij : *Polnoe sobranie sočinenij* (Œuvres complètes), I. Moskva, Gosizdat chudožestvennoj literatury, 1955, p. 365). Mais on trouve la même conscience de l'interdépendance picturo-poétique chez Chlebnikov, Kručënych, David Burljuk, etc. Le cas le plus primaire des rapports peinture-poésie est celui de l'interprétation picturale d'un poème (le tableau de D. Burljuk *Le fou* est, par exemple, « la réalisation du sujet d'une poésie de M. Rollinat »). Plus complexe est « l'illustration » des poésies futuristes en dehors de tout mimétisme. A l'inverse, sous l'impulsion des expériences formelles picturales, le texte poétique se met à se modifier dans son aspect visuel (les lignes du vers se brisent, les alinéas, les enjambements prennent des places variées, etc.). Dans sa lettre à Chlebnikov de février 1914, Roman Jakobson parle de créer une nouvelle poésie faite de « tressages de lettres, d'une certaine analogie avec les accords musicaux ».

N. Chardžiev multiplie les exemples, tirés de la pratique cubo-futuriste russe, montrant l'ingéniosité des poètes et des peintres pour créer un nouveau genre picturo-poétique. Mais le critique soviétique note que l'expérimentation en poésie va plus loin que de simples variations visuelles, plastiques. Comme dans une composition cubiste ou futuriste, les lettres d'imprimerie viennent s'insérer dans la texture poétique, les images se disloquent et « s'éparpillent » dans la masse verbale ; et non seulement les images, mais aussi la phonétique, la syntaxe, la morphologie du vers (un exemple frappant est celui de la poésie de Majakovskij « Iz ulicy v ulicu » (De rue en rue), in : *Œuvres complètes*, I. *op. cit.*, pp. 38-39.

[49] B. Livchits, *op. cit.*, p. 60 & sq.

[50] Ibid., p. 61.

(raspylenie) des éléments de l'objet, « déplacement » dans la construction (sdvig), recherche d'une quatrième dimension, représentation de l'objet de plusieurs « points de vue », travail sur la facture-texture[51], — le cubisme a exercé une influence durable sur la poésie russe moderne, non seulement par les réinstrumentations syntaxiques et lexicales de la masse verbale, mais également par un nouveau découpage visuel, graphique, de la poésie. On sait de quelle manière Majakovskij dispose ses vers : c'est plus qu'un artifice pseudo-moderniste. Comme l'absence de ponctuation, reprise de la pratique marinettienne, la disposition graphique « déplacée » (sdvig) redonne à l'intonation, à la voix, au son, leur caractère pré-tracé, grammatologique, rythmique, redynamise ce que la syntaxe, la ponctuation, les dictionnaires académiques avaient mortifié. Le futurisme italien (que la critique française dans son gallicanisme continue à regarder de haut depuis 1911[52]) a eu sur la peinture et la poésie russes une emprise indéniable. Cubisme et futurisme ont été associés dès le départ en Russie. C'est pourquoi l'on y parle de cubo-futurisme[53]. Il ne fait aucun doute que les manifestes et la pratique poétique de Marinetti ont apporté un enseignement durable aux poètes futuristes, en particulier à Majakovskij. Les expériences poétiques graphiques débouchèrent en 1913 sur le poème-tableau, encore rudimentaire chez N. Bleklov et A. Semënov qui publièrent leurs œuvres dans l'almanach de Larionov et Gončarova « *La Queue d'Âne* » *et* « *La Cible* »[54]. En 1914, le poète Kamenskij fait paraître *Tango avec les vaches, poème en béton armé*, où l'élément graphique (utilisation de tous les caractères d'imprimerie possibles, construction dans tous les sens, etc.) crée une nouvelle sensation visuelle de la poésie[55]. Ces hardiesses typographiques (par exemple, dans l'édition de *Vladimir Majakovskij, tragédie*, en 1914) sont contemporaines de celles des Italiens (le recueil *Zang Tumb Tumb* de Marinetti, l'affiche-manifeste *Synthèse futuriste de la guerre*, l'*Angle pénétrant de Joffre sur la Marne*, etc. . .[56]). Que ce soit dans la composition de la page imprimée, que ce soit sur un tableau, le mouvement Dada, aussi bien que la typographie russe après 1917, n'apporteront que des raffinements nouveaux dans leur complexité et leur ingéniosité. La mise en page continue à être une instrumentation des lettres et des signes, avec une accentuation chez Dada de l'absurde, du fortuit et du dérisoire. Les caractères d'imprimerie, les graffiti sont, comme n'importe quel objet, intégrés dans l'œuvre — ou dans l'anti-œuvre. De ce point de vue — typographique, plastique, voire gestuel —, Dada n'a fait que verser un vin nouveau (surtout idéologique) dans de vieilles outres. Sous l'impulsion du cubo-futurisme, la mise en forme typographique, bouleversée dès 1914 en Russie, mènera aux célèbres éditions constructivistes des années 20 pour lesquelles Lisickij reste un maître incontesté[57]. Du point de vue poétique, on obtiendra de la sorte, en 1925, les « construèmes » du poète Aleksej Čičerin, compositions constructivistes qui ressemblent surtout à des partitions musicales par l'introduction, à côté des

51 Cf. l'ouvrage du théoricien de « L'Union de la Jeunesse » Vl. Markov (pseudonyme du sculpteur V. I. Matvej) *Principy tvorčestva v plastičeskich iskusstvach. Faktura* (Les principes de la création dans les arts plastiques. La facture), Peterburg, Sojuz Molodëži, 1914.

52 Voir la place modeste, réservée à l'article « Futurisme » et à son iconographie dans l'*Encyclopaedia Universalis*, reflet de la pensée française dominante des années 60.

53 Cf. J.-C. Marcadé, « Les futurismes russes du point de vue des arts plastiques avant la Révolution de 1917 », *Europe*, LIII, 552, avril 1975, pp. 135-159.

54 *Osliny ehvost i mišen'*, Moskva, Münster, 1913.

55 Des « poèmes en béton armé » furent montrés à l'exposition de Larionov « N° 4 » à Moscou en 1914, n° 76-86. Cf. Valentine Marcadé, *op. cit.*, pp. 335-336.

56 Cf. *Futurisme*, cahier d'illustrations entre les pp. 320 et 321.

57 Cf. Szymon Bojko, *New Graphic Design in Revolutionary Russia*, New York—Washington, Praeger, 1972.

signes typographiques, d'une notation particulièrement hermétique[58]. L'œuvre de Čičerin est la limite absolue à laquelle a abouti la confrontation de la poésie, du pictural et de la typographie dans l'avant-garde russe.

Parallèlement à cette révolution typographique s'en est développée une autre qui unissait plus intimement le pictural et le tracé de l'écriture poétique. En avril 1910, lors de l'exposition « Le Triangle», organisée par « le grand-père du futurisme russe », le médecin-général, peintre et théoricien Nikolaj Kul'bin, on est frappé par l'intérêt particulier que portent les peintres à la chose écrite. C'est ainsi qu'à côté de toiles, de gravures, de sculptures, de meubles de style, d'œuvres de l'art populaire, de dessins japonais contemporains et d'affiches françaises et hollandaises, on avait exposé dessins et autographes d'écrivains et de metteurs en scène russes. Ce n'était pas un hasard. L'exemple de Mallarmé, photographiant ses manuscrits pour composer ses *Poésies complètes* en 1887, avait déjà attiré « l'attention sur l'aspect visuel du vers » (N. Chardžiev). L'écriture, le « manuscrit » commençait à être pris en considération comme élément pictural. Son introduction sur la surface du tableau chez Larionov, à partir de 1908, a une tout autre signification que l'emploi des chiffres, des caractères d'imprimerie, du trompe-l'œil ou du collage chez Braque et Picasso entre 1910 et 1912. Dans le cubisme analytique, il s'agit de l'insertion d'éléments réalistes, montrant une des faces multiples du réel, soulignant l'ambivalence de l'objet dans son apparence et son inapparence. Cela aussi sera présent dans l'avant-garde russe où les principes cubistes s'imposeront à partir de 1912[59]. Avec le triomphe du cubo-futurisme et du rayonnisme en 1913 se répandra l'usage des caractères d'imprimerie, du collage ou de la peinture de textes imprimés (entre de multiples exemples : *Le portrait de Tatlin* (1913) de Larionov, *Le Cycliste* de Gončarova (1913), *Femme devant une colonne d'affiches* de Malevič (1914), *Géographie* d'Olga Rozanova (1914), *Nature morte italienne* de Ljubov' Popova (1914), *Au Piano* de Nadežda Udal'cova (1914), *Coiffeur* de Pougny (1915)...). C'est là un emprunt à la pratique cubiste et futuriste. Mais, chez les Russes, cette insertion de lettres imprimées et de chiffres allait de pair avec une intégration de l'*écriture à la main* dans la constitution de la surface picturale. A Larionov revient le mérite d'avoir utilisé le premier, dans sa série des *Soldats* (1908-1911), des inscriptions cursives dans la peinture moderne. L'interprétation[60], qui consiste à ne voir dans ces graffiti, rappelant ceux qu'inscrivent des anonymes sur les murs pour matérialiser brutalement leurs sentiments, qu'une provocation contre l'alexandrinisme et l'esthétisme raffiné du symbolisme et de l'Art Nouveau, n'est vraie que secondairement. C'est méconnaître la tradition russe dans laquelle s'inscrit le néo-primitivisme de Larionov. Le texte écrit à la main, souvent calligraphié, est présent sur l'icône aussi bien que sur l'image populaire xylographiée (lubok), sur les enseignes des boutiques, sur les carreaux de faïence, sur les broderies ou les rouets (œuvres auxquelles se réfèrent constamment les néo-primitivistes russes[61]), et il a une fonction autant ornementale et compositionnelle

[58] Cf. les construèmes de Čičerin dans le recueil *Mena vsech* (L'échange de tous). Moskva, 1924. Voir à ce propos : vol. I, chap. III, Le constructivisme en U. R. S. S.

[59] Cf. J.-P. Bouillon, « Le cubisme et l'avant-garde russe », in : *Le cubisme*. Université de Saint-Etienne, Travaux IV, 1973, pp. 153-223.

[60] Celle de J.-P. Bouillon, *op. cit.*, p. 182.

[61] Cf. Valentine Marcadé, « O vlijanii narodnogo tvorčestva na iskusstvo russkich avangardnych chudožnikov desjatych godov 20-go stoletija » (Influence de la production artistique nationale sur l'art des peintres russes d'avant-garde du XXe siècle), in : *Communications de la délégation française*, VIIe Congrès International des Slavistes, Varsovie. Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1973, pp. 279-299.

qu'explicative. L'usage des phylactères, des légendes, des textes scripturaires, peints sur le carré du Livre (la Bible, l'Evangile), coexiste avec la peinture-écriture cursive, libre, calligraphique, qui entre dans la composition d'ensemble de la surface picturale (faut-il rappeler que ces œuvres, regardées par le peuple ou destinées à son environnement, ne pouvaient être déchiffrées dans leur texte écrit que par une infime partie des utilisateurs et restent encore, pour la plupart, « privées de sens » ?). En réalité, Larionov, avant les recherches délibérées du cubisme analytique, avait retrouvé dans la tradition de l'art populaire la peinture-écriture comme *geste de tracement*. C'était affirmer que l'écriture peinte (gestualisation d'une nécessité mentale) a une valeur picturale égale à l'objet peint désigné par l'écriture. Il y a autant d'énergie picturale dans le tracé du nom de l'objet que dans le tracé de cet objet lui-même. Ainsi, chez les Russes, la lettre « primitiviste », utilisée sur la surface peinte, a une fonction plus organiquement picturale que les caractères d'imprimerie ou les chiffres, dessinés ou appliqués sur les tableaux cubistes et futuristes. C'est la liberté vivante du trait, du *geste*, du pictural, que souligne et fonde la révolution néo-primitiviste de Larionov. En quoi, il se rapproche de Matisse, et subit, peut-être, en partie son influence[62], mais s'oppose radicalement aux cubistes et futuristes dans leur construction de l'espace réel, pratique, où le caractère imprimé, entrant dans la composition de la surface, fait apparaître l'ambiguïté du réel. Ce n'est pas un hasard si, précisément, Larionov et sa compagne Gončarova se sont joints en 1912 à Kručënych pour créer le livre-objet. Ces volumes, mis en forme par les peintres (outre Larionov et Gončarova travaillèrent dans ce domaine Malevič, Olga Rozanova, Filonov, Tatlin...), sont un des moments majeurs de l'art du XXe siècle. La nouvelle forme de livre poétique[63], le livre-objet imaginé en 1912 par Larionov et Gončarova est entièrement lithographié ; même le texte n'est pas imprimé, mais écrit à la main et lithographié par le poète ou le peintre. Le caractère artisanal de ce genre d'édition, en opposition avec le luxe et la préciosité des publications symbolistes de l'époque, est, ici aussi, secondaire. Comme le note N. Chardžiev, « le rôle des illustrations de Larionov et de Gončarova est la mise en lumière de l'œuvre poétique par des moyens non littéraires, mais artistiques (...). Il serait profondément erroné de considérer l'œuvre d'illustrateur de Larionov et de Gončarova en dehors de ses liens avec la ligne principale de leur développement artistique »[64]. Comme dans les toiles néo-primitivistes, il s'agit de revenir par l'écriture aux sources vives du pictural, de revivifier l'essence rythmique, tracée, gestuelle, de l'écriture-peinture. Dans un brouillon de 1913, intitulé « La lettre comme telle », Kručënych, initiateur en 1912 des éditions lithographiées[65], indique clairement que la reproduction typographique des textes en a tué la vie :

62 Ici l'histoire de l'art nous apportera des indications capitales quand elle déterminera à quel moment tel ou tel tableau de Matisse, de Picasso, de Braque, de Léger, etc. est entré dans les collections de Ščukin et de Morozov, visitées par tous les artistes de l'avant-garde russe, ou quelles œuvres des peintres français ou italiens ont été montrées à partir de 1908 dans les expositions de groupe en Russie.

63 Gončarova met en forme en 1912-1913 : le poème dramatique de Chlebnikov et de Kručënych *Igra v adu* (Jeu en enfer), *Pustynniki* (Ermites) de Kručënych ; la même année, Larionov réalise : *Starinnaja ljubov'* (Amour ancien), *Pomada* (Pommade) et *Poluživoj* (Mi-vif) de Kručënych ; la même année encore, Larionov et Gončarova mettent en forme ensemble *Mirskonca* (Mondalenvers) de Chlebnikov et de Kručënych. Sur le rôle de Larionov et de Gončarova dans la fabrication du livre-objet lithographié, cf. l'article de N. I. Chardžiev « Pamjati Natalii Gončarovoj (1881-1962) i Michaila Larionova (1881-1964) » (A la mémoire de N. G. et de M. L.), in : *Iskusstvo knigi* (L'art du livre), V. Moskva, 1968, pp. 306-318. Des indications sont données aussi dans N. I. Chardžiev, *Poetičeskaja kultura Majakovskogo*, *op. cit.*

64 N. I. Chardžiev, « A la mémoire de N. G. et de M. L. », *op. cit.*, p. 310.

65 Kručënych commença par éditer en 1912 24 cartes postales lithographiées représentant des tableaux de Larionov et de Gončarova.

Vous avez vu les lettres de leurs mots : alignées, offensées, tondues et toutes sont pareillement incolores et grises — ce ne sont pas des lettres, mais des marques d'infamie sur le corps d'un bagnard ! Mais vous n'avez qu'à demander à n'importe lequel des langagiers, il vous dira que le mot, écrit d'une seule et même écriture ou bien composé d'un seul et même plomb, n'a rien à voir avec le même mot dans un autre graphisme[66].

Dans ce même texte, Kručënych énonçait deux propositions :

1. Que l'état d'esprit (*nastroenie* = Stimmung) change l'écriture lorsque l'on écrit.
2. Que l'écriture, changée d'une certaine manière par l'état d'esprit, transmet cet état d'esprit au lecteur, indépendamment des mots. De la même façon, il faut poser la question des signes écrits, visibles, ou simplement tangibles, comme de la main de l'aveugle. Il est évident qu'il n'est pas indispensable que le langagier soit le scribe du livre autorunique, sans doute vaut-il mieux qu'il le confie au peintre[67].

Dans le manifeste du recueil *Le Vivier aux juges n°2* (1913), il est déclaré : « Nous nous sommes mis à donner un contenu aux mots d'après leur caractéristique graphique et *phonétique* (. . .). Dans l'écriture à la main (počerk) nous voyons la constituante de l'impulsion poétique »[68]. L'adjectif « phonétique » est souligné, car, dans leur volonté de briser la logique académique de l'orthographe, les néo-primitivistes, devenus cubo-futuristes, utilisent les fautes, non comme note ethnographique rappelant la pratique populaire, mais comme restitution du caractère phonétique du mot, travesti dans l'appareil orthographique savant. Le procédé sera porté à sa limite extrême par Il'ja Zdanevič dans ses poèmes phonétiques *Ostraf Paschi* (L'île de Pâques, Tiflis, 1919) ou *Le Dantu Faram* (Paris, 1923) qui, cependant, gardent les caractères d'imprimerie dont toutes les variétés de corps sont employées dans toutes les positions possibles.

Kovtun, qui a organisé en 1977 à Leningrad l'exposition « Couvertures de livres des peintres russes du début du XXe siècle », souligne dans la préface du catalogue que la création d'« antilivres » avait des résonances poétiques plus profondes que celles d'une agression contre le goût dominant. Non seulement « il s'agit d'une expérimentation polygraphique audacieuse, rendant caduc un maillon essentiel dans l'impression du livre — la composition typographique », mais « l'insertion des textes dans le dessin, la transformation des inscriptions en éléments de la représentation étaient traditionnelles dans l'art populaire : ce procédé se rencontre non seulement sur les enseignes, mais aussi dans le *lubok*, la peinture sur bois, les broderies »[69]. On le voit : si les lettres entrent dans la composition comme un de ses constituants, et cela avant le cubisme analytique et le futurisme, leur fonction purement picturale va au delà d'une simple représentation formelle, elle est une redynamisation de la peinture en tant qu'écriture et de l'écriture en tant que peinture. Comme la poésie transmentale de Chlebnikov, elles réveillent des significations qui s'étaient endormies dans la chose tracée. Les estampes de Malevič, dont Donald Karshan a montré l'importance[70], indiquent aussi que l'utilisation que le

66 A. Kroutchonykh, La lettre comme telle, in : *L'Année 1913*, III (. . .), Paris, Klincksieck, 1973, p. 369.
67 Ibid., pp. 369-370.
68 Traduit dans *Action Poétique*, 1971, 48, pp. 50-51.
69 E. Kovtun, *Knižnye obložki russkich chudožnikov načala XX veka* (Couvertures de livres des peintres russes du début du XXe siècle), catalogue de l'exposition au Musée Russe, Leningrad, 1977, p. 5. A signaler aussi l'article de Kovtun en polonais : « Litografowane książki rosyjskich futurystów », *Projekt*, 1970, 6.
70 Cf. Donald Karshan, *Malevich. The Graphic Work : 1913-1930. A Print Catalogue Raisonné*, Jerusalem, Israel Museum, 1975 (texte anglais et français), édité à l'occasion de l'exposition des estampes de Malevič à Jérusalem en 1975-

peintre y fait des lettres est radicalement différente de celle que l'on peut voir sur ses propres tableaux de 1913-1914 (alogistes et cubo-futuristes), où elles ont le même statut que chez les cubistes. La première collaboration de Malevič à la composition d'un livre remonte à 1913, au recueil poétique de Chlebnikov, Kručënych et Elena Guro : *Les Trois* (Troe). La couverture est une de ses œuvres picturales les plus fortes[71]. Ici sont associés le néo-primitivisme, le cubo-futurisme et l'alogisme dans l'écriture même. Les noms des auteurs sont écrits à la main dans une calligraphie cursive à peine stylisée (dans la ligne inaugurée par Larionov) ; les lettres du titre sont des capitales auxquelles le peintre fait subir un traitement cubo-futuriste (chaque lettre est construite comme un objet et disloquée en plans, ce qui met toute la composition en mouvement) ; le personnage central du paysan est, lui aussi, tracé en plans géométrisés, semblables à certaines esquisses de la même époque pour l'opéra *La Victoire sur le Soleil* : leur robustesse, leur statisme monumental sont plus expressifs encore par contraste avec le dynamisme de l'écriture peinte ; enfin, la virgule renversée, qui détache le nom d'Elena Guro de celui des deux autres poètes, est typique de l'alogisme qui, comme dans le *zaum* de Chlebnikov et de Kručënych, a pour fonction d'indiquer une autre logique que celle de la raison, disons pour faire court, kantienne. Ainsi, la couverture des *Trois* résume en un ensemble les trois tendances qui traversent l'œuvre picturale de Malevič entre 1912 et 1914, avant et au moment de faire le bond suprématiste dans la non-figuration absolue. Plus tard, dans la lithographie en couleurs du « Congrès des pauvres de la campagne » (1918), il associera la calligraphie néo-primitiviste et cubo-futuriste aux surfaces suprématistes, atteignant un rare degré d'énergie dynamique par des moyens purement picturaux. Selon Kovtun, cette lithographie a eu « une grande influence sur le travail de nombreux peintres pendant les premières années de la Révolution. Des caractères de ce type apparaissent chez Al'tman, Čechonin, etc. . . ; on peut les voir sur les porcelaines peintes de cette époque »[72]. Un des exemples les plus frappants est celui de la couverture faite en 1918 par Georgij Jakulov pour la partition d'Arthur Lur'e : *Arabesque Nocturne*[73]. Le titre, à la limite de la lisibilité, est une masse picturale en mouvement.

Dans les rapports peinture-poésie-écriture, l'œuvre de Pavel Filonov revêt une signification capitale. Sa mise en forme du recueil de Chlebnikov *Les idoles de bois* (1914) indique la prise de conscience du fait que la « peinture des sons » est vraiment originellement picturale. Filonov tire les conséquences du traitement cubo-futuriste de la lettre par Malevič dans le titre des *Trois*, peignant une à une les lettres du texte de Chlebnikov, transformant chacune d'elle en dessin particulier. Comme l'écrit Kovtun : « La poésie est musicale, mais en surmontant les limitations des lettres conventionnelles, Filonov tente de rendre la poésie picturale, comme elle l'était et

---

76, au Musée Municipal d'Art Moderne de Paris, etc. Cf. aussi Donald Karshan, « L'art graphique de Kasimir Malévitch : Informations et observations nouvelles », in : *Suprématisme*, catalogue de la Galerie Jean Chauvelin, Paris, 1977, pp. 48-68 (en français et en anglais).

[71] Voir l'analyse qu'en fait D. Karshan, in : *Malevich*, *op. cit.*, pp. 41-43.

[72] E. Kovtun, *Couvertures de livres des peintres russes du début du XXe siècle*, *op. cit.*, pp. 8-9.

[73] Couverture reproduite dans Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe. 1863-1914*, *op. cit.*, n° 76. Je me permets de rappeler, à propos de Jakulov, la fin de mon article consacré au tableau de ce peintre qui se trouve au Musée National d'Art Moderne de Paris, *Sulky* : « La marque essentielle de la Chine est dans la traduction de l'objet en signes, en calligraphies. Peindre et écrire sont, on le sait, un seul et même acte pictural pour les Chinois. Le goût de Yakoulov pour le trépidant mouvement des volutes, des spirales, des arabesques s'est exercé dans ses illustrations de livres, d'affiches ou de journaux où il se livre à de savantes combinaisons des lettres de l'alphabet cyrillique. Dans le *Sulky*, le caractère sémiologique de l'image, les jeux d'ombres, les « nuances indécises », les subtilités des taches colorées, créent ce « sentiment de l'eau et de l'air », ce « timbre aérien » qui, selon Yakoulov, expriment les objets dans la peinture chinoise » (*La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1973, 6).

continue à l'être chez les peuples qui ont gardé le système hiéroglyphique d'écriture »[74]. Démarche étroitement liée à la manière de Filonov dans ses tableaux où « les objets n'ont d'autre signification que celle d'une sémiotique naissant du jeu des formes, des lignes et des couleurs »[75] et où l'ensemble apparaît comme une mosaïque pictographique.

Dans ce domaine, Olga Rozanova a apporté des solutions originales. En 1913, au moment même où Sonia Delaunay réalisait le poème-objet de *La Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars, Olga Rozanova composait *Le petit nid de canards* de Kručënych où sont colorés non seulement les illustrations lithographiées, mais aussi le texte[76].

> Rozanova donne une sorte de partition colorée, mettant l'accent sur les illustrations de pages où la couleur et l'image picturale acquièrent une signification dominante. L'action simultanée du mot sonore et de la couleur enrichit, approfondit l'image poétique, transforme les vers en une chromopoésie originale, analogue d'une chromomusique. L'« action transperçante » de la couleur, s'insérant dans le tissu imagé du vers est un principe de construction qui réédifie sur de nouveaux principes tout l'organisme du livre[77].

Cette conception neuve de la fabrication par le peintre du livre comme un objet entièrement pictural connaîtra de multiples applications dans l'alliance du manuscrit et de la typographie ; une des plus originales créations dans ce domaine est représentée, aujourd'hui encore, par une Russe, Anna Staritsky[78]. Olga Rozanova utilisera aussi, dans des livres, la linogravure (*Livre zaum* de Kručënych et Aljagrov en 1916) et le collage non-figuratif (*La Guerre* de Kručënych, de 1916 également). Sur la couverture du *Livre zaum*, elle avait fait un collage représentant un cœur au milieu duquel était cousu un vrai bouton. Le principe démontré dès la fin de 1913 par Duchamp dans ses *ready-mades* — « objets usuels promus à la dignité d'objets d'art par le simple choix de l'artiste » — a eu un écho chez les Russes. Ceux-ci, à partir de 1914, ne se contentèrent plus de collages de papier, mais se mirent à accrocher sur leurs toiles les objets les plus hétéroclites : un ventilateur sur le tableau de Kljun, montré à l'exposition « 0-10 » à Saint-Pétersbourg en 1915-16 ; un piège à souris appliqué sur un relief de bois par le poète Kamenskij en 1915[79] ; une assiette ou une boule collée par Pougny sur un panneau de bois (1915) ; un haut-de-forme appliqué sur l'autoportrait de Larionov de 1915 ; ou, encore, un thermomètre sur une toile de Malevič, montrée à l'exposition « Magasin » en 1916... L'« ironisme d'affirmation » de ces œuvres n'a pas le caractère gratuit des *ready-mades*, car il intègre la forme de ces objets utilitaires, considérés par l'Art comme dérisoires, à une nouvelle construction de l'espace

74 E. Kovtun, *op. cit.*, p. 7.

75 Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe*, *op. cit.*, p. 222.

76 A. Kručënych, *Utinoe gnezdyško durnych slov* (Le petit nid de canard des gros mots), Peterburg, 1913. Pour la collaboration de Rozanova et des autres peintres russes à la fabrication des livres de Kručënych, cf. A. E. Kručënych, *Izbrannoe* (Œuvres choisies) Ed. Vl. Markov, München, Fink, 1973.

77 E. Kovtun, *op. cit.*, p. 7.

78 Cf. le catalogue *Le Livre et l'artiste, 1967-1976*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1977, p. 37. Il faudrait aussi mentionner, dans cette descendance russe, André Lanskoy qui n'a pas eu besoin de passer par l'Amérique ou l'Extrême-Orient pour retrouver la profusion du geste pictographique : la tradition russe lui a suffi pour faire éclater l'espace du tableau. Jean Grenier a souligné les rapports de Lanskoy et de la poésie (*Lanskoy*. Paris, Hazan, 1960), mais ce peintre a aussi « illustré » des livres. Le texte de sa *Genèse* est peint à la main en une cursive multicolore lithographiée, la page écrite étant traversée de tracements picturaux. L'expérience la plus hardie est l'édition par Lanskoy du *Journal d'un fou* de Gogol' (1967-1968) où les lettres du texte et les formes sont découpées irrégulièrement dans du papier multicolore, « donnant l'impression d'un livre d'heures slavon (tchassoslov) » (Cf. Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe*, *op. cit.*, p. 223).

79 Cf. sa reproduction dans *Die Kunstismen in Russland. 1907-30*, Köln, Galerie Gmurzynska, 1977, p. 77.

pictural. Chez les artistes russes, l'ironie n'est pas un geste préalable, conceptuel et négateur, permettant ensuite, le terrain étant déblayé, d'inventer à nouveau (le fameux nihilisme russe !). On doit noter qu'en Russie, avant les *ničevoki* en 1919, il n'y a jamais eu séparation entre le geste destructeur et le geste inventif. Les divers objets employés se veulent ici partie intégrante de la composition générale ; ils créent une nouvelle facture-texture dans la ligne des contre-reliefs de Tatlin où l'association de matériaux en relief radicalise, dans un esprit moderne, une pratique traditionnelle, en particulier dans la présentation des icônes qui étaient couvertes de « chasubles en métal » incrustées[80].

Aux poésies transmentales que Kručënych publie à partir de 1913 comme à la poésie suprématiste de Malevič[81], on peut reprocher leur maximalisme ipséiste, mais on ne saurait leur dénier la volonté de créer une langue originelle, « œcuménique », à partir des phonèmes. L'appel à l'écriture à la main pour la publication de ces œuvres dénote la prise de conscience, nous l'avons vu, de la place privilégiée du tracé dans la sonorité poétique. L'union du peintre et du poète culminera, en 1919, dans l'antilivre de Varvara Stepanova (la femme de Rodčenko) : *Gaust Čaba* de Kručënych[82]. Au lieu de feuilles blanches, Varvara Stepanova utilise des coupures de journaux qu'elle couvre du texte de Kručënych, tracé à grands traits de pinceau appliqués librement sur cette surface insolite. Les illustrations proprement dites ne sont que des montages-collages de morceaux de journaux sur un fond de papier journal imprimé[83]. De la sorte, la guerre contre l'invention prêtée à Gutenberg, l'Imprimerie, commencée en Russie en 1912, atteint son apogée chez Varvara Stepanova dans sa confrontation de la typographie et du texte poétique tracé. A l'occasion de la « Xe Exposition d'Etat. Création non-figurative et Suprématisme » à Moscou en 1919, Varvara Stepanova (sous le pseudonyme kroutchonykhien d'Agarych) montra des séries de « graphismes non figuratifs » pour les œuvres de Kručënych. Dans le catalogue, elle faisait une déclaration qu'il faut rapporter *in extenso* :

> Je lie le nouveau mouvement du vers non figuratif, comme son et lettre, à la perception picturale qui verse une nouvelle impression visuelle vivante dans le son du vers. Déchirant à travers le graphisme pictural la monotonie morte des lettres imprimées fondues, je vais vers un nouveau mode de création.
> D'autre part, en reproduisant par le graphisme pictural la poésie non figurative des deux livres *Zigra Ar* et *Rtny Khomlé*, j'introduis dans la peinture du graphisme le son comme nouvelle qualité, augmentant par là les possibilités quantitatives du graphisme[84].

L'entreprise de Varvara Stepanova radicalisait, en les synthétisant de manière non-figurative, trois moments principaux qui ont rythmé le renouveau pictural russe à partir de 1907 : le retour au geste originel (néo-primitivisme), la construction de l'espace sous ses faces apparentes et inapparentes en mouvement (cubo-futurisme) et l'agression contre la raison académique et utilitaire au nom des forces de l'intuition (alogisme).

[80] Cf. Vl. Markov, *Les principes de la création dans les arts plastiques. La facture*, *op. cit.*, pp. 55-63.

[81] A la fin de son article « Sur la Poésie », Malevič donne un exemple personnel de poésie non-figurative. Cf. K. S. Malévitch, *Ecrits II*, *op. cit.*, p. 82.

[82] Cf. à ce sujet l'article d' E. Kovtun, «Das Antibuch der Warwara Stepanowa » in : *Von der Fläche zum Raum. Russland 1916-24*, Köln, Galerie Gmurzynska, 1974, pp. 57-63 (en anglais et en allemand).

[83] Cf. reproductions ibid., pp. 143-150.

[84] Traduit dans K. S. Malévitch, *Ecrits II*, *op. cit.*, pp. 160-161.

L'« union sacrée » de la poésie et de la peinture en Italie et surtout en Russie dans les années 10 et 20 ne se laisse guère expliquer par une « rencontre historique » particulièrement féconde. Si la peinture et la poésie se sont conjuguées pour imposer enfin un nouvel espace, une ontologisation, une gestualisation et une rythmique, qui ont toujours été présentes dans la création, mais qui demeuraient enfouies sous le fatras figuratif et mimétique après des siècles d'académisme renaissant, cela est dû moins au hasard des circonstances qu'à une situation *historiale*[85] où la poésie se découvre dans son origine gestuelle pictographique, et le pictural dans son essence rythmique.

DADAÏSME ET SURRÉALISME

Rencontres et contacts

(Albert Mingelgrün, Bruxelles)

Toutes « spécialités » mêlées — qu'elles concernent Dada ou le surréalisme —, voici que des littérateurs tâtent de la peinture, que des peintres se font écrivains ou que les uns et les autres se laissent tenter par la musique ou le théâtre, le cinéma ou la photographie, à différents degrés bien entendu. Ces conjugaisons, ces conjonctions d'activités diverses s'expliquent sans doute parce qu'il s'est agi, dans les deux mouvements, comme dans la plupart des avant-gardes, et fondamentalement, d'« illustrer » chaque fois un état d'esprit commun, vécu et reconnu comme spécifique.

Aux origines mêmes du dadaïsme, le Cabaret Voltaire qui ouvre ses portes à Zurich en 1916, est installé dans la « Spiegelgasse », lieu symbolique s'il en est, bien propre à autoriser tous les reflets, toutes les interférences et confusions des genres. Et en effet, lorque paraît le numéro unique de la revue *Cabaret Voltaire*, en juin 1916, les lecteurs découvrent, pressés à son sommaire, les noms d'Apollinaire, Arp, Ball, Cangiullo, Cendrars, Hennings, van Hoddis, Huelsenbeck, Janco, Kandinskij, Marinetti, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, van Rees, Slodki et Tzara. Arp raconte d'ailleurs l'histoire de ce peintre demandant « aux visiteurs qui venaient admirer ses tableaux s'ils désiraient les voir ou les entendre, si l'on devait les leur chanter ou lire »...[1] La collaboration interartistique et l'œcuménisme linguistique atteignent leur sommet à Zurich avec la parution de l'*Anthologie dada*, en mai 1919, dans laquelle voisinent des illustrations d'Arp, d'Eggeling ou de Picabia et où les textes d'Aragon, Breton ou Soupault alternent avec ceux de Hausmann, Richter ou Serner[2].

[85] Voir l'opposition que fait Heidegger entre *Geschichte* (réalité historique), *Historie* (science historique) et *Geschehen* (historial), in : M. Heidegger, *Questions*, I., Paris, Gallimard, 1968 (« Qu'est-ce que la métaphysique ? », pp. 47-84 : « Ce qui fait l'être essentiel d'un fondement ou « raison », p. 135 & sq.). Cf. aussi les commentaires du traducteur Henry Corbin (ibid., pp. 17-18). Cet article était déjà écrit quand j'ai pris connaissance de celui d'E. Martineau : « La langue, création collective ; ou qui a peur de la philologie ?», in : *Po&sie*, 9, 1979, pp. 99-125, où est souligné le caractère ontologique du *parler (die Rede)* et de la création comme parler. En particulier, Martineau note l'initialité du « geste parlant », « geste » renvoyant aussi étymologiquement et sémantiquement à « gestation » (comme l'allemand *Gebärde* est dérivé de *gebären*). C'est dire que le geste est porteur d'une mise au monde ou, comme dit Heidegger, « Versammlung eines Tragens » (le recueillement d'un porter) (*Unterwegs zur Sprache* (1959), cité par Martineau, p. 118).

[1] In : *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 455.

[2] On sait que l'*Anthologie* connut deux éditions : l'une intégralement française, l'autre germano-francophone.

De 1917 à 1924, à Barcelone d'abord, puis à New York, à Zurich et à Paris, paraît *391*, la revue de Picabia qui offrira à ses lecteurs poèmes, dessins et photos[3]. C'est à New York aussi que travaille un autre Français, M. Duchamp, lequel, outre qu'il réalise ses fameux *Verres*, rebaptise irrespectueusement la Joconde en rébus phonétique *(L. H. O. O. Q.)* et surtout, partant d'un *ready-made* « langagier » — « C'est la vie » — se donne une compagne, Rrose Sélavy, dont il partage l'existence aventureuse au sein des vocables : « Rrose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis ». Créé en 1921, ce personnage est mentionné sur la célèbre toile de Picabia, *L'œil cacodylate*, composé par ailleurs des signatures de ses amis et de phrases plus arbitraires les unes que les autres[4].

Pendant ce temps, à Berlin, *Der Dada*, dirigé par Hausmann, joue de parangonnages polyglottes, autant de « tableaux » à voir pour leur typographie diversifiée qu'à lire pour leur sens ou non-sens. Le Chilien Huidobro confie au *Dada Almanach* qui paraît en 1920 un *Paysage* en français où *l'arbre, la lune, la montagne, le fleuve* dessinent leurs formes en y inscrivant leurs noms[5]. Toujours en Allemagne, à Cologne, le fameux *Ventilator* de Baargeld présente articles et poèmes de M. Ernst, et *Die Schammade* des contributions allemandes et françaises : Hoerle et Ribemont-Dessaignes, Tzara et Serner, au cœur desquelles viennent s'imbriquer des « images » : Baargeld et Picabia, Ernst et Arp. Ce dernier fait paraître, en 1920, un recueil de poèmes : *Die Wolkenpumpe*. P. Steegemann qui édite ces textes à Hanovre « sortira » également *Anna Blume*, composé par Schwitters qui exalte en outre sa grande trouvaille du « Merz » dans toutes ses dimensions : imagées *(Merzbilder)*, sculpturales *(Merzplastiken)*, architecturales (*Merzbau* aujourd'hui détruit).

Paris ne demeure pas en reste. *391* y ressurgit sous la houlette de Picabia : novembre 1919 ; *Cannibale* est fondé par le même en 1920. Aux côtés de leur promoteur, y collaborent Tzara et Gleizes, Arp, Ribemont-Dessaignes et P. Albert-Birot qui fournit un *Poème vert*. En juin 1921, le Salon dada est « inauguré » par un somptueux catalogue qui mêle les œuvres et les textes d'Ernst, Evola et Man Ray, de Soupault, Péret et Breton. Celui-ci, pour clore son recueil *Mont-de-Piété* (1919) avait déjà subverti le « genre » du calligramme, où coïncident texte et mise en forme imprimée, en jouant de la typographie-affiche et de l'incohérence sémantique dans *Le corset mystère*, rompant du même coup avec toute poésie versifiée[6]. En 1922, Eluard qui s'est essayé à la figuration[7], publie en parfaite symbiose et correspondance avec M. Ernst qui les illustre pas à pas, ses *Répétitions* et *révèle*, avec le même, *Les malheurs des immortels*. On sait aussi que le peintre Evola que nous venons de citer est l'auteur d'un poème écrit directement en français, *La parole obscure du paysage intérieur* et d'un ensemble de textes illustré de ses propres gravures, *Art abstrait*.

A mi-chemin cette fois entre la poésie et le théâtre, se situe le « poème statique » de Tzara déposé sous forme de pancartes sur une rangée de chaises, offrant un texte à lire. A chaque

[3] Il avait auparavant publié dans *291* une série de portraits-objets fondés sur le jeu de mots. Ainsi une bougie d'automobile est intitulée *Jeune fille américaine* (« allumeuse »).

[4] Les phrases de R. Sélavy dans *Littérature*, n° 5, 1922. Rappelons en outre que M. Ray fera lui aussi, en 1923, le *Portrait de Rrose Sélavy* et que ce personnage connaîtra de nouveaux avatars dans les « sommeils » de Desnos en 1922-3.

[5] Cf. Georges Hugnet, *L'aventure dada*, Paris, Seghers, 1971, p. 179.

[6] S'inscrivant dans la ligne du *Plakatgedicht* de Hausmann, Aragon lui-même, dans le n° 2 de *Cannibale* (mai 1920), « expose » les lettres de l'alphabet sous le titre *Suicide*. Mentionnons enfin la *Pictopoezie* de Brauner et Voronca. Cf. le catalogue de l'exposition *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Berlin, Dietrich Reimer, 1977, p. 3/113.

[7] Cf. par exemple le dessin *Danseuse*, in : *Tendenzen . . ., op. cit.*, p. 3/208 ou le *Portrait de Tristan Tzara*, in : *Eluard, Livre d'identité*, Paris, Tchou, 1967, p. 36.

changement d'« acte », chaises déplacées et mots intervertis proposaient de nouvelles lectures. Autre mise en scène verbale au Cabaret Voltaire : la récitation simultanée de poèmes par plusieurs diseurs, tel *L'amiral cherche une maison à louer* dit par Huelsenbeck en allemand, Janco en anglais, Tzara en français, le tout se déroulant sur fond de sifflet et de grosse caisse. D'où, à Berlin, l'organisation par le Club dada, en mai 1918, d'une soirée de *Poèmes simultanés, musique bruitiste et danse cubiste*. Parodiant décidément le rêve wagnérien de l'art intégral, voici à la salle Gaveau, le 26 mai 1920, le *Vaste Opéra* de P. Draule alias P. Eluard ; voici à la salle Berlioz, deux mois plus tôt, *Le ventriloque désaccordé*, « parade » en un acte de P. Dermée, ainsi que *Le Pas de la chicorée frisée*, par G. Ribemont-Dessaignes, interprété au piano par Mlle Marguerite Buffet. Et on se souvient que *Le cœur à gaz* de Tzara (1923) présente en guise de personnages des parties du corps humain allégorisées, un poème « zaum » et une danse[8]

Abordant un autre domaine artistique, G. Ribemont-Dessaignes nous a décrit sa machine à fabriquer de la musique dada : « une sorte de *roulette*, faite d'une petite boîte de fer blanc, dans laquelle s'encastrait un pivot porteur d'un disque de carton. Celui-ci était divisé en parties égales sur lesquelles étaient inscrites les notes d'une gamme chromatique, c'est-à-dire se déroulant par demi-tons. Un index fixe accueillait l'opération finale, autrement dit il suffisait de lancer le disque comme un toton — la note qui s'arrêtait devant l'index était la bonne »[9]. A côté de ses *Nombril interlope* et *Danse frontière*, nous citerons les interprétations faites en Hollande par Nelly van Doesburg de trois œuvres de Rieti : *Tre marcie per le bestie*[10]. Rappelons enfin la *Chanson dada* de Tzara mise en musique par G. Auric ou la « chanson populaire en neuf rounds », *Foule immobile*, de S. Charchoune, ou, enfin, *La nourrice américaine*, « musique sodomiste », de F. Picabia. Dans ce contexte, il faut incontestablement réserver une place particulière aux poèmes phoniques ou phonétiques de H. Ball. Avec eux s'affirment ce culte de l'abstraction et ce rejet du sens qui caractériseront les textes de Hausmann ainsi que les « Merz » sonores ou la *Ursonate* de Schwitters.

Les images de danse mécanique et simultanée que le peintre Vilmos Huszár fait se succéder en 1923 sur un écran débouchent tout naturellement sur les aspects cinémato-photographiques du dadaïsme. Eluard, entre autres, s'est intéressé à ces deux modes de création des images. La photographie lui paraît trop dépendre de facteurs extérieurs à l'artiste ainsi que le montrent les notations suivantes :

La photographie : un groupe
Si le soleil passait
Si tu bouges[11],

ce qui rend vain sans doute « l'espoir du miracle des photographes »[12]. Quant au cinéma, s'il lui reproche de manquer de relief et de vie : « Films plats, films blancs. Films sans aventures et sans décors »[13], il espère néanmoins le film idéal lorsqu'il envisage de substituer à l'un des titres du

8 R. Hausmann dansait déjà son Dada-Trot, un sixty-one-step, à Berlin, en février 1920.

9 Cf. Un compositeur Dada, in : *Cahiers Dada surréalisme*, 1968, 2. p. 62.

10 Cf. Paul Op de Coul, « Dada, la musique et la Hollande », ibid., p. 38. On lira dans le même numéro : Noël Arnaud, « Rétrobiographie ombilicale d'Erik Satie », et Odile Vivier, « Varèse et Dada : une rencontre de créateurs ».

11 Cf. *Les nécessités de la vie et les conséquences des rêves, précédé d'Exemples*, in : *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1968, (Pléiade), p. 96.

12 Ibid., p. 80.

13 Cf. *Ecoutez, écoutez, écoutez*, in : *op. cit.*, II, p. 774.

recueil *Les conséquences des rêves*, celui de *Cinéma parfait*[14]. On peut affirmer cependant que quelques dadaïstes comblèrent l'attente d'Eluard en ce domaine. Ainsi le peintre-cinéaste suédois V. Eggeling réalise de longs rouleaux de dessins hiéroglyphiques, lesquels, soumis à rotation, décomposent le mouvement et font défiler un continuum de configurations et de formes, telle sa *Diagonal-Symphonie*. H. Richter, usant des mêmes techniques, met au point son *Prélude* et *Rhythmus 21*[15]. Nous retrouvons ici M. Duchamp qui, dans *Anemic Cinema*, tente lui aussi une traduction cinématographique d'effets optiques[16]. En 1923, à la fameuse soirée du *Cœur à barbe*, deux films avaient été projetés : *Fumées de New York* de Ch. Sheeler et P. Strand et surtout *Le retour à la raison* de Man Ray, qui fut le plus grand photographe dadaïste et dont l'album *Champs délicieux* transfigure les objets venus de la banalité du quotidien, auréolant leur platitude[17].

* * *

Le surréalisme prolonge et amplifie ces recherches d'interférences. Face à l'œuvre plastique, les littérateurs s'interrogent et mettent la main à la pâte. Aragon tout d'abord, grand maître et interprète du « collage », dont il élabore la théorie et la pratique. Le théoricien publie en 1930 *La peinture au défi* où il montre que l'insertion d'un objet donné dans un environnement qui lui est habituellement étranger remet en cause sa « normalité significative », ouvrant ainsi des perspectives et des sens inédits, nouveau langage à déchiffrer. Si c'est bien là l'idée générale, il définit cependant, rappelons-le, trois versions du collage : la cubiste qui réintroduit la réalité dans l'art tout en l'intégrant à un ordre esthétique et par là métamorphose ses orientations ordinaires — Aragon met ici l'accent presque exclusivement sur l'aspect réaliste du procédé ; la dadaïste qui use des objets comme des mots, les assemblant et les titrant au hasard, brisant la relation conventionnelle entre signifiant et signifié ; la surréaliste qui assemble des images et non plus des objets, « poétisant » la réalité, imposant finalement la constitution d'une image nouvelle, comme chez M. Ernst[18]. Praticien lui-même, il reproduit dans *Le paysan de Paris* (1926) des affiches, des annonces publicitaires, des articles de journaux en leurs colonnes primitives, toutes ces données jouant le rôle de révélateurs de magie et de mystère en raison du transfert dont elles ont fait l'objet, métaphores au sens strict du terme.

Breton est sans conteste le grand « doctrinaire » de l'art surréaliste. Reprenant l'intuition de M. Morise relative à la validité d'une peinture qui serait surréaliste (1924) et contestant l'opinion négative de P. Naville à ce sujet (1925), il publie en 1928 *Le surréalisme et la peinture* où il s'attache à fonder en droit cette relation, par le biais du *modèle intérieur* qui élimine tout rapport à un quelconque sujet, le matériau mis en œuvre sur la toile étant littéralement infusé par

[14] Cf. note a, in : *op. cit.*, I, p. 1333.

[15] Cf. José Pierre, *Le futurisme et le dadaïsme*, in : Cl. Schaeffner, *Histoire générale de la peinture*, Lausanne, Rencontre, 1966, v. 20, pp. 76, 165, 192, et Hans Richter, « Dada et le film », in : *Dada, Monograph of a Movement, Monographie einer Bewegung, Monographie d'un mouvement*, Teufen, Arthur Niggli, 1957, p. 67.

[16] In J. Pierre, *op. cit.*, p. 164. 1924 voit également la projection d'*Entr'acte* qui réunit des talents aussi divers que ceux de R. Clair, F. Picabia et E. Satie au bénéfice de ... funérailles burlesques.

[17] Cf. le *Portrait* de Man Ray par G. Hugnet, *Pleins & déliés*, Paris, Guy Authier, 1972, pp. 168-9. On trouvera de précieuses indications à ce sujet dans Mario Verdone, *Le avanguardie storiche del cinema*, Torino, SEI, 1977 (Saggi), pp. 90-99.

[18] En 1965, Aragon fera paraître *Les collages* (Paris, Hermann) qui ajoutent des textes postérieurs à 1930, distinguant une quatrième version : la réaliste que l'auteur découvre chez Heartfield ou Hoffmeister. Cf. à ce sujet Wolfgang Babilas, Le collage dans l'œuvre critique et littéraire d'Aragon, *Revue des Sciences Humaines*, 151, juillet-septembre 1973, pp. 329-354.

l'imaginaire et le subjectif de l'artiste. Le support privilégié de cette ambition est évidemment l'automatisme ainsi que Breton l'explique dans *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* : « (. . .) la plume qui court pour écrire, ou le crayon qui court pour dessiner, file une substance infiniment précieuse (. . .) qui (. . .) apparaît chargée de tout ce que le poète ou le peintre recèle alors d'émotionnel »[19]. Rappelons que, très concrètement, Breton réalisa lui-même des collages[20], des cadavres exquis[21], des poèmes-objets où s'exaltent réciproquement, comme il le souligne, la poésie et la plastique[22], et qu'il donna en outre de brillantes équivalences linguistiques aux *Constellations* de Miró[23].

Ce n'est donc pas par hasard s'il confectionne un portrait-collage d'Eluard, *La nourrice des étoiles*[24], et s'ils élaborent ensemble leur précieux *Dictionnaire abrégé du surréalisme* où l'on trouve, par exemple, une étonnante conception/définition du *jaune* par Flaubert ou cette allusion à une « gravure qui représentait un homme frappant une femme de toutes ses forces avec un violoncelle, sous le titre : *Violoncelle qui résiste* »[25].

Mais revenons à Eluard, interprète par excellence de la relation langage-peinture suivant ses deux axes principaux : du pictural au linguistique par la lecture et l'écriture poétiques qu'il propose des tableaux de Miró ou de Delvaux, du linguistique au pictural par l'inscription, en *paroles peintes*[26], de formes dans l'espace ou encore de couleurs et de lumière dans ses propres vers. Une grande part de ses textes peut se lire en effet comme une recherche constante du point où se rencontrent les aspirations du peintre et du poète, dans un même désir de voir et de faire voir, d'abolir la ligne de partage entre les arts[27].

De leur côté, nombre de peintres et de sculpteurs ont volontiers succombé à la tentation langagière : Arp, dont le premier recueil rédigé en français est surréaliste et s'intitule, de manière significative, *Taches dans le vide* (1937); H. Bellmer, qui opère en quelque sorte la dissection verbale de sa fameuse *poupée* dans *Anatomie de l'image* : « Le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables »[28]. Citons encore les contes fantastiques que publie L. Carrington, en 1939, sous le titre de *La dame ovale* ; dix ans plus tôt, dans son « récit » *Hebdomeros*, Chirico lui-même avait fait revivre les grands thèmes et les climats de sa peinture[29]. Faut-il énumérer, de M. Ernst, les célèbres romans-collages : *La femme 100 têtes* (1929) ou *Une*

19 Texte de 1941, réédité en 1965 in : *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, p. 66.

20 Cf. *Charles VI jouant aux cartes pendant sa folie* (1929), in : Sarane Alexandrian, *André Breton par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 28.

21 Avec Tzara, Valentine Hugo et Knutson, ibid., p. 33. Mentionnons aussi les dessins qu'il fit pour servir de base à la réalisation d'un jeu de cartes, à la fin de 1940, en compagnie de sa femme et de plusieurs peintres surréalistes.

22 Cf. *Opus international*. nº 19-20, octobre 1970, p. 48.

23 Cf. les analyses d'Anna Balakian, (vol. I) ainsi que Renée Riese Hubert, « Miró and Breton », *Yale French Studies*, nº 31, May 1969, et Georges Raillard, « Breton en regard de Miró », *Littérature*, nº 17, février 1975. Renvoyons aussi, au sujet de ce phénomène d'interaction, aux considérations de H. Jechova, sur le surréalisme en Tchécoslovaquie, dans le présent ouvrage, (vol. I).

24 Cf. *Album Eluard*, Paris, Gallimard, 1968 (Pléiade), p. 86.

25 In : *op. cit.*, I, pp. 752 et 786.

26 Cf. *Cours naturel*, in : *op. cit.*, I, p. 821.

27 Sans compter ses propres dessins et collages ou ses collaborations avec M. Ernst ou M. Ray qui le montrent tantôt illustré et tantôt illustrateur. Cf. Albert Mingelgrün, *Essai sur l'évolution esthétique de Paul Eluard : Peinture et Langage*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977 (Bibliothèque de Littérature Comparée).

28 Cf. José Pierre, *Le surréalisme*, in : Cl. Schaeffner, *op. cit.* Lausanne, Rencontre, 1966, v. 21, p. 63.

29 De même trouvera-t-on chez Picasso plusieurs poèmes automatiques, véritables reflets verbaux de ses toiles. Cf. à ce sujet Noëmi Blumenkranz-Onimus, « Picasso écrivain ou la revanche de la couleur », *Europe*, 492-493, avril-mai 1970, pp. 143-164.

semaine de bonté (1934)? Quant à Giacometti, il propose aux lecteurs du *Surréalisme au service de la Révolution* des dessins et des textes : *Objets mobiles et muets* et *Poème en 7 espaces*[30] ; ce dernier numéro contient également deux poèmes et un dessin de Maurice Henry. Magritte, pour sa part, accorde une importance éminente au choix de ses titres et cela en raison du jeu poétique qui peut s'instaurer entre l'énonciation de l'intitulé et l'énoncé pictural, dès lors qu'il est mis fin à toute fonction référentielle, explicative de cet intitulé[31]. Il convient en outre de faire état de la mise en commun dialoguée offerte par Breton et Masson dans *Martinique charmeuse de serpents* (1941, publié en 1948) ainsi que de l'utilisation concertée, à la fois poétique et formelle, de vocables ou de phrases entières à laquelle se livre Miró dans certaines de ses toiles[32]. A cet égard, c'est un point culminant que constitua en 1938 l'exposition surréaliste de Paris, dont les *organisateurs* furent A. Breton et P. Eluard, le *générateur-arbitre* M. Duchamp, les *conseillers spéciaux*, S. Dalí et M. Ernst, et le *maître des lumières*, Man Ray[33].

Avec le théâtre, on rejoint le territoire plus familier des mots. Et pourtant, il semble bien que l'expression même, « théâtre surréaliste », soit une contradiction dans les termes[34]. On connaît l'apostrophe vengeresse de Breton dans *Point du Jour*, en 1934 :

> O théâtre éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance, que la glace devant laquelle nous posons nous renvoie de nous une image étrangère. L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même. La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces[35].

Vitrac et Artaud, tous deux exclus du mouvement, en 1925 et 1926, n'en sont pas moins les « dignes » représentants à la scène de l'idéal et des révoltes surréalistes[36]. Par ailleurs, l'importance reconnue par Breton à la forme même du dialogue, à la fois révélateur de mouvements profonds et « tremplin » spirituel, a permis la confection de rencontres verbales orientées par l'automatisme telles qu'on les trouve réalisées chez lui-même et Aragon dans *Le trésor des Jésuites* (1928) et chez Picasso dans *Le désir attrapé par la queue* (1941).

C'est ce même Picasso qui avait habillé et décoré *Mercure*, « poses plastiques » accompagnées d'une musique de Satie (1924), tandis qu'Ernst et Miró se chargeaient des décors

30 Respectivement dans les n° 3-4 (décembre 1931) et 5-6 (mai 1933).

31 Voici précisément ce qu'il écrit dans « Question de titre » : « (...) Un titre poétique n'est pas une sorte de renseignement qui apprend, par exemple, le nom de la ville dont un tableau représente le panorama, ni le nom du modèle dont on regarde le portrait, ni enfin le nom du rôle symbolique attribué à une figure peinte. (...) Le titre poétique n'a rien à nous apprendre, mais il doit nous surprendre et nous enchanter ». In : *Opus international*, *op. cit.*, p. 30. On peut encore mentionner de lui « Les mots et les images », paru dans *La révolution surréaliste*, n° 12 (décembre 1929). Cf. également Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.

32 Cf. l'analyse d'*Escargot femme fleur étoile* (1934) par Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969, pp. 33-36.

33 Cf. Gaëtan Picon, *Journal du surréalisme*, Genève, Skira, 1976, p. 175.

34 On se référera ici aux remarquables analyses d'Henri Béhar dans *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967, et La question du théâtre surréaliste, ou le théâtre en question, *Europe*, 475-476, novembre-décembre 1968, pp. 162-176.

35 Paris, Gallimard, p. 8.

36 Cf. dans *Le théâtre et son double* (1938) des chapitres comme « Le théâtre et la peste », « Le théâtre alchimique », « En finir avec les chefs-d'œuvre », « Lettre sur la cruauté ».

du ballet *Roméo et Juliette* monté par Djagilev en 1926[37]. Miró devait récidiver, au grand dam des surréalistes, en 1932, en élaborant décors et costumes pour les *Jeux d'enfants* de Léonide Massine.

La difficulté soulevée par le théâtre surréaliste vaut également pour la musique. Ici encore, la condamnation pour « lèse-imagination » est sans appel et « résonne » dès la première page du *Surréalisme et la peinture* qui reconnaît « à l'expression plastique une valeur (refusée) à l'expression musicale, celle-ci de toutes la plus profondément confusionnelle. En effet, les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur ». Les surréalistes belges constituent l'exception en cette matière : qu'il s'agisse de Mesens, d'abord musicien et disciple de Satie, peintre et poète ensuite, ou d'A. Souris et P. Hooreman qui « interprètent » à l'envers, sur un orgue de Barbarie, le ballet de *La fille de Madame Angot* ainsi que *La Brabançonne*[38].

Dernier domaine à parcourir, le cinéma. D'emblée, on soulignera ce phénomène : à côté du petit nombre de films effectivement réalisés par les surréalistes, seuls susceptibles par conséquent de porter cette étiquette, une foule de metteurs en scène et de longs métrages se disputent cette appellation, dans leur cas, peu contrôlée ! Le livre récent de Michael Gould, *Surrealism and the Cinema*[39], est consacré pour moitié à l'évocation de noms comme Sternberg, Hitchcock, Fuller, Warhol, d'autres encore, dont on peut affirmer qu'ils ne sont surréalistes que par extension sémantique démesurée. Bien courte en effet apparaît la liste des films « canoniques » repris dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* : « *Emak bakia* (1926), *L'Etoile de mer* (1928) par Man Ray ; *Anemic Cinema* (1925) par Marcel Duchamp ; *La Perle* (1929) par Georges Hugnet ; *Le chien andalou* (1929), *L'âge d'or* (1931) par Luis Buñuel et Salvador Dali »[40]. C'est qu'avant d'être créateurs, les surréalistes ont été des spectateurs, et des spectateurs fascinés par les possibilités inépuisables de dépaysement qu'offre le cinéma dans sa technique même ainsi que par sa faculté d'incarnation des rêves et du merveilleux, d'assouvissement des désirs inconscients. D'où leur prédilection pour des films comme *Les mystères de New York*, *Les vampires* ou *Fantômas*.[41] Malheureusement, le medium le mieux adapté et le plus favorable pour concrétiser le projet « esthétique » des surréalistes est aussi celui qui leur est le moins accessible en raison des ressources matérielles qu'il exige. Devant un tel obstacle, il ne leur reste plus qu'à se rabattre sur la confection de scénarios : ainsi firent Péret, Desnos, Dalí, Ernst, Breton... C'est donc bien la trace d'une nostalgie devant la perfection un instant entrevue qui pointe sous ce propos d'Eluard : « (...) le cinéma a découvert un nouveau monde, à la portée, comme la poésie, de toutes les imaginations. Même lorsqu'il a voulu imiter l'ancien monde, nature (ou théâtre), il a produit des phantasmes. Copiant la terre, il montrait l'astre »[42].

[37] Toujours à propos de Djagilev, signalons les décors de Masson pour *Les présages* sur une musique de Tchaïkovski (1933).

[38] Cf. *Entretiens sur le surréalisme*, Paris-La Haye, Mouton, 1968, p. 435.

[39] London, The Tantivy Press, 1976. Ce livre emprunte le chemin ouvert par Ado Kyrou dans *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Le Terrain Vague, 1963. L'étude la plus convaincante à nos yeux est celle d'Alain et Odette Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976.

[40] In : *op. cit.*, p. 745. Signalons que Chaplin et Mack Sennett sont également cités (pp. 732 et 776).

[41] José Vovelle a montré l'imprégnation par ces œuvres de la peinture de Magritte. Cf. « Magritte et le cinéma », *Cahiers Dada surréalisme*, 4, 1970.

[42] « Préface » pour *Images du cinéma français* de Nicole Vedrès, in : *op. cit.*, II, p. 869.

Dispositions croisées, transferts et recoupements techniques

(Albert Mingelgrün, Bruxelles)

1. Dada

Georges Hugnet affirme que Dada « s'opposait à l'art sous toutes ses formes »[43]. Est-ce à dire qu'une tentative de mise à jour de procédés et de techniques est vouée à l'échec dès lors qu'elle paraît sans objet ? Nous ne le pensons pas, car, ne serait-ce qu'en négatif, s'inscrivent ici des démarches et des pratiques bien obligées de se situer par rapport aux contextes et conventions linguistiques et artistiques qu'on prétend justement contester. Comment le public s'y retrouverait-il et surtout comment les dadaïstes pourraient-ils le sensibiliser à leur projet destructeur s'il n'était pas possible, fût-ce en filigrane, de reconnaître des méthodes spécifiques destinées à le réaliser ? La recherche la plus furieuse du non-sens peut ainsi résulter d'une élaboration déterminée et concertée, obéissant à des lois propres : « Ce que je nomme cosmique est une qualité essentielle de l'œuvre d'art. Parce qu'elle implique l'ordre qui est condition nécessaire à la vie de tout organisme. Les éléments multiples, divers et éloignés sont, plus ou moins intensément, concentrés dans l'œuvre ; l'artiste les recueille, les choisit, les range, en fait une construction ou une composition »[44].

Si, au moins chronologiquement, la « littérature » de tendance impressionniste ou cubiste, pour ne citer que ces mouvements, avait suivi *grosso modo* les manifestations picturales correspondantes, on ne peut pas en dire autant du dadaïsme et du surréalisme. Ainsi qu'il apparaît à l'issue du bref panorama que nous venons de dresser, c'est bien plutôt de coexistences et d'interactions alternées qu'il faut parler à leur sujet encore que le travail linguistique ait, parfois, précédé l'activité plastique.

Citons pour commencer, en 1919, les équivalences des toiles « mécaniques » de Picabia ou des siennes propres que fournit G. Ribemont-Dessaignes dans un poème intitulé *Le coq fou* :

> Moteur coccinelle
> Plésiosaure mitrailleuse nourrice
> Descente de lit pour pieds de jeune mariée
> Ses yeux sont montés sur tourniquet à courroie sympathique générale.[45]

Soit encore les projets de « grammaire colorée » nourris par M. Duchamp à propos de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* : « Utiliser les couleurs — pour différencier ce qui correspondrait (. . .) à substantif, verbe, adverbe, déclinaisons, conjugaisons, etc. » ainsi que la constitution d'un *alphabet* qui « ne convient qu'à l'écriture de ce tableau très probablement »[46]. Dans le domaine de la transcription des images, on trouve chez Soupault un intérêt aigu pour le cinéma, qui se traduit par des textes où éclate la passion dadaïste des métamorphoses. A preuve « Indifférence », sous-titré « Poème cinématographique » (décembre 1917) :

[43] In : *L'aventure dada, op. cit.*, p 16.

[44] Cf. T. Tzara, Pierre Reverdy « Le voleur de Talan », in : *Lampisteries, Œuvres complètes*, I, Paris, Flammarion, p. 399.

[45] In : Edmond Legoutière, *Le surréalisme*, Paris, Masson, 1972, p. 70.

[46] In : *Marchand du sel, Ecrits de Marcel Duchamp*, Paris, Le Terrain Vague, pp. 43 et 44.

Devant moi des rochers se gonflent et deviennent énormes. Je penche la tête et je passe au travers. (. . .) Apparaît brusquement à mon côté un homme qui se change en femme, puis en vieillard. A ce moment apparaît un autre vieillard qui se change en enfant puis en femme. (. . .) les arbres abaissent leurs branches, les tramways, les autos passent à toute vitesse, je m'élance et saute par-dessus les maisons. Je suis sur un toit en face d'une horloge qui grandit, tandis que les aiguilles tournent de plus en plus vite.[47]

Notons encore ce texte intitulé *L'écran* qui rend compte d'une séance mémorable et dont les péripéties se marquent dans la typographie même :

le chef d'orchestre automatique dirige le pianola
il y a des coups de revolver
applaudissements
l'auto volée disparaît dans les nuages
et l'amoureux transi s'est acheté un faux-col
Mais bientôt les portes claquent

Aujourd'hui très élégant
Il a mis son chapeau claque
Et n'a pas oublié ses gants[48].

Néanmoins, la typographie ne sert pas uniquement à mettre en valeur des scènes ou des événements, ou à vanter une diversité de *programmation* ; non seulement elle est capable de véhiculer un message, mais elle peut encore le visualiser par des artifices de présentation créateurs d'un espace et de toute une topographie littéraires. Dans un premier temps, on observera la simple répétition imprimée de certaines lettres d'un mot, ce qui oblige le lecteur à suspendre son déchiffrement et à s'arrêter longuement sur l'image qu'on veut lui imposer. Ainsi Tzara dans *La dilaaaaaatation des vollllcaaans* où

Le coq se drrrrrreeeeeeeesse au bououou ou ou
ouout de l'Esssssssspaaaaagne[49].

Mais on peut songer à des élaborations plus complexes, telle cette *Proclamation sans prétention* du même auteur, en réalité véritable art poétique, ou à cet authentique calligramme, *page composée* par lui en hommage à Picabia[50] (cf. pp. 988 et 989).

Si l'on pousse à son terme la décomposition des vocables inscrits jusqu'ici à la fois comme objets autonomes de contemplation et comme esquisses de formes ou de figures, à la limite indépendantes de leur sens, on en arrive à une autre métamorphose expressive qui privilégie les seules syllabes et lettres sur le plan graphico-phonique. Cette évolution se discerne dans un texte de Tzara, *La panka*, où l'on passe des deux premiers vers, encore intelligibles, au dernier, tout au plus prononçable :

De la teeee ee erre moooooonte
des bouuuules
drrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr[51].

47 Cf. Henry-Jacques Dupuy, *Philippe Soupault*, Paris, Seghers, 1957 (Poètes d'aujourd'hui), p. 195.
48 In : Legoutière, *op. cit.*, p. 95.
49 Cf. *Poèmes épars*, in : *op. cit.*, p. 511.
50 Cf. *Proclamation sans prétention*, in : *Sept manifestes dada*, pp. 368-370 et *Poèmes épars*, *op. cit.*, p. 522.
51 Cf. *Poèmes épars*, in : *op. cit.*, p. 511.

PROCLAMATION SANS PRÉTENTION

L'art s'endort pour la naissance du monde nouveau "ART" — *mot perroquet* — remplacé par **DADA, PLÉSIAUSAURE,** ou mouchoir

Le talent QU'ON PEUT APPRENDRE *fait du poète un droguiste* AUJOURD'HUI *la critique balance ne lance plus des ressemblances*

Hypertrophiques peintres hyperestésiés et hypnotisés par les hyacinthes des muezzins d'apparence hypocrite

CONSOLIDEZ LA RÉCOLTE EXACTE DES CALCULS

HYPODROME DES GARANTIES IMMORTELLES : *Il n'y a aucune importance il n'y a pas de transparence ni d'apparence*

MUSICIENS CASSEZ VOS INSTRUMENTS AVEUGLES sur la scène

La SERINGUE *n'est que pour mon entendement. J'écris parce que c'est naturel comme je pisse comme je suis malade*

L'art a besoin d'une opération

L'art est une *PRÉTENTION* chauffée à la TIMIDITÉ du bassin urinaire, **l'hystérie** née dans **l'atelier**

Nous cherchons la force **droite pure sobre unique** nous ne cherchons **RIEN** nous affirmons la **VITALITÉ** de chaque **instant**

l'anti-philosophie des acrobaties spontanées

En ce moment je hais l'homme qui chuchote avant l'entr'acte — eau de cologne — théâtre aigre. LE VENT ALLÈGRE.

SI CHACUN DIT LE CONTRAIRE C'EST PARCE QU'IL A RAISON

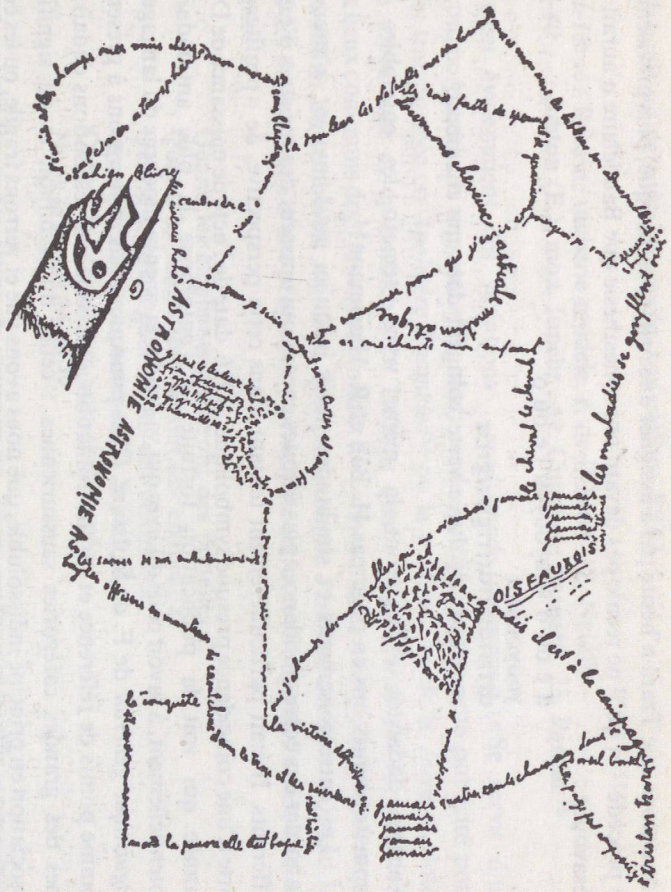
Préparez l'action du geyser de notre sang — formation sous-marine d'avions transchromatiques, métaux cellulaires et chiffrés dans le saut des images

au dessus des règlements du

Beau et de son contrôle

Ce n'est pas pour les avortons qui adorent encore leur nombril

CALLIGRAMME



Constatons que Tzara n'hésite pas à assigner une origine esthétique, plus précisément cubiste, à ce procédé[52] et qu'il ne recule pas devant une synesthésie que Baudelaire n'aurait peut-être pas désavouée :

> a e ou o youyouyou i e ou o
> youyouyou
> drrrrrdrrrrdrrrrgrrrrgrrrr
> morceaux de durée verte voltigent dans ma chambre[53].

D'autres dadaïstes exploiteront la même veine, témoin les ensembles bruitistes et onomatopéiques mis en page par H. Ball et R. Hausmann[54].

Les entrecroisements et similitudes notés jusqu'ici nous invitent à prendre le risque d'aborder des correspondances plus étroites encore qui unissent des registres d'expression bien différents. Il était particulièrement tentant, dans cette perspective, de « profiter » en quelque sorte d'une coïncidence presque symbolique : 1916, date de l'acte de naissance de Dada, est aussi l'année qui voit la publication fortuite de l'entreprise la plus antidadaïste qui soit potentiellement, à savoir celle du livre qui va fonder la science moderne du langage : le *Cours de linguistique générale* de F. de Saussure. C'est pourquoi nous envisageons à présent de prendre comme points de référence et de confrontation avec certaines réalisations dadaïstes quelques-unes des grandes catégories saussuriennes : celles du signifiant et du signifié et de leur association en principe indissoluble, que nous avons vue et verrons fragile, ou les compatibilités soi-disant nécessaires présidant aux rapports syntagmatiques, que nous avons vues et verrons bousculées.

On sait l'effort du dadaïsme pour détruire toute convention artistique et pour promouvoir, en revanche, une vision nouvelle des réalités les plus ordinaires, précisément les moins artistiques en définitive. Tel est bien l'objectif des *ready-mades*, objets tout prêts et faits que M. Duchamp nous incite à reconsidérer, à repenser autrement dès lors que leur simple exposition les projette littéralement dans l'inédit. Ainsi de la *Roue de bicyclette* (1913) ou du *Porte-bouteilles*, du célèbre urinoir et de l'ampoule *Air de Paris* de 1917, de la cage d'oiseau remplie de morceaux de marbre (1921) ou de la pince à glace de 1934. Une attitude analogue prévaut sur le plan verbal lorsque des mots ou des expressions toutes faites sont montrées au lecteur-spectateur, tout uniment mis en vue devant lui. Voici un texte que publie Aragon dans *Proverbe*, en mai 1920, accumulation de *Persiennes* :

> Persienne ?
> Persienne Persienne Persienne
> Persienne persienne persienne persienne persienne
> persienne persienne persienne persienne persienne
> persienne persienne persienne persienne persienne
> Persienne persienne persienne persienne
> Persienne ?[55]

[52] Cf. *Le poème bruitiste* et *Le concert des voyelles*, in : *op. cit.*, pp. 551-552.

[53] Cf. Pélamide, in : *Vingt-cinq poèmes*, *op. cit.*, p. 102.

[54] Cf. G. Hugnet, *op. cit.*, pp. 140 et 175 ; c'est à une identique « sciure » verbale qu'aboutit pour les auditeurs un poème simultané comme *L'amiral cherche une maison à louer*, récité par Huelsenbeck, Janco et Tzara ; cf. *Poèmes simultanés*, in : *op. cit.*, p. 491.

[55] Cf. G. Hugnet, p. 130.

Breton nous fournit un deuxième exemple, son célèbre *PSTT* :

Neuilly 1-18 ... Breton, vacherie modèle, r. de l'Ouest, 12, Neuilly.
Nord 13-40 ... Breton (E.), mon. funèbr., av. Cimetière Parisien, 23, Pantin.[56]

Le genre permet évidemment des variations : *ready-made réciproque* (« Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser »[57]), *ready-made rectifié* comme cette publicité pour l'émail *Sapolin* transformée en *Apolinère Enameled*[58] ou la profanation de la *Joconde*, dotée désormais de moustache et de barbiche. Le langage quant à lui offrira ses formulations courantes, ses lieux communs dont le sens profond et les connotations ne sont plus perçus et que l'on pourra modifier de semblable manière. Soit par exemple l'énoncé de base « Quand les poules auront des dents », suivi d'une proposition principale au futur ; Soupault l'utilise sous les formes suivantes :

Quand les éléphants porteront des bretelles
Quand les magistrats auront des chapeaux
Quand les escargots seront des chamelles
Quand les asticots boiront du BOVRIL
Quand les chemisiers auront des autos
Nous crierons Merci[59].

Si Soupault ne préserve que des éléments structuraux, Tzara ravive l'ensemble « pluie-beau temps » en le personnifiant (« Il faut supposer que la récolte fut des plus excellentes en raison de la pluie et du beau temps qui sont nos meilleurs amis ») ou fait usage d'un proverbe connu : « Qui veut aller loin ménage ses excès »[60].

Hans Arp est, on le sait, l'inventeur du « papier déchiré » ; un dessin est mis en pièces et celles-ci sont disposées pour une nouvelle figuration. C'est bien à quoi semble se livrer Breton dans *Dadaphone* (mars 1920) avec un « vase en cristal de Bohème » :

Du vase en cris
Du vase en cris
Du vase en
En cristal
(...)
En cristal de Bohème
Bohème
Bohème
Bohème
Hème hème oui Bohème
Du vase en cristal de Bo Bo[61],

56 In : *Clair de Terre*. Paris, Gallimard, 1976 (Poésie), p. 49.
57 In : *Marchand du sel*, *op. cit.*, p. 44.
58 Cf. J. Pierre, *Le futurisme et le dadaïsme*, *op. cit.*, p. 55.
59 Cf. *Les cinq frères*, in : G. Hugnet, op. cit., p. 214.
60 Cf. *Mouchoir de nuages* et *Le cœur dans la tête*, in : *op. cit.*, pp. 327 et 248.
61 Cf. *Pièce fausse*, in : G. Hugnet, *op. cit.*, p. 145. Citons en outre cette « décomposition » d'Arp lui-même : « gre métier de nouille / heures de nouilles monstrueuses / (...) la grenouille (...) est grand gre et bleu ». In : *Jours effeuillés*, *op. cit.*, p. 227.

dont les parties disloquées brouillent la combinaison des deux grands axes saussuriens et compromettent la linéarité du signifiant.

Déjouant l'arbitraire du signe, les dadaïstes se sont plu à le motiver en disposant avec rigueur ses éléments constitutifs, signifiant et signifié. En ce qui concerne le premier, citons ces enchaînements générateurs, procédant par dépliements et allitérations et dont nous mentionnerons ensuite quelques échos picturaux. Tzara les multiplie à la fin de l'acte VIII de *Mouchoir de nuages* : « Il n'est pas besoin d'avoir compris le charme slave pour deviner que cette affaire est d'or, et que l'or de cette affaire est un très fort air d'effets et d'efforts et que, comme toutes les affaires qui sont tout à fait d'or, elle produira beaucoup d'argent ».[62] Ailleurs, il propose des dédoublements phoniques retournés : « Clitemnestre femme d'un ministre, regardait à la fenêtre »[63] ou, fondés sur le nom d'Arp, les relais sonores suivants :

arp et l'arbre à barbe
(...)
arp et la barque à l'arc
(...)
arp l'arc et la barque à barbe d'arbre[64].

Et il est vrai que nombre de bois gravés et de dessins de ce dernier présentent des déroulements symétriques qui s'appellent et se répondent en autant de compositions de formes réciproques[65]. Toujours chez Arp, deux exemples de combinaisons de signifiés fonctionnant par alternatives synonymiques ou antonymiques. Il s'agit d'une litanie extraite du poème « Elle devient une tête » :

va en haut et pousse en bas
va en bas et pousse en haut
va en avant et pousse en arrière
va en arrière et pousse en avant
va à droite et pousse à gauche
va à gauche et pousse à droite[66],

à laquelle succède un développement qui s'effectue à partir d'une matrice initiale de trois vers, grâce à des projections chiasmatiques et à des prolongements syntaxiques inversés :

devant la chambre des fileuses les lions
chassent araignées et princes
merveilleux de sel et de fleurs
les araignées chassent les princes
les princes glissent les lions en chasse dans les fleurs

[62] Cf. *op. cit.*, p. 328.
[63] Cf. *Le cœur à gaz*, in : *op. cit.*, p. 159.
[64] Cf. *Maison Aragon*, in : *op. cit.*, p. 140.
[65] Cf. *Jours effeuillés*, *op. cit.*, pp. 28, 36, et 50 *(Bois gravés)*, pp. 102 et 450 *(Dessins)*. Toujours sur le plan phonique, et en corrélation avec ce que nous venons de dire des jeux sur le signifiant, il faut renvoyer à la plaquette célèbre de M. Duchamp, *Rrose Sélavy*, et aux contrepèteries et autres renversements qu'elle contient. Cf. le texte complet in : *Marchand du sel*, *op. cit.*, pp. 99-105.
[66] In : *Jours effeuillés*, *op. cit.*, p. 38.

les araignées chassent les fileuses
les lions sont merveilleux
les araignées sont en sel
les princes sont des fleurs[67].

Un processus identique d'agencement formel se lit sur certaines toiles de Picabia ; pensons aux jumelages de la *Petite solitude au milieu des soleils* ou à la couverture du n° 3 (mars 1917) de *391*, intitulée *Flamenca*[68]. Et, en guise de rebondissement linguistique, nous citerons, toujours de Picabia, cette phrase de *Jésus-Christ rastaquouère* (1920) : « (oiseaux) volant sans cesse, ignorant le repos, les battements de leurs ailes sont semblables aux battements de notre cœur ; arrêt signifie mort »[69].

L'esprit de contradiction — mais c'est là tout le dadaïsme — devait déterminer celui-ci, en un retournement compréhensible, à prendre cette fois au pied de la lettre le même principe saussurien de l'arbitraire du signe en le poussant jusqu'à ses conséquences extrêmes, c'est-à-dire, à défaut du lien naturel, en brisant le lien conventionnel qui unit le mot et la chose. Il s'agira en outre de contester la notion de « valeur » sémantique, constante et observable puisque Saussure considère qu'elle naît de mises en relation avec d'autres signes connus. Ce texte de Tzara, extrait de *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, est fondamental à cet égard :

préambule = sardanapale
un = valise
femme = femmes
pantalon = eau
si = moustache
2 = trois
canne = peut-être
après = déchiffrer
irritant = émeraude
vice = vis
octobre = périscope
(...)
ou tout cela ensemble dans n'importe quel arrangement savoureux,
savonneux, brusque ou définitif — tiré au sort — est vivant[70].

Ces équivalences capricieuses, soumises au bon plaisir linguistique de chacun, transgressent allègrement le système de communication généralement admis ; elles justifient la présence des multiples discordances et écarts stylistiques qu'on observe chez Tzara lui-même, bien sûr, mais

[67] Ibid., p. 48. Eluard se livre à une « gymnastique » du même genre que les deux précédentes quand il use de permutations de termes dans une proposition en prenant pour base une critique parue dans *L'intransigeant*, concernant les activités dadaïstes : « Il faut violer les règles, oui, mais pour les violer il faut les connaître ». Celle-ci se transforme en retournements vengeurs et lourds de sens qui prennent l'« ennemi » à son propre piège : « Il faut régler la connaissance, oui, mais pour la régler il faut la violer / Il faut connaître les viols, oui, mais pour les connaître il faut les régler / Il faut connaître les règles, oui, mais pour les connaître il faut les violer / Il faut régler les viols, oui, mais pour les régler il faut les connaître / Il faut violer la connaissance, oui, mais pour la violer il faut la régler ». In : *Album de la Pléiade*, Paris, Gallimard, 1968, p. 52.

[68] Respectivement in : J. Pierre, *op. cit.*, p. 85 et in Francis Picabia, *391*, Paris, Le Terrain Vague, 1960 (rééd. de 1917-1924), p. 25.

[69] In : *Ecrits 1913-1920*, Paris, Belfond, 1975, p. 247.

[70] In : *Sept manifestes dada*, *op. cit.*, p. 377.

aussi chez Arp qui écrit par exemple dans *Chair de rêve* qu'« autour des alouettes spongieuses pullule le ciel rocailleux » ou que

> la main est blanche comme une plume de plante
> la main est blanche comme une feuille de flèche[71].

On peut placer les homologies plastiques que sont ici les *Merz* de Schwitters sous le patronage de Picabia titrant une tache d'encre *La Sainte Vierge*[72], où ne subsiste aucune trace d'attache référentielle. Vivant à Hanovre, en marge du dadaïsme « officiel », Schwitters réalise une œuvre qui échappe aux classements habituels. C'est pourquoi le terme générique qu'il lui donne est un premier aspect de l'exploitation de l'arbitraire. « Merz », syllabe détachée du papier à en-tête de la Commerzbank désigne ce qui, jusque-là, ne pouvait être nommé, d'où, est-on tenté d'écrire, une connotation de « merkenswert », de digne d'être remarqué ! Comment procède-t-il en effet ? Partant des réalités les plus pauvres et les plus dégradées, des détritus les plus courants de la vie quotidienne : peignes, allumettes, ficelles, tickets de toute nature, cartes à jouer, étiquettes, couvercles de boîtes à conserve, papiers, cartons d'emballage et vieux billets de banque, il va assembler et ordonner ces scories, ces résidus de civilisation dénués de sens, de manière telle que ces « *ready-mades* » hétérogènes composent des associations homogènes significatives, une fois réunis et fixés sur le support de la toile. Paradoxalement — mais Baudelaire ne l'avait-il pas déjà accompli ? — la laideur et le dérisoire originels s'équilibrent et s'harmonisent en organisant des lignes et des couleurs admirables à contempler. Il n'est que de renvoyer aux reproductions en couleurs proposées par Werner Schmalenbach dans un livre fondamental consacré à l'« artiste »[73]. On touche du doigt ici l'ambiguïté du dadaïsme promouvant en œuvre d'art caractéristique, en tableaux-assemblages « réussis » et insolites, les matières les plus rebutantes. On observera d'autre part, sur le plan de la procédure suivie, qu'à la transgression du système linguistique correspond une transgression du code esthétique, bousculé dans son ordonnance et son sens habituel. Libération des relations entre les signes, libération des impératifs de la figuration...

Jusqu'à présent, l'accent a été mis sur le vocable ou l'élément plastique considérés en tant que supports de signification. Une autre division substantielle, un autre angle de visée peut faire l'objet d'un examen non plus sémantique mais syntaxique, c'est-à-dire préoccupé avant tout de l'ordre pertinent et convenant des mots et de la construction des phrases. Ici non plus, les remises en question ne manquent pas. Témoin cette réplique de Mme Antipyrine dans *La deuxième aventure céleste de M. Antipyrine* :

> je connais un chiffre à genoux qui n'est pas un poème brosse jouant
> aux bouches des coquillages
> mais l'adresse d'un artiste français
> et une composition de staccato noir
> de balcon végétal métronome sur un clin d'œil
> médicament pour les vagues pulmonaires dans un sac[74],

[71] In : *Jours effeuillés*, *op. cit.*, pp. 221 et 228.
[72] In : *391*, *op. cit.*, p. 81.
[73] Cf. Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, Köln, DuMont Schauberg, 1967.
[74] In : T. Tzara, *op. cit.*, p. 146.

ou ce fragment du *Manifeste de Monsieur AA l'antiphilosophe* :

> le remboursement commencera dès
> voilà de quoi pleurer le rien qui s'appelle rien
> et j'ai balayé la maladie en douane
> moi carapace et parapluie du cerveau de midi à
> deux heures d'abonnement
> superstitieux déclenchant les rouages
> du ballet spermatozoïde que vous trouverez en
> répétition générale dans tous les cœurs des individus suspects[75].

Les ruptures syntaxiques ne vont pas toujours jusqu'à ce type de désagrégation de la phrase, elles peuvent se contenter de segmentations et de perturbations moins complexes. Nous prendrons le cas de quelques tournures zeugmatiques qui « attellent » des réalités parfois bien différentes. Tels ces exemples d'Eluard : « mais je marie demain l'ombre de mes pieds à celle de mon père »[76], de Magritte : « J'aime la bière et les roses trémières »[77] ou de Picabia : « Il (. . .) consacrera ses capitaux et ses vieux jours à la fondation et gérance d'un Cabaret Montmartrois »[78].

En guise de correspondances plastiques à ces jeux sur la syntaxe, nous proposerions les photomontages et les collages qui accumulent également différents objets sans aucun souci de compatibilité *a priori*, mais qui finissent par les imposer à l'esprit dans une succession nécessaire et homogène. On sait que les photomontages présentent un double caractère, le premier, celui d'associer les données les plus disparates prélevées sur des photos : visages humains, éléments mécaniques comme R. Hausmann avec *Tatlin at Home* (1920),[79] ou visages et parties du corps comme H. Höch avec *Cut With the Kitchen Knife* (1919),[80] ; le second, celui de les « monter » au sens cinématographique du terme, de les disposer d'une façon telle qu'un mouvement, une cadence semblent les animer et les faire passer les uns dans les autres.

Si un parti-pris de réalisme préside au choix des « termes » utilisés dans le photomontage, il n'en va pas de même dans le collage, dont la démarche associative est néanmoins fondamentalement identique. Un texte de M. Ernst définira pour nous le collage dadaïste en racontant sa découverte :

> Un jour de l'an 1919, me trouvant par un temps de pluie dans une ville au bord du Rhin, je fus frappé par l'obsession qu'exerçaient sur mon regard irrité les pages d'un catalogue illustré où figuraient des objets pour la démonstration anthropologique, microscopique, psychologique, minéralogique et paléontologique. J'y trouvais réunis des éléments de figuration tellement distants que l'absurdité même de cet assemblage provoqua en moi une intensification subite des facultés visionnaires et fit naître une succession hallucinante d'images contradictoires, images doubles, triples et multiples, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre

[75] Ibid., p. 371.
[76] Cf. *Simples remarques*, in : *op. cit.*, I, p. 97.
[77] Cf. F. Picabia, *391*, *op. cit.*, p. 130.
[78] Ibid., p. 32.
[79] Cf. William S. Rubin, *Dada and Surrealist Art*, London, Thames and Hudson, 1969, p. 72, n° 68. Citons, du même, ce visage Gurk réalisé à partir de « coupures » de journaux photomontées, in : Hans Richter, *Dada-Kunst und Anti-Kunst*, Köln, DuMont Schauberg, 1964, p. 128, n° 65.
[80] Ibid., p. 85, n° 70.

des souvenirs amoureux et des visions de demi-sommeil. Ces images appelaient elles-mêmes des plans nouveaux, pour leurs rencontres dans un inconnu nouveau (le plan de non-convenance). Il suffisait alors d'ajouter sur ces pages de catalogue, en peignant ou en dessinant, et pour cela en ne faisant que reproduire docilement *ce qui se voyait en moi*, une couleur, un crayonnage, un paysage étranger aux objets représentés, le désert, un ciel, une coupe géologique, un plancher, une seule ligne droite signifiant l'horizon, pour obtenir une image fidèle et fixe de mon hallucination ; pour transformer en drames révélant mes plus secrets *désirs*, ce qui auparavant n'était que de banales pages de publicité. (. . .) On pourrait définir le collage comme un composé alchimique de deux ou plusieurs éléments hétérogènes, résultant de leur rapprochement inattendu, dû, soit à une volonté tendue — par amour de la clairvoyance — vers la confusion systématique et le *dérèglement de tous les sens* (Rimbaud), soit au hasard, ou à une volonté favorisant le hasard[81].

On voit que deux méthodes sont ici avancées pour la réalisation des collages : l'inscription d'une image déterminée dans son nouveau contexte grâce à des retouches et des raccords de lignes, de formes ou de couleurs, la mise en rapport inattendue d'images d'origine différente. En ce qui concerne la première tendance, renvoyons à la nomenclature dressée par Ernst lui-même et de laquelle nous détacherons *La préparation de la colle d'os* et *Le rossignol chinois* ou encore *Le massacre des innocents* ; en ce qui concerne la seconde, que l'on songe aux 21 « illustrations » qu'il effectua en 1922 pour *Les malheurs des immortels* d'Eluard[82]. A contempler ces exemples, on voit qu'il s'agit toujours de faire éclater la perception normale en représentation hallucinatoire et de déboucher dans l'onirisme. Il faudrait encore mentionner dans ce champ d'activité les *Fatagagas* ou *Fabrication de tableaux garantis gazométriques* qu'Ernst exécuta en 1919-1920 avec Arp[83], lequel raconte par ailleurs dans un poème-collage une histoire d'amour et assimile ses collages à « de la poésie faite avec des moyens plastiques »[84]. Pour conclure, rappelons les insolites papiers collés typographiques de J. Baader (1919)[85], ou le tableau « rastadada » de Picabia, dédié précisément à Arp et à M. Ernst[86].

La boucle étant décidément bouclée dans ce domaine, il nous reste à aborder un dernier aspect croisé qui est aussi l'exploitation d'une ultime ressource : celle du hasard absolu appliqué aux mots et aux valeurs plastiques.

On dispose ici de deux textes révélateurs, l'un de Tzara, l'autre de Duchamp. Ils concernent chacun leur sphère propre mais leurs finalités s'interpénètrent. Inutile de retranscrire le premier, la « recette » *Pour faire un poème dadaïste*[87] ; c'est d'ailleurs une démarche fort semblable que décrit Duchamp dans *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, notamment dans ce passage qui peut viser, selon l'auteur, *Tableau ou sculpture* : « Récipient plat en verre — (recevant) toutes sortes de liquides colorés, morceaux de bois, de fer, réactions chimiques. Agiter le récipient, et

81 Cf. « Au-delà de la peinture », (1936) in : *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 258-259 et 262.

82 Pour les trois collages cités, cf. *Ecritures*, *op. cit.*, pp. 40, 51 et 258 ; pour le recueil d'Eluard, cf. par exemple la réédition de 1945, Paris, Editions de la Revue *Fontaine*. En ce qui concerne les relations Eluard-Ernst, cf. Robert A. Jouanny, « L'amitié magique de Paul Eluard et Max Ernst », in : *Motifs et figures*, Paris, P.U.F., 1974, pp. 155-169, et Eliane Formentelli, « Max Ernst-Paul Eluard ou l'impatience du désir », *Revue des Sciences Humaines*, 164, 1976, 4, pp. 487-504.

83 Cf. par exemple *Laokoon*, in : H. Richter, *op. cit.*, p. 160, n° 81.

84 In : *Jours effeuillés*, *op. cit.*, pp. 192 et 433.

85 Cf. *Collage a*, in : W. S. Rubin, *op. cit.*, p. 86, n° 73.

86 In : G. Hugnet, *op. cit.*, p. 192, verso de la deuxième page d'illustrations.

87 In : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 382.

regarder par transparence »[88]. Les meilleures applications plastiques de ces principes sont peut-être les *rayogrammes* de Man Ray et les *schadographies* de Christian Schad. Les deux procédés fonctionnent grâce à l'impression d'une plaque sensible par des objets de rencontre presque impossibles à distinguer et à reconnaître fondus qu'ils sont, par une espèce de radiographie, en ombres blanches, ouvertes aux interprétations les plus libres et les plus « merveilleuses ». Mais Schad accroît la complexité de ces créations en usant à l'occasion de découpages préalables comme matériel d'impression ou en les assortissant de collages[89].

Somme toute, cette vue d'ensemble du dadaïsme semble bien confirmer la déclaration-synthèse de Hans Arp : « Dada est pour le sens infini et les moyens définis »[90].

2. *Surréalisme*

Le surréalisme, quant à lui, se veut dès l'origine entreprise de réexamen du langage : « Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage »[91]. Nous savons déjà, cependant, qu'il ne s'agit pas ici de langage au sens étroit du terme et que d'autres systèmes de signes, picturaux et plus largement plastiques, cinématographiques par exemple, sont concernés par cette prise de position initiale. Il s'indique néanmoins, pour des raisons de clarté et de méthode, de partir des manifestations d'ordre verbal ; nous verrons d'ailleurs celles des autres ordres s'enchaîner parfaitement avec les premières puisqu'elles se fondent toutes sur la même « idéologie » primordiale.

En effet, que l'on envisage les thèmes, les motifs, les objets ou les *mots*, comme dans le texte suivant, on s'attachera à les « considérer en soi » et à « étudier d'aussi près que possible (leurs) réactions les uns sur les autres »[92]. En d'autres termes encore, également de portée générale, il convient « bien mieux que de remonter de la chose signifiée au signe qui lui survit (. . .), de se reporter d'un bond à la naissance du signifiant »[93], c'est-dire à l'instant précis où une signification non imposée apparaît. Qui ne voit l'extension prévisible de ces propos aux autres arts ? . . .

Voilà qui nous amène à nous pencher sur l'image surréaliste dont nous devinons qu'elle sera le résultat de ces entrechoquements et de ces rencontres, un composé subtil et inédit de données mentales ou fantasmatiques, exprimées verbalement ou plastiquement. Breton s'est souvent référé à la définition que Reverdy donne de *L'image poétique* dans *Nord-Sud*, en mars 1918. Qu'on nous permette de la citer une fois encore, car il l'interprète sur différents points :

> L'image poétique est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront éloignés et justes, plus l'image sera forte

88 In : *Marchand du sel*, *op. cit.*, p. 47.
89 Cf. pour Man Ray, H. Richter, *op. cit.*, p. 112, n° 46 et n° 47 ; pour Ch. Schad, ibid, p. 176 n° 91.
90 In : *Jours effeuillés*, *op. cit.*, p. 76.
91 Cf. *Du surréalisme dans ses œuvres vives*, in : *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969 (Idées), p. 179.
92 Cf. *Les mots sans rides*, in : *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924, p. 167.
93 In : *Du surréalisme dans ses œuvres vives*, *op. cit.*, p. 182.

— plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. L'émotion ainsi provoquée est pure, poétiquement, parce qu'elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison[94].

Si Breton approuve le *rapprochement des réalités éloignées* et renchérit sur l'efficacité renforcée par la distance, il insiste sur la spontanéité et le rejet de toute volonté consciente dans le choix de ces éléments, et il semble refuser en outre la *justesse* des mises en relation ainsi proposées. Il note pourtant, fût-ce négativement, que l'image qu'il préfère est « celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique »[95]. C'est dire la prise en compte, au moins indirecte, de la recherche d'un sens quelconque. Insistons au passage sur ce dernier point dans la mesure où s'affirme une divergence essentielle avec le dadaïsme, partisan du sens le plus gratuit et le plus hasardeux...

A la suite de cela, Breton est conduit à élaborer une véritable classification des images, d'abord dans le premier *Manifeste* (1924), puis dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938). Pour qu'une image puisse être viable, dit-il, il faut

(...) soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que, s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification *formelle* dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire[96].

Ce classement de type sémantique se doublera plus tard d'observations techniques relatives à des procédés de fonctionnement. En 1947, dans sa préface à *Signe ascendant*, Breton note :

Au terme actuel des recherches poétiques, il ne saurait être fait grand état de la distinction purement formelle qui a pu être établie entre la métaphore et la comparaison. Il reste que l'une et l'autre constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique (...). Il est bien entendu qu'auprès de celles-ci les autres « figures » que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le déclic analogique nous passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposions est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou tu[97].

On voit que le terme comparatif par excellence qu'est le vocable *comme* est moins considéré en mot-outil, composant spécifique d'une comparaison, qu'en tant que signe d'une analogie poétique plus profonde. Tout au plus pourrait-on admettre, sur le plan purement linguistique, que le *comme prononcé* corresponde à la comparaison et le *comme tu* à la métaphore. Cela dit, il semble que les surréalistes, et c'est particulièrement vrai d'un Eluard par exemple, établissent entre comparaison et métaphore une hiérarchie fondée sur des différences de degré : de

94 Cf. Pierre Reverdy : *Plupart du temps*, Paris, Flammarion, 1967, p. 409.
95 In : *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 52.
96 Ibid. et in : Eluard, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, pp. 750-751.
97 Cf. *Poésies*, Paris, Gallimard, 1962, p. 10.

l'analogie comparative à l'identification métaphorique, suivant que de la similitude entre un comparé et un comparant rapprochés par un mot-lien, on passe à l'assimilation pure et simple du propre et du figuré.

Donnons à présent quelques échantillons de «(ces) accouplements de deux réalités en apparence inaccouplables sur un plan qui en apparence ne leur convient pas»[98]. Ces exemples sont autant d'illustrations destinées à prolonger les éléments théoriques qui précèdent ; nous les transcrivons en deux volets distincts — comparaisons et métaphores — mais nous savons que cette distinction recouvre la démarche imageante fondamentale de l'esprit surréaliste.

Voici d'abord quelques comparaisons reposant sur l'emploi de vocables-instruments particuliers :

> Désormais vous pouvez rire effrontément (. . .), rire comme arcs-en-ciel tombés de leur balance comme un poisson géant qui tourne sur lui-même (Eluard)[99].

> O mon amie (. . .)
> Belle comme un trou dans une vitre
> Belle comme la rencontre imprévue d'une cataracte et d'une bouteille (Péret),[100].

> Haillons des murs pareils à des danses désuètes (Eluard),[101].

> Enfin je reconnaîtrai son visage semblable à une forêt (Péret),[102].

Et pour suivre un choix de métaphores :

> Le charmant groseiller en fleurs qui est un fermier général (Breton)[103].

> Le premier cri de Mélusine, ce fut un bouquet de fougères (Breton)[104].

> Ainsi la rosée à tête de chatte se berçait (Breton),[105].

> Les escargots farcis de la perplexité admirative (Aragon),[106].

> Dans la luzerne de ta voix (Char)[107].

Théorie et pratique homologues vont se trouver à l'œuvre dans le champ pictural que nous abordons par le biais de ces propos d'Eluard :

> Une image peut se composer d'une multitude de termes, être tout un poème et même un long poème. Elle est alors soumise aux nécessités du réel, elle évolue dans le temps et l'espace, elle crée une atmosphère constante, une action continue. Pour ne citer que des

98 In : A. Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, Le Sagittaire, 1935, p. 160.
99 Cf. *Capitale de la douleur* (1926), in : *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 184.
100 Cf. *Dormir dormir dans les pierres* (1926) in : *Œuvres complètes*, I., Paris, Le Terrain Vague, 1969, p. 60. Faut-il souligner l'accent lautréamontien de ces formulations?
101 In : *La rose publique*, *op. cit.*, p. 443.
102 Cf. *Le grand jeu* (1928) in : *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 201.
103 Cf. *Poisson soluble* (1924), in : *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, p. 106.
104 In : *Arcane 17*, New York, Brentano's, 1945, p. 95.
105 Cf. *Clair de terre* (1923), in : *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1948, p. 42.
106 In : *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, p. 149.
107 In : *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1948, p. 26.

> poètes de ce siècle, Raymond Roussel, Pierre Reverdy, Giorgio de Chirico, Salvador Dali, Gisèle Prassinos, Pablo Picasso ont ainsi fait vivre parfois dans le développement d'une seule image l'infinité des éléments de leur univers[108].

Insistons-y avec Aragon : user du *stupéfiant image* pour ce que celle-ci « entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses » concerne aussi bien le peintre que le littérateur[109].

Dans *Genèse et perspective artistique du surréalisme* (1941), Breton assigne deux voies de réalisation à la peinture surréaliste, celle de l'*automatisme*, celle, moins acceptable à ses yeux, de la *fixation des images de rêve*[110]. Il semble bien que nous retrouvions ici la dualité de l'écriture surréaliste, fondée sur l'automatisme et la mise en images volontaire ou intentionnelle, à cette réserve près que l'automatisme verbal devint très vite suspect puisqu'en 1930, Breton doit concéder « l'apparition d'un poncif indiscutable à l'intérieur de ces textes (...) tout à fait préjudiciable à l'espèce de conversion que nous voulions opérer par eux »[111]. Il n'empêche qu'il faut s'intéresser prioritairement aux modes de constitution proprement dits des images verbales, car c'est eux qui réapparaissent dans les œuvres du surréalisme plastique.

Au plan des procédés qui est celui qui nous retient dans cette étude, on conçoit sans peine qu'on n'en relève guère pour l'écriture automatique ou le récit de rêve, sinon l'enregistrement fidèle de ce que dicte l'inconscient du sujet, s'agissant des *Champs magnétiques* de Breton et Soupault, de *L'immaculée conception* de Breton et Eluard ou des « sommeils » de R. Desnos. Symptomatiquement, il n'y eut que peu de peintres pour réaliser pleinement les objectifs de l'automatisme.

Masson d'abord, dont Breton affirmait :

> André Masson, tout au début de sa route, rencontre l'automatisme. La main du peintre s'aile véritablement avec lui ; elle n'est plus celle qui calque les formes des objets, mais bien celle qui, éprise de son mouvement propre et de lui seul, décrit les figures involontaires dans lesquelles l'expérience montre que ces formes sont appelées à se réincorporer. La découverte essentielle du surréalisme est en effet que, sans intention préconçue la plume qui court pour écrire ou le crayon qui court pour dessiner, file une substance infiniment précieuse dont tout n'est peut-être pas matière d'échange mais qui, du moins, apparaît chargée de tout ce que le poète ou le peintre recèle alors d'émotionnel[112].

Accordons encore le label automatique à Max Ernst pour ses *frottages* qu'il place lui-même en parallèle avec l'écriture automatique[113]. En pratique, on « frottera » un papier posé sur une

108 In : *Premières vues anciennes* (1937), *op. cit.*, p. 539.

109 In : *Le paysan de Paris* (1926), Paris, Gallimard, 1972 (Folio), p. 82.

110 Repris in : *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 69 et 70.

111 Cf. *Second manifeste*, in : *Manifestes du surréalisme* (Idées), *op. cit.*, pp. 115-116.

112 In : *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, *op. cit.*, p. 66. Et voici le propre commentaire de l'artiste : « Tous à l'encre de Chine, et à la plume. Ils se caractérisent, dans leur spontanéité, par des associations imprévues. Il ne s'agissait pas de confrontations incongrues d'objets, ni de collages ressortissant à l'humour, mais d'apparitions d'êtres « en proie » et de partout aux affres du changement. Métamorphoses à l'état pur, en dehors des *images* convenues de la fable, du mythe traditionnel et du folklore ». In : *Métamorphoses de l'artiste*, I., Genève, Pierre Cailler, 1956, p. 19. On trouvera un *Dessin automatique* dans l'ouyrage, p. 24 et d'autres *Dessins* in : *Trésors du surréalisme*, Catalogue de l'Exposition juin-septembre 1968. Bruxelles, A. De Rache, 1968, n° 89 et 91.

113 In : *Ecritures*, *op. cit.*, p. 224, nous sommes en 1925. On en trouvera un exemple p. 49. Il serait possible de rapprocher de la technique et des mécanismes du frottage ceux des *Tableaux de sable* de Masson.

surface inégale et c'est alors que surgiront des formes prescrites à l'artiste mais susceptibles de recevoir des prolongements figurés personnels.

A l'automatisme pur succèdent des réalisations fondées sur ce qu'on pourrait appeler le bon usage du hasard. Une série de techniques graphiques, plastiques ou photographiques sont ainsi mises au point[114]. Nous citerons celles que le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* a élues parmi ses rubriques : *cadavres exquis*, *décalcomanie* et *décollage*. L'intérêt de la première formule réside en ce qu'elle permet de « faire composer *une phrase ou un dessin* par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes »[115]. Pour ce qui est de la décalcomanie, on procède comme suit : « Etendez au moyen d'un gros pinceau de la gouache noire, plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez aussitôt d'une feuille semblable sur laquelle vous exercez une pression moyenne. Soulevez sans hâte cette seconde feuille (procédé découvert par Oscar Dominguez en 1936) »[116]. Quant au décollage, inventé par Léo Malet, il «consiste à arracher par places une affiche de manière à faire apparaître fragmentairement celle (ou celles) qu'elle recouvre et à spéculer sur la vertu dépaysante ou égarante de l'ensemble obtenu »[117].

Aux étapes ultimes, il sera moins question de passivité que de mise en place et d'organisation de plus en plus concertées des éléments.

Nous franchirons la première avec S. Dalí et la paranoïa-critique. Celle-ci est définie en deux temps dans le *Dictionnaire abrégé*. La paranoïa elle-même, « délire d'interprétation comportant une structure systématique », et l'*activité paranoïaque-critique*, « méthode spontanée de *connaissance irrationnelle* basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes »[118]. On perçoit le double mouvement : céder aux impulsions de l'inconscient personnel mais, simultanément, les « récupérer » en les transcrivant, en les représentant ; soumettre l'automatisme ou l'onirisme inspirateurs à une domination *critique*. Comme l'explique Breton, une telle méthode *équilibre* «l'état lyrique fondé sur l'intuitition pure (. . .) et l'état spéculatif fondé sur la réflexion »[119].

Si Dalí formule une « esthétique » originale, il ne néglige pas pour autant le recours à d'autres procédés doués de la même capacité d'expression. Nous retrouverons avec les développements qui suivent les incohérences systématiques, les ruptures de niveaux, les « accouplements inacceptables » que nous avons mentionnés plus haut. Pour s'en tenir à l'essentiel, on ramènera à trois types principaux les modes de composition surréaliste.

Le premier revient à associer en une « rencontre fortuite », à la Lautrémont, des objets provenant des réalités les plus quotidiennes. Ainsi de Magritte, dont *Le jockey perdu* (1926 et 1942) erre dans une forêt de pions d'échiquier et dont *La présence d'esprit* (1958) aligne à l'avant-plan, de gauche à droite, un oiseau, un homme en chapeau rond et un poisson ; ainsi de Dalí et des *Six apparitions de Lénine sur un piano* (1933) ou de Delvaux et de son *Train bleu* (1946). On songe à nouveau ici aux collages de M. Ernst, inventés à l'époque dada, mais présents

114 On en lira la liste exhaustive in : René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Le Livre de Poche, 1968, pp. 193-197. Il en propose 33 encore que certaines soient communes aux dadaïstes et aux surréalistes.

115 Cf. P. Eluard, *op. cit.*, p. 730, souligné par nous. Cf. *Trésors du surréalisme*, *op. cit.*, nos 14 à 18.

116 In : *Dictionnaire . . .*, *op. cit.*, p. 737. *Décalcomanies*, nos 40 et 41, in : *Trésors . . .*, *op. cit.* Breton lui-même s'y livra : cf. W. S. Rubin, *op. cit.*, p. 308.

117 In : *Dictionnaire . . .*, *op. cit.*, p. 738.

118 Ibid., p. 763.

119 In : *Anthologie de l'humour noir* (1940), Paris, Le Sagittaire, 1950, p. 249.

dans la suite de son œuvre tels ceux d'*Une semaine de bonté* (1934) et, pour finir, à ... Eluard parlant des « cercueils qui s'amassent sur le trottoir »[120].

Le deuxième tend à imager par hybridation, c'est-à-dire à fabriquer par fusion des objets insolites à l'aide d'éléments arrachés de leur support ou de leur contexte habituels. C'est le cas des amalgames de Dalí dans *La tentation de saint Antoine* (1946) où des éléphants sont montés sur d'interminables pattes d'araignées, du *Thérapeute* (1937) de Magritte, dont la poitrine est remplacée par une cage ouverte avec deux oiseaux blancs, du *Jardin gobe-avions* (1935) de M. Ernst dont les plantes se sont refermées sur les engins qui apparaissent en excroissances, des toiles de Picasso illustrant le thème du *Minotaure* de 1933 à 1935[121]. On pourrait renvoyer à la *sirène-anémone* de Desnos, aux « ruines à taille de guêpe et à tête de vipères » d'Eluard, aux mots-valises encore plus contractés de Breton : *nuagenouillé*, *girafenêtre*, *cafélin*[122]. Dans les deux cas, pictural et langagier, le choc esthétique provient du surgissement dans l'esprit d'une troisième réalité fondée sur la disparition de ses deux composants au moment même de leur affirmation.

Le troisième procédé consiste à inventer purement et simplement des réalités nouvelles non immédiatement traduisibles comme certaines images verbales, conformes à la théorie de Breton. Tanguy et Miró sont ici exemplaires dans certaines de leurs toiles, à la limite de l'abstraction. Et pourtant, à première vue, Tanguy ne récuse pas l'organisation de l'espace et des lignes, l'utilisation de la perspective, les jeux « classiques » de couleurs et de lumière. Mais comment décrire ou définir ces formes balbutiantes et avortées qui se désintègrent dans l'apesanteur, ces mouvements interrompus qui peuplent des tableaux comme *Le jour où je serai fusillé* (1927), *Lentement vers le nord* (1942) ou *Multiplication des arcs* (1954) ?[123] Quant à Miró, si, du point de vue qui nous retient, il se révèle plus « lisible » que Tanguy, ses réalisations abandonnent souvent le figuratif au profit d'une sarabande de signes minutieusement tracés et découpés et qui donnent à rêver, tels ceux qui constituent par exemple *Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple d'amoureux* (1941), *Les éclats du soleil blessent l'étoile tardive* (1951) ou encore *L'hirondelle éblouie par l'éclat de la prunelle rouge* (1925-1960)[124].

Les titres mêmes des œuvres auxquelles nous venons de renvoyer nous incitent à envisager sommairement ce qui pourrait constituer une variante ou une autre dimension du troisième type de composition évoqué à l'instant. Nous touchons en effet au point précis où s'unissent poésie écrite et poésie peinte, grâce à l'écart maintenu entre le titre et le « contenu » apparent du tableau, écart qui oblige le spectateur à un double déchiffrement : d'une part, des objets et des rapports instaurés entre eux sur la toile ; d'autre part, des suggestions et des connotations émanant du titre. Une démarche supplémentaire s'impose d'ailleurs, à ce moment, à l'esprit : fondre les deux premières dans une perception globale.

[120] On trouvera les reproductions de Magritte in : Patrick Waldberg, *René Magritte*, Bruxelles, A. De Rache, 1965, pp. 21 et 259 ainsi que p. 242 ; celle de Dalí in : J. Pierre, *op. cit.* p. 40 ; celle de Delvaux in : W. S. Rubin, *op. cit.*, p. 315, pl. XXXVII. Pour Eluard, cf. *Ralentir travaux*, in : *op. cit.*, I, p. 274. Des collages d'Eluard figurent in : *Trésors...*, *op. cit.*, nos 47 et 48.

[121] Pour Dalí, cf. *Cultura*, Bruxelles, VI, 1968-1969, pl. n° 28 accompagnée du commentaire de Ph. Roberts-Jones. Pour Magritte, cf. P. Waldberg, *op. cit.*, p. 204. Pour M. Ernst, cf. J. Pierre, *op. cit.*, p. 43. Pour Picasso, cf. W. S. Rubin, *op. cit.*, pp. 300-301.

[122] Respectivement in : R. Desnos : *Domaine public*, Paris, Gallimard, 1953, p. 153 ; P. Eluard, *L'immaculée conception*, *op. cit.*, I, p. 342 ; A. Breton, *Mot à mante*, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 208.

[123] Cf. E. Crispolti, *Le surréalisme*. Paris, La Tête de Feuilles, 1976, pp. 48, 49 et 50.

[124] Cf. Jacques Lassaigne, *Miró*, Lausanne, Skira, 1963, pp. 80, 93, et 112.

C'est avec Magritte que le procédé atteint sa plus grande efficacité. D'accord avec B. Péret écrivant « J'appelle tabac ce qui est oreille »[125], Magritte remet en cause l'identité et l'identification des mots et des choses et libère par là des significations multiples puisque tout lien convenu se trouve aboli. Dans ce nouvel *Usage de la parole* (1928-1929 et 1934-1935), l'*Acacia* peut bien dès lors désigner un œuf, la *Lune* un soulier, la *Neige* un chapeau, le *Plafond* une bougie, l'*Orage* un verre et le *Désert* un marteau[126].

A la limite du genre, Ernst et Tanguy, quant à eux, composent de véritables tableaux-poèmes où un texte s'inscrit au cœur même de la toile, chaque lettre peinte contribuant d'une part à la réalisation plastique proprement dite et tissant de l'autre des fils sémantico-poétiques. De ce mélange auquel participent l'horizontalité des mots enchaînés et la verticalité de leur graphie picturale témoignent à la fois l'exemple suivant emprunté à Ernst : « Dans une ville pleine de mystères et de poésies abrités sous des toits penchés par les nuits deux rossignols se tiennent enlacés. Le silence de l'éternel qui préside à leurs ébats les invite aux plus douces confidences. La nature morte se dressant au centre semble les protéger »[127], ainsi que la *Lettre* de Tanguy à Eluard, dont les phrases sont littéralement drapées dans les plis du papier dessiné[128].

Inversant en quelque sorte le processus du tableau-poème, voici les poèmes-objets de Breton qui mêlent à la parole poétique carte à jouer, en l'occurrence une dame de pique, gants de boxe ou torse d'homme sculpté[129]. Descendants du *ready-made* dadaïste, les objets surréalistes présentent, d'après Sarane Alexandrian, seize variétés différentes[130] ; dans le cadre de nos comparaisons, nous ne retiendrons toutefois que deux types de convergences. *L'objet rêvé* d'abord qu'Alexandrian définit comme un objet « humble d'apparence somptueuse » (p. 143) et dont la *Tasse en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim ou le *Loup-table* (1937) de Victor Brauner portent témoignage[131], fait partie intégrante des préoccupations des écrivains surréalistes : ainsi la « rose de marbre » et la « rose de fer » de Desnos[132] ou les « tiroirs de chair à poignée de cheveux » de Breton[133]. L'objet naturel interprété ensuite (Alexandrian, p. 142) — pierres ou coquillages peints — pourrait trouver des équivalences verbales dans les *topoi*, authentiques parties figées d'une langue naturelle, que vient modifier l'action de l'artiste. Nous songeons ici à Eluard et aux *152 proverbes mis au goût du jour en collaboration avec Benjamin Péret* (1925)[134], l'expression *mis au goût du jour* indiquant bien à quelles transformations et manipulations ils ont été soumis. Que ce soit en associant par crase des formules toutes faites : « Il faut rendre à la paille ce qui appartient à la poutre » (n° 5) ou en y introduisant des facteurs perturbants : « Les

125 Cf. *De derrière les fagots*, in : *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 111.

126 Cf. P. Waldberg, *op. cit.*, pp. 134 et 159 *(L'usage de la parole)* et p. 124 *(La clé des songes)*. Sur un plan rhétorique plus traditionnel, on pourrait parler à propos de Magritte de glissements synecdochiques et métonymiques si l'on considère par exemple dans *Le domaine enchanté*, fresque qui orne la Salle du Lustre du Casino de Knokke depuis 1952 (cf. P. Waldberg, *op. cit.*, pp. 267-276), les feuilles figurant tantôt les arbres, tantôt les oiseaux. On verra in : R. Passeron, op. cit., p. 174, la reproduction en fac-similé d'une page de *La révolution surréaliste* (n° 12, 1929) où Magritte livre ses « recettes » stylistiques.

127 Cf. le catalogue de *L'Exposition Max Ernst* à Knokke, juillet-août 1953, Bruxelles, La Connaissance, 1953, p. 14, n° 18.

128 In : W. S. Rubin, *op. cit.*, p. 198.

129 Ibid., p. 271, n° 264. Cf. aussi p. 287. n° 287.

130 Elles sont énumérées par lui in : *L'art surréaliste*, Paris, Hazan, 1969, pp. 140-150. Cette énumération met en forme l'article *objet* du *Dictionnaire*..., pp. 760-761.

131 Cf. W. S. Rubin, *op. cit.*, p. 272, n° 269 et p. 287, n° 286.

132 In : *Domaine public*, *op. cit.*, p. 151.

133 In : *Poèmes*, *op. cit.*, p. 97.

134 In : P. Eluard, *op. cit.*, I, pp. 153-161.

homards qui chantent sont américains » (n° 108), ou que ce soit en supprimant partiellement ou totalement les mots-clés d'une tournure en maintenant les outils structuraux : « Belette n'est pas de bois » (n° 34) et « La métrite adoucit les flirts » (n° 61).

Mise en mouvement des objets, ultime avatar de l'imagerie surréaliste, il faut encore tenir compte du cinéma[135]. Nous nous arrêterons ici, selon la plus stricte orthodoxie surréaliste, aux deux films majeurs de Luis Buñuel, *Un chien andalou* (1929) et *L'âge d'or* (1931)[136].

Nous y retrouverons d'abord ces assemblages hétéroclites, ces alliances insolites, ces « collages » auxquels nous sommes désormais habitués : main au centre de laquelle grouillent des fourmis (AS, p. 17), cordes entraînant un bouchon, un melon, deux frères des Ecoles chrétiennes, deux pianos à queue remplis de charognes d'ânes (AS, p. 19), réplique d'un personnage agonisant de *L'âge d'or* : « Oui, oui mais vous avez des accordéons, des hippopotames, des clefs et des chefs grimpants et des pinceaux » (AS, p. 30), lit de l'héroïne occupé par une vache (AS, p. 36), ostensoir posé sur le plancher d'une automobile (AS, p. 38), chariot tiré par trois mules faisant irruption dans une réception mondaine (ibid.), marquis en grande conversation la tête couverte de mouches (ibid), charrue placée dans une chambre de château (AS, p. 49), lancements successifs du haut d'un balcon d'un pin en flammes, d'un archevêque et d'une girafe (AS, p. 49), panoramique horizontal qui montre au plafond le cadavre d'un ministre (AS, p. 47).

Cette dernière vision nous introduit aux divers traitements subis par l'espace et le temps, contractés, dilatés, en un mot, métamorphosés dans leurs composants, intérieurement et extérieurement si l'on peut dire.

Les substitutions métaphoriques et les glissements métonymiques abondent : un nuage passe devant la lune comme s'il la coupait en deux et un rasoir sectionne l'œil d'une jeune fille (AS, p. 15), les rayures obliques d'une boîte se superposent à celles de la pluie (AS, p. 16), d'un trou noir au milieu d'une main on passe à l'aisselle d'une jeune fille puis à un oursin dont les piquants mobiles oscillent (AS, p. 17), des seins se transforment en cuisses (AS, p. 18), à l'endroit où se trouvait la bouche d'un personnage commencent à pousser des poils tandis qu'est montrée l'aisselle épilée de l'héroïne (AS, p. 22), un nouveau venu dans une pièce devient identique au personnage qui s'y trouve déjà (AS, p. 20), coïncidence entre la tête d'une affiche et celle d'une jeune fille (AS, p. 35), une petite tache noire sur un mur se révèle être un papillon tête de mort et celle-ci finit par couvrir tout l'écran (AS, pp. 21-22).

Certains changements de décor sont plus spectaculaires encore : l'héroïne passe dans la chambre contiguë qui est une grande plage (AS, p. 22), la plage devient un désert sans horizon (ibid.), le vide sous la fenêtre d'un château débouche dans un immense précipice au fond duquel il y a la mer (AS, p. 49), un miroir ne reflète pas la pièce où il est installé mais un beau ciel avec des nuages blancs dans le couchant (AS, p. 36), à la suite de quelques rochers, on montre une vue générale de Rome fondée à partir d'eux (AS, p. 32).

135 Le sujet a été largement étudié ; aux ouvrages précédemment cités, on ajoutera les articles suivants parus dans les *Etudes cinématographiques*, nos 38-39, 1965 : J. H. Matthews, « Du cinéma comme langage surréaliste » et M. Bonnet, « L'aube du surréalisme et le cinéma : attente et rencontres ». Cf. aussi J. H. Matthews, *Surrealism and Film*, University of Michigan Press, 1971.

136 Sur Buñuel, cf. les deux numéros spéciaux qui lui ont été consacrés par les *Etudes cinématographiques*, n° 20-21, 1962 et 22-23, 1963. Pour les confrontations qui nous intéressent, nous utiliserons les découpages et les montages détaillés des deux films parus dans *L'Avant-Scène*, 15 juin-15 juillet 1963, n° 27-28 que nous citons désormais AS suivi de l'indication de la page. Sur les films surréalistes, cf. Mario Verdone, *Le avanguardie storiche del cinema*, *op. cit.*, pp. 40-51.

Quelques exemples suffiront sans doute à montrer les analogies de démarche qui prévalent dans les textes surréalistes :

> Mais il suffirait que ton regard de giboulée sur une ville de bouteilles de Leyde se colorât du premier soleil de l'année (. . .) pour que jaillisse de la lande d'ajoncs habitée de casseroles rouillées une forêt de baobabs à pendeloques de ministres et colliers de nébuleuses traversée par le vol de grands oiseaux de feu (Péret)[137],

> L'escalier derrière moi n'était plus qu'un firmament semé d'étoiles (Desnos)[138],

> (. . .) examinant (un) corps et l'identifiant tour à tour avec un champ livré aux bêtes qui s'y repaissent, avec une ville peuplée de filles, de policiers et de ruffians, avec bien d'autres choses encore, que sais-je ? une montagne avec ses glaciers et ses forêts, une mer avec ses poissons ignorés, ses algues et ses vaisseaux, un village bâti dans la neige par des chasseurs de phoques, une baraque en planches de chercheur d'or, une mine de sel, une tourbière pleine de mollusques et de feux-follets (Leiris)[139].

Venons-en aux manœuvres temporelles. Ainsi le déroulement d'*Un chien andalou* tramé d'interférences : *Il était une fois* (AS, p. 15), *Huit ans après* (ibid.), *Vers trois heures du matin* (AS, p. 20), *Seize ans avant* (ibid.), *Au printemps* (AS, p. 22). Quant à *L'âge d'or*, il nous montre, dans un plan unique, le même homme dans une attitude et une expression identiques mais ayant vieilli de vingt ans (AS, p. 48), ou quatre personnages apparaissant simultanément au portail d'un château médiéval encore debout au XXe siècle, le premier vêtu à la mode des Hébreux du 1er siècle de notre ère, le deuxième à l'orientale comme quatre siècles avant Jésus-Christ, le troisième comme un Arabe du peuple du VIe siècle de notre ère, tandis que le quatrième, l'évêque de K., est un prêtre du XVIe (AS, p. 50) !

Ici encore, des rencontres s'observent avec la littérature surréaliste. C'est Desnos écrivant : « A la poste d'hier tu télégraphieras / Que nous sommes bien morts avec les hirondelles »[140] ou « Dans bien longtemps tu m'as aimé »[141] ; c'est Breton prophétisant : « La fenêtre par laquelle je vais recommencer chaque jour à me jeter »[142] et Leiris, à nouveau, modelant l'espace pour y faire tenir le temps : « (. . .) les quatre lions, poussant chacun trois rugissements à tour de rôle (de manière que ces cris se succédassent avec la même régularité approximative que les mois de l'année), creusèrent ainsi dans l'air ambiant 12 trappes de théâtre, qui reçurent chacune une des arêtes du double tétraèdre, disloqué par ce bruit comme une ville fortifiée que font s'écrouler des trompettes » et d'où surgiront alors les douze mois de l'année[143]. . .

Ces derniers rapprochements mettent un terme au survol que nous avons tenté des intersections et des chassés-croisés techniques qui animent les mouvements dada et surréaliste. On se rend compte, en définitive, qu'à la base des multiples procédés rencontrés, jouent deux orientations essentielles qui en sous-tendent toutes les manifestations : la recherche du non-sens

137 Cf. *AH* in : *Je sublime* (1935), *Œuvres complètes*, *op. cit.*, II, 1971, pp. 142-143.
138 In : *La liberté ou l'amour* (1927), Paris, Gallimard, 1962, p. 20.
139 In : *Aurora* (1927-28), Paris, Gallimard, 1977, pp. 121-122.
140 Cf. *Les gorges froides* (1922) in : Pierre Berger, *Robert Desnos*, Paris, Seghers, 1970 (Poètes d'aujourd'hui), p. 115.
141 In : *Domaine public*, *op. cit.*, p. 145.
142 In : *Les pas perdus*, *op. cit.*, p. 24.
143 In : *Aurora*, *op. cit.*, p. 135.

ou du trop-plein de signification, dont le correspondant plastique est le non-figuratif, et le recours au hasard ou à l'automatisme interprété : le poème phonétique, le *ready-made* et l'art *Merz* du côté de Dada, les discordances sémantico-plastiques, les objets et les frottages surréalistes pour ne citer que quelques cas.

Cela dit, il faut insister une dernière fois sur la double lecture proposée à maintes reprises par les œuvres : horizontale et syntagmatique d'une part, qui invite à suivre les courants de significations enchaînées, verticale et paradigmatique d'autre part, qui se fonde sur les appels et les récurrences de sons, de sens, de graphismes, cette lecture simultanée entraînant l'apparition d'images à plusieurs dimensions et de structures intemporelles.

Ne peut-on, à ce point, affirmer avec Aragon que « (. . .) le hasard, l'illusion, le fantastique, le rêve (,) ces diverses *espèces* sont réunies et conciliées dans un *genre*, qui est la surréalité »[144] ?

Thématiques dadaïste et surréaliste

(Philippe Roberts-Jones, Bruxelles)

En art, le thème ou le sujet retenu est le vecteur d'une idée, d'une émotion, d'un sentiment ; il signifie, il symbolise, il dit. Dans les mouvements d'avant-garde, il est le plus souvent l'affirmation ou le reflet d'une prise de position, d'une attitude, d'un point de vue. Il s'agit davantage du mode d'emploi d'un sujet que de la manière de le représenter. Déjà en 1912, Apollinaire déclare : « Les peintres nouveaux peignent des tableaux où il n'y a pas de sujet véritable »[145].

Pour les dadaïstes et les surréalistes, l'objectif est de se traduire par l'agression du geste, la recherche d'un effet, la conséquence d'une démarche, et de bousculer, par exemple, les objets pour leur faire avouer une réalité autre que celle des apparences ou de la convention. La volonté de pareille attitude est arrêtée d'avance, et il faut y croire. Les impératifs d'un Breton, tel « La beauté sera convulsive ou ne sera pas » ou selon lequel l'œuvre doit se référer à un modèle intérieur « ou ne sera pas », en portent témoignage[146]. Si l'action est contraignante, elle n'exclut pas l'individualisme, bien au contraire, d'où divorce, anathème et ostracisme, mais aussi la richesse de multiples visages.

Au commencement fut Dada, puisque, selon Arp, il « est le fond de tout art »[147]. Une lame de fond en réalité, qui veut tout nettoyer et tout rénover en même temps, « il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir », affirme Tzara dans le *Manifeste* de 1918, mais il ajoutait, des années plus tard, que cet effort était « une aspiration vers la pureté et la sincérité »[148]. Les

144 In : « *Une vague de rêves* », *Commerce*, 1924, II, p. 97, souligné par nous.

145 G. Apollinaire, « Du sujet dans la peinture moderne », *Les Soirées de Paris*, 1, février 1912. La phrase citée est suivie par : « Et les dénominations que l'on trouve dans les catalogues jouent désormais le rôle des noms qui désignent les hommes sans les caractériser » ; la même idée et les mêmes arguments sont employés par Breton et Eluard 17 ans plus tard, cf. *infra* n. 153.

146 A. Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928, p. 215 ; id. : « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, 4, 15 juillet 1925, p. 28 ; « Dada and Surrealism are not art movements (. . .) They are religions, with a view of the world, a code of behaviour (. . .) », D. Sylvester, « Regarding the Exhibition », in : Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, s. l., Arts Council of Great Britain, 1978, p. 1.

147 J. Arp : *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 63.

148 T. Tzara, *sept manifestes dada*, Paris, éditions du diorama Jean Budry & Cie, 1924, p. 35 ; id., in : G. Hugnet, *L'aventure Dada*, Paris, Seghers, 1971, p. 5.

moyens employés sont d'ordre contestataire, le réel se voit dénoncé par le réel, l'objet est détourné de son usage propre et l'art devient sujet à dérision, « Dada a donné un clystère à la Vénus de Milo »[149]. La thématique réside dans une mise en cause systématique des habitudes et des usages ; on assiste à la volonté de destruction du sujet en tant que tel ou signifiant d'un contexte artistique ou social. Le *ready-made* de Marcel Duchamp rejoint l'intrusion de la réclame dans un texte. L'art-constat est déjà né qui prend son bien où il le trouve, par plaisir et nécessité du scandale, pour faire table rase en quelque sorte.

Le collage également entame le procès du goût. Ernst avec ses images grinçantes et subversives, Schwitters avec ce que Aragon aurait pu aussi nommer de « vrais déchets de la vie humaine »[150], rejoignent en tous sens les jeux de l'écriture et ses calembours. Picabia, par les mots ou les traits, démontre, s'il en était besoin, que « ces moyens sont interchangeables » et « peuvent être appliqués à n'importe quelle forme d'art »[151], mais l'importance n'est pas d'ordre narratif ou illustratif, elle réside dans l'effet corrosif des procédés. Point de thèmes privilégiés, seule compte la vertu de déranger. Au delà des incidents et des anecdotes, Arp pourra conclure : « Dada voulait détruire les supercheries raisonnables des hommes et retrouver l'ordre naturel et déraisonnable »[152].

Si les thèmes surréalistes relèvent davantage de la catégorie ou de la spécificité, du moins en apparence, tels la femme ou la forêt, un nuage ou un grelot, sont-ils autre chose que des mobiles qui se vêtent d'aspects, qui prennent des allures, des fantasmes figurants ? L'image voulue ou subie, émergente ou rêvée, est plus forte que le sujet qu'elle suscite et les éléments qu'elle charrie. D'ailleurs, le rôle créateur et réel du langage, selon Breton et Eluard, « est rendu le plus évident possible par la non-nécessité totale *a priori* du *sujet* ». Et d'ajouter : « Le *sujet* d'un poème lui est aussi propre et lui importe aussi peu qu'à un homme son *nom* »[153]. L'importance éventuelle du thème réside donc moins dans son adoption même que dans l'usage que l'on en fait, la manière de percevoir ou l'angle de vue. Il s'agit, en effet, de « donner à voir » et non pas de représenter, de « rendre visible » selon Klee[154] et non de copier. « Toute mon ambition sur le plan pictural, affirme Dalí, consiste à matérialiser avec la plus impérialiste rage de précision les images de l'irrationnalité concrète »[155].

La contestation fondamentale fait place à une démarche désirante, voire révélatrice : « Dada passé comme un orage », naît « le Surréalisme, fils de la frénésie et de l'ombre »[156]. Le modèle, qui se doit d'être intérieur[157], est celui qui est revu, recomposé selon une lumière autre, lumière qui elle-même « se décompose à travers le prisme d'imagination »[158]. L'œuvre qui en résulte n'est pas déformation classique ou simple vision d'ailleurs, elle se doit d'opérer une

149 J. Arp, *op. cit.*, p. 312.
150 Aragon : « La peinture au défi », in : *Les collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 67.
151 T. Tzara, in : G. Hugnet, *op. cit.*, p. 6.
152 J. Arp, loc. cit.
153 A. Breton et P. Eluard, « Notes sur la poésie », *La Révolution surréaliste*, 12, 15 décembre 1929, p. 53.
154 « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible ». P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Genève, Gonthier, 1964, p. 34.
155 S. Dalí, in : M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1945, p. 329.
156 Aragon, « La peinture au défi », *op. cit.*, p. 64 ; id. : *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1978, p. 81.
157 « L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas ». A. Breton, « Le surréalisme et la peinture », loc. cit.
158 Aragon, *Le paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 63.

action au niveau du quotidien, de soumettre le réel à un bombardement d'images afin qu'un jour, peut-être, « tout se précise dans l'éblouissement »[159].

Cette agression de la réalité convenue se situe à tous les niveaux de celle-ci et peut s'en prendre à chacune de ses formes. L'individu qui en fait usage agira en fonction de ses soucis ou de ses manques, confrontant son monde profond, ses images mentales, le flux de son automatisme ou ses nécessités imaginaires, au spectacle que saisit un œil raisonnable. Les signes de ce débat, de ces confrontations, sont donc multiples. Peut-on relever certaines constantes ou récurrences tel le paysage ou mieux l'endroit, tel le désir qui se conjugue souvent au féminin ?

La thématique de l'étrangeté du lieu trouve vraisemblablement son origine, pour les surréalistes, dans la série des arcades et des places de Chirico, qu'il s'agisse de l'*Enigme de l'heure* (1912) ou de l'*Enigme d'une journée* (1913)[160], de l'*Inquiétude du poète* (1913), du *Mystère et mélancolie d'une rue* (1914) ou encore de la *Gare Montparnasse* qui devient la *Mélancolie du départ* (1914). Le silence, le vide, l'architecture de l'ombre, le jeu des éclairages, la fuite du regard et ses arrêts créent des espaces inquiets que l'on croit reconnaître. Le malaise ou l'envoûtement que Chirico provoque ainsi par des gauchissements perspectifs, Max Ernst l'obtient, dans un autre registre du sensible, par les techniques du frottage et du grattage. La *Vision provoquée par l'aspect nocturne de la Porte Saint-Denis* interroge littéralement la matière pour, en un premier temps et selon le peintre, venir en aide à ses « facultés méditatives et hallucinatoires »[161], enrichir en un second temps ses inventions plastiques et le registre de ses visions, offrir enfin, à la mémoire d'un site connu, un support toujours présent à l'imaginaire.

Mariant le flou et l'étrange, concrétion ou signe à la recherche d'un horizon, Yves Tanguy évoque, plus qu'il ne fouille, les lieux où son regard glisse plus qu'il ne se pose. Le *Vieil horizon* (1928) ou *Dehors* (1929), titres évocateurs du souvenir et de la quête, répondent à ce que Breton découvrait chez le peintre : « le premier aperçu *non légendaire* sur une étendue considérable du monde mental qui en est à la Genèse »[162]. Dalí, quant à lui, insère avec la précision d'un horloger, dans un site identifiable de la Catalogne, ses montres molles qui interrogent tous les temps et c'est la *Persistance de la mémoire* (1931), Magritte dresse, sur une plage du Nord, la sombre présence de son *Homme du large* (1926) qui orchestre des fragments de la réalité, Miró découvre ses territoires étoilés, Delvaux propose ses gares pleines d'échos. Et pourquoi ne pas évoquer aussi certains travaux photographiques de Raoul Ubac, tel le *Fossile de la Bourse* (1937) ? Modification, aménagement, révision du réel, d'un lieu public, secret ou rêvé, souvent d'une ville « vue les yeux fermés »[163].

L'écrivain surréaliste agit-il autrement ? « Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve », notait Breton en 1932[164]. Mais c'était, en quelque sorte, déjà chose faite dans *Nadja* et *Le paysan de Paris*. Aragon évoquait la « métaphysique des lieux ». « Là, écrivait-il, où se poursuit l'activité la plus équivoque des vivants, l'inanimé prend parfois un reflet de leurs plus secrets mobiles ». Et ainsi il voit « Toute la mer dans le passage de

159 A. Breton et P. Eluard, *op. cit.*, p. 54.

160 « Cette immense toile ornait à l'époque (1933) l'atelier de Breton ». M. Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1959, p. 53.

161 Cf. Ph. Roberts-Jones, « Eloge de Max Ernst », *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique* (Classe des Beaux-Arts), 1978, 3-4, pp. 77-84.

162 A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 46.

163 Cf. M. Jean, *op. cit.*, p. 42.

164 A. Breton, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, 1977, p. 170.

l'Opéra. Les cannes se balançaient doucement comme des varechs. Je ne revenais pas encore de cet enchantement quand je m'aperçus qu'une forme nageuse se glissait entre les divers étages de la devanture », ou encore « le passage de l'Opéra est un grand cercueil de verre et, comme la même blancheur déifiée depuis les temps qu'on l'adorait dans les suburbes romaines préside toujours au double jeu de l'amour et de la mort, [...] on voit dans les galeries à leurs changeantes lueurs qui vont de la clarté du sépulcre à l'ombre de la volupté de délicieuses filles servant l'un et l'autre culte... »[165].

Quant à Breton, parlant de la Place Dauphine dans *Nadja*, il avoue : « Chaque fois que je m'y suis trouvé, j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante », et il n'est pas sans intérêt que ce fragment, publié dans *La Révolution surréaliste* en mars 1928, se voit illustré d'une place, avec arcades énigmatiques, de Chirico[166]. Texte et image se répondent et le texte peut parfois créer l'image, le *Tableau-poème* de Max Ernst (1923-1924) en fournit une parfaite illustration : « Dans une ville pleine de mystères et de poésies abrités sous des toits penchés par les nuits deux rossignols se tiennent enlacés ... », les mots déterminent les plans et les axes du tableau, le texte se mue en arguments plastiques, le sens et les formes s'accordent.

La thématique de l'attente et du désir anime d'une sève, souvent érotique, la vitalité surréaliste. « J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur », déclare Breton, et il se joint à Eluard pour ajouter : « Les pensées, les émotions toutes nues sont aussi fortes que les femmes nues. / Il faut donc les dévêtir »[167]. Et dans le même numéro de *La Révolution surréaliste*, Magritte encadre de photos — peintres et poètes aux yeux clos — son image-poème « je ne vois pas la [une femme nue, de face, la tête de profil penchée vers l'épaule] cachée dans la forêt »[168]. La femme toujours présente dans le rêve, enfouie dans l'inconscient, fruit, amante, paysage, objet, la femme est cosmique chez Magritte encore — *Magie noire* en 1934 ou *Pain quotidien* en 1942 —; Aragon pourrait la titrer en ces termes : « Je suis, dit-elle, le goût même du jour, et par moi tout respire »[169]. Dalí et l'omniprésence de Gala, Bellmer et le fantasme de la poupée, la femme image de l'amour, de l'« amour fou », du destin : « L'homme saura se diriger le jour où comme le peintre il acceptera de reproduire sans y rien changer ce qu'un écran approprié peut lui livrer à l'avance de ses actes. [...] Sur cet écran tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de *désir* »[170]. C'est la notion même de la création et du poème, et que Char nomme « l'amour réalisé du désir demeuré désir »[171].

Le parallélisme de la recherche, à travers des techniques, des pratiques, des ouvertures nouvelles — que ce soit le hasard objectif cher à Breton ou la leçon de choses d'un Magritte — est constant entre écrivains et artistes. L'interaction est continue, avec les accidents de parcours inhérents à toute vie commune, et se concrétise en objets, en sujets, en découvertes, en démonstrations, mais les acteurs sont moins importants que l'horizon qu'ils déchirent. Magritte

165 Aragon, *Le paysan de Paris*, *op. cit.*, pp. 19, 20, 31, 44.
166 A. Breton, « Nadja (Fragment) », *La Révolution surréaliste*, 11, 15 mars 1928, pp. 9-11.
167 A. Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 41 ; A. Breton et P. Eluard, *op. cit.*, p. 53.
168 *La Révolution surréaliste*, 12, 15 décembre 1929, p. 73.
169 Aragon, *Le paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 54.
170 A. Breton, *L'amour fou*, *op. cit.*, p. 129.
171 R. Char, « Partage formel, XXX », in : *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1948, p. 85.

invente l'*Empire des lumières* (1954) et propose, en un poème visible, l'expression de la dualité fondamentale du jour et de la nuit ; Breton unit également l'inconciliable en écrivant : « L'eau et le feu se conjurent vertigineusement dans les yeux verts d'une femme rousse »[172].

La différence, si différence il y a, réside peut-être dans le fait que les mots comportent une marge d'indétermination souvent plus étendue que les formes plastiques qui entretiennent, en général, avec le réel des relations plus étroites. Mais la pratique de l'image, au sens où Pierre Reverdy l'entendait déjà, regroupe toujours les surréalistes dans le champ fertile d'une poésie active, d'ailleurs les uns illustrent les autres par des textes ou des œuvres. La force persuasive de l'image, seule, domine le hasard des rencontres, et il en va de la thématique ou du sujet, retenu ou récurrent, comme de la chose représentée : « Ceci n'est pas une pipe », mais on pourrait répondre, comme il fut dit, « La poésie est une pipe »[173], l'art est alors de ne point la laisser s'éteindre.

CONSTRUCTIVISME

(Stephen Bann, Canterbury)*

« Existe-t-il une poésie constructive ? » — la fausse question posée par Theo van Doesburg dans le numéro d'introduction d'*Art concret*, fondé en 1930[1], constitue un excellent point de départ pour qui veut étudier l'influence du constructivisme en littérature. Car la petite revue où parut le texte de Van Doesburg marque elle-même une étape décisive dans l'évolution de l'art de la « construction », qui, dépassant la phase constructiviste proprement dite, allait pousser ses ramifications, sous l'égide de Van Doesburg, jusque dans l'art « concret » de Max Bill et des siens. L'art concret, à son tour, allait donner naissance, dans les années 50, au mouvement international des poètes concrets. La question de Van Doesburg obtenait donc une réponse affirmative plus de vingt ans après sa mort.

Mais si le problème ainsi formulé nous pousse à explorer l'avenir, il nous invite aussi à jeter un regard rétrospectif sur la décennie précédant le manifeste d'*Art concret*. Qu'on se réfère au phénomène international dont Van Doesburg se fit le porte-parole ou au contexte plus particulier de la Russie post-révolutionnaire, le constructivisme s'était, dans les deux cas, affirmé, vers 1923, comme une esthétique, ou antiesthétique, qui prétendait s'appliquer au champ tout entier de l'activité artistique. Il fallait unifier[2] ; annexer le cinéma, le *design*, l'architecture ; agir sur la poésie et les autres domaines de l'expression littéraire. La question que Van Doesburg se posait en 1930 visait indubitablement à faire écho aux aspirations plus optimistes de 1923, époque à laquelle il avait lui-même publié, dans *Mécano*, un manifeste intitulé « Tot een constructieve Dichtkunst » (Vers une poésie constructive)[3].

172 A. Breton, in : J. Roudaut, « Un geste, un regard », *NRF*, 172, 1er avril 1967, p. 839.

173 A. Breton et P. Eluard, loc. cit.

* Trad. par Dina Weisgerber

1 *Art Concret*, numéro d'introduction du groupe et de la revue. Paris, avril 1930, p. 20. Cf. à ce sujet S. Bann, *The Tradition of Constructivism*, New York, Viking et London, Thames & Hudson, 1974, où le manifeste ouvrant le numéro est reproduit en français et en traduction anglaise.

2 Cf. *The Tradition of Constructivism*, *op. cit.*, passim.

3 In : *Mécano* (Leyde), n° 4-5 : blanc, 1922-1923 (?). On pourra lire la traduction anglaise de ce manifeste dans *The Tradition . . . , op. cit.*, pp. 109-112 ; elle parut originellement dans *Form*, 2, Cambridge, 1966, qui contient un index complet de *Mécano*.

Une grande partie de la présente étude sera consacrée à la poésie expérimentale produite durant cette phase initiale du constructivisme. Précisons tout de suite, cependant, qu'à l'encontre de la poésie concrète de l'après-guerre, la « poésie constructive » de cette première période manque d'homogénéité et ne saurait se réclamer d'un statut esthétique bien défini. Dans la plupart des cas, il s'agit d'un art qui a valeur d'exemple, montrant comment une certaine manière de voir s'applique à la forme et la structure. Cette poésie tient plutôt du programme, en ce sens que ses intentions esthétiques ne s'éclaircissent que dans le contexte du manifeste — caractéristique résultant non point tant, comme nous le verrons, d'un manque d'imagination créatrice que de l'impossibilité fondamentale d'appliquer l'esthétique « constructive » au langage, du moins au stade où l'on était alors arrivé.

* * *

Commençons, comme il se doit, par indiquer brièvement les rapports du constructivisme avec les mouvements d'avant-garde qui le précédèrent directement. Dans son introduction à la réédition de la revue *G*, qu'il avait lancée en 1923 avec Werner Gräff et El Lisickij, Hans Richter définit en ces termes le passage de Dada au constructivisme :

> Dada as a movement had no programme. But the tendencies for an order, a structure, appeared nevertheless as a counterpart to the law of chance which Dada had discovered. In this way the Constructivist involvement in Dada and vice versa may be understood ... The aims of the new and unrestricted (Dada) and the aims of the enduring (Constructivism) go together, and condition each other.[4]

Dans le premier article de fond de *Veščˇ*, publié en mars-avril 1922, Lisickij avait été jusqu'à insinuer que les avant-gardes futuriste et dadaiste étaient aux antipodes des exigences esthétiques nouvelles :

> La tactique négative des « dadaïstes », qui rappellent de si près nos futuristes d'avant-guerre, nous paraît un anachronisme. Il est temps de construire sur les terrains déblayés. (...) Aujourd'hui il est ridicule et naïf de « jeter les Pouchkines par-dessus bord »[5].

La citation empruntée au manifeste futuriste de Majakovskij, « Une gifle au goût public » (1912) fait ressortir la différence existant entre la tactique de choc des mouvements antérieurs et l'engagement constructif des « artisans modernes », à qui « les spécimens classiques n'ont pas de quoi faire peur ». Que l'esthétique constructive soit une question de « verbindende Gesetze », selon Lisickij, ou qu'elle serve de « counterpart to the law of chance », selon Richter, ce qui prime, c'est la nécessité d'attaquer sur d'autres fronts, de rompre avec les expériences tentées auparavant par l'avant-garde. Le constructivisme, en poésie comme ailleurs, est né de la volonté délibérée d'explorer les codes fondamentaux de l'expression artistique.

[4] *Form*, 3, déc. 1966, p. 27.

[5] Cf. *Veščˇ-Gegenstand-Objet*. Ed : Ilja Ehrenburg et El Lisickij, Mars-avril 1922, N° 1, p. 2. L'article de Lisickij est reproduit en traduction anglaise dans *The Tradition* ..., *op. cit.*, pp. 53-57 ; p. 55.

1. Le constructivisme russe

On peut localiser trois grandes zones d'échange entre la littérature et le constructivisme russe. Mentionnons tout d'abord les effets de ce qu'on pourrait appeler l'esthétique de la construction sur les méthodes critiques et sur les professions de foi des artistes. Deuxièmement, les représentations et spectacles dans lesquels étaient intégrés des éléments littéraires, l'ensemble devant servir à exemplifier l'esthétique de la construction. En troisième lieu, l'influence qu'ont exercée les théories constructivistes et productivistes sur les matériaux mêmes de l'œuvre littéraire, par le truchement de la typographie et de l'imprimerie.

En ce qui concerne le premier point, nous n'irons pas jusqu'à prétendre que le constructivisme ait exercé une action directe sur les méthodes élaborées par les critiques formalistes à partir de 1914-1915. Certes, l'importance accordée à la fabrication de l'œuvre littéraire dans un essai comme celui de B. Eichenbaum, « Comment est fait Le Manteau de Gogol' » (1918)[6], peut utilement être mise en parallèle avec le principe de la « syntaxe des matériaux »[7] que Tatlin illustra par ses constructions dès 1914. Mais tant l'œuvre critique d'Eichenbaum que la technique de Tatlin peuvent se définir parfaitement à partir des rapports qu'elles entretiennent avec certains antécédents bien précis — l'analyse rhétorique, pratiquée en Allemagne[8] et les constructions cubistes de Picasso —, sans qu'il faille les lier plus intimement l'une à l'autre. Il est bien plus significatif, sans doute, de noter que la valorisation de la construction en tant que facteur dynamique plutôt que statique date du *Manifeste réaliste* de Gabo (1920) et réapparaît un peu plus tard chez le formaliste Tynjanov, dans son essai sur « La notion de construction » (1923). Il suffit de comparer les extraits ci-dessous pour noter la similitude des points de vue :

> Gabo : « Nous répudions l'erreur millénaire héritée de l'art égyptien qui voyait dans les rythmes statiques les seuls éléments de la création plastique.
> Nous proclamons dans les arts plastiques un élément neuf : les *rythmes cinétiques*, formes essentielles de notre perception du temps réel.
> *Tels sont les (cinq) principes immuables de notre création et de notre technique constructiviste* ».[9]
> Tynjanov : « L'unité de l'œuvre n'est pas une entité symétrique et close, mais une intégralité dynamique qui a son propre déroulement ; ses éléments ne sont pas liés par un signe d'égalité et d'addition, mais par un signe dynamique de corrélation et d'intégration.
> La forme de l'œuvre littéraire doit être sentie comme une forme dynamique.
> Ce dynamisme se manifeste dans la notion du principe de construction. »[10]

[6] Reproduit dans T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Editions du Seuil, 1966, (Collection « Tel Quel »), pp. 212-233.

[7] Cf. le manifeste que Tatlin écrivit à Moscou en 1920 et dont la traduction anglaise, « The Work Ahead of Us », fut publiée originellement dans *Vladimir Tatlin* (catalogue d'exposition, Stockholm : *Moderna Museet*, Juillet-septembre 1968, p. 51) et reprise dans *The Tradition...*, *op. cit.*, pp. 11-14.

[8] Cf. L. Doležel, « Narrative Composition — A Link Between German and Russian Poetics », in : S. Bann and J. E. Bowlt, *Russian Formalism*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1972, pp. 73-84.

[9] Cf. « Le Manifeste réaliste ». (Traduit du russe par Edith Combe) in : Naum Gabo, *Constructions, Sculptures, Peinture, Dessins, Gravure*. Introduction de Herbert Read et Leslie Martin. (Traduit de l'anglais par Claude Noël), Neuchâtel, Editions du Griffon, 1961, pp. 154-155. On trouvera la traduction anglaise du manifeste dans *The Tradition...*, *op. cit.*, pp. 5-11 ; p. 10.

[10] *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, pp. 117-118.

Bien que Gabo et Tynjanov insistent tous deux sur les termes de « dynamisme » et de « construction », il est clair que leurs tentatives de définition partent de prémisses totalement différentes. Gabo se livre à des conjectures sur l'art de l'avenir, tandis que Tynjanov propose un système critique devant servir à analyser la littérature russe du passé. Le célèbre pamphlet de Majakovskij, « Comment faire les vers ? » (1926), réconciliera, du moins en surface, ces deux points de vue. Le point de départ de Majakovskij est que la critique formaliste a substitué à la conception idéaliste de la poésie une analyse pratique des procédés de travail :

> Les enfants (et aussi les jeunes écoles littéraires) veulent toujours savoir ce qu'il y a à l'intérieur d'un cheval en carton. Après le travail des formalistes, on connaît parfaitement l'intérieur des chevaux et des éléphants en papier. Si les chevaux en ont un peu souffert, excusez-nous.[11]

Armé de cette idée, Majakovskij soumet sa propre poésie, et en particulier son poème « A Sergej Esenin », à un examen minutieux au cours duquel il décrit d'une manière extrêmement vivante les stades successifs de la composition. Impossible de minimiser l'importance de l'effet obtenu : on a l'impression d'assister à une reconstitution de la genèse du poème, et la construction s'y révèle comme processus authentiquement dynamique.

« Il faut mener le vers jusqu'à la limite de l'expressivité »[12], déclare Majakovskij. L'idée se trouve déjà dans un manifeste publié au nom du « Centre littéraire des constructivistes » en 1924, groupe auquel appartenait l'écrivain Vera Inber et qui proclamait explicitement sa volonté d'appliquer les principes constructivistes à la littérature. Pour cette dernière raison, les vues du centre méritent qu'on s'y attarde un instant. Pour ses membres, de même que pour le groupe *LEF* de Majakovskij, le constructivisme a une « vaste portée socio-culturelle »[13] plutôt qu'une signification purement esthétique. Leur définition du constructivisme comme « *système d'exploitation maximum du thème* », comme « *art motivé* »[14] évoque Eisenstein et sa théorie du montage[15]. D'autres liens avec le cinéma sont suggérés par le fait qu'ils envisagent « la recherche d'un grand thème épique et d'une forme compacte pour l'exprimer », menant à l'introduction des « techniques de la prose dans le domaine de la poésie ». Appliqué à la poésie, le principe de la « charge » ou exploitation maximum du thème débouche, pour eux, sur l'exigence que « toute la texture du vers se développe à partir du contenu sémantique fondamental du thème ».

Si Majakovskij retrace la genèse de son propre poème sous prétexte de montrer « Comment faire les vers », le Centre littéraire, lui, fait des recommandations précises quant à la production poétique et littéraire de la société révolutionnaire. N'empêche que les publications de ses membres consistent pour l'essentiel en essais d'analyse sémantique et phonétique ; et il est bien malaisé de découvrir quelle œuvre nouvelle, pour autant qu'elle existât, mettait, à leurs yeux, leur programme en pratique.

En mai 1923, *Zangezi* est représenté à Petrograd dans une mise en scène de Tatlin : rencontre, dont l'effet dut être grandiose, entre le constructivisme et la littérature, dans le

[11] Maïakovski, *Vers et proses de 1913 à 1930*, traduits du russe et présentés par Elsa Triolet, Paris, Les éditeurs français réunis, s. d., pp. 333-334.

[12] Ibid., p. 360.

[13] Manifeste du centre littéraire constructiviste, publié en 1924 à Moscou ; traduction anglaise in : *The Tradition . . ., op. cit.*, p. 124.

[14] Ibid., p. 126.

[15] Cf. S. M. Eisenstein, « The Fourth Dimension in the Kino », *Close Up*, VI, 3, mars 1930, pp. 184-194.

domaine du spectacle. Il est évident que l'archétype de cette manifestation artistique véritablement synthétique doit se chercher dans les « spectacles futuristes », dont un des exemples les plus représentatifs durant la période postrévolutionnaire fut le spectacle électrico-mécanique de *La Victoire sur le soleil* de Kručënych (1920-21)[16]. Pourtant, l'œuvre montée par Tatlin et basée sur le dernier ouvrage publié par le grand futuriste Chlebnikov, procédait de principes authentiquement constructivistes. Tatlin incorporait dans le spectacle une conférence du phonéticien Lev Jakubinskij sur les innovations verbales de Chlebnikov, et fondait la mise en œuvre du texte sur le principe que « the word is a building unit, material a unit of organized space »[17]. Ses propres constructions de matériaux s'identifiaient avec les constructions de mots du poète, dans le but suprême de fusionner « the work of two people into a unity, in spite of their having different specialities » et de rendre « Chlebnikov's work comprehensible to the masses ». Le passage suivant montre à quel point l'analyse que fait Tatlin de l'« architecture » (the « planks ») de la construction verbale peut également s'appliquer à ses constructions de matériaux :

> In one of the « planks of the plan », the « planks » of which *Zangezi* is built up, we find a succession of « thing-like sounds », as in the « Song of the Astral Language » :
>
> There a swarm of two green KHA
> and EL of clothing in flight
> GO of skies over the games of men
> VE of groups round an invisible fire,
> the LA of labour and the PE of games and song ...
>
> To emphasize the nature of these sounds I use surfaces of different materials, treated in different ways.[18]

Le *Zangezi* de Tatlin fut une tentative hardie de mettre en lumière les ressources tant constructivistes que dynamiques du langage poétique. Selon les paroles mêmes du réalisateur, le spectacle réussissait en partie à donner forme à « an ultimate tension and energy in verbal creation ». On peut affirmer, semble-t-il, que le constructivisme n'a plus jamais réalisé juxtaposition aussi spectaculaire de la langue parlée et de la forme plastique.

Le constructivisme russe avait rapidement dépassé le stade de la simple réaction au futurisme. Sa faction « productiviste », qui avait publié un programme détaillé dès 1920, avait défini son objectif comme étant « l'expression communiste d'une œuvre matérialiste constructive »[19]. Des artistes comme Rodčenko et Varvara Stepanova furent prompts à tourner le dos à la peinture de chevalet ; quittant le champ des activités artistiques traditionnelles, ils s'adonnèrent à des tâches nouvelles, telles que le *design* de vêtements de travail et la recherche de nouveaux moyens d'expression, comme la photographie, par exemple. Le premier ouvrage

[16] Sur ce « spectacle » basé sur l'« opéra » futuriste de 1913, voir *Form*, 3, déc. 1966, pp. 12-14, où la description de Lisickij est publiée dans une traduction anglaise de Standish Lawder.

[17] *Vladimir Tatlin* (catalogue d'exposition, *op. cit.*), p. 69. Le catalogue contient également d'intéressants documents photographiques relatifs, entre autres, à la production de *Zangezi*.

[18] Ibid., p. 69.

[19] Naum Gabo, *Constructions, Sculptures, ..., op. cit.*, p. 155. Le programme du groupe productiviste est également publié en anglais dans *The Tradition..., op. cit.*, pp. 18-20.

théorique émanant du constructivisme d'« action de masse » fut le pamphlet publié en 1922 par Aleksej Gan, dans la petite ville de Tver'. Comme Lisickij le fera remarquer plus tard, Gan était un imprimeur-éditeur qui tenait à travailler « à l'imprimerie même, à côté du typographe et de la machine »[20]. L'art moderne avait déjà, au cours de son évolution, fourni d'autres exemples de pareille collaboration entre poète (ou écrivain) et typographe : les calligrammes d'Apollinaire et d'Albert-Birot, publiés par ce dernier dans sa revue *Sic*, avaient tiré parti de l'habileté du technicien. Mais la démarche de Gan est plus radicale. Car la typographie constructiviste reflète aussi bien l'idéologie du productivisme, dans la mesure où l'écrivain a mis personnellement la main à la réalisation technique de son message, qu'un choix esthétique — celui de couler ce message dans un style typographique particulier.

Pourquoi ne verrait-on pas en Gan l'ancêtre d'un petit groupe de constructivistes qui feraient avant tout figure de « graphistes » et de typographes, mais capables néanmoins d'atteindre à l'expression poétique, en dépassant et en transcendant la perfection technique de leur métier ? H. N. Werkman, dont nous parlerons plus loin en détail, occupe une position en vue parmi ces typographes-poètes. Mentionnons également Hansjörg Mayer qui s'illustra dans la typographie après la guerre, à Stuttgart. Par la manipulation des trois lettres qui le composent, son poème « oil » crée une image graphique dont l'ensemble est signifiant ; mais d'autre part, la plupart de ses œuvres sont de purs exercices de déploiement de lettres, ne tenant aucun compte de la signification[21]. Peut-être met-on ici le doigt sur l'un des apports les plus substantiels du constructivisme à la littérature : il nous fait percevoir plus intimement le processus de construction qu'implique la technique même de l'imprimerie, et favorise la production d'une sorte de poésie sachant tirer parti de cette perception. L'œuvre d'Eugen Gomringer, dont il sera également question plus tard, est un exemple topique.

2. Le constructivisme européen jusqu'en 1950

Nous avons constaté précédemment avec Hans Richter que les constructivistes internationaux inclinaient à voir dans l'ordre qu'ils prônaient la « counterpart to the law of chance » des dadaïstes. Pour ce qui regarde la poésie, cela revient à dire que l'expérience poétique tentée par Dada, notamment la poésie « phonétique » de Raoul Hausmann et de Kurt Schwitters, s'insérait dans un programme nouveau, constructif. Le mot d'ordre n'était plus de détruire les formes du langage afin de souligner l'absurdité de l'art et de la vie : la destruction devait s'accompagner d'une reconstruction à partir des fondements mêmes de l'expression verbale que les dadaïstes avaient mis à nu. Theo van Doesburg, qui publia son programme poétique dans *De Stijl* en avril 1920, définissait ainsi la nouvelle consigne :

[20] *Ibid.*, p. 33 : la citation est empruntée à El Lisickij : cf. Sophie Lissitsky-Küppers, *El Lissitsky*. Ed. anglaise, London, Thames & Hudson, 1968, p. 359.

[21] A propos de « oil », voir Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry : A World View*, Bloomington, Indiana University Press, 1970, p. 124. Un grand nombre d'œuvres de Mayer (jusqu'en 1968) sont présentées avec illustrations dans *Edition Hansjörg Mayer* (catalogue d'exposition, La Haye, Gemeentemuseum, oct.-nov. 1968). Cf. également *Konkrete poëzie* (catalogue d'exposition, Amsterdam, Stedelijk Museum, nov.-janv. 1971), qui contient aussi des œuvres d'artistes mentionnés plus loin, tels que Belloli et Decio Pignatari.

la nouvelle conception de la vie réside dans la
PROFONDEUR et L'INTENSITÉ
et ainsi nous voulons la poësie

pour construire littérairement les événements multiples
autour de nous et à travers de nous
il est nécessaire que la parole soit reconstituée
aussi bien suivant le SON que suivant L'IDÉE
si dans l'ancienne poësie
par la domination des sentiments relatifs et subjectifs
la signification intrinsque de la parole est détruite
nous voulons par tous les moyens qui sont à notre disposition
la syntaxe
la prosodie
la typographie
l'arithmétique
l'orthographie
donner une nouvelle signification de la parole et une nouvelle force à l'expression[22].

Dans les livraisons ultérieures du *Stijl*, Van Doesburg publia, sous le pseudonyme de I. K. Bonset, un certain nombre de poèmes écrits selon ces préceptes. Et dans le numéro de mai-juin 1923, il inclut des poèmes de Henrik Scholte, T. Brugman et Antony Kok dans un ensemble qu'il intitula : « Symptomen eener Reconstructie der Dichtkunst in Holland » (Symptômes d'une reconstruction de la poésie en Hollande). Quant à l'œuvre de Van Doesburg, on en trouve un exemple typique dans « Voorbijtrekkende Troep » (La troupe défile), paru dans le numéro spécial que *De Stijl* lui consacra en novembre 1921, mais datant probablement de 1916[23]. Les deux termes « ransel » (havresac) et « blikken trommel » (tambour de fer-blanc) y sont répétés en un effet cumulatif et forment une espèce de contrepoint. Les variations affectant l'espacement des lettres et la typographie y servent à marquer les accents rythmiques et à faire ressortir l'impression d'onomatopée. L'impact visuel de la structure est immédiat. Mais le poème doit se lire lentement, et de préférence à haute voix, pour acquérir toute sa signification.

D'un point de vue théorique, « Vers une poésie constructive », l'article plutôt ambigu publié en 1923 dans *Mécano* — la revue de I. K. Bonset —, constitue la contribution la plus importante de Van Doesburg à la création de ce genre littéraire. L'impression majeure, il faut bien le dire, est que Van Doesburg a profité d'abord et avant tout de la circonstance pour attaquer par ce biais l'orientation des productivistes russes. « Accepter ce qui est purement utilitaire comme fondement essentiel d'une nouvelle forme d'art = folie », proclame-t-il. Et les exemples qu'il cite à l'appui, parmi lesquels « un morceau de fer cloué sur du bois ; une chaise sans dossier ; une voiture toujours en panne »[24], renvoient manifestement à la manière nouvelle que Tatlin, Rodčenko et leurs adeptes avaient adoptée. En ce qui concerne la poésie, Van Doesburg se cantonne pour une grande part dans des généralités, se contentant d'esquisser sa philosophie de la reconstruction artistique par opposition aux propensions utilitaires de ses rivaux. Mais il énumère bel et bien les domaines spécifiques dans lesquels s'est opérée la

[22] *De Stijl*, III, avril 1920, 6, p. 53.

[23] *Ibid.*, IV, nov. 1921, 11, pp. 162-163. Pour d'autres poèmes de Van Doesburg, voir les références au *Stijl* dans l'index publié dans *Form*, 6, déc. 1967, p. 29 et suiv. (sub verbo I. K. Bonset), Cf. également: I. K. Bonset, *Nieuwe Woordbeeldingen. De Gedichten van Theo van Doesburg*, Amsterdam, Querido, 1975.

[24] Cf. n. 3.

destruction de la syntaxe (dans l'usage (signification); dans le monstrueux (troubles psychiques); dans la typographie), et, à l'appui de sa thèse, il mentionne toute une série de précurseurs allant de Sade, Mallarmé et Rimbaud à des figures contemporaines telles que Marinetti, Albert-Birot et Schwitters.

Van Doesburg pouvait difficilement invoquer meilleur témoignage que Kurt Schwitters pour étayer ses théories sur la destruction de la syntaxe. Ce poète, que ses attaches avec Dada n'empêchèrent pas de collaborer à *Mécano*, ni à la revue *G* de Hans Richter, est en effet le seul qui soit cité comme ayant coopéré à cette tâche dans chacune des trois sphères d'action. Et c'est lui encore qui, manifestement, fournit l'illustration la plus évidente de la "reconstruction", entreprise obligatoire, selon Van Doesburg, de la démarche constructive. Le manifeste de la «Konsequente Dichtung», qu'il publia dans *G* en juin 1924, débute par un beau paradoxe :

> Nicht das Wort ist ursprünglich Material der Dichtung, sondern der Buchstabe.
> Wort ist :
> 1. Komposition von Buchstaben
> 2. Klang
> 3. Bezeichnung (Bedeutung)
> 4. Träger von Ideenassoziationen.
> Kunst ist undeutbar, unendlich ; Material muss bei konsequenter Gestaltung eindeutig sein.[25]

En recherchant l'« univoque » (« eindeutig »), c'est-à-dire le sens qui restera le même pour tous les publics de tous les temps, Schwitters se débarrasse des entraves de la poésie traditionnelle. Il réfute les prétentions goethéennes à l'universalité en montrant que l'expression poétique « Über allen Gipfeln/Ist Ruh » n'a guère de sens pour l'habitant du Hedjaz « (Gegend 2 Menschen auf 1 qkm) », puisque le calme, pour celui-ci, est la norme universelle. Il en conclut que seuls peuvent être considérés comme univoques, d'une part, la suite des lettres dans le mot et, d'autre part, le son, pour autant qu'il soit émis par le récitant plutôt qu'imaginé par le lecteur. De là, l'art poétique nouveau :

> Die konsequente Dichtung ist aus Buchstaben gebaut. Buchstaben haben keinen Begriff. Buchstaben haben an sich keinen Klang, sie geben nur Möglichkeiten zum Klanglichen, die gewertet werden durch den Vortragenden. Das konsequente Gedicht wertet Buchstaben und Buchstabengruppen gegen einander.[26]

Rendons hommage au mélange de sérieux et d'ironie dont Schwitters fait preuve, car c'est cette qualité, qu'il possède au plus haut degré, qui nous incite à suivre son raisonnement jusqu'au bout et à nous pencher sur le poème qu'il nous offre comme modèle (agrémenté de détails phonétiques très précis à l'intention du récitant). On ne saurait nier qu'il a fort adroitement circonscrit l'idée maîtresse du constructivisme international : défi au classicisme ancien et à sa prétendue « universalité », plus création d'un lexique de constantes qui favorisera l'émergence d'un ordre nouveau, définitif. Pourtant, il suffit de placer côte à côte le manifeste de Schwitters et l'exposé « Zur Elementaren Gestaltung » que Van Doesburg fit paraître dans le

[25] Kurt Schwitters, « Konsequente Dichtung », *G* (Berlin). *Zeitschrift für Elementare Gestaltung*, juin 1924, n° 3. Le manifeste est reproduit en partie in : Hans Richter, *Dada-Kunst und Antikunst*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1964, pp. 150-152 ; p. 150.

[26] Cf. Hans Richter, *op. cit.*, p. 152.

premier numéro de *G* en juillet 1923[27] pour voir où le bât blesse. Lorsque Van Doesburg réduit, dans la plus pure tradition cubiste, la forme plastique à la « basse continue » du rectangle, il fait plus qu'une simple réduction : il se livre à une analyse formelle. Au contraire, la réduction du langage à des assemblages de lettres (avec indication de leur valeur sonore) ne comporte aucun élément d'analyse. Là où Van Doesburg (dans le sillage de Cézanne) intègre les données de la vue et du mouvement dans l'espace tridimensionnel, Schwitters se contente de désagréger l'élément signifiant. En résumé, la lettre n'est pas au langage ce que la «basse continue» est aux formes sensibles.

La distinction que nous venons de faire n'implique aucun jugement défavorable à l'égard de Schwitters, que son ironie met d'ailleurs à l'abri de toute velléité de réfutation en bonne et due forme. Mais ce que nous sommes amenés à constater, c'est que Schwitters avait mis le doigt, par l'absurde logique de sa démarche, sur une erreur de raisonnement fondamentale, inhérente à l'adoption de méthodes « constructives » en poésie. En Russie, la « déconstruction » entreprise par Majakovskij ou par Tatlin n'avait jamais méconnu l'existence des valeurs sémantiques. Mais en Europe occidentale, où la consigne, essentiellement esthétique, du constructivisme rendait pareille réduction inévitable, il n'était pas mauvais que l'on prît conscience de son absurdité foncière. Bien que Schwitters n'eût jamais cessé d'écrire des poèmes phonétiques, en employant des systèmes de notation et de prononciation analogues à ceux mentionnés plus haut, il est significatif que, par la suite, il ait réintroduit le « thème », élément sémantique global, tantôt de manière claire et nette, comme dans « Nießscherzo. Das Ganze niesen », tantôt en imposant au texte une structure musicale, comme c'est le cas pour sa *Ursonate*.

Le problème révélé par Schwitters était tout simplement celui de la double articulation du langage, qui refusait héroïquement de se laisser réduire à un seul de ses niveaux. Il est intéressant de noter que si quelques dadaïstes passèrent, du temps de Schwitters, par une phase constructiviste ou concrète, ils eurent tous tendance à développer des formes d'expression poétique où l'élément de « construction », bien que nettement perceptible, est néanmoins contrecarré par une charpente traditionnelle, qu'elle soit métrique ou discursive. On pourrait classer dans cette catégorie les remarquables poèmes allemands du *Pyramidenrock* (1924) de Hans Arp. Dans l'exemple ci-après, la présence de termes paradigmatiques (Der/die/das), d'expressions toutes faites (prima qua) et de références à une grande précision formelle (rigorose) à l'intérieur d'un champ sémantique tenant à la fois du non-sens et de l'ensemble hautement organisé, accroît la tension entre ordre et désordre. Tout se passe comme si l'on était sur le point de dominer le langage, non seulement en tant qu'armature, assemblage de lettres, mais aussi en tant que champ — anarchique en puissance — de significations.

Ich bin der grosse Derdiedas
das rigorose Regiment
der Ozonstengel prima qua
der anonyme Einprozent[28]

[27] Publié également, en traduction anglaise, dans *The Tradition . . ., op. cit.*, pp. 91-93 ; cf. également Joost Baljeu, *Theo van Doesburg*, London, Studio Vista, 1974, où l'on trouvera le texte du manifeste ainsi que d'autres écrits de Van Doesburg mentionnés dans la présente étude.

[28] Hans Arp, *Gesammelte Gedichte*, I, Wiesbaden, Limes Verlag, 1963, p. 80.

Cette manière de faire servir le poème à exprimer une tension entre l'ordre et le désordre est également sous-jacente dans les dernières œuvres d'un autre dadaïste, Raoul Hausmann. Au Congrès des artistes progressistes internationaux qui se tint à Düsseldorf en 1922, Hausmann avait, « en français et en allemand, déclaré formellement qu'il n'était ni pour les progressistes ni pour les artistes, et qu'il ne se reconnaissait pas plus international que cannibale »[29]. A ce moment crucial, où tout indiquait qu'un mouvement constructiviste international était en train de se former et où Van Doesburg, Richter et Lisickij allaient contracter leur alliance stratégique, Hausmann restait dadaïste jusqu'au bout des ongles. Les poèmes qu'il publia par la suite, et plus spécialement ses poèmes phonétiques, ont gardé, dans une large mesure, la pureté et le charme lyrique des expériences du début ; et il désavoua Schwitters pour avoir adopté le « principe désuet »[30] de la forme sonate dans sa *Ursonate*. Une œuvre au moins, pourtant, soumise à Schwitters parmi celles qu'il pensait publier dans *Pin* (leur entreprise commune) en 1946, s'écarte de ce modèle. « Three little pine trees » part de l'équation des formes sensibles et des formes géométriques : « The courtyard was square ». Le poème se prolonge par un long développement sur la forme carrée de la cour, durant lequel les points cardinaux eux-mêmes entrent en scène :

At the four cardinal points.
East, west, north, south.
In letters —
E W N S
E W N S
W N S E
S N W E
S E W N
N E W S
S E N W
E
eee
sewn
news[31]

Il est par trop évident, comme le dit Jasia Reichardt, que Hausmann s'est livré ici à un exercice de style[32]. Mais dans ces lignes où les lettres se permutent, il atteint une sorte de précision malicieuse qui se justifie d'un point de vue esthétique. Bien qu'on ne puisse en aucune façon le considérer comme un poème constructiviste, « Three little pine trees » propose une méthode d'organisation du langage au double niveau de la sémantique et de la typographie, de telle manière que signification et structure ne font qu'un (« the "news" is "sewn" »).

[29] *The Tradition* ..., *op. cit.*, p. 62.
[30] Cf. Raoul Hausmann : « Meaning and Technique in Phonic Poetry », *Form*, 5, sept. 1967, p. 16.
[31] Raoul Hausmann & Kurt Schwitters, *Pin* (ed. Jasia Reichardt), London, Gaberbocchus Press, 1962, p. 44.
[32] Ibid., p. 4 ; comme Jasia Reichardt le fait très judicieusement remarquer à propos de Hausmann : « Words were born from him like algebraic formulae ... unwittingly in a sense, irrepressibly, in patterns and carefully selected agglomerations » (p. 3).

3. Du constructivisme à la poésie concrète.

On se rend compte, en retraçant ainsi les formes d'échange successives entre le constructivisme et la littérature, d'une des difficultés inhérentes au concept même de la poésie « constructive ». Majakovskij et Tatlin rédigent des déclarations, développent leurs idées — dans le domaine critique ou plastique — sur les procédés de la construction ; à l'Ouest, dans le même temps, Van Doesburg et Schwitters expérimentent, sur le mode prophétique ou ironique, les principes du Nouvel Art. Avec comme résultat, pour ceux-ci comme pour ceux-là, le spectacle identique d'une activité toujours plus vaste, en relation directe avec le programme d'ensemble proposé soit par le LEF — « Le constructivisme doit devenir le bureau d'études formel supérieur de toute la vie »[33] —, soit par l'« elementare Gestaltung » de *G.* Mais pour que la poétique « constructive » pût à son tour s'élaborer selon ses lois propres, il fallait une atmosphère plus sereine, il fallait se détacher de ce climat d'expérimentation avant-gardiste. Il n'est guère surprenant dès lors que deux des figures les plus importantes parmi celles qui marquent le passage des activités des années 20 à la poésie concrète des années 50, aient travaillé en grande partie dans l'isolement. Ce sont ces deux artistes, le Hollandais H. N. Werkman et l'Italien Carlo Belloli, qui introduisirent une note franchement nouvelle dans la tradition constructiviste.

H. N. Werkman (il mourut en 1945, fusillé par la Gestapo) développa une forme d'expression artistique qui devait son cachet et son extraordinaire puissance à la connaissance pratique qu'il avait de l'imprimerie — ce qui fit dire à W. Sandberg que « his magic conjures new forms/from the old typecase »[34]. Vers 1923, il décide de se servir de son atelier pour produire des « druksels », images réalisées directement par des moyens typographiques, et tirant leurs effets de l'emploi de rouleaux encreurs, de filets, de caractères et d'encres d'imprimerie, et de la presse à bras. A quoi viendront s'ajouter, à partir de 1934, l'estampage et le stencil. Bien que Werkman ait en partie fait usage de ces procédés pour effectuer les travaux qu'on lui commandait d'habitude — calendriers, programmes de concert, etc. —, on est toujours frappé par sa grande originalité. Ses poèmes présentent, par leur non-sens, des ressemblances frappantes avec les vers dadaïstes, mais ils sont métamorphosés par le contexte typographique net et précis dans lequel ils s'insèrent. Werkman était incontestablement parvenu à conférer à son moyen d'expression — l'imprimerie — quelque chose qui se rapprochait de l'« aura »[35] dont est baignée l'œuvre d'art, et ses expériences verbales en acquièrent par là-même un caractère définitif : elles nous font comprendre à quel point les constructivistes avaient besoin, dans leur apologie des procédés formels, de la réalité matérielle de l'œuvre pour démontrer la tension qui existe entre l'ordre imposé et le réel.

Les plus remarquables des exercices de Werkman sont sans doute non point tant les poèmes basés sur la technique du vers que les juxtapositions de mots — fragments isolés et répétés — sans signification évidente. Dans « Blauw, blauw, blauw » (1936)[36] le même mot est

[33] Léon Robel, *Manifestes futuristes russes*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1971, p. 77.

[34] Cf. *H. N. Werkman, Typographies and Poems* (catalogue d'exposition, Whitechapel Gallery. London, nov.-déc. 1975), p. 3. Ce catalogue contient des illustrations et une bibliographie complète de Werkman.

[35] On fait évidemment allusion ici à l'essai de Walter Benjamin, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit » : l'« aura » y est définie comme étant « was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert » (*Illuminationen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1961, p. 152.)

[36] *H. N. Werkman, Typographies and Poems, op. cit.*, p. 7.

simplement imprimé trois fois dans des caractères de grandeurs différentes et combiné avec des filets et autres symboles typographiques qui se trouvent incorporés dans le canevas général. L'emploi qu'on fait ici du langage est parcimonieux et pourtant subtilement expressif. On en trouve l'équivalent dans les poèmes de Carlo Belloli, dont les *Testi-poemi murali* (Textes-poèmes muraux) et les *Parole per la guerra* (Paroles pour la guerre) parurent en 1944. Quoique Marinetti ait salué en lui « le plus jeune des futuristes » dans son introduction au premier de ces recueils, Belloli créait en fait une forme poétique notablement différente de celle qu'avait adoptée le futuriste dans ses *parole in libertà*. Il allait d'ailleurs insister plus tard sur le fait qu'il avait complètement rompu avec « l'utilisation "expressionniste" de l'espace de la page, telle que l'avaient recherchée Mallarmé, Marinetti et Apollinaire » :

> pour nous, le mot est un matériau purement verbal de conception et de structure visuelles, un arrangement typographique précis découlant d'un choix de valeurs sémantiques . . .[37]

Dès 1944, dans sa propre introduction à *Testi-poemi murali*, il avait souligné que « les mots-clés des constructions typographiques visent à la plus grande sobriété d'expression possible »[38]. Des œuvres comme « *treni* », où la répétition du signe « i » évoque le passage des trains, ont des apparences trompeusement simples, jusqu'au moment où l'on découvre ce qu'il y a de neuf et de piquant dans cette manière de construire le poème par comparaison aux accents exagérément appuyés de la « Voorbijtrekkende Troep » de Van Doesburg, par exemple. Le fait que le lieu et la date incorporés dans la composition — Umbria 1943 — donnent au thème une portée, une force dont l'œuvre tout entière est pénétrée, rappelle les idéogrammes socio-politiques que l'on trouvera plus tard au Brésil, chez les poètes concrets groupés autour de la revue *Noigandres*.

Belloli s'est soigneusement gardé d'appeler sa poésie « concrète ». Dans les années 50, il émit la critique suivante à l'égard des œuvres qui faisaient leur apparition sous cette étiquette :

> à notre système de structures sémantiques et morphologiques, combinées avec d'autres, sémiotiques et typographiques, les poètes concrets substituent une construction arithmétique de mots-clés monocordes ne pouvant produire qu'un effet illusoire en l'absence de la nécessaire relation avec une construction typographique visuelle, que ces auteurs négligent totalement.[39]

Notons cependant que la définition de Belloli, qui établit implicitement les critères d'une poésie « visuelle » authentique, ne s'applique qu'aux premiers stades de l'évolution de la poésie concrète. Il semble bien, en effet, qu'au cours des quelque vingt années qui se sont écoulées depuis le moment où l'emploi du terme commença à se généraliser jusqu'à nos jours, le poème concret se soit rapproché de l'idée que s'en faisait le poète italien : l'intention de répondre aux normes proposées s'est précisée, et c'est dans cette mesure que la poésie concrète s'est faite, non pas seulement arithmétique ou géométrique, mais constructiviste.

On pourrait citer pour illustrer ce qui précède l'œuvre du poète allemand, Eugen Gomringer, qui publia ses premières « Konstellationen » en 1953 et consentit à ce qu'on les

[37] *Concrete Poetry : A World View*, *op. cit.*, p. 39.
[38] Ibid., p. 37.
[39] Ibid., p. 39.

dénommât « concrètes » en 1956. C'est de propos délibéré que Gomringer avait tâché de recréer sous une forme poétique les caractéristiques plastiques qu'il admirait dans la peinture concrète de Max Bill[40]. Mais s'il en résulta une série d'ouvrages d'une précision idéographique inégalée, il n'en reste pas moins que le problème posé par la forme poétique n'est pas encore entièrement résolu. Le recueil des *Konstellationen* (1962) apparaît comme le fruit d'une recherche suivie, systématique sur les *codes* de la construction poétique : tout se passe comme si Gomringer examinait successivement et expérimentait les divers procédés de réduction mis en pratique par les pionniers de la modernité, afin de découvrir comment on allait pouvoir construire la poésie nouvelle. Mais d'autre part, le long poème, « 1 konstellation : 15 » inclus dans l'édition définitive de 1969, se présente comme une magnifique résolution des éléments plastiques, typographiques et sémantiques[41]. Gomringer s'est servi d'une structure en forme de grille, qui, répétée, engendre quinze « messages » successifs. Le champ sémantique est déterminé par un simple assemblage de mots (mer, soleil, lune, femme, homme, terre), comme c'était déjà le cas, ou presque, dans ses premières séquences permutationnelles. Mais le contraste entre la grille invariante, matrice de significations, et la simplicité formelle des lettres porte la qualité plastique de l'œuvre à un degré jusqu'alors inégalé. On trouve chez Gomringer comme un écho du principe de « construction dynamique » réclamé par les Russes : dramatisant le procédé cumulatif par lequel la forme du signe graphique acquiert un sens, il a créé une structure poétique qui transcende avec éclat les codes qui la régissent.

La même constatation peut se faire à propos du groupe brésilien *Noigandres*, dont les contacts avec Gomringer, en 1955-56, menèrent à l'adoption sur le plan international du terme de « poésie concrète ». Les poètes de *Noigandres* avaient commencé par définir la poésie nouvelle d'une manière plus éclectique que ne le faisait Gomringer : ils se référaient au concept de la « structure espace-temps » et visaient à une synthèse « verbivocovisuelle »[42]. Ainsi, dans « Poetamenos », la première en date des productions du groupe puisqu'elle fut composée en 1953, Augusto de Campos avait adopté un style typographique rappelant les *Cantos* de Pound et un système de notation selon un code de couleurs où l'on a cru retrouver l'influence de la « Klangfarbenmelodie » de Webern. Cependant, dès 1958, les conjectures émises dans le « Plan Pilote » montrent que *Noigandres* reconnaissait la possibilité d'une évolution vers un modèle plus rigoureusement constructiviste. Abordant ce qu'ils appelaient l'« isomorphisme » (« conflit de la forme et du thème cherchant à s'identifier l'un à l'autre »), ils mettaient en contraste les premières phases de l'évolution poétique, pendant lesquelles « la forme organique et la phénoménologie de la composition prédominent », et « un stade plus avancé » au cours duquel « l'isomorphisme tend à se résoudre en un mouvement structurel (*mouvement* proprement dit) ; à ce stade, la forme géométrique et la "mathématique" de la composition (rationalisme sensible) prédominent ».[43] Cette dernière phase n'a jamais été exemplifiée avec plus de bonheur que dans la remarquable série de « Poemobiles », composés de 1968 à 1974 et publiés cette année-là

[40] Cf. Eugen Gomringer, « The First Years of Concrete Poetry » *(Die ersten Jahre der konkreten Poesie)*, *Form*, 4, 1967, pp. 17-18 ; Gomringer souhaitait que le poème illustrât « des problèmes univoques de lignes, de surfaces et de couleurs ». Il est intéressant de noter le parallélisme qui existe entre sa recherche de l'« univoque » et les spéculations de Schwitters sur le même thème dans « Konsequente Dichtung ».

[41] Pour ce poème ainsi que pour beaucoup d'autres de Gomringer, voir *Worte sind Schatten*, Hamburg, Rowohlt, 1969 (plus particulièrement pp. 167-197).

[42] *Concrete Poetry : A World View*, *op. cit.*, p. 72. (Le manifeste de 1958 y est reproduit intégralement.)

[43] Ibid.

par Augusto de Campos. En un sens, ces poèmes reposent sur un principe établi bien avant cette époque : voyez le « poème-cinéma » *LIFE* (1958) de Decio Pignatari, par exemple, œuvre que Gomringer admirait pour sa combinaison d'« architecture et de symbolisme »[44]. Avec le concours de l'artiste constructiviste Julio Plaza, Augusto de Campos a renforcé le caractère « architectural » et dynamique de l'œuvre : chaque poème se présente comme une fiche pliée qui, en s'ouvrant, révèle des combinaisons de mots et de lettres, allant de la plus simple à la plus complexe. Le mot « rever » (« revoir, voir de nouveau », en portugais ; « rêver » en français) se fragmente en projections angulaires qui tendent vers la construction d'un espace virtuel (idéal) au fur et à mesure que la fiche se déplie. On « voit et revoit » la charge sémantique accumulée dans le mot, mais on la voit comme « en un rêve » qui n'existe qu'au moment du déploiement. On pourrait difficilement imaginer démonstration mieux réussie, non seulement de l'« isomorphisme » du groupe *Noigandres*, mais aussi de la manière dont on a — enfin — résolu l'éternel conflit de la forme et du thème. Grâce à l'aide inestimable de Julio Plaza, le poème concret devient pleinement et véritablement constructiviste : analyse et synthèse, structures statique et dynamique, éléments sémantiques et plastiques — tout concourt, en une merveilleuse union, à ce triomphe unique de la vision et de la technique[45].

On pourrait évidemment se baser sur d'autres œuvres qu'il est impossible de détailler ici, pour étudier la poésie concrète dans ses rapports avec le constructivisme. Il nous semble plus utile de nous en tenir à ces deux exemples majeurs, tout en soulignant que Gomringer et De Campos n'ont atteint ce stade qu'après s'être astreints à un long programme d'œuvres expérimentales. Dans les deux cas, le poème s'est métamorphosé en œuvre d'art constructiviste à un degré que la « poésie constructive » des années 20 n'a jamais réussi à atteindre. On en viendra peut-être bien à considérer que ces œuvres ont les mêmes rapports « mythiques » avec les codes du « modernisme » que les tableaux de Max Bill et de Richard Lohse avec les productions de Mondrian et de Van Doesburg. A cette restriction près, cependant, que les recherches du *Stijl* sur les codes picturaux témoignèrent en tout état de cause de bien plus d'audace que les investigations des modernistes dans le domaine du langage poétique. Dans ce cas-ci, sans doute, les fils ont dépassé les pères.

Au terme de cette étude, on se doit de souligner que le parallélisme observé dans le développement du constructivisme et de la littérature est selon toute apparence près de toucher à sa fin. L'évolution morphologique du constructivisme a atteint le stade où elle a, pour ainsi dire, épuisé toutes les possibilités de renouveau : que l'art de la construction prenne ou non le chemin de l'art de « systèmes »[46], il est évident que le contexte a changé, qu'il n'y a plus de lien de descendance directe entre cette nouvelle forme d'activité artistique et la problématique du Mouvement moderne. La parenthèse qui s'est ouverte avec Tatlin et Van Doesburg est en train de se fermer. Il se peut que le poète soit bien placé pour célébrer cette fermeture, que l'on songe aux fioritures de style d'Eugen Gomringer et d'Augusto de Campos, ou à la commémoration ironique de Ian Hamilton Finlay. Dans son « Ocean Stripe 5 » (1968), le poète écossais choisit

44 « The First Years of Concrete Poetry », *op. cit.*, p. 18.

45 Outre *Poemobiles* (São Paulo, Edições Invenção, 1974), Augusto de Campos et Julio Plaza ont publié récemment *Caixa Preta* (La Boîte noire), São Paulo, Invenção 1975. Ici encore, la collaboration entre artiste et poète mène à une admirable synthèse.

46 Pour les divergences entre l'art de « systèmes » et le constructivisme, voir mon introduction à l'exposition du groupe « Systèmes » (Arts Council of Great Britain, 1972-1973). Le poète américain, Robert Lax, y exposa sa « Colour Symphony », comportant des éléments permutationnels visuels et phonétiques.

pour materiau du texte une série d'extraits de « Konsequente Dichtung », le manifeste de Schwitters, ainsi que de poètes phonétiques contemporains, tels qu'Ernst Jandl et Paul de Vree[47]. Ainsi divorcés de leur contexte et juxtaposés à des images photographiques de bateaux de pêche — le symbole le plus universel de Finlay —, les mots de Schwitters capitulent, renoncent à leur projet de réduction. Le symbolisme triomphe de l'architecture, tandis que le constructivisme est maintenu à une distance irréductible par la « double vision » de l'ironie[48].

SCIENCE ET TECHNIQUE

La seconde de nos incursions dans le domaine extra-littéraire concerne un sujet tout aussi rabâché, mais infiniment plus complexe et périlleux que les rapports entre écrivains et artistes. Rien de plus banal, en effet, que l'alliance des sciences et des lettres : depuis que fut inventée l'écriture, semble-t-il, des présocratiques et de Lucrèce à la science-fiction, en passant par les clercs du moyen âge, les humanistes de la Renaissance, les encyclopédistes, Goethe et Zola, elles se sont constamment interpénétrées[1]. Le fait est patent ; mais dès qu'il s'agit de déterminer de quelle manière et dans quelle mesure la littérature s'est inspirée du savoir — ou a agi sur lui —, on voit les avis diverger et se multiplier les points d'interrogation.

D'un point de vue très général, tout d'abord, il n'est pas inutile de rappeler qu'on entend par « sciences » des disciplines extrêmement différentes quant à leurs méthodes et à leurs objets ; sciences exactes, expérimentales, appliquées (on touche déjà à la technique), sciences naturelles, humaines, sociales, etc. On ne saurait évidemment mesurer à la même aune l'algèbre, la sociologie, la géologie et l'anatomie, dont les points communs — le caractère vérifiable de ce genre de connaissance, par exemple — risquent de se réduire en fin de compte à fort peu de chose. Dans cet ordre d'idées, on peut se demander vers quelles sciences les avant-gardes littéraires se sont tournées de préférence. A première vue, ce sont la psychanalyse, la physique et les mathématiques qui paraissent l'emporter, suivies ultérieurement par la linguistique et la logique, c'est-à-dire des branches dont les développements spectaculaires au XXe siècle ont été largement vulgarisés par les *mass-media*. Ceci ne fait néanmoins que circonscrire la question, car on est encore loin de savoir en quoi aurait consisté l'emprunt. Une façon de voir les choses, de poser et de résoudre certains problèmes ? Des idées ? Des procédés ? En outre, au delà des mouvements, il faut tenir compte des goûts individuels, voire de la formation des auteurs. Breton avait étudié la médecine, Marinetti fut un pionnier de l'automobile : ces détails ne sont pas sans intérêt. Aussi n'est-il pas surprenant d'entendre tel écrivain invoquer une découverte ou un nom qu'ignorent apparemment ses compagnons de lutte.

Entreprendre pareilles recherches permet de jeter un pont entre des disciplines strictement cloisonnées d'ordinaire et de sortir ainsi des sentiers battus[2]. Mais l'interdisciplinarité n'offre

[47] Ces extraits furent empruntés à *Form*, 3. Pour de plus amples détails sur ce poème, voir mon article, « Ian Hamilton Finlay's Ocean Stripe 5 », *Scottish International*, 2, avril 1968, pp. 46-52.

[48] J'ai traité un autre cas de distance ironique vis-à-vis de la tradition constructiviste dans mon article sur « Bernard Lassus : Au-delà de l'ironie », in : *Bernard Lassus* (catalogue d'exposition, Paris, Musée des Arts Décoratifs, janvier-mars 1975), pp. 7-80.

[1] *Literature and Science*. Proceedings of the Sixth Triennial Congress — International Federation for Modern Languages and Literatures — Oxford, 1954, Oxford, Basil Blackwell, 1955.

[2] Cf. *Science and Literature*, New Lenses for Criticism. Ed. Edward M. Jennings, Garden City, New York, Doubleday & C°, 1970 (Anchor Books, 756), pp. VII-VIII.

pas que des bénéfices : faute du bagage nécessaire, elle mène droit à la ruine. Tel critique, tel historien ou théoricien de la littérature qui jonglent avec les « stases », les « sèmes » ou le « surmoi » semblent n'y voir que des figures de style, des métaphores parmi d'autres. Mal outillés pour parler sciences, ils tombent dans un amateurisme ridicule ou irritant aux yeux des spécialistes. La même imprécision entache souvent les digressions scientifiques des avant-gardes. Pour un Vasarely qui parle — généralement — en connaissance de cause, combien de dilettantes ! Des fumisteries commentées par des pédants : ainsi pourrait-on caractériser, en mettant les choses au pis, quelques gloses en la matière. Toutefois, l'erreur, elle aussi, est bénéfique. Tout au moins indique-t-elle négativement la voie à suivre. Elle enseigne que, sur un terrain aussi grossièrement débroussaillé, on ne saurait avancer qu'avec une extrême prudence et, surtout, muni des outils adéquats. Le lecteur verra ci-après comment un mathématicien envisage la question.

Sciences et beaux-arts se différencient et se ressemblent tout aussi notablement. *Grosso modo*, les premières, on s'en souvient, progressent par démarches successives ; les découvertes, partant du savoir acquis, le complètent, le modifient, de façon souvent imprévisible : Einstein succède à Galilée et à Newton en ce sens qu'il nous fait accéder à une compréhension meilleure de l'univers. En art, au contraire, il n'y a pas d'« amélioration » à proprement parler : les fresques de Lascaux ne sont point inférieures à Picasso, Marinetti n'est pas « en avance », quoi qu'il en pense, sur Dante et l'Arioste. Ici, les œuvres s'additionnent, se juxtaposent[3], et aucun aspect du passé ne sera jamais définitivement dépassé. Cela dit, les traits communs ne manquent pas, spécialement en ce qui concerne l'avant-garde[4]. Ainsi, de part et d'autre, on a noté la présence d'axiomes ou de principes qui régissent le déroulement du travail, mais c'est là une affinité trop floue et trop générale pour qu'on s'y arrête. Il est plus intéressant de souligner la tendance identique à la construction de « modèles », l'attention des scientifiques s'étant déplacée dès le XIXe siècle des apparences sensibles aux structures sous-jacentes[5], comme il ressort de notions telles que le champ électrique, le code génétique ou la libido ; des phénomènes parallèles se rencontrent dans la peinture cubiste ou surréaliste, et dans le constructivisme. De même, le papier du poète, l'atelier du sculpteur deviennent le théâtre d'authentiques expériences, comparables à celles de la science dans la mesure où les processus sont provoqués par l'intervention de l'expérimentateur et où les résultats demeurent inconnus d'avance[6]. On se souvient de la vogue de ces concepts parmi les néo-avant-gardes, et d'expressions comme « laboratoire » poétique, théâtral, etc. Enfin, des ressemblances apparaissent encore sur le plan des procédés mis en œuvre : exploration de l'inconscient en psychanalyse et dans le surréalisme, poésie « écrite » par ordinateur, art « combinatoire », etc.

Tout cela reste assez confus, avouons-le. Il en va de même des points de contact qu'on relève entre l'art d'une part et, de l'autre, la technique, autrefois sa servante, aujourd'hui son

[3] Cf. Kvetoslav Chvatik, « Die Kunst in der Welt der Wissenschaft und Technik », in : *Strukturalismus und Avantgarde*. (Trad. Hans Gaertner), München, Carl Hanser Verlag, 1970 (Reihe Hanser, 48), pp. 70-80, pp. 78-79.

[4] Cf. F. van der Blij, « Kunst en Wetenschap », in : *Provinciaal Utrechts Genootschap van Kunsten en Wetenschappen*, 1972-1974, pp. 6-13.

[5] Cf. Jacob Bronowski, « The Discovery of Form », in : *Science and Literature*, *op. cit.*, pp. 1-11, pp. 9 et 11 ; et Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1967 (Idées, 121), pp. 305-306.

[6] Cf. Carl Friedrich von Weizsäcker, *Zum Weltbild der Physik*, Stuttgart, S. Hirzel Verlag, 1958, p. 50 : « Das Experiment, das den Zustand des Wirklichen, den es uns zeigt, selbst erst erzeugt, ist eine besonders eindrucksvolle materielle Manifestation des Geistes, der nur erkennt, indem er schafft ».

inspiratrice[7]. Telle est, du moins, la conception qui prévaut au sein de nombreux mouvements auxquels la technique sert tour à tour et parfois simultanément de thème, de modèle de composition et de procédé de production. La machine est la référence obligée des futuristes, des constructivistes, souvent aussi de Dada. Le « laboratoire » dont il vient d'être question fait office d'atelier de montage, et, depuis Poe, le poète emprunte volontiers les traits de l'ingénieur[8]. Enfin, la télévision, la presse, la reproduction en série, mélangeant hardiment l'image au texte, privilégiant même celle-là aux dépens de celui-ci, comme dans la bande dessinée[9], assurent aux néo-avant-gardes un retentissement inouï.

En résumé, si l'on tente d'estimer dans les très grandes lignes ce que les avant-gardes littéraires doivent à la science et à la technique, on pourrait avancer que cette dernière a surtout marqué le futurisme, attentif à sa « beauté » — alors que le machinisme rebuta souvent les expressionnistes. Dada, à son tour, en subit l'envoûtement[10], mais avec lui s'annonce l'emprise de la science qui va triompher, après la guerre, dans le surréalisme (psychanalyse, mythographie) et le constructivisme (géométrie). Le dépouillement mathématique imprègne déjà le suprématisme de Malevič ; on le retrouve, allié d'habitude à la technique, dans les sculptures de Tatlin, les plans des architectes russes ou hollandais, et jusque dans les poèmes-épures de Čičerin. La société nouvelle, croit-on dans ces milieux, ne se fondera plus sur la religion et la philosophie ; elle se constituera à partir de la science[11]. Après 1945, le mouvement se poursuit, en exploitant les moyens les plus sophistiqués, et l'on verra la critique se laisser envahir à son tour par les mathématiques, la logique formelle et la linguistique[12]. Mais, encore une fois, il serait hasardeux de vouloir généraliser ces observations empiriques, tracer la courbe de cette influence, dire à quoi celle-ci équivaut exactement.

Au maximum, on pourrait soutenir qu'elle tend, dans certains cas, à abolir l'expression subjective de l'individu au profit de l'œuvre objective, impersonnelle, obéissant aux lois scientifiques, et non plus unique, mais susceptible d'être produite et reproduite mécaniquement[13] : *op-art*, poésie des ordinateurs[14], etc. Sous l'impact scientifique et technologique, l'exécution de l'œuvre et sa fonction se modifient du tout au tout : jadis *Selbstausdruck*, elle devient manipulation, chose, objet, fait — ou bien encore méthode d'investigation, instrument de connaissance. En même temps se confirme la disparition des cloisons traditionnelles entre les arts[13], car les poèmes constructivistes de Schwitters ne se distinguent guère de partitions musicales, ni ceux de Čičerin de dessins.

[7] Cf. Hans Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1964, pp. 170 & sqq.

[8] Cf. Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg, Rowohlt, 1956 (RdE, 1), pp. 74 et 76.

[9] Cf. Jean Bloch-Michel, *Le présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 77 & sqq.

[10] *Junggesellenmaschinen / Les machines célibataires.* Catalogue, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 6. Februar-21. März 1976, passim.

[11] Cf. Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, *op. cit.*, p. 102 ; et Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 76.

[12] Cf. M. Janssens, « Nieuwe methoden in de literatuurwetenschap », in : *Handelingen van het 28e Vlaams Filologencongres* (Leuven, 5-7 april 1971), pp. 47-63, pp. 49, 53, 55 et 57.

[13] Cf. Kvetoslav Chvatik, *op. cit.*, p. 74.

[14] Cf. à ce sujet : « Poetry, Prose and the Machine », *The Times Literary Supplement*, Friday, May 4, 1962, p. 310 ; Margaret Masterman, « The Use of Computers to Make Semantic Toy Models of Language », ibid., Thursday, August 6, 1964, pp. 690-691 ; F. R. Leavis, « "Literarism" versus "Scientism". The Misconception and the Menace », ibid., Thursday, 23 April, 1970, pp. 441-444 ; et Margaret Masterman and Robin McKinnon Wood, « The Poet and the Computer », ibid., Thursday, 18 June, 1970, pp. 667-668. Cf. aussi Jonathan Benthall, *Science and Technology in Art Today*, London, Thames and Hudson, 1972.

INTERACTIONS ENTRE LES AVANT-GARDES ET LA SCIENCE AU XXe SIÈCLE

(Michel Cahen, Bruxelles)*

Cadre général

Deux citations, l'une de Bertrand Russell, l'autre d'André Breton, vont nous permettre de préciser le point de vue adopté ici.

> Un autre caractère nouveau de la vie intellectuelle au XIXe siècle est la rupture entre les recherches scientifiques et artistiques. Cette rupture représente un pas en arrière : songeons à l'état d'esprit des humanistes de la Renaissance. Les penseurs de ce temps-là s'occupaient de science et d'art à la lumière du seul principe général de l'harmonie et des proportions, tandis que le XIXe siècle, sous le choc du romantisme, produisit une réaction violente contre les empiètements du progrès scientifique sur la vie humaine. Le mode de vie scientifique, avec ses laboratoires et ses expériences, paraissait étouffer l'esprit de liberté et d'aventure que réclamait l'artiste. L'idée qu'aborder la nature de façon expérimentale n'en révélerait point les secrets avait déjà été exprimée, par Goethe, à un moment où il devait connaître, sans aucun doute, un de ses états d'âme romantiques. Quoi qu'il en soit, le contraste entre le laboratoire et l'atelier de l'artiste décrit fort bien la rupture que nous avons mentionnée.[1]
>
> Regrettons de n'avoir pas encore à notre disposition un volume d'histoire comparée qui nous permette de saisir le développement parallèle, au cours de ce dernier siècle, des idées scientifiques d'une part, poétiques et artistiques d'autre part. Je prendrai pour repères deux dates littérairement des plus significatives : 1830, à quoi l'on fixe l'apogée du mouvement romantique, 1870 d'où partent avec Isidore Ducasse et Arthur Rimbaud les « nouveaux frissons » qui vont être ressentis de plus en plus profondément jusqu'à nous. Il est du plus vif intérêt d'observer que la première de ces dates coïncide avec celle de la géométrie non euclidienne qui ébranle à sa base même l'édifice cartésien-kantien et « ouvre » comme on l'a fort bien dit, le rationalisme... De même, on ne pourra manquer d'être frappé par le fait que c'est en 1870 qu'il est donné aux mathématiciens de concevoir une « géométrie généralisée » qui intègre à un système d'ensemble, au même titre que tout autre, la géométrie euclidienne et fasse justice de sa passagère négation.[2]

Négligeons la référence, faite dans les deux textes, au XIXe siècle et qui n'est pas essentielle : le contexte indique dans les deux cas que les auteurs songent aussi à la première moitié du XXe. Russell et Breton se placent sur des plans différents ; il n'y a donc pas de contradiction entre ces citations apparemment antithétiques.

Les coïncidences de dates données par Breton (d'ailleurs légèrement inexactes) ne sont peut-être pas accidentelles. Mais elles recouvrent un contexte sociologique, économique, culturel d'une telle complexité qu'il semble difficile d'en dégager soit des paramètres signifiants, soit un schéma d'explication démontrable. On ne peut donc que noter ces coïncidences et, dans l'hypothèse la plus favorable, résumer la remarque de Breton par : « deux exemples d'influence de l'air du temps sur la production artistique et scientifique ». L'expression choisie n'est

* Nous remercions Mlle Monique Parker (Bruxelles) des indications qu'elle nous a fournies.

1 B. Russell, *L'aventure de la pensée occidentale*, Paris, Hachette, 1961, p. 286.

2 A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 275-280.

nullement péjorative ; le rôle de « l'air du temps » n'est pas sans intérêt (nous allons y revenir), mais ne saurait être approfondi dans cette modeste note.

Russell compare — implicitement — le peintre et ingénieur ou géomètre Léonard de Vinci à l'artiste et au scientifique des XIXe et XXe siècles. A moins d'admettre une attitude schizophrénique chez Léonard, il apparaît que le peintre était aussi un peu ingénieur et vice versa ; les deux démarches créatives étaient donc fort probablement liées. Par contre, au XIXe ou XXe siècle, le géomètre et le peintre sont deux personnes distinctes, et tout lien au niveau de la création doit être recherché au niveau de témoignages (souvent indirects), ou à travers l'aspect systématique d'une recherche précise, ou de l'emploi d'une technique particulière. L'observation de Russell est évidemment correcte, au moins statistiquement, mais mérite développement.

Les convergences dont parle Breton — l'air du temps — sont importantes. Mais lorsque nous traitons ci-dessous d'interaction entre la science et l'art (en particulier les avant-gardes), nous nous plaçons sur le plan de la créativité. Ces termes sont ambigus dans la mesure où nous n'avons pas une connaissance précise — ceci est un euphémisme — du phénomène de la conscience, ni *a fortiori* du phénomène de la créativité artistique (on consultera à ce propos R. Thom[3]). Toutefois, si l'on met en évidence un certain nombre de témoignages d'artistes faisant explicitement référence à tel ou tel développement scientifique, à leur avis lié à leur propre travail, et si l'on analyse ces déclarations pour se convaincre qu'il ne s'agit pas d'un simple jeu verbal, on peut sans doute séparer l'effet de l'air du temps d'une interaction entre science et art au niveau de la créativité. De même, si un groupe d'artistes et de scientifiques développe une activité de recherche commune et en particulier un langage commun, il y là aussi évidence probable d'une interaction.

Dans cette note, nous donnons quelques exemples d'interaction « créative ». Si l'on veut proposer une théorie explicative du phénomène — en admettant évidemment que cette dernière existe —, il est indispensable de multiplier les cas, et de dégager certaines caractéristiques communes. De façon fort élémentaire, on peut, par exemple, étudier la dépendance dans le temps de la fréquence de ces interactions. Une ébauche de tels prolongements de ce travail est esquissée dans les remarques finales.

A propos de l'air du temps. Exemple : la science-fiction

Trois faits fondamentaux sont à la base de l'influence de la science sur les artistes au XXe siècle.

a) Le caractère industriel et technologique de notre société implique, par une simple pression économique, un développement de la science et entraîne nécessairement une valorisation du savant et des disciplines scientifiques.

b) L'importance des transformations de notre vie quotidienne, due aux applications scientifiques et technologiques des découvertes récentes, convainc l'opinion publique que la science est une activité essentielle dont provient tour à tour le miracle bénéfique ou l'horreur absolue.

[3] Cf. R. Thom, *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Reading, Massachusetts, Benjamin, 1972, ch. 13 et en particulier pp. 306-316.

c) La diffusion sans cesse grandissante de l'information met à la portée de quiconque le désire une version simplifiée des derniers développements scientifiques. En particulier, l'artiste ne peut éviter ni ignorer ceux-ci. Il peut, bien entendu, recevoir cette information de manière extrêmement diverse : la rejeter comme déshumanisante, la considérer comme une magie dispensée par une secte un peu mystérieuse, y voir un encouragement à son propre travail, etc.

Quiconque parcourt quelques articles de critique littéraire ou picturale ne peut s'empêcher d'être frappé par l'emploi fréquent de certains mots (espace, expérimentation, abstraction, instinct, . . .). Ces termes ne sont évidemment pas de simples transfuges de la géométrie, de la physique, de la psychanalyse, mais ils ont probablement valeur de signe : encore une fois l'air du temps.

De manière plus frappante encore, la science-fiction, domaine littéraire spécialement lié au XXe siècle, à l'exception de quelques précurseurs illustres, est un reflet fidèle de l'air du temps. En suivant pas à pas son histoire de 1911 à nos jours[4], on constate que chaque découverte scientifique majeure, chaque développement sensationnel de la technique se réfléchit dans une nouvelle, dans un roman magnifié, poussé jusqu'à l'absurde. Parmi les plus utilisés, notons brièvement le paradoxe de Langevin, les cosmologies relativistes et en particulier celles du type «big bang», les modifications génétiques artificiellement provoquées, les calculateurs électroniques, etc. Le charme de certains de ces ouvrages tient en partie à l'évidente fascination exercée sur leurs auteurs par tel ou tel résultat ou modèle scientifique montrant les bornes de nos perceptions et de notre intuition. La limite de leur pouvoir de séduction est liée à la difficulté d'intégrer un élément nouveau à notre cadre familier en maintenant un minimum de cohérence.

La science-fiction n'est sans doute pas considérée d'ordinaire comme avant-garde littéraire. Elle rentre néanmoins partiellement dans le cadre général de la définition des avant-gardes : aspect particulier de la modernité, action collective, antagonisme vis-à-vis de l'ordre établi, conscience de devancer l'époque . . .[5]

Un certain nombre de scientifiques (Leo Szilárd pour ne citer qu'un des plus célèbres) ont cultivé le genre. Il semble qu'ils y aient trouvé l'occasion de décrire une utopie (à la manière du XVIIIe siècle) ou de railler le milieu scientifique, et qu'il n'y ait pas de réelle concordance entre leurs travaux et leurs délassements littéraires. Il n'y a donc pas là d'interaction créative. Par contre, on peut penser que la science-fiction est un bon terrain pour l'influence de l'air du temps.

Un exemple : Calder ; un contre-exemple : Kandinskij

Voici un texte de Calder qui nous paraît très révélateur :

> Comment réaliser l'art ? des masses, des directions, des espaces limités dans le grand espace, l'univers. Des masses différentes, légères, lourdes, moyennes — indiquées par des variations de grandeur et de couleur — des directions, vecteurs représentant vitesses, vélocités, accélérations, forces, etc. Ces directions faisant entre elles des angles significatifs et des sens définissant ensemble une grand résultante ou plusieurs ; des espaces, des volumes suggérés par les moindres moyens opposés à leur masse, ou même

[4] J. Sadoul, *Histoire de la science fiction moderne*, Paris, Albin Michel, 1973.
[5] Cf. Chapitre I.

> les contenant, juxtaposés, percés par des vecteurs, traversés par des vitesses. Rien de tout cela fixe. Chaque élément pouvant bouger, remuer, osciller, aller et venir dans ses relations avec les autres éléments de son univers, que ce soit, non seulement un instant « momentané », mais une loi physique de variation entre les événements de la vie. Pas d'extraction, des abstractions, des abstractions qui ne ressemblent à rien de la vie, sauf par leur manière de réagir.[6]

L'intérêt de ce passage est multiple :

a) Il ne fait référence à aucune découverte de pointe, à aucun sensationnel scientifique, mais bien à la très banale géométrie vectorielle et à la statique.

b) Il est fort précis. Bien qu'exprimée un peu poétiquement, la caractérisation d'un vecteur par une direction, une grandeur, un sens est clairement indiquée. Des exemples divers de champs de vecteurs — vitesses, accélérations, forces — sont donnés à titre d'illustration. On parle de résultante en songeant visiblement à une condition d'équilibre.

c) La dernière phrase nous paraît cruciale : « des abstractions,... ». Elle indique, compte tenu de ce qui précède, que Calder devait avoir lu ou parcouru un traité de mécanique, et avait été fasciné par la géométrie vectorielle, notamment à un niveau graphique : vecteurs représentés par des flèches ; d'où les termes « percés », « traversés ». Mais simultanément, il établit dans l'abstrait une correspondance entre les problèmes d'équilibre et certaines harmonies du monde ambiant. C'est là bien entendu le seul point véritable d'interaction possible, à savoir la correspondance entre des schémas abstraits.

Examinons de manière analogue un texte de Kandinskij :

> Un événement scientifique vint balayer les obstacles les plus importants qui m'arrêtaient dans cette voie. Ce fut la découverte de la division de l'atome. Pour moi la division atomique était semblable à la division du monde entier et soudain des murs épais s'effondrèrent. Tout était mou, incertain, vacillant. Je ne me serais pas étonné de voir une pierre fondre dans les airs et s'évaporer. La science me parut ébranlée dans ses bases les plus solides ; elle n'était que folie, qu'erreur. Les savants ne construisaient pas leur édifice divin d'une main sûre pierre par pierre, dans une lumineuse clarté ; mais ils s'agitaient dans les ténèbres et aveugles, prenaient un objet pour un autre.[7]

Suite à cette révélation, Kandinskij décide que les objets doivent disparaître de la peinture. L'extrait est beaucoup plus « romantique » que celui de Calder ; il montre d'une part l'importance qu'eurent pour l'artiste les expériences de Rutherford (le texte date de 1912), mais aussi le caractère irrationnel, cataclysmique de sa réaction. Impossible d'établir un parallèle du point de vue créatif entre la physique nucléaire à ses débuts et l'art abstrait naissant — si ce n'est au niveau de l'air du temps. Cette impression se confirme si l'on consulte les textes de Kandinskij consacrés à la forme[8] ; les considérations sur le point, la ligne, le plan se situent dans un domaine purement pictural et l'on n'y trouve pas de lien abstrait avec la géométrie.

D'autres exemples et contre-exemples d'interaction créative se prêtent à une analyse similaire à celle effectuée ci-dessus. Ainsi, dans l'ouvrage cité précédemment, Breton soutient

[6] in : *Abstraction — Création — Art non-figuratif*, 1932, 1.

[7] W. Kandinsky, « Regards sur la passé », in : *Ecrits complets*, Paris, Denoël, 1970.

[8] W. Kandinsky, *Point-ligne-plan, Contribution à l'analyse des éléments picturaux*, Présentation de Philippe Sers, Paris, Denoël/Gonthier, 1972 (Médiations, 98).

qu'il ne faut pas « opposer » les objets mathématiques aux objets poétiques. Le terme « opposition » utilisé est peu clair et n'est pas explicité par la suite. Mais de toute façon, si de nombreux sculpteurs se sont servis de surfaces algébriques ou de surfaces réglées dans leurs œuvres, cela n'indique en général qu'un contact « technique » entre la géométrie et la sculpture, et non une interaction au niveau de la créativité.

Par contre, on peut penser que, chez Escher comme chez Vasarely, il y a — compte tenu du caractère systématique — une inspiration issue soit de problèmes géométriques (pavages du plan), soit de problèmes physiologiques de la perception[9], et donc une véritable interaction.

J. Roubaud — Le groupe Change

Le recueil de poèmes ε de J. Roubaud[10] est composé à différents niveaux. Entre autres : a) chaque texte est assimilé à l'un des pions blancs ou noirs d'un jeu de go, b) certains groupements de poèmes correspondent symboliquement à des positions possibles de pions sur le quadrillage, c) — c'est ce qui nous intéresse — « chaque paragraphe a pour titre un signe mathématique, pris dans un sens non mathématique dérivé ». Le titre de l'ouvrage est le symbole ε, correspondant à la relation d'appartenance en théorie des ensembles. On rencontre également le signe d'inclusion ⊃, le signe τ de Hilbert, etc.

Il peut paraître délicat, à première lecture, de décider si l'« avertissement » de l'auteur relève d'un jeu verbal et d'une interaction mathématique-poésie du type « air du temps » ou, au contraire, du type créatif. Un premier élément permettant de pencher pour la seconde hypothèse est la précision des références ainsi que leur caractère relativement spécialisé et surtout le fait qu'en 1967, elles n'appartenaient pas au « sensationnel » mathématique.

D'autre part, il est utile de se rappeler que Roubaud est membre actif du groupe Change, animé notamment par J.-P. Faye et qui s'est manifesté pour la première fois en 1968. On peut suivre alors le lien fondamental et abstrait entre science — en particulier mathématique, mais aussi biologie — et poésie.

La première articulation se fait sur le plan de la linguistique. Citons :

> De même que les peintres devraient s'intéresser aux propriétés des couleurs, qui sont pourtant du ressort de la chimie, les poètes devraient s'intéresser à quelques- uns des aspects techniques de la langue. Mais l'inverse est aussi vrai : le linguiste devrait se sentir concerné par certaines expériences en poésie, puisqu'il a affaire essentiellement au même matériau.[11]

On trouvera ailleurs[12] une explication des liens entre les travaux de Chomsky, Halle et ceux des transformationnistes J. Paris, J. Roubaud... La dynamique du texte s'articule sur une dynamique générale du changement au niveau matériel[3]. Il ne faut toutefois pas considérer ces

[9] G. Kanizsa, « Subjective Contours », *Scientific American*, April 1976, p. 48 ; et G. Johannson, « Visual Motion Perception », *Scientific American*, June 1975, p. 76.

[10] J. Roubaud : « ε », Paris, Gallimard, 1967.

[11] M. Halle, in. R. Jakobson et al., *Hypothèses* (...), Paris, Seghers-Laffont, 1972.

[12] J. Paris, « Introduction à la critique générative », in : *Change de Forme — Biologies et Prosodies*, Paris, 10-18, 1975, p. 158 ; et J.-P. Faye, « Articulation », in : *Folie, Histoire, Récit*, Paris, 10-18, 1975, p. 137.

différents liens comme clairs, établis, explicités, mais bien comme en train de se constituer et de s'éclairer mutullement.

Ce qui nous concerne plus ici est l'aspect de la théorie générale du changement[13]. L'essai de Roubaud s'écarte notablement du cadre mathématique traditionnel (disons ensembliste). Si l'axiome de base (intuitif) est «Tout change», on a d'une part l'existence d'objets stables et d'autre part la nécessité de faire jouer un rôle au temps : à savoir le temps est partie du changement. Les notions premières sont donc les changements (qui servent à définir les objets) et non les ensembles, qui sont fondamentalement statiques. Cette théorie générale n'est à ce jour que très partiellement formalisée, bien que certaines possibilités soient ouvertes. Il en résulte que lorsque P. Courrège, A. Danchin et J.-P. Changeux parlent de changement[14] en liaison avec le système nerveux central, il s'agit plus d'une recherche parallèle que d'une application. Reste que le lien au niveau créatif entre recherches littéraires et scientifiques est ici conscient, poursuivi et utilisé dans la pratique quotidienne.

Remarque en guise de conclusion

Les interactions entre science, littérature — en particulier les avant-gardes — et arts plastiques ont été envisagées ci-dessus sous l'angle de la créativité en essayant d'écarter les effets de l'air du temps. Leur mécanisme est certes très divers (cf. les exemples de Calder, de Vasarely, de Roubaud) et il semble par conséquent prématuré de tenter d'en faire une théorie générale — dont l'existence même n'est pas évidente.

Comme on ne peut négliger les aspects techniques essentiels des disciplines — littérature, peinture, mathématique, psychanalyse — il est probable que la séparation nette entre l'«air du temps» et la créativité consciente, programmée, ne s'applique plus en ce qui concerne l'interaction surréalisme-psychanalyse par exemple.

Il nous semble — mais ceci devrait être étayé par une étude approfondie — que l'importance des interactions «créatives» a augmenté considérablement ces dernières décennies et que le mouvement de convergence que l'on peut observer entre des disciplines scientifiques aussi différentes que la topologie différentielle, la thermodynamique, la biologie, voire certaines sciences humaines, peut s'étendre à la linguistique ou à la littérature. Si cela se confirmait, la compréhension des relations science/avant-garde pourrait se faire dans un cadre satisfaisant et nous ne devrions plus nous limiter, comme dans cette note, à une analyse «expérimentale».

[13] J. Roubaud, «Présentation d'une théorie générale du changement», in : *Change de Forme*, op. cit., p. 16.
[14] P. Courrège et A. Danchin, «Apprentissage et changement dans le système nerveux central», ibid., p. 60.

CHAPITRE VII

PERSPECTIVES SOCIOLOGIQUES

INTRODUCTION

En ce qui concerne les avant-gardes, la sociologie constitue une optique et offre des méthodes de prospection qu'on qualifierait volontiers de fondamentales. On y a d'ailleurs fait allusion dès le début de cet ouvrage dont, à vrai dire, tant le premier volume que d'importantes parties du second (le Chapitre IV notamment) semblent annoncer, requérir même le recours à cette discipline.

Et cependant, pour être essentielle, la sociologie de l'avant-garde n'en est pas moins encore à se chercher, et ce pour diverses raisons. En premier lieu, remarquons qu'on pourrait en dire autant de la sociologie de la littérature tout entière, spécialité relativement récente dont les voies sont loin d'être clairement balisées. Il n'empêche que, depuis 1945 surtout, nombre de travaux ont vu le jour sur ce sujet particulier : Benjamin, Hauser, Adorno, Kofler, Gehlen, Enzensberger, Bürger, Poggioli, Piscopo, Sanguineti, Estivals, Leenhardt, Lourau, Swingewood, Marino, Calinescu, Szabolcsi, Weisgerber, d'autres encore, ont abordé l'avant-garde sous cet angle, mais, dans bien des cas, leurs recherches relèvent d'une sociologie purement conceptuelle, dédaigneuse des fondements concrets de l'observation historique et des preuves factuelles, fascinée par les vues de l'esprit et les jeux d'idées. (Ces dernières — faut-il le dire ? — dérivent assez souvent de Marx, d'Engels et de leurs disciples, le marxisme présentant ici, comme du reste pour tout ce qui touche l'interprétation sociologique des problèmes littéraires, des explications lumineuses et, dès lors, séduisantes). C'est ainsi que Peter Bürger, partant de la célèbre théorie sur la division croissante du travail dans la société capitaliste, identifie l'artiste qui y œuvre à un « spécialiste » : l'« autonomie » de l'art « bourgeois », qui culmina avec l'esthétisme, correspondrait donc bien à une tendance générale de l'évolution sociale.[1] Sur le plan des concepts, le raisonnement est impeccable ; bien sûr, il postule un rapport entre la littérature et le milieu, mais c'est là en définitive l'objet même de cette discipline. Cependant, qu'en est-il au juste dans les faits ? Si l'hypothèse se vérifie dans le cas de Mallarmé, de Valéry, comment l'étendre, sans la nuancer, à Zola, à Whitman, à Verhaeren ? N'hésitons pas à répéter un truisme : l'Histoire est la grande, la seule pierre de touche des systèmes et son absence surprend d'autant plus dans ce contexte que l'avant-garde met précisément en relief l'historicité de l'art. Renoncer au contrôle des faits permet d'échafauder d'attrayantes spéculations, certes, mais ne fait qu'embrumer les réalités qu'on se propose d'éclaircir. Comme toujours en critique, il faut qu'il y ait adéquation de la théorie à la pratique, et c'est bien ce à quoi l'on a tenté d'arriver ci-dessous : induire dans toute la mesure du possible les idées des documents et même, dans un

[1] Cf. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974 (edition suhrkamp, 727), pp. 42-43.

cas précis (Robert Estivals), de l'expérience vécue. Il a paru particulièrement intéressant, en effet, de faire figurer dans ces pages une réflexion fondée sur l'action, sur une information de première main. Le souvenir des luttes passées, l'engagement avoué de l'auteur, la systématisation de sa pensée pourraient sembler s'opposer au détachement que l'on attend généralement du chercheur ; il n'empêche que, par son témoignage oculaire, Estivals verse une pièce essentielle au dossier, d'autant plus que ses prises de position illustrent une attitude répandue depuis l'émergence du futurisme.

D'autre part, le sujet est si vaste, si diversifié dans le temps comme dans l'espace, qu'il défie encore toute réduction à une perspective unique, à supposer qu'on y arrive jamais. Aussi a-t-on préféré en juxtaposer plusieurs. Du point de vue temporel, on se heurte d'emblée à une question déjà soulevée antérieurement (Chapitre II) : l'avant-garde littéraire est-elle un phénomène propre au XXe siècle ou non ? Tout semble indiquer que ce n'est qu'à partir du futurisme qu'elle se différencie vraiment de ses « précurseurs » : par sa prise de conscience théorique, celle de son propre système — conclusion qui recoupe dans les grandes lignes les résultats de l'enquête historique. Les avis demeurent néanmoins partagés à cet égard. Il y a plus : même si l'on admet le *terminus a quo* de 1905-1910, les mouvements s'égrènent aujourd'hui sur plus de soixante années et s'inscrivent par conséquent dans des contextes sociaux dissemblables. Il va de soi que les problèmes se posent différemment selon qu'on a affaire à l'Europe de Nicolas II et M. Fallières ou à celle de Charles de Gaulle et Konrad Adenauer. Dans quelle mesure le passage, en Europe occidentale par exemple, du capitalisme organisé en cartels, trusts et holdings à l'économie « dirigée » d'après 1945 se reflète-t-il dans la succession des avant-gardes historiques et des néo-avant-gardes ?[2] Selon Bürger, celles-ci survenant après l'échec de celles-là — incapables, bien malgré elles, de réintégrer l'art dans la *praxis* de la vie, et récupérées par l'ordre établi, — toute protestation des néo-avant-gardes serait entachée d'inauthenticité[3]. De nos jours, la société de consommation paraît avoir bel et bien assimilé l'idéal novateur de ces initiatives et exiger à son tour, dans un esprit pluraliste, tous les chocs et surprises que rejetait précisément l'ancien *establishment*[4]. Enfin, toujours sous cet aspect historique, on a pu estimer à quel point les événements de 1917, de 14-18 et des années 50 et 60 avaient modifié la fonction des avant-gardes, parallèlement à la carte du monde. L'apparition de régimes « socialistes » en U.R.S.S. d'abord, puis dans tout l'Est de l'Europe et au-delà des mers, a forcément compliqué les données de la question.

On touche déjà par là à ses multiples facettes géographiques. Non seulement les systèmes socio-politiques divergent en Europe même, mais, comme le phénomène a connu une extension quasi mondiale, il faudra nécessairement que l'équation sociologique tienne compte de facteurs inhérents aux pays en voie de développement : séquelles du colonialisme, aspirations à l'indépendance politique, impérialisme des grandes puissances, persistance des cultures

[2] Cf. le tableau esquissé par W. Martin Lüdke, « Die Aporien der materialistischen Ästhetik — kein Ausweg ? Zur kategorialen Begründung von P. Bürgers "Theorie der Avantgarde" », in : « *Theorie der Avantgarde* ». *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Ed. W. Martin Lüdke, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976 (edition suhrkamp, 825), p. 46.

[3] Cf. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, *op. cit.*, pp. 71 et 78 ; *Antworten . . .*, *op. cit.*, p. 252 ; et Hans Magnus Enzensberger, « Die Aporien der Avantgarde », in : *Einzelheiten*, II. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976 (edition suhrkamp, 87), pp. 50-80, p. 79.

[4] Cf. Matei Calinescu, *Faces of Modernity : Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1977, pp. 6-7, 121, 122, 138, 144 et 146.

ancestrales, etc. Or, force nous est de constater que, dans ce domaine, les recherches entreprises nous laissent souvent sur notre faim. Ainsi, les mouvements sud-américains, si féconds et si vivants, n'ont guère été envisagés, jusqu'à présent, dans une optique synthétique et proprement comparatiste, qui les mettrait en relation avec leurs confrères africains, asiatiques ou européens. On trouvera plus loin de précieuses indications à ce propos.

Somme toute, ce qui fait défaut aux yeux du sociologue, c'est — encore une fois — une base solide, une connaissance fouillée des milieux, des individus, même parfois des courants artistiques. On voudrait savoir, par exemple, à quels groupes sociaux se rattachent ces écrivains — ainsi que leurs lecteurs, dont le cercle s'élargit ou se rétrécit selon les lieux et les époques ; on voudrait aussi pouvoir chiffrer avec précision, ne fût-ce que pour des œuvres capitales, la quantité totale d'exemplaires imprimés (et vendus)[5], etc. Tout bien considéré, il serait prématuré de vouloir écrire en ce moment « la » Sociologie de l'Avant-garde ; de là, la pluralité des vues exprimées ci-dessous. Au lecteur donc de juger et, le cas échéant, de parfaire l'ébauche.

Mais avant de céder la parole aux auteurs, peut-être est-il judicieux d'énumérer ici quelques-unes des grandes lacunes que présentent encore nos explorations sociologiques et de dresser de la sorte un inventaire — négatif — en vue d'enquêtes ultérieures.

* * *

Il faudra s'interroger, pour commencer, sur la nature des *mouvements* d'avant-garde et au préalable sur la question de savoir si le terme est bien adéquat dans ce contexte. C'est celui auquel Poggioli et Enzensberger[6] donnent la préférence et qui a été employé tout au long de ces deux volumes : « action collective (spontanée ou dirigée) tendant à produire un changement d'idées, d'opinions ou d'organisation sociale » (*Petit Robert*, 1977), « a series of organized activities by people working concertedly toward some goal » (*Webster's New World Dictionary of the American Language*, Second College Edition). Pourtant, alors que le mot semble convenir au dynamisme, à la poussée « en avant », au caractère prospectif et — très généralement — collectif du phénomène, il n'en a pas moins été récusé par Miklós Szabolcsi qui, pour sa part, propose les expressions : « groupe de courants », « ensemble d'écoles »[7].

Si « mouvements » il y a, comment les avant-gardes se caractérisent-elles sur ce point ? En se fondant sur leur histoire et leur diffusion (Chapitre III), on peut dès à présent en indiquer quelques traits particuliers. Inutile de revenir encore sur leur aspect *international*, qui est sans doute le plus évident. Il est plus intéressant d'observer qu'elles constituent ce qu'on a appelé des « groupes *réfléchis* où règnent l'intention consciente et l'action volontaire »[8]. Leur structure bipolaire, mise en lumière par Marino (Chapitre IV), se manifeste à ce niveau par la coexistence

[5] Intervention de R. Escarpit, in : Edoardo Sanguineti, Sociologie de l'avant-garde, in : *Littérature et société*. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie (Université Libre de Bruxelles), 1967, pp. 11-29, p. 27. On trouvera un — trop rare — échantillon d'étude quantitative dans J.-C. Gaudy, L'évolution comparée des productions d'ouvrages poétiques, surréalistes, de Breton, d'Aragon et d'Eluard publiés en France de 1917 à 1959, in : *Schémas*, 1, 1963, pp. 31-35.

[6] Cf. Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, chapitre II ; et Hans Magnus Enzensberger, « Die Aporien der Avantgarde », *op. cit.*, p. 71.

[7] Miklós Szabolcsi, « Avant-garde, Neo-avant-garde, Modernism : Questions and Suggestions », *New Literary History*, III, 1971-1972, pp. 49-70, p. 60 ; (tr. française « Avant-garde, néo-avant-garde, modernité : Questions et suggestions », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1975, 1, pp. 38-63, p. 51.)

[8] J. M. Baldwin, cité par A. Cuvillier, *Manuel de sociologie*, I, Paris, P. U. F., 1967, p. 237.

de deux tendances contradictoires : l'une à la solidarité et à la cohésion, l'autre à la désagrégation. Témoignent de la première les manifestes signés en commun, les expositions de groupes, les congrès, « soirées » et anthologies, et ces revues confidentielles (« little magazines ») à diffusion et à tirage limités, non commerciales, intermittentes, éphémères, touchant un public d'initiés et d'adversaires — outre le désir prononcé de renier l'individualisme de l'Art traditionnel[9]. Enfin, axés sur l'action, ces cénacles tendent à s'intégrer dans des ensembles plus vastes, notamment de nature politique. Par contre, l'esprit communautaire s'y heurte soit à l'élitisme[10] et à la mégalomanie, soit à l'intransigeance et au sectarisme des personnes. Christopher Caudwell a pu affirmer, dès 1937, que cet individualisme anarchiste n'était au fond que le couronnement de la doctrine bourgeoise — « complete "personal" freedom, complete destruction of all social relations »[11]. Chose curieuse, il s'ensuit que tant que le groupe se maintient, la liste de ses membres subit des mises à jour incessantes ; l'ensemble subsiste, les parties changent : songeons, entre autres, au surréalisme. Entreprise collective, l'avant-garde se différencie par là nettement des grands « modernistes » tels que Joyce, Eliot, Kafka ou Faulkner, créateurs solitaires et exempts de tout prosélytisme agressif.

N'exagérons pas toutefois l'ampleur de ces associations. Même lorsqu'on a qualifié leurs adeptes de « nombreux », il s'agissait là d'une estimation toute relative. Rien de comparable avec les foules qui se pressent dans les vastes domaines du romantisme, du réalisme, du symbolisme : on rencontre rarement plus de quelques dizaines d'artistes dans l'univers *limité* de l'avant-garde. Encore faudrait-il pouvoir le quantifier avec rigueur.

Une autre question, moins aisée à résoudre, a trait aux individus eux-mêmes, à leur *groupe d'âge* et à leurs *origines socio-professionnelles.* A première vue, on pourrait croire, en vertu de leur fougue et de leur intolérance, que les avant-gardistes sont des hommes jeunes. En effet, Tzara a 20 ans en 1916, et Huelsenbeck 24, mais Ball en a déjà 30 et Picabia 37. Marinetti fête ses 33 ans en 1909, Kandinskij en a 44 en 1910... La fureur n'a souci du nombre des années : il y eut aussi de vieux « convertis ». Quant au milieu social, le manque d'études comparatives se fait toujours cruellement sentir. Quel contraste entre le riche bourgeois qu'était Marinetti et Esenin, petit paysan qui sortit de son village pour finir par épouser Isadora Duncan, ou Duchamp, fils de notaire, frère d'un peintre et d'un sculpteur... Et cependant, tous ces gens, venus d'horizons si divers, se coudoient. L'ensemble qu'ils forment — la chose est manifeste — n'est de nature ni raciale, ni linguistique, ni ethnique. Serait-il aussi indépendant de tout intérêt économique et de toute motivation liée au concept de classe ? Est-on en présence d'un groupe basé sur une simple communauté d'objectifs artistiques et socio-politiques, sur un *consensus* culturel et psychologique, bref d'une élite intellectuelle unie par le talent et l'enthousiasme pour les « arts » comme par les opinions qu'elle professe sur ceux-ci et sur la société ? Parlant du public des avant-gardes, Poggioli a exposé avec éloquence des vues similaires[12], auxquelles Bradbury s'est du reste rallié, cette fois à propos des animateurs :

[9] Cf. Ugo Piscopo, « Signification et fonction du groupe dans le futurisme », *Europe*, LIII, 551, mars 1975, pp. 31-44, pp. 35 et 41.

[10] Cf. Renato Poggioli, *Teoria...*, *op. cit.*, pp. 115 et 117 ; Hans Magnus Enzensberger, « Die Aporien der Avantgarde », *op. cit.*, p. 64 ; et Matei Calinescu, *Faces of Modernity*, *op. cit.*, p. 143.

[11] Christopher Caudwell, *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry*, London, Macmillan, 1937, p. 120. Cité par Renato Poggioli, *Teoria...*, *op. cit.*, p. 116, et par Jean Weisgerber, « De sociologie van de avant-garde. Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme », *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, XXII, 8, oktober 1969, pp. 791-819, p. 801 ; cf. aussi *Antworten... op. cit.*, p. 199.

[12] Cf. Renato Poggioli, *Teoria...*, *op. cit.*, chapitre V, 2 et 3.

(. . .) an international *avant garde ;* it tends to emerge from cosmopolitan artistic enclaves such as grew up in culture-capitals like Berlin, Paris, London for a time, and perhaps more latterly New York. It is heavily conditioned by an artistic climate that is supranational and more or less autonomous — conditioned by that rather than the imprint of social classes, social relationships in the sense of regional, national and class circumstances. It seems therefore to exist rather apart from the specific movements and tendencies of national cultures and has a strong expatriate quality.

(. . .) it is very much an internal development within the history of the romantic arts themselves. But external factors mattered too ; it drew upon the cohesion of a changing intelligentsia now fairly well divorced from its bourgeois origins, and on a life-style of urban or cosmopolitan bohemias that grew up as points of artistic confluence.[13]

La bohème donc, des « déclassés » ? Il n'en est pas moins vrai qu'à première vue, ses membres proviennent souvent de la bourgeoisie — petite, moyenne et même grande —, dont on a volontiers noté la propension à l'autocritique[14]. Est-il légitime, par conséquent, de dissocier ce groupe du contexte des classes ? Autant de pommes de discorde.

De toute façon, il est clair qu'il s'agit d'une minorité de – soi-disant — *rebelles*, de marginaux, d'inadaptés au « système »[15], dont le divorce avec le public remonte, de l'avis unanime, au XVIIIe siècle et, surtout, au romantisme[16]. Il entrera justement dans l'intention de la plupart des avant-gardes de restaurer l'unité perdue de l'artiste et des masses, de l'art et de la vie, en les changeant tous.

On sait que Gurvitch a établi une série de critères servant à classer les groupements[17]. A titre d'hypothèse, l'avant-garde pourrait être provisoirement définie de cette façon comme un groupe *multifonctionnel, limité* en nombre, *éphémère*, à rythme *accéléré, se réunissant* (assez) *régulièrement*, de formation *volontaire*, plus ou moins *fermé, sans structure ni organisation*, fondé sur l'*affinité* « *fraternelle* », orienté vers la « *division* » par rapport aux autres, *réfractaire à la pénétrabilité* par la société globale, *incompatible* avec des groupements similaires, exerçant une *certaine contrainte*, basé sur la *coopération* des membres et *fédéraliste*. Mais les objections surgissent aussitôt que l'on compare la formule aux faits : on a vu que le surréalisme français tendait à s'organiser, que Breton promulguait des décrets, que les rencontres entre futuristes italiens et russes furent rares, etc. Tout reste à faire, ou presque, sur ce terrain.

* * *

Deuxième problème, évoqué dès le Chapitre II : celui que soulève le lien étroit entre les avant-gardes et la *société urbaine et industrielle* (ou en voie d'industrialisation). On a pu constater qu'elles naissent et se développent dans ces sphères ; même lorsqu'elles apparaissent dans des régions peu touchées par le machinisme et où domine encore une culture rurale, c'est dans les grandes villes, les milieux les plus ouverts à l'industrialisation et aux idées nouvelles,

13 Malcolm Bradbury, *The Social Context of Modern English Literature*, Oxford, Blackwell, 1972, pp. 74-75.

14 Cf. Renato Poggioli, *Teoria. . ., op. cit.*, p. 141 ; et Matei Calinescu, *Faces of Modernity*, *op. cit.*, p. 120, qui cite R. Barthes à ce propos.

15 Cf. Adrian Marino, « Essai d'une définition de l'avant-garde », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1975, 1, pp. 64-120, p. 79.

16 Cf. Miklós Szabolcsi, « Avant-garde, néo-avant-garde, modernité : Questions et suggestions », ibid., pp. 44-45.

17 Cf. *Traité de Sociologie*, I., Paris, P. U. F., 1958 (Bibliothèque de Sociologie contemporaine), pp. 190 & sqq.

qu'on les trouve[18]. Apparemment, l'expression « avant-garde agraire » est une *contradictio in terminis* ; voyez le cas de l'Amérique du Sud : lancer un pont entre l'art et la vie signifie, dans ces circonstances, qu'on veut renouer avec le fond ancestral, archaïque, avec le mythe et le folklore, par exemple. Des origines « citadines », on s'en doute, n'impliquent aucunement la moderno-lâtrie, l'approbation inconditionnelle de la technique et de la ville. En somme, tout se passe comme s'il y avait là une constante sociologique : le rapport intime avec la civilisation industrielle expliquerait notamment l'insistance de la critique sur le phénomène d'aliénation étudié par Poggioli et Kofler[19], et confirmerait l'hypothèse selon laquelle l'avant-garde artistique aurait traversé une longue période d'incubation pendant les premiers stades de la révolution industrielle, pour s'épanouir lors de l'essor inouï de la science et de la machine au XXe siècle. Ces mouvements seraient, pourrait-on dire, un phénomène aussi neuf *(erstmalig)* que le monde — souvenons-nous de *Modern Times* — dans lequel ils s'inscrivent[20]. La filiation a-t-elle paru trop banale pour qu'on s'y étende ? Quoi qu'il en soit, il y a là matière à de fructueuses enquêtes.

* * *

Il est difficile, par ailleurs, de passer sous silence les relations qu'entretient l'avant-garde avec les *régimes politiques*, quand bien même ce terrain se révèle truffé de pièges. Les milieux urbains, plus ou moins industrialisés, dont il vient d'être question, sont en effet soumis à des formes de gouvernement aussi divergentes que celles de l'U.R.S.S. en 1920 ou des pays « socialistes » après la Deuxième Guerre mondiale, et celles de démocraties « libérales » (« capitalistes ») comme les Etats-Unis et les nations d'Europe occidentale. Sans compter que les régimes évoluent : la République de Weimar ne saurait être confondue avec celle de Bonn, le « capitalisme » de 1960 n'est plus celui de 1910, etc. Enfin, bien des pays d'outre-mer continuent à souffrir des contrecoups du colonialisme comme de l'expansionnisme des grands Etats, et ce parfois en dépit d'une longue indépendance. Une première constatation semble se dégager à l'examen : l'avant-garde serait exclue par les régimes strictement totalitaires, comme le démontre la persécution de l'*entartete Kunst* par le national-socialisme. Exemple classique — renforcé par quelques autres — qui a sans doute amené Poggioli à poser que ces mouvements ne pouvaient s'épanouir que dans « un régime libéral », dans les démocraties du type « bourgeois » et « capitaliste »[21], qui seules tolèrent que soient dénoncés publiquement — et par quiconque — les abus qui les affligent. Comme l'avant-garde se réclame — on l'a vu au Chapitre IV — du « principe de liberté », il serait logique que ce dernier en conditionne aussi l'existence ; sans lui, pas de révolte possible. Cependant, dire que l'avant-garde constitue le baromètre de la « liberté » ne signifie pas grand-chose, car il est notoire que ce mot est l'un des plus riches de sens du vocabulaire politique et, partant, l'un des plus imprécis. Que faut-il entendre par là dans notre contexte ? Sans aucun doute, au premier chef, les libertés d'association et d'opinion. Or, s'il est

[18] Cf. Hans Magnus Enzensberger, « Weltsprache der modernen Poesie », in : *Einzelheiten*, II, *op. cit.*, pp. 7-28, p. 22, à propos de la poésie « moderne ».

[19] Cf. Renato Poggioli, *Teoria...*, chapitre VI ; et Leo Kofler, *Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht*, Neuwied am Rhein/Berlin-Spandau, Luchterhand, 1962, notamment pp. 33 et 47.

[20] Cf. Arnold Gehlen, « Genese der Modernität — Soziologie », in : *Aspekte der Modernität*. Ed. Hans Steffen. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965, pp. 31-46, p. 37 ; et Matei Calinescu, *Faces of Modernity*, *op. cit.*, p. 119.

[21] Cf. Renato Poggioli : *Teoria...*, *op. cit.*, chapitre VI, 1 et pp. 112-113.

vrai que les systèmes totalitaires rejettent celles-ci, comme tout pluralisme au demeurant, il y a parfois loin de la théorie à la pratique, du code à la vie quotidienne. On a pu voir ainsi le surréalisme végéter au Portugal sous la dictature de Salazar, ou le futurisme de Marinetti se survivre dans l'Italie mussolinienne. Dans un tout autre ordre d'idées, l'apparition d'avant-gardes dans les pays socialistes et les recherches qu'on y a consacrées ont coïncidé avec la libéralisation intervenue après le XXe Congrès du P.C.U.S. (1956). Le pluralisme, même lorsqu'il est répudié en principe par la doctrine politique du parti unique, peut fort bien se manifester au niveau de l'existence journalière et, en particulier, des beaux-arts ; sous cette dernière forme, il peut même, on le verra, constituer une sorte d'abcès de fixation, toléré, voire nourri par l'ordre établi afin de désamorcer d'éventuelles subversions sociales. En résumé, il est indispensable, pour que l'avant-garde apparaisse, que les citoyens puissent jouir d'un minimum de liberté d'opinion, de tolérance officieuse, sinon officielle.

* * *

Mais que reste-t-il, dans ces conditions, de sa *vocation politique ?* Dans quelle mesure est-elle encore engagée ?

Sur le plan des idées générales, relevons d'abord que Peter Bürger s'est basé sur l'« autonomie » du phénomène artistique dans la société bourgeoise, à quoi les avant-gardes historiques auraient réagi en voulant réinstaller l'art dans la vie — l'entreprise se soldant par un fiasco[22]. Ce terme d'autonomie est peut-être mal choisi, car comment soutenir, après l'enquête détaillée de Marino dans le présent volume (Chapitre IV), qu'il ne relève pas de l'arsenal critique des novateurs ? Ceux-ci se détournent, eux aussi, de la « vie », renoncent à l'imiter au nom de la pureté qu'ils recherchent. Tant l'« autonomie » des avant-gardistes que celle des esthètes représente un adieu à l'existence présente, mais, tandis que les seconds en restent souvent là, cloîtrés dans leur tour d'ivoire, les premiers font de cette démarche une manœuvre préparatoire soit à l'investissement de la vie future, du monde à bâtir[23], soit à un retour aux sources — ce qui du point de vue de la pureté convoitée revient souvent au même. Entre cette autonomie-là, axée sur la *vita nova* ou l'âge d'or, et l'idéal politique, il n'y a, insistons-y, aucune contradiction.

Cela dit, revenons au problème de l'engagement, crucial dans de nombreux cas, quoique certains n'en soufflent mot. Peut-on poser l'équation : révolution artistique = révolution politique ? Si beaucoup d'artistes ont conscience d'un lien, la relation des termes n'est pas si simple, même à leurs yeux. On se heurte, une fois encore, aux équivoques du vocabulaire, le même signe renvoyant à des référents de nature différente. Comme l'a très bien vu Breton, le livre, la toile se voient ainsi assimilés aux barricades :

> Cette épithète (révolutionnaire), qui rend hâtivement compte de la volonté non conformiste indiscutable qui anime une telle œuvre, un tel créateur, a le défaut grave de se confondre avec celle qui tend à définir une action systématique dans le sens de la transformation du monde et qui implique la nécessité de s'en prendre concrètement à ses bases réelles.[24]

[22] Cf. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, *op. cit.*, pp. 22, 29, 44 et 72.
[23] Ibid., p. 67.
[24] André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1935 (« Les documentaires »), p. 20.

Ou, pour employer l'expression de Holthusen : « nur metaphorischerweise ist der avantgardistische Künstler ein Revolutionär »[25]. Gardons-nous donc de placer *a priori* un signe d'égalité entre les deux domaines[26]. Contestataire né, le poète l'est avant tout sur le papier. C'est que l'artiste, alors même qu'il est mû par la haine de l'Art, agit toujours comme tel. Se renier en tant que créateur pour passer à l'action concrète équivaudrait à supprimer la révolution artistique et le problème du même coup : il n'y aurait plus qu'une avant-garde politique. Il appartient à ce type d'homme de manier la plume ou le pinceau dans l'isolement, non pas le fusil ou la bombe dans le coude à coude, encore que les uns n'excluent pas les autres. C'est là une affaire d'aptitude, de disposition et de goût. S'il est vrai que la créativité est propre à tout un chacun et que l'ordre établi l'étouffe souvent en nous cantonnant dans une « spécialité », reste à voir si, une fois libéré de tout interdit, l'art y trouverait son compte. Et le public ? Ne s'improvise pas poète qui veut, et la pratique du défoulement ne nous transforme pas, d'un coup de baguette, en un Breton ou un Arp. Benjamin, lui aussi, évoquant l'inefficacité de la révolution artistique conclut :

> « ein Künstler, mag er die Kunst auch revolutioniert haben, (ist) deshalb nicht revolutionärer als Poiret (...), der seinerseits die Mode revolutioniert hat »[27].

Bref, dans son projet politique, l'avant-garde littéraire, picturale, musicale, etc. semble en être réduite à réorganiser la *praxis* de la vie par les seuls moyens dont elle dispose et qui sont ceux des beaux-arts. Ce qui signifie d'abord que l'art sera moins détruit que régénéré, conservé sous d'autres formes[28], ensuite et surtout que, les méthodes artistiques demeurant au premier plan de ses préoccupations[29], l'avant-garde culturelle s'attaque non pas aux problèmes socio-économiques (« infrastructure ») qu'elle est bien mal équipée pour résoudre, mais à ceux de la « superstructure ». Dans une perspective marxiste, on pourrait donc soutenir qu'elle lâche la proie pour l'ombre, s'en prend aux effets plutôt qu'aux causes[30]. A quoi vient s'ajouter l'impossibilité de préciser des objectifs remis à un temps qui risque fort de ne venir jamais. Réduite à de vagues pronostics, l'avant-garde connaît le sort de tous les prophètes, qui ne sont reconnus comme tels qu'*après* coup, à la lumière du passé[31]. C'est à juste titre vraisemblablement que Marino observe qu'il y a à la fois convergence et divergence entre les ruptures politico-sociales et littéraires[32] : elles ne se recouvrent pas nécessairement, comme le rappelle encore l'œuvre de Sartre, par exemple.

[25] Hans Egon Holthusen, « Kunst und Revolution », in : *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee.* 11. Folge des Jahrbuchs « Gestalt und Gedanke », München, R. Oldenbourg, 1966, pp. 7-44, p. 11. Cf. aussi p. 23.

[26] Cf. Adrian Marino, « Essai d'une définition de l'avant-garde », *op. cit.*, p. 82.

[27] Walter Benjamin, « Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers », *Zeitschrift für Sozialforschung*, III, 1934, pp. 54-78, pp. 73-74.

[28] Cf. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, *op. cit.*, pp. 80 et 98. Bürger indique que le « montage » qui juxtapose des éléments politiques et non-politiques fait naître un nouveau type d'art engagé (p. 127).

[29] Cf. Jean Weisgerber, « De sociologie van de avant-garde. Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme », *op. cit.*, pp. 803 et 804.

[30] Cf. Adrian Marino, « Essai d'une définition de l'avant-garde », *op. cit.*, p. 79.

[31] Cf. Hans Magnus Enzensberger, « Die Aporien der Avantgarde », *op. cit.*, pp. 62-63.

[32] Cf. Adrian Marino, « Essai d'une définition de l'avant-garde », *op. cit.*, p. 78. Cf. aussi Georges Auclair, « Idéologies de la modernité et novation esthétique », *Société française de sociologie, Bulletin*, IV, 9, juin 1977, pp. 30-40, p. 37 : « L'idéologie de la novation porte en elle le ferment de la subversion, mais d'une subversion qui, sauf événements du type mai 1968, extérieurs à la « série » littéraire ou artistique, restera lettre morte ».

Pratiquement, le jusqu'au-boutisme et la bipolarité qui caractérisent ces mouvements les orientent vers l'extrême droite ou l'extrême gauche. On oscille ainsi entre le fascisme et les tendances ultraconservatrices d'un Marinetti ou d'un Pound et le radicalisme de Majakovskij, de Kassák, des dadaïstes berlinois et des surréalistes parisiens. Le centrisme ne sied pas à l'avant-garde, car elle abhorre par nature la modération, les réformes circonspectes. Aussi ses tendances politiques se signalent-elles par un mouvement « centrifuge » vis-à-vis de la classe dominante qui tend forcément à se maintenir au pouvoir : bourgeoisie des démocraties parlementaires, appareil du parti, bureaucratie, paternalisme colonialiste, etc. Il n'empêche que ses relations avec les partis révolutionnaires demeurent assez insatisfaisantes : les démêlés de Breton avec le P.C.F., d'Esenin avec les bolchevistes, de Marinetti avec les fascistes le rappellent fort opportunément. Ces amateurs sont à bon droit suspects aux yeux des experts disciplinés de la révolution, et l'attitude la plus répandue se ramène au fond à une forte sympathie pour l'anarchisme, la pensée libertaire qui, simultanément, rend possible la subversion et permet à l'individu de s'épanouir sans contrainte[33]. Reste que l'avant-garde a joué, çà et là, un rôle politique important, en cristallisant et en répandant notamment des idées-forces sur la négritude, etc.

Les analyses sociologiques de l'avant-garde se sont contentées, en général, d'insister sur sa « rupture » avec la bourgeoisie, et il n'est pas difficile de dire pourquoi. Le fait est dû à la prépondérance du phénomène dans les sociétés « libérales » où sont nés, en grande partie, les premiers mouvements. Aujourd'hui, dans la perspective des soixante dernières années et de la diffusion mondiale des avant-gardes, il convient sans aucun doute d'élargir les données du problème. Qu'on le veuille ou non, l'« aliénation », par exemple, se présente dans bien d'autres régimes que le capitalisme ; mieux vaudrait parler, pour désigner ce sur quoi tranchent les avant-gardes, de l'*ordre établi* ou de la *classe dominante dans les sociétés industrielles* (ou partiellement industrialisées). Elément essentiellement conservateur, respectueux des valeurs traditionnelles qui ont assuré son succès, il se caractérisera selon les cas par le culte du capital et de la stabilité qui consolide la propriété, par la sclérose de l'élan révolutionnaire figé sous la forme de la bureaucratie, par l'héritage de situations clichées dès l'époque coloniale, etc. Le facteur commun s'identifie sans peine : il s'agit bel et bien de la fidélité au passé, c'est-à-dire de la répétition — non pas servile, car elle ne refuse pas les réformes — des actes qui ont mené à l'acquisition des biens et (ou) permis la prise du pouvoir. On reconnaît là le principe d'imitation créatrice contre lequel s'insurge le projet totalement novateur de l'avant-garde sur le plan socio-politique tout comme — au premier chef — sur le plan artistique. Ainsi se confirme la compatibilité des deux « révolutions » : celle des arts et celle de l'Etat. Bien que divergeant dans les moyens mis en œuvre, elles n'en dérivent pas moins d'un noyau unique qui coïncide tant avec l'esthétique de la Renaissance qu'avec la démarche inhérente à tout *establishment*, qu'il s'agisse de l'ordre bourgeois ou d'un autre[34].

Tout cela nécessiterait forcément de multiples vérifications. Et il en va de même, *a fortiori*, de la définition sociologique toute provisoire qu'on pourrait énoncer comme suit : *les avant-*

[33] Cf. Adrian Marino, « Essai d'une définition de l'avant-garde », *op. cit.*, p. 82 ; Renato Poggioli, *Teoria*..., pp. 115 et 118 ; et Matei Calinescu, *Faces of Modernity*, *op. cit.*, pp. 129 et 146. Cf. à ce sujet André Reszler, *L'esthétique anarchiste*, Paris, P. U. F., 1973 (Collection Sup).

[34] Cf. Jean Weisgerber, « De sociologie van de avant-garde. Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme », *op. cit.*, pp. 798-799.

gardes sont des mouvements artistiques à prétentions révolutionnaires qui prennent conscience de leur système dans les sociétés industrielles (ou en voie d'industrialisation) du XXe siècle, là où règne la liberté d'opinion nécessaire à leur expansion, et chaque fois que les schémas régissant les domaines social et culturel se voient considérés par une minorité d'intellectuels comme épuisés et, par conséquent, comme incapables d'être imités et renouvelés. Signalons, pour mémoire, qu'il a été indiqué, dès le Chapitre II, dans quels domaines se manifesta la crise des valeurs et en quoi consistèrent, à l'origine, ces « schémas » dans les beaux-arts : raison, classicisme gréco-latin, élitisme humaniste, eurocentrisme ont inspiré une répulsion identique et chassé l'avant-garde dans des voies diamétralement opposées. Notons enfin que la formule proposée se combine sans peine avec la doctrine marxiste de la lutte des classes.

Sous cet angle particulier, l'avant-garde artistique a souvent été considérée comme une émanation du libéralisme individualiste, de la bourgeoisie. A première vue, cette thèse est infirmée par les déclarations et les actes de tel ou tel écrivain dont il a été question précédemment. Mais M. Jourdain faisait de la prose sans le savoir, et c'est un fait troublant, en fin de compte, qu'une initiative aussi choquante au départ puisse, au bout de quelques années, être applaudie par ses têtes de Turc. On aurait tort d'invoquer la « pachydermie » du grand public. De fait, il se pourrait que le fossé entre l'avant-garde et le pouvoir soit moins large qu'elle ne le dit. D'un côté, l'extrémisme politique qu'elle affiche risquerait fort d'aboutir à sa disparition si ses objectifs se concrétisaient sur ce terrain ; de l'autre, on voit le public acclamer des œuvres qui, socialement, le ridiculisent ou tendent à le ruiner. De là à leur attribuer la fonction d'une soupape de sûreté servant à soulager les tensions inhérentes à l'ordre établi, et consolidée par celui-ci afin de conjurer le péril d'une révolution politique, il n'y a qu'un pas, que l'on ne tarda pas à franchir[35]. Là aussi, il y a matière à réflexion.

* * *

On en arrive ainsi à l'*attitude* de l'avant-garde *vis-à-vis du public*. Et d'abord à la question de savoir dans quels *milieux* elle recrute ses partisans. On sait que Poggioli s'est penché sur ce problème, parlant d'« affinités électives » et de « cristallisation par sympathie »[36], loin de toute détermination socio-économique. Les admirateurs de l'avant-garde formeraient-ils un *Bund*, un groupe d'esprits congénères, reposant précisément « sur des affinités électives d'ordre principalement instinctif et affectif »?[37] Mais les éditeurs, les marchands de tableaux, les « amateurs éclairés » ne sont pas toujours guidés par des considérations aussi désintéressées. Dans ce cas, les facteurs économiques entrent aussi en jeu.

Enfin, l'avant-garde, de révolte, devient snobisme, mode[38] : le cercle de ses convertis s'élargit avec le temps — quand elle ne sombre pas dans l'oubli. Ici encore, les statistiques font défaut, mais du moins le mécanisme de la *récupération* est-il actuellement bien connu, comme il

[35] Cf. Robert Estivals, Jean-Charles Gaudy et Gabrielle Vergez, « *L'Avant-garde* ». Etude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre « *L'avant-garde* », Paris, Bibliothèque Nationale, 1968 (Mémoires de la Section d'Histoire moderne et contemporaine, 1), p. 109 ; voyez aussi l'intervention de Robert Escarpit, in : *Littérature et société*, *op. cit.*, p. 19.

[36] Renato Poggioli, *Teoria...*, *op. cit.*, pp. 108 et 110.

[37] A. Cuvillier, *Manuel de sociologie*, I, *op. cit.*, pp. 149-150, d'après Schmalenbach.

[38] Cf. Philippe Roberts-Jones, « Pamphlet pour un art permanent », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1971, 2-3, pp. 295-316.

appert des textes présentés plus loin.[39] On verra ci-après — et ce n'est pas là une de ses moindres singularités — comment, pour l'avant-garde, l'existence revient à s'enfermer dans l'incommunicabilité, la mort à communier avec autrui ; ou, pour traduire la proposition en termes économiques, comment elle s'isole du marché pour finir par s'y précipiter et disparaître[40]. Vedette d'un jour, condamnée dès la naissance, elle est constamment guettée par le suicide[41] et la récupération ; dans cette impasse, les scènes de reproches tournent bientôt aux étreintes.

* * *

La question — fondamentale, puisqu'elle a trait à la vie même des mouvements — est traitée ici par deux auteurs qui s'accordent pour envisager ce développement comme un double cycle. Bien que conçues indépendamment l'une de l'autre et, du reste, sous des angles différents, leurs analyses ne s'en recoupent pas moins en partie.

L'article de Jacques Leenhardt reprend les problèmes d'un autre point de vue, tout en apportant nombre de précisions essentielles ; enfin, celui de Saúl Yurkievich, sortant des sphères européennes, esquisse la configuration sociologique des avant-gardes sud-américaines. C'est dire que la matière est loin d'être épuisée ; on en reparlera d'ailleurs au chapitre suivant, lorsqu'il sera question de l'accueil réservé par la critique.

LES CYCLES DE L'AVANT-GARDE

(Adrian Marino, Cluj-Napoca)

Bien qu'on possède d'ores et déjà bon nombre de faits, de considérations critiques et de déclarations émanant des porte-parole de divers courants, l'étude des avant-gardes ne s'est guère intéressée à l'hypothèse du retour « cyclique » de leurs attitudes négatives et positives, ni à la conscience — parfois très nette — qu'elles ont de danser « en rond ». Et pourtant l'existence de ce mouvement circulaire ne saurait être mise en doute tant dans l'image que les avant-gardes se font d'elles-mêmes que dans les relations qu'elles entretiennent avec leur milieu social.

CYCLE INTÉRIEUR

Retenons d'abord ce fait essentiel, guère remarqué d'habitude, ou même pas du tout : les attitudes passées en revue au Chapitre IV, ainsi que les preuves apportées sur chacun des points, démontrent à l'évidence que les orientations négatives et positives se répètent toutes en une série d'invariants et selon des formules théoriques fondamentalement identiques.[1] Tout compte fait,

[39] A consulter également : Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, London, Paladin, 1970 ; et Herbert Marcuse, *One Dimensional Man*, London, Sphere Books Ltd., 1970, pp. 60 & sqq.

[40] Cf. Edoardo Sanguineti, « Sociologie de l'avant-garde », in : *Littérature et société*, *op. cit.*, p. 14 ; et Hans Magnus Enzensberger, « Die Aporien der Avantgarde », *op. cit.*, pp. 60-61.

[41] A propos de Baudelaire, cf. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969, pp. 81-82.

[1] Nous avons attiré l'attention sur ce phénomène dans « Le comparatisme des invariants : le cas des avant-gardes », *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1/1976, pp. 81-95.

il n'est pas d'idée d'« avant-garde » qui échappe à ce processus. Nous appellerons ce phénomène le cycle *intérieur* des avant-gardes. En premier lieu, leur esprit, leurs thèses, leur système de réactions spécifiques (critiques ou constructives) se développent sous le signe de la récurrence : tout ne fait jamais que « se répéter ». Une deuxième observation concerne le parallélisme, la symétrie des attitudes négatives et positives, en ce sens que les unes trouvent une contrepartie dans les autres : pas de négation qui ne suppose une affirmation correspondante ou qui s'y substitue. A la place des valeurs périmées — et exactement à leur place — on voit s'instaurer des valeurs nouvelles, affectées du signe contraire. Tous les gestes se transforment ainsi en leur contraire, ce dont les protagonistes ne tardent pas à se rendre compte. C'est ainsi que chaque mouvement reparcourt, au niveau qui lui est particulier, à un autre étage de la spirale, en somme, et sous la contrainte de la dialectique intrinsèque de son propre jeu de réactions négatives et positives, toute la gamme des positions contestées et renversées. Aussi s'insère-t-il inévitablement dans un système de *topoi*, de clichés, de stéréotypes, chose à première vue assez surprenante. Pourtant, les faits et les textes sont indiscutables. Ainsi, pour l'essentiel, les néo-avant-gardes dépendent des positions qui appartiennent essentiellement et structurellement aux avant-gardes antérieures. En troisième lieu, enfin, la « circularité » a partie liée avec un mouvement de vieillissement perpétuel. Elle est consubstantielle à toute polémique, à tout remplacement d'une avant-garde par une autre qui s'oppose à ses clichés. La négation continuelle par des initiatives qui surgissent en série ininterrompue et débordent le front ennemi, ne saurait progresser en ligne droite : il est logique qu'en se stabilisant, l'avant-garde finisse par se retrouver à la queue, provoquant d'inéluctables insurrections dans ce *perpetuum mobile* de la contestation et du non-conformisme.

Le fait a déjà été mis en lumière, et il ne lui manque qu'une explication systématique et contrôlable. Les nombreuses remarques sur le « vieillissement », la « tradition », l'« académisme moderne », le « dogmatisme », le « classicisme », l'« embourgeoisement », l'« absorption », et la « récupération » des avant-gardes ne font, en effet, que renvoyer au phénomène que nous venons de souligner. Il a été signalé et décrit par des philosophes comme Sartre et Marcuse, par des critiques littéraires spécialisés dans ce domaine, de Guillermo de Torre à Renato Poggioli parmi les Européens, et de Clement Greenberg à Robert W. Corrigan parmi les Américains[2], ainsi que par des auteurs tels que Herbert Read, Hilton Kramer, Pierre Cabanne, Germain Bazin, Hélène Parmelin, etc. A vrai dire, il s'agit presque d'un lieu commun. La notion de « cycle », de « récupération circulaire », est peut-être moins bien connue et — en tout cas — toujours sujette à caution dans l'ensemble, encore que les observations en ce sens, ayant trait soit aux avant-gardes historiques, soit aux néo-avant-gardes, ne fassent pas défaut ; le phénomène participe du reste de leur essence et fut pressenti, révélé même, dès leur phase initiale. L'idée que l'avant-garde constitue, malgré tout et en fin de compte, le lieu d'un retour, d'une réversion, n'a pas échappé aux esprits les plus avertis.[3] Retenons, en outre, que cette « absorption » ou « récupération » ne fut jamais ni globale, ni arbitraire. Naturellement sélective, elle est toujours fonction des

[2] Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », *Partisan Review*, 5, Fall, 1939 ; idem, « Counter-Avant-Garde », *Art International*, XV, 5, May 20, 1071 ; Robert W. Corrigan, « The Transformation of the Avant-Garde », *Michigan Quarterly Review*, 1, Winter 1974 (nombreuses références).

[3] Robert Estivals, « Introduction », *Schémas*, 1/1963, pp. 9-10 ; idem, « Les périodiques littéraires publiés en France en 1960 et 1961 », ibid., (Bulletin) pp. 9-11 ; Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de la dérision*, Paris, 1974, p. 33 ; Robert W. Corrigan, *op. cit.*, *Michigan Quarterly Review*, Winter 1974, pp. 44-46 ; Otto Piene, « The Development of Group Zero », *The Times Literary Supplement*, Sept. 3, 1964, p. 812.

tendances de la réception du moment : on réemploie par exemple des éléments « expérimentaux » dans les milieux « formalistes », des composants « réalistes » dans les sphères « néo-réalistes » et « progressistes »,[4] éléments qui se voient filtrés chaque fois par l'idéologie littéraire dominante.[5]

Il est plus important encore de constater que nombre d'avant-gardistes, et non des moindres, reconnaissent la chose. Ils perçoivent souvent avec une lucidité étonnante le danger inévitable que constitue la récupération, laquelle s'inscrit dans la logique même de leur action. D'où leur conscience à la fois aiguë et désabusée du caractère inexorable, irréversible, du « cycle ». N'ont-ils pas parlé, eux-mêmes, de récurrence, ce genre d'aveu survenant d'habitude, comme il est bien normal, à l'heure des bilans historiques ? Tel est le cas de G. Ribemont-Dessaignes, historien et mémorialiste de Dada. Selon lui, ce mouvement, « en fait de libéralisation ou de désorganisation, s'organisait et s'enchaînait à soi-même ». Quand le surréalisme vient le détrôner et prendre la relève, la critique la plus pertinente qu'on puisse lui adresser est qu'il imite exactement ses prédécesseurs. Telle est aussi la réaction désabusée de Tzara. Les surréalistes étaient « ennemis d'un ordre arbitraire, mais c'était pour adopter finalement un nouvel ordre qui ne le cédait en rien au précédent ». Même réflexion chez Ribemont-Dessaignes : « On prend les mêmes choses et on recommence ». Quant à Breton, il leur rend la politesse : « Le *Manifeste Dada 1918* semblait ouvrir toutes les grandes portes, mais on découvre que ces portes donnent sur un corridor qui tourne en rond ». De nos jours, Raoul Hausmann observe, une fois de plus, que si le dadaïsme ne saurait se répéter, certains de ses procédés ont fait pourtant leur réapparition : le néo-réalisme, la « *letter-picture* », l'écriture automatique, le photomontage[6], etc. C'est la définition même de la récupération sélective mentionnée plus haut.

Que représente, au juste, l'immense effort, à la fois révolutionnaire et régénérateur, des avant-gardes ? Il se solde en définitive (comme on l'a vu) par une régression restauratrice aux origines : le terrain une fois déblayé, on se retrempe dans une tradition pour en instituer une autre à partir de là, après avoir fait table rase. Chaque avant-gardiste se retrouve, pour l'essentiel, dans la situation spirituelle d'un Fernando Pessoa qui conçoit sa prise de conscience tant comme la révélation d'une re-naissance (personnelle) que comme l'institution d'une littérature inédite « où presque tout reste à faire »[7], double *incipit* qui abolit totalement le passé pour rallumer une vie nouvelle. La destruction est suivie d'un recommencement, cycle perpétuel dont la structure archétypale renvoie au grand *topos* mythique de l'apocalypse et de la re-création, qui fonde le nouvel ordre sur les ruines de l'ancien. Les affinités qui existent entre cette attitude mythique et l'esprit moderne, destructeur et constructeur, ont déjà attiré l'attention.[8]

[4] Robert W. Corrigan, *op. cit.*, pp. 44-46 ; Galvano della Volpe, *Sul concetto di « avanguardia » (Critica del Gusto*, Milano, 1966, p. 160).

[5] Jean-Louis Chiss, Gérard Germain, « Un débat sur l'avant-garde : élément d'une politique culturelle », *La Nouvelle Critique*, 105/1977, p. 63.

[6] Georges Ribemont-Dessaignes, « Histoire de Dada », *N. R. F.*, 19, 1931, p. 42 ; idem, *Déjà jadis*. Paris, 1973, p. 117 ; Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, I, Paris, 1975, p. 685 ; cf. C. W. E. Bigsby, *Dada and Surrealism*, London, 1972, p. 56 ; Raoul Hausmann, « Dadaism and Today's Avant-Garde », *The Times Literary Supplement*, September 3, 1964, p. 801.

[7] J. do Prado Coelho, « La Littérature comme provocation : La génération d'Orpheu (1915) », in : *Actes du VIe Congrès de l'A. I. L. C*, Stuttgart, 1975, p. 344 ; Fernando Pessoa, « Sobre religião e nacionalismo », *Colóquio/Letras*, 20/1974, p. 59.

[8] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, 1963, pp. 92-94 ; idem, *La nostalgie des origines*, Paris, 1971, p. 138.

On les rencontre, à plus forte raison, dans les tendances révolutionnaires les plus radicales, à commencer par l'anarchisme. Celui-ci adopte pour devise, comme le fait Proudhon : *Destruam et Ædificabo*. « Notre mission est de détruire et non pas de construire » — déclare à son tour Bakounine — « ce sont d'autres hommes qui construiront, meilleurs que nous, plus intelligents et plus frais ». Même orientation chez Ibsen, et chez bien d'autres encore.[9]

Que l'avant-garde du XXe siècle fasse sienne une conception qui justifie l'ensemble de ses tendances négatives, rien de plus normal. La logique même de l'esprit insurrectionnel la pousse — et sans répit — dans cette direction. Déjà avant Marinetti, son précurseur catalan, Gabriel Alomar, proclamait : « Le monde nouveau devra être construit sur les ruines inévitables de l'ancien ».[10] Pour les futuristes russes, Majakovskij notamment, renverser et reconstruire sont les objectifs constants, la raison d'être de la révolution. La critique marxiste de l'époque — tel Gorlov (*Futurisme et révolution*, 1924) — entérine ce point de vue. Abattre la tyrannie de l'académisme et de la tradition est la condition primordiale qu'exige l'édification de la nouvelle culture : « Toute révolution est en même temps destruction et création, mais la création est plus grande que la destruction ». Par conséquent, l'exemple de Kručënych (qui n'est qu'un simple « destructeur de l'art », un « révolutionnaire unilatéral ») n'est pas à suivre, car « la révolution ne tue pas l'ancienne langue, mais elle la réorganise, l'épure et la renouvelle ».[11]

Il est extrêmement significatif que chacune de ces prises de conscience débouche sur la même valorisation dialectique du renversement, considéré comme la condition *sine qua non* de la réédification. Ainsi, « le constructivisme est né d'un besoin de création qui s'est fait sentir après la période de destruction révolutionnaire » (Serge Romoff).[12] L'expressionnisme professe — et pour cause — la même philosophie circulaire — « La poésie de notre temps c'est la fin qui bientôt recommence »[13] — dans un esprit d'apocalypse visionnaire, sous l'obsession de la *vita nova*. « Nous voulons la fin, pour pouvoir vouloir le début », « fin du monde », « rénovation » : voilà les slogans que l'on répand à l'envi.[14] Ce n'est pas amoindrir les mérites de Dada et de Tzara que d'indiquer le caractère essentiellement topique de leur position. A travers Tzara c'est la voix même de l'avant-garde qui parle : l'individu est « miné (d'un) feu simultanément destructeur et constructeur », principe applicable à la révolution sociale comme à la révolution littéraire. « Il est certain que la *table rase* dont nous faisions le principe directeur de notre activité, n'avait de valeur que dans la mesure où *autre chose* devait lui succéder ».[15] Défaire l'art pour le refaire est également le principe des surréalistes, dont le grand patron, Lautréamont, « marque un recommencement » (Breton)[16]. L'avant-garde a été et continue à être « comme la plupart des événements révolutionnaires un retour, une restitution ». Eugène Ionesco l'avoue sans ambages,[17] d'ailleurs avec l'assentiment des néo-avant-gardes. Relevons seulement, en passant, deux titres-formules : *Construction de la destruction* (1957) d'Aldo Pellegrini, et *De la révolte à la renaissance* (1972) de Georges Mathieu. L'obsession de la nouveauté, le besoin

[9] André Reszler, *L'esthétique anarchiste*, Paris, 1973, pp. 23, 31, 80.
[10] cf. Serge Fauchereau, *Expressionnisme, Dada, Surréalisme et autres ismes*, I, Paris, 1976, p. 104.
[11] Gérard Conio, *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme*, Lausanne, 1975, pp. 136, 177, 180.
[12] cf. Paul Ilie, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, Ann Arbor, 1968, p. 323.
[13] *Menschheitsdämmerung, ein Dokument des Expressionismus*. Ed. Kurt Pinthus, Hamburg, 1969, p. 31.
[14] Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, Paris, 1976, pp. 8, 39, 76, 79, 151, 162, 164.
[15] Tristan Tzara, *Grains et issues*, Paris, 1935, p. 312 ; idem, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris, 1966, p. 21.
[16] cf. Carlo Bo, *Bilancio del Surrealismo*, Padova, 1944, p. 42.
[17] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, 1966, p. 94.

incessant de remplacer le dernier bateau par le suivant, mouvement éminemment circulaire, offre la meilleure illustration de ce phénomène. On détruit coup sur coup pour mieux reconstruire *da capo*. Ce sont là, au demeurant, les composants essentiels de toute révolution littéraire.

Inversement, la reconstruction débouche sur une nouvelle organisation, sur une systématisation et finalement sur un autre « classicisme », « académisme » ou « dogmatisme ». On dirait que plus ça change, plus c'est la même chose, du moins quant au fond des problèmes, car extérieurement, ceux-ci peuvent se présenter sous des formes qui varient selon les contextes nationaux, idéologiques, etc. Rappelons-nous la maxime de Cocteau : « L'avant-garde est devenue le classicisme du XXe siècle », constatation qu'il convient d'interpréter dans deux sens, à la fois différents et complémentaires. D'une part, toute avant-garde finit par devenir, comme on le sait, « classique », c'est-à-dire acceptée, étiquetée, étudiée, érigée en exemple, donc normative — observation banale de la critique. Breton et Tzara, par exemple, ou bien encore Beckett et Ionesco ont partagé ce sort ; les nécrologies des « papes » du surréalisme et du dadaïsme en font foi. D'autre part, le renversement révolutionnaire a parfois pour finalité déclarée l'avènement d'un nouveau « classicisme ». Révolutionnaire, populaire, collectif, soit ; mais quand même... « classique ». C'est ce dont témoigne une déclaration de Goll : « devant nous voici un classicisme qui s'annonce et qui nous érigera de nouvelles cathédrales du peuple... etc. ».[18]

Mais le vrai « scandale » n'est pas là : il réside avant tout en ce que certains avant-gardistes revendiquent eux-mêmes le titre de « classiques », en défendant délibérément une esthétique qu'ils répudient par ailleurs, paradoxe qui nous ramène à l'idée de « cycle ». Dans telles ou telles circonstances, en effet, les principes les plus rigoureusement classiques peuvent provoquer, par leur apparition inattendue, par leur action critique et réformatrice, un véritable effet de choc, de contestation, bref, d'« avant-garde ». C'est un peu comme si l'on se servait de Bach pour contester la musique pop. Ainsi, au *Bauhaus*, l'antique *concinnitas* est préconisée par Gropius, qui l'assimile à la « convenance », à l'« adéquation au but ». Dans un manifeste ultraïste, *clásico* s'applique au « sentido justo », « vivo ». L'éloge de la « symétrie », de l'« ordonnance des formes », de la « sévérité », de la « nécessité de l'ordre » chez Tristan Tzara, l'apologie du cristal dont André Breton veut retrouver les qualités (dureté, rigidité, lustre) dans la création artistique, jouent un rôle analogue.[19] Par ailleurs, la peinture abstraite comprend un grand nombre d'éléments symétriques et géométriques, qui rappellent d'anciens préceptes. Le constructivisme est très marqué par cette tendance. Pour la revue yougoslave *Zenit* (1924), « la poésie est le premier plan de la symétrie ».[20] En opposition avec le surréalisme, le Roumain Ilarie Voronca exige : « Non pas la maladive désagrégation romantique, surréaliste, mais bien l'ordre-synthèse, l'ordre-essence constructif, classique, intégral » (*Integral*, 1/1925). Et, ailleurs, dans la tradition valérienne : « Construction classique objective (imposée par un ordre et une contrainte propres) ». La même année, Mihail Cosma (Claude Sernet) prédit : « A pas de géant et sûrs de nous, nous nous acheminons vers une incandescente époque de classicisme » (*Integral*, 6-

[18] cf. Lionel Richard, *op. cit.*, p. 304.

[19] Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, tr. angl., London, 1968, p. 24 ; Gloria Videla, *El ultraísmo*, Madrid, 1971, p. 53 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, pp. 395, 396, 401, 404 ; André Breton, *L'Amour fou*, Paris, 1937, p. 14.

[20] Irina Subotić, « La revue "Zenit", son idéologie et ses rapports avec les arts », *Synthesis*, IV, 1977, p. 223.

7/1925). Conformément à ses principes de « rafraîchissement du permanent », de « retour » et de « restitution », Eugène Ionesco parle assez fréquemment du fonds « universel » de l'avant-garde, laquelle peut être considérée comme « classique ».[21] Une fois de plus, on voit la négation se retourner, se transformer en affirmation d'une permanence.

Le « nouveau classicisme » se traduit par une série de nouvelles conventions (clichés, poncifs, *topoi*, canons de l'avant-garde), qui engendrent à leur tour une tradition, bref, un « académisme ».[22] La nouveauté tend ainsi à se stabiliser, à se consolider, à s'institutionnaliser, et finalement à se transformer en valeur de circulation, en *mode* qui produit son propre *kitsch*. A ce stade, l'avant-garde n'est plus qu'une forme vide, un simulacre, un objet de « luxe » pour le marché intellectuel — et comme on le verra — commercial, voire une forme d'art « populaire » destinée à la consommation de masse, comme les illustrés, les films à succès, etc.[23] Ce phénomène a été largement commenté par la critique, tant littéraire (Renato Poggioli, Michel Butor) qu'artistique (Pierre Cabanne, Hélène Parmelin, Hilton Kramer, etc.). Il provoque un nouveau conformisme : celui du choc, du scandale ; c'est là un vrai programme, le « mythe » de la publicité et de l'agressivité, ou plutôt d'une réclame tapageuse qui neutralise le bruit et la fureur par son succès. L'avant-garde devient de ce fait un phénomène de répétition, une « technique » de contestation bien rodée et récupérée, un slogan publicitaire poétisé,[24] donc « châtré », rendu inoffensif. Mais, en même temps, son statut change du tout au tout : elle dégénère en « arrière-garde » et le jeu reprend de plus belle. L'antisystème, une fois codifié, figé en « manière » ou « tradition » — toujours prompte à renaître — donne lieu à son tour à un regain de contestation qui le vise lui-même. Pour ne donner qu'un seul exemple, rappelons que le lettrisme tomba, lui aussi, dans ce piège qui guette d'ailleurs toute la néo-avant-garde actuelle. On lui dira donc gentiment qu'il est entré « dans la phase de l'exploitation de ses théories ».[25]

L'avant-garde a mis elle-même en évidence, avec une perspicacité remarquable, ce processus d'autocanonisation et de sclérose, qui est le sien. Rimbaud, déjà, finit « par trouver sacré le désordre de (s)on esprit »,[26] et s'y installe, s'y complaît ouvertement. Un des débats les plus sérieux sur le cubisme a justement pour objet le fait qu'il se métamorphose en système prévisible et (par surcroît !) s'installe « en pleine tradition française de raison froide » : « Le cubisme n'offre plus assez de nouveauté et de surprise pour servir encore de nourriture à une nouvelle génération »[27]. Car c'est précisément ce cercle vicieux que veut rompre l'esprit négateur des avant-gardes, quitte à en instaurer un autre sur ses décombres. Les controverses soulevées par le futurisme aboutissent à des conclusions identiques : « Ces novateurs apportent une nouvelle convention ». Le refus de la loi se change en norme et il arrive que des collaborateurs de *Lacerba* se plaignent d'être *obligés* d'utiliser les « mots en liberté » pour voir leurs textes publiés. Soulignons que Dada « préférait disparaître plutôt que de donner lieu à la création de nouveaux poncifs » : son principe de base (la spontanéité, la relativité) s'opposait à « toute codification

[21] Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, Bucureşti, 1969, p. 556 ; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 96.
[22] Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art*, London, 1944, p. 48 ; Guillermo de Torre : *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, III, Madrid. 1971. p. 257.
[23] Clement Greenberg, *op. cit.*, pp. 34-49.
[24] Serge Fauchereau, *op. cit.*, II, pp. 241-242 ; Alain Jouffroy, in : *Trente-huit réponses sur l'avant-garde*, *Digraphe*, 6/1975, p. 164.
[25] Robert Estivals, « Mise en garde à propos de l'exposition d'Isidore Isou », *Schémas*, 1/1963.
[26] Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, 1963, p. 234.
[27] Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso*, I., Paris, 1975, p. 325.

dogmatique» qui ne pouvait mener qu'à «un nouvel académisme». Pour la même raison, Breton écrit dans le *Manifeste du surréalisme* : «Je ne crois pas au prochain établissement d'un poncif surréaliste», qu'il savait pourtant inévitable. Et de se révolter contre la formation d'un «*tabou*», contre «la cristallisation déplorable de ce qu'il peut y avoir de plus mouvant et de plus protéique dans l'essence de la revendication humaine».[28] Vers les années 30, un linguiste (d'avant-garde) s'avise du même processus : «Au bout du compte, chaque novateur travaille pour l'inertie, chaque révolution se fait pour l'établissement d'un canon».[29] Devant cette situation, il n'y a que deux attitudes possibles : soit se résigner à la fatalité, soit rejeter la standardisation par le suicide — solution qui fut choisie, après Dada, par le groupe roumain d'*Unu* (35/1931).

Le geste le plus authentique de l'avant-garde serait donc le refus de subsister. La volonté de destruction se retourne finalement contre elle-même : c'est la conclusion logique du mouvement circulaire. En fait, par cet acte même, l'avant-garde recommence le cycle, amorce un effort de reconstruction involontaire, quasi automatique. Au moment de son suicide, elle ressuscite, fait peau neuve, mettant à sa place un programme et parfois même une «esthétique» inédite, une méthode de création et de lecture, un désir de réédifier la réalité dans un nouveau type d'œuvre. La tendance nihiliste de la poésie se déchaîne — on l'a dit — en vue d'une récupération de la poésie sous sa forme la plus pure. «Nous proclamons le suicide permanent de l'Art et la renaissance permanente de la Poésie», déclare Carlo Suares. En voulant extirper l'art à tout prix, on aboutit de la sorte à le restaurer. L'antilittérature n'est qu'une littérature d'un autre genre — nous voilà derechef au point de départ.

Les dadaïstes en furent conscients au plus haut point. Dada, lit-on dans leurs textes, «se fout de l'art et il en fait», «il créait des valeurs anti-art. Ainsi donc il créait un art» ; «Toute anti-littérature devient automatiquement littérature. Et tout anti-art se change en pompiérisme». Selon l'opinion de Tzara, on utilisait, en les retournant contre eux, «les éléments mêmes de cet art, de cette littérature décriée»[30]. Du côté des surréalistes, Breton reconnaît que, même en matière de dictée automatique, «un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de l'*arrangement en poème*», et que, dès lors, la poésie expulsée fait son inévitable rentrée. Tout aussi révélatrices sont les confessions d'Artaud : «J'ai débuté dans la littérature en écrivant des livres pour dire que je ne pouvais rien écrire du tout». Les sarcasmes des contemporains sanctionnent cet état de choses : «Les surréalistes devaient faire table rase. Ils l'ont annoncé cent fois. Ils étaient bourrés de talent, les bougres. Il n'en a rien été» (Blaise Cendrars). Situation qui se répète sous nos yeux : «je retombe incessamment dans la littérature», se lamente Ionesco[31]. Sur l'aspect involontairement littéraire de l'antilittérature, il y aurait toute une bibliographie à citer, de Marcel Raymond à Jean Paulhan, de Maurice Nadeau à Gaëtan Picon. Une analyse

[28] Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes — Proclamations — Documents*. Lausanne, 1973, p. 420 ; Muriel Gallot, «Parole en liberté et liberté de parole», *Europe*, 551/1975, p. 70 ; Tristan Tzara, *Introduction* (Georges Hugnet, *L'aventure dada*, Paris, 1971, p. 8) ; André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 55 ; idem, *Position politique du surréalisme*, p. 9.

[29] Jouri Tynianov, «Fragments d'"Archaïstes et novateurs"», tr. fr. in : *Change*, 2/1969, p. 76.

[30] Georges Ribemont-Dessaignes, *Dada, Manifestes*... Paris, 1974, p. 38 ; idem, *Déjà jadis*, p. 154 ; Hans Richter, *Dada, Art and Anti-art*, New York, 1965, p. 7 ; Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 122 ; Tristan Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, p. 19.

[31] André Breton, *Point du jour*, Paris, 1970, p. 96 ; Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, 1969, p. 48 ; Claude Leroy, «Cendrars, le futurisme et la fin du monde», *Europe*, 551/1975, p. 115 ; Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, 1967, p. 114.

marxiste récente va dans le même sens : « Chaque fois l'anti-art est repris dans le domaine de l'art ».[32]

Cette circularité est continue et surtout globale. Elle touche tous les rapports que l'avant-garde entretient avec le passé, lequel se voit récupéré de manière sélective et sous des formes variables, certes, mais tout aussi inévitablement. En gros, elle renoue avec son passé *à elle* de deux façons : a) en s'annexant la totalité des éléments historiques qu'elle peut charger de significations nouvelles dans le cadre de sa « logique », comme le faisait observer Ponge : « La véritable avant-garde est devenue capable de prendre en charge les meilleurs de nos classiques, de les assumer »[33] ; cette tendance peut aller jusqu'aux distorsions les plus flagrantes ; b) en acceptant finalement l'inéluctable : malgré sa répugnance foncière à se laisser récupérer par l'histoire et la critique littéraire, l'avant-garde doit, bon gré mal gré, s'incliner devant cette situation. Voilà exactement ce dont elle avait horreur, elle qui se voulait « en marge » et maudissait par-dessus tout le succès et la consécration.

Déjà, tel manifeste dadaïste allemand dénonce la génération expressionniste « qui dès aujourd'hui aspire avidement à être honorée par l'histoire littéraire et l'histoire de l'art »[34]. Cinquante ans plus tard, on constate que Dada aussi est devenu une « date », une référence historique essentielle, et que les animateurs d'autrefois (Raoul Hausmann, Georges Hugnet, etc.) lui consacrent des études, compilent dossiers d'archives et dictionnaires (*Dictionnaire du dadaïsme*, 1976), s'adonnent à un vaste travail de vulgarisation à coups de « souvenirs » et de « mémoires ». Un tract surréaliste, *Lautréamont envers et contre tout* (1927), s'oppose violemment à ce que l'idôle entre dans l'histoire, à ce qu'on lui assigne une place « entre Un Tel et Un Tel ». On connaît le résultat... Même dégoût devant le succès de Rimbaud, « puisque telle est la saloperie des faits qu'il peut être question du succès de Rimbaud ». Ou bien encore : « Il ne faut pas permettre que le rêve devienne le jumeau du poème en prose, le cousin du bafouillage ou le beau-frère du haïkaï ». Les professeurs s'emparent néanmoins de Dada et du surréalisme, qui tous deux conquièrent triomphalement la Sorbonne. Un ancien dada (Georges Hugnet)[35] contemple ce spectacle, non dépourvu de saveur, avec une certaine mélancolie. Rien n'est plus courant aujourd'hui que les thèses, les études plus ou moins savantes, les hommages académiques, consacrés aux avant-gardes (à preuve — aussi — le présent ouvrage !).

La série débute avec Jacques Rivière et prolifère sans cesse. Les avant-gardistes sont l'objet d'une attention croissante, on les soumet aux méthodes historico-philologiques les plus traditionnelles. N'a-t-on pas soutenu dans la citadelle de l'académisme et du positivisme — la vieille Sorbonne — une thèse sur... *Dada à Paris ?* Un congrès C.O.M.E.S. sur l'avant-garde réunit un illustre aréopage. Toujours en 1965, un colloque « surréaliste » a lieu en France avec une nombreuse participation universitaire. Du reste, lorsqu'une « matière » est inscrite au programme de la Faculté des Lettres, c'est le signe le plus sûr qu'elle a été récupérée. En Roumanie, l'initiative en revient au critique G. Călinescu, dans son *Curs de poezie* (« Cours de poésie » donné à Jassy au printemps 1938). Mais, au début, cette forme de promotion intellectuelle et sociale ne soulevait que sarcasmes. Quand Marinetti devient secrétaire de

[32] *Esthétique et marxisme*, Paris, 1974, p. 244.
[33] cf. Claude Mauriac, *L'alittérature contemporaine*, Paris, 1969, p. 213.
[34] Lionel Richard, *op. cit.*, p. 281.
[35] Paul Eluard, *Œuvres complètes*, II. Paris, 1968, pp. 997-998 ; Aragon, *Traité du style*, Paris, 1928, pp. 59, 186-187 ; Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 118.

l'Union des écrivains fascistes, et académicien, Fernando Pessoa se moque de lui : « C'est là qu'ils aboutissent tous ».[36] Breton s'insurge, lui aussi, contre « les maux qui sont la rançon de toute faveur, de toute notoriété ». Les études de textes, la réédition des « classiques » surréalistes aboutissent immanquablement à l'intégration, et à la sacralisation de l'histoire littéraire. Breton signale avec irritation ce genre de récupération, de nature critique et d'une efficacité à toute épreuve.[37] Que l'avant-garde ait eu le pressentiment d'une telle assimilation, c'est là une chose presque certaine. Il semble même qu'elle ait répondu à un de ses plus secrets désirs. . . . La réceptivité grandissante de la critique, son relativisme aussi, sa disponibilité en matière d'interprétation « valide », accentuent et favorisent ce processus dont la portée est internationale.

CYCLE SOCIAL

Ce *cycle intérieur* se double d'un *cycle social*, qui s'achève au même point de la « classicisation », c'est-à-dire par la récupération de l'avant-garde et son intégration dans des structures socio-économiques stables, forcément « conservatrices ». Il ne s'agit ni d'une dérogation, ni d'une trahison, mais d'une domestication, d'un inéluctable apprivoisement. Car la culture, en tant qu'« institution » sociale, ne peut se constituer et se perpétuer qu'à travers des valeurs homologuées, solidement assises et acceptées. Si l'avant-garde commence par se détacher de la société et de ses institutions, elle finit par être adoptée, pour tomber à un moment donné dans une sorte de domaine public. La négation, la révolte, le scandale se voient admis d'une certaine manière et, qui plus est, goûtés, promus à un statut social particulier. Subversif à l'origine, le phénomène se transforme — surtout dans les sociétés occidentales — en une véritable institution et subit un « embourgeoisement » évident, quoique cette marchandise explosive ne se laisse pas complètement assimiler. Le mouvement pendulaire prend ainsi, lui aussi, l'aspect d'un *perpetuum mobile*, dont la vitesse s'accélère sans cesse : révolte et rupture d'une part, consécration sociale « sélective » de l'autre. De plus, entre ces limites, l'avant-garde est soumise à une érosion permanente : défection continue des éléments assimilables par la société, entraînés par le mécanisme de la sélection et de la promotion sociale, et au pôle opposé, sécession des éléments réfractaires, irréductibles, qui refusent la « règle du jeu » qu'on leur propose, au nom des principes essentiels, négativistes et futuristes, de l'avant-garde. Et ainsi de suite.

La sociologie moderne de ces mouvements démontre clairement l'existence du cycle. La critique marxiste, notamment, s'y est intéressée,[38] et ses conclusions se trouvent — en gros — largement confirmées par l'ensemble des recherches en la matière. Partout, on aboutit à la même constatation : la loi sociale de toute avant-garde est la récupération finale.[39] Pourtant, il faut faire ici une nette distinction, car la récupération revêt des formes dissemblables à l'Ouest et à l'Est, vu les mécanismes socio-économiques très différents des deux grandes régions qui

[36] F. Pessoa, *Poésies d'Alvaro de Campos*, Paris, 1968, p. 167.

[37] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, 1965, p. 162 ; idem, *Entretiens*, Paris, 1969, pp. 69-70.

[38] *Esthétique et marxisme*, pp. 248, 280 & sq. ; Marc Jimenez, *Theodor W. Adorno, art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, 1973, p. 103.

[39] Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, 1965, pp. 54-58 ; idem, *Avanguardia, Società, Impegno* (*Avanguardia e neo-avanguardia*. Milano, 1966, pp. 85-100) ; idem, *Sociologie de l'avant-garde* (*Littérature et société*, Bruxelles, 1967, pp. 11-18) ; on pourrait citer dix autres auteurs, notamment G. T. Noszlopy, « L'embourgeoisement de l'art d'avant-garde », *Diogène*, 67, 1969, pp. 95-126, etc.

« apprivoisent », chacune à sa manière, l'avant-garde. Dans les sociétés dites « libérales », celle-ci est en premier lieu un produit de consommation « commerciale », soumis aux aléas de la conjoncture, des modes, des rythmes de croissance ou de décroissance économique, et en second lieu un produit de consommation et de récupération « culturelle », destiné à la critique ou à l'histoire littéraire. Dans les pays socialistes, l'ordre est inversé. Cette fois, l'avant-garde est en premier lieu un produit de consommation culturelle, intellectuelle, critique ou historique — forme de récupération qui s'accompagne d'ailleurs d'un choix très sévère — et, en deuxième ou troisième lieu, un produit destiné au marché. C'est dire qu'à l'Est, ce sont surtout les chercheurs qui s'en préoccupent, suivis par certains milieux littéraires et artistiques, tandis que son marché commercial demeure très restreint, marginal et sans aucune influence sur les mécanismes économiques.

A y regarder de plus près, on voit se dessiner trois formes de récupération. Toujours pareilles dans leur structure intime, elles se différencient quant à leur contenu selon les régions.

(a) L'aspect *commercial* est prédominant. L'avant-garde se transforme en « marchandise » produite pour le marché et soumise à ses circuits et à ses exigences, aux processus de production et de distribution, à tous les facteurs qui caractérisent l'économie libérale, notamment dans la société dite de « consommation » ou d'« abondance » : fluctuation des prix et des cotes boursières, jeu de l'offre et de la demande, des profits et des pertes, etc. L'avant-garde (surtout artistique) devient à la fois un bien de consommation et une forme de « placement », un « investissement ». Pressentant cette évolution à une époque assez éloignée, Arthur Cravan faisait insérer, dès 1915, dans *Maintenant*, des annonces sarcastiques du type : « Du 2500 % ! *Spéculateurs !* Achetez de la Peinture. Ce que vous paierez 200 francs aujourd'hui vaudra 10.000 francs dans 10 ans ».[40] L'histoire a largement confirmé ces prévisions, tout en développant d'une façon inouïe les conditions qui président à ce genre d'« affaires ».

La commercialisation entraîne d'abord la soumission aux lois concurrentielles : la marchandise, devant s'imposer à tout prix, sera toujours plus originale, plus surprenante. Aussitôt acceptée, elle est périmée, et se voit remplacée par une autre, encore plus déconcertante et susceptible par là de plaire à un public lui-même de plus en plus friand de nouveautés. Pour produire le choc commercial qui stimule la vente, l'avant-garde doit accepter le style « boutique », envahir les galeries et les magasins d'objets d'art, se plier au rituel de la réclame commerciale, aux jeux de la publicité, se laisser récupérer sous forme d'enseigne, d'annonce ou de placard, de couverture pour petits et grands illustrés, d'étiquette « d'appellation contrôlée », de *prestige label*, etc. Par conséquent, on la voit obéir à un mouvement toujours plus rapide et plus général de visualisation et de sonorisation.[41] La reproduction mécanique pratiquée à l'échelle industrielle et qui jette sur le marché quantité de produits d'avant-garde de plus en plus standardisés joue dans le même sens : diffusion massive, accessibilité, imitation, donc *kitsch* ; bref, vulgarisation et *pop culture*[42]. L'avant-garde devient ainsi une chose à vendre et à acheter, comme mille autres, un produit quelconque de la « culture de masse », transformé en accessoire du décor culturel par le truchement des *mass media*.

40 Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Jacques Vaché, *Trois suicidés de la société*. Paris, 1974, pp. 124, 125.

41 Ken Baynes, « Far out or sell out ? », *The Times Literary Supplement*, August 6, 1964, p. 694 ; Walter Benjamin, *Poésie et révolution*, (tr. fr.), Paris, 1971, p. 203.

42 Clement Greenberg, *op. cit.*, p. 41, « *Theorie der Avantgarde* ». *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Ed. W. Martin Lüdke, Frankfurt am Main, 1976, pp. 120, 154.

(b) La manipulation commerciale va de pair avec une récupération *culturelle*. C'est le côté « intellectuel » du phénomène. L'avant-garde finit par faire partie intégrante de la culture officielle, académique, institutionnalisée, eu égard au fait — décisif en l'occurrence — que l'idéologie dominante peut, en fin de compte, tout assagir et récupérer. Académisme et commercialisation marchent la main dans la main. Le musée absorbe jusqu'à la plus sauvage avant-garde qui en acquiert une double valeur : comme marchandise et comme pièce d'exposition, élément clé de l'institution artistique internationale (biennales, rétrospectives, festivals, expositions itinérantes, etc.) Un mouvement de stockage — façon de se faire connaître d'abord, geste de défense et de propagande ensuite — s'amorce dans les milieux mêmes d'avant-garde : voyez les collectionneurs anticonformistes, Eduard Fuchs et autres.[43] Rappelons que le musée fut abhorré par les futuristes. Aujourd'hui, tous y figurent dans des salles spéciales, bien aménagées. Au Musée d'Art Moderne, au Centre Pompidou à Paris, à la Tate Gallery à Londres, dans les grands musées d'Amsterdam, de Zurich, de Berne, la récupération — savamment compartimentée — peut être suivie le guide à la main. Bien entendu, des salles entières y sont consacrées à ... Dada. Partout, galeries d'art et fondations « modernes » (Louisiana aù Danemark, Kröller-Müller aux Pays-Bas, etc.) font leur apparition. Evénement on ne peut plus significatif et piquant : le 6 février 1966, le maire de Zurich inaugure solennellement une plaque apposée sur le N° 1 de la Spiegelgasse, où cinquante ans plus tôt avait éclaté la célèbre « insurrection ». Sceller une plaque dans un mur, prononcer un discours de pure convention sociale et administrative, tout cela fait déjà partie du rituel de la commémoration et de la consécration. Décorer des avant-gardistes est une action plus dérisoire encore, mais qui s'inscrit dans la même logique sociale. Toujours en 1966, le lettrisme s'installe pour un mois dans ce sanctuaire : la Bibliothèque Nationale de Paris. Il se « range », comme tous les autres.

Le processus ne serait pas possible sans l'étroite collaboration de ce que l'on appelle « mode » ou « snobisme » ; l'*establishment*, qui se pique toujours de nouveauté, met en effet son point d'honneur à lancer le dernier *slogan* artistique. L'originalité se voit ainsi intégrée et prise en considération en tant que signe de distinction sociale. L'écrivain se change en « amuseur », voire en « bouffon » irresponsable[44], rôle que les avant-gardistes assument d'abord sans en être conscients, ensuite parce qu'ils sont pris dans l'engrenage. Le public occidental est devenu si accueillant, si tolérant, si réceptif, que tout acte de provocation et d'agression finit par s'y délayer.

(c) Retenons enfin l'aspect *idéologique* de la récupération qui réside surtout dans la manipulation très complexe — dans des contextes et des circonstances extrêmement différents — du contenu « révolutionnaire », théorique et pratique, de l'avant-garde. En général, les sociétés occidentales acceptent son esprit insurrectionnel : d'une part, elles le tolèrent dans le cadre de leurs libertés constitutionnelles ; de l'autre, elles le canalisent dans le sens d'une « révolte de l'esprit ». Dans les deux cas, la révolte est désamorcée, accommodée, déviée, assagie. Selon cette analyse, la révolution de la poétique doit remplacer celle — indésirable ou manquée — des structures sociales. L'avant-garde serait donc une sorte de paravent de la régression politique, un alibi commode et inoffensif. Ainsi s'explique le fait qu'entre elle et la classe

[43] Benjamin Goriély, *Le avanguardie letterarie in Europa*, Milano, 1967, pp. 358-359.

[44] Lionel Richard, *op. cit.*, p. 76 ; U. E. Torrigiani, « Le groupe 63 dans la littérature italienne contemporaine », *Temps Modernes*, 277-278/1969, p. 274.

dirigeante, l'*establishment*, le conflit réel, aigu, s'estompe ou disparaît tout à fait[45]. Le martyre « révolutionnaire », transposé en mythe, est finalement compris, justifié, accepté. Ainsi s'explique également le fait que la culture dominante peut tolérer à côté d'elle — et même contre elle — ce qu'on a baptisé « contre-culture ».[46] Chaque rupture avec le public conquiert un nouveau public, chaque « contestation » provoque un certain nombre d'adhésions, d'apologies[47]. La révolution, ainsi vidée de son impact subjectif, est ravalée au rang de « principe » ou de « méthode » dont on peut discuter à perte de vue. Et Tristan Tzara de conclure, en 1963 : « . . . Je trouve drôle de voir combien tant d'idées "révolutionnaires" à l'époque sont aujourd'hui passées dans le commun . . . »[48]. La réhabilitation idéologique de l'expressionnisme, du dadaïsme, du surréalisme, même de leurs options les plus radicales, relève de cette évolution.

Dans des situations sociales plus tendues, lorsque semblent s'annoncer de grands bouleversements, par exemple, on redécouvre néanmoins — pour satisfaire des besoins essentiellement tactiques — telle ou telle thèse « révolutionnaire » de l'avant-garde. En général, les partis révolutionnaires marxistes les récupèrent d'une manière ou d'une autre — au même titre du reste que toutes les « traditions révolutionnaires »[49] — mais ils le font plutôt d'une manière rétrospective. Ainsi, dans la pratique révolutionnaire immédiate, on n'a jamais pu concilier l'esprit insurrectionnel (très réel pourtant) du surréalisme avec la discipline et la tactique du P. C. F. Breton s'est expliqué longuement là-dessus dans *Position politique du surréalisme* (1935). Relation forcément équivoque : la révolution sociale et politique a besoin de la révolution littéraire, mais encore faut-il que celle-ci soit intégrée, canalisée et dirigée par celle-là. Chacune d'elles a sa « logique » autonome, et il est bien compréhensible que les impératifs et points de vue politiques, facteurs décisifs de toute révolution, veuillent en fin de compte imposer leur discipline et leur « ligne ». Il n'en est pas moins vrai qu'à chaque commotion qui secoue l'ordre établi — en 1968 en France, au Portugal en 1975[50], l'éternelle question de cette collaboration peut se reposer, sans jamais aboutir à une solution, d'ailleurs impossible. A cet égard, les formations marxistes et les régimes socialistes sont les plus conséquents : pour eux, les seuls « spécialistes de la révolte » (la formule est surréaliste) sont et restent les partis révolutionnaires et leurs appareils. Quant à l'assimilation des « traditions révolutionnaires » (y compris celle des avant-gardes), elle ne concerne que certains de leurs aspects idéologiques, sociaux et politiques, hostiles à la bourgeoisie. Le reste regarde l'histoire littéraire, forme de récupération classique et bien confortable, qui ne dérange personne.

Il faut également souligner qu'une forte résistance se dessine à l'intérieur des avant-gardes contre cette récupération sociale. Elle est solidaire de l'ensemble des réactions négatives qui déterminent leur *cycle intérieur* : refus perpétuel qui les situe à « la gauche » de tout mouvement et qui vise d'abord et surtout à sortir de ce cercle vicieux. Ces artistes sont conscients de la menace qui les guette. Aussi s'insurgent-ils de bonne heure contre le double circuit de l'apprivoisement en s'efforçant : 1) de dépasser la condition humiliante d'« amuseurs », de « clowns du capitalisme », pour ne citer que deux formules de Lajos Kassák, du groupe *Ma*

[45] Donald D. Egbert, « The Idea of "Avant-Garde" in Art and Politics », *Leonardo*, 1/1970, pp. 84, 86 ; Mario Lunetta, « Littérature et/ou Révolution », *Tel Quel*, 43/1970, p. 99.
[46] Theodore Roszak, *The Making of a Counter-Culture*, Garden City, New York, 1969.
[47] Giulio Cattaneo. *Letteratura e ribellione*, Milano, 1972, p. 115.
[48] cf. Serge Fauchereau, *op. cit.*, I, p. 75.
[49] J.-P. A. Bernard, *Le parti communiste français et la question littéraire 1921-1939*, Grenoble, 1972, pp. 291-292.
[50] « Inquérito : "Vanguarda ideológica" e "Vanguarda literária" », *Colóquio/Letras*, 23/1975, pp. 3-26.

(1918)[51]; 2) de rompre le mécanisme économique qui s'apprête à les « commercialiser », à les réduire à l'état de « marchandise ». D'où leur souci parodique d'écouler leurs tableaux, évident dans les pages du *Blind Man* (1917); d'organiser des expositions sans but lucratif, comme *Exposition dada — représentation dada* (Cologne, 20 avril 1920), où les participants déclaraient qu'ils ne vendaient pas leurs œuvres, mais qu'ils les offraient à qui les voudrait ; ou de détruire purement et simplement le circuit commercial, ainsi que le proclame le catalogue de la *Erste Internationale Dada-Messe* (Berlin, 5 juin 1920) : « Le mouvement dada mène à la suppression du commerce d'art ». Le mot d'ordre est clair : il faut en finir avec l'art en tant qu'« objet de spéculation ». « Qu'on le sache une fois pour toutes : Dada n'est pas une entreprise de publicité. »[52] Devant certains phénomènes indiscutables d'« embourgeoisement » — la République de Weimar alla jusqu'à subventionner des organisations issues de l'expressionnisme et de la Révolution de Novembre — un *Manifeste d'art prolétarien* de 1923 s'insurge en termes acerbes : « Le communisme est déjà une affaire tout aussi bourgeoise que le socialisme majoritaire... » On veut dès lors briser toutes les entraves, s'élever « au-dessus de toutes les affiches ».[53] Ce rêve permanent, circulaire et utopique, hante l'avant-garde radicale dès sa naissance. En résumé, on constate d'un côté une crise de conscience continuelle, doublée d'un profond remords, et de l'autre, la vitupération d'une société bourgeoise qui s'avère toujours capable d'assimiler, d'absorber dans une mesure plus ou moins grande. Cette analyse est partagée tant par les marxistes[54] que par les critiques bourgeois ; ils sont, pour l'essentiel, d'accord.

Les seuls adversaires de cette interprétation sont aujourd'hui les critiques radicaux qui parlent sans cesse d'« abcès de fixation », de « diversion », de « catharsis bourgeoise », de « défoulement », de « bouffonnerie distractive », phénomènes tolérés justement pour autant qu'ils ne sont pas pris au sérieux par le public. Bref, il s'agirait d'une forme de « ridicule », qui tient lieu de dérivatif et s'annule à son propre spectacle. La bombe se trouve, de ce fait, complètement désamorcée. N'oublions pas, cependant, que dans la « société unidimensionnelle », la récupération du contenu subversif des images de l'avant-garde est aussi inévitable que profonde malgré la résistance acharnée contre l'absorption[55]. Ce genre d'analyse qui embrasse en même temps le marché artistique, l'appareil de distribution et le système social actuel est très répandu dans les milieux gauchistes[56]. Il convient de rappeler ici que certaines idées anarchistes et nihilistes ont anticipé de quelques décennies l'engouement actuel pour ces problèmes[57]. Les termes du débat sont déjà posés, en gros, au XIXe siècle.

51 Farkas József, « Oktoberrevolution und die Literatur der ungarischen Räterepublik im Prozess der sozialistischen Weltliteratur », in : « *Wir stürmen in die Revolution* ». Ed. Miklós Szabolcsi et al., Budapest, 1975, pp. 80, 81.

52 Georges Hugnet, *Dictionnaire du dadaïsme 1916-1922*, Paris, 1976, pp. 122, 290, 305 ; John Heartfield et Georges Grosz, « La canaille artistique, 1919 », (tr. fr.), *Action poétique*, 51-52/1972, pp. 39-42 ; dans le même sens : « Au Groupe Novembre de Berlin, 1918 » (tr. fr.), *Obliques*, 6-7/1976, p. 183.

53 Lionel Richard, *op. cit.*, pp. 167, 322, 395.

54 Pierre Naville, *La révolution et les intellectuels*, Paris, 1975, p. 88 ; Léon Trotsky, *Littérature et révolution* (tr. fr.), Paris, 1964.

55 Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel* (tr. fr.), Paris, 1968, pp. 94, 97, 99-100, 104.

56 Marcelin Pleynet, « Les problèmes de l'avant-garde », *Tel Quel*, 25/1966, pp. 80, 82, 83 ; Marcelin Pleynet-Philippe Sollers, *L'avant-garde aujourd'hui*. (*Ecrire, pour quoi ? pour qui ?*, Grenoble, 1974, pp. 80-83) ; Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1974, p. 29 ; « Avant-gardes. Une discussion avec Jean-Pierre Faye, etc. », *La Nouvelle Critique*, 105/1977, p. 54, etc. ; on pourrait multiplier les références.

57 André Reszler, *op. cit.*, p. 73.

Fait encore plus significatif, l'avant-garde saisit assez rapidement toute l'ambiguïté de son statut social et le sort qui lui est réservé : l'échec final. Les sarcasmes et les invectives, les théories sur l'antisuccès sont peine perdue. Certes, il est beau d'être réfractaire et non-conformiste à tous crins, comme Cravan, Vaché et tant d'autres, de professer, comme Jacques Rigaut, dans *Demande d'emploi*, ce refus absolu d'intégration sociale qui trahit une des grandes obsessions de l'avant-garde : vivre en marge, sans travailler, en « parasite » (« Il est honteux de gagner de l'argent »)[58]. Mais alors que l'idée d'antisuccès exprime l'horreur de se voir récupéré par la société, l'évolution apparaît pourtant comme fatale, ainsi que l'avouent avec amertume les mémoires des protagonistes. S'il y a un drame de l'avant-garde, c'est bien dans le sentiment de son inéluctable reconversion qu'il réside, dans ce désespoir de se savoir tôt ou tard institutionnalisée, officialisée, bureaucratisée. Un poème de Majakovskij, *Assez !* (1922), traduit une révolte qu'on peut tenir pour symbolique. L'écrivain, qui entend rester révolutionnaire jusqu'au bout, s'y déclare en faveur de la révolution permanente de l'esprit, n'acceptant de devenir « ni directeur/ni adjoint/ni même commissaire aux vivres. / Je m'enfuis. / Derrière moi/émigré,/grandit la ligne des gens et des lieux qui me chassent ».[59] Signalons également une résistance très marquée à l'embourgeoisement « précoce » chez les expressionnistes allemands, avant et après 14-18.[60] Cette attitude trouve un prolongement, pendant et après la Deuxième Guerre mondiale, dans le rejet surréaliste de tout « engagement », ce dernier supposant — par la force des choses et d'une manière ou d'une autre — qu'on s'embourgeoise. Qu'on lise à ce sujet le témoignage le plus caractéristique de cette résistance à outrance : *Le déshonneur des poètes* (1945) de B. Péret.

A l'examen, même la fuite devant le succès se révèle ambiguë. Parfois, elle n'est qu'apparente, sans parler de la volonté délibérée, dont font preuve certains mouvements, de s'intégrer d'une manière active dans le circuit social, de se faire accepter comme facteurs de la révolution politique. La conciliation de l'art et de l'industrie, rêvée par Godwin, Kropotkine ou William Morris dans un esprit « anarcho-socialiste »[61] présage déjà, au XIXe siècle, cette tendance. Celle-ci culmine avec les décrets sur la « démocratisation » de l'art, l'*Ordre N° 1 à l'Armée de l'art* de Majakovskij, ou les théories sur la production des biens artistiques de consommation, qui ont vu le jour après la Révolution d'Octobre en U.R.S.S.[62] Aucun isolement, aucune trace de rupture ou de mépris ici, mais, au contraire, un très net et très sincère désir de promouvoir le progrès social, d'apporter sa contribution à l'édification de la Cité nouvelle. Seul le niveau culturel des masses, très bas à l'époque, empêcha la processus de se développer. Il n'en reste pas moins qu'une révolution intégrale — artistique et sociale — se doit d'agir par tous les moyens sur la société.

A l'Ouest, où prévaut une mentalité individualiste, sceptique et égotiste, chaque artiste propose sa propre formule de récupération, désire utiliser l'étiquette à son avantage. C'est sa propre provocation qu'il veut imposer au public, le choc provoqué par lui seul qu'il désire ériger en recette, pour s'installer le plus confortablement possible dans l'irrécupérable — véritable

[58] Jacques Rigaut, in : *Trois suicidés de la société*, p. 208.
[59] Claude Frioux, « Maïakovski est mort futuriste », *Europe*, 552/1975, p. 86.
[60] Lionel Richard, *op. cit.*, pp. 46, 76, 167, 322.
[61] André Reszler, *op. cit.*, p. 52.
[62] « *Theorie der Avantgarde* », pp. 78, 176, 177 ; Jean-Michel Palmier, *Lénine, l'art et la révolution*, Paris, 1975, p. 430.

mode de vie donné en exemple. Que pareille attitude signifie implicitement l'anéantissement de l'idée même d'avant-garde, c'est là l'ironie essentielle de la situation. Assez souvent, pour ne pas dire toujours, l'avant-garde se complaît dans le succès de l'insuccès qu'elle savoure : « Nous fûmes traités de fous, de fumistes, de loustiques, etc., enfin c'était le grand succès ! Le succès, le plaisir du jeu. »[63] Ce ressort psychologique est bien mis en lumière par les dadaïstes : à la suite des manifestations de Berlin (1919), affirment-ils, « nous avons été choqués par les louanges et le succès ; aussi nous décidâmes de nous venger ».[64] Par le scandale, l'exaspération du public : Tzara affectionne, on le sait, cette technique du succès à rebours qu'il pratique de main de maître. Il ne tarde pas, d'ailleurs, à se faire un nom, mais — quelques chroniqueurs du mouvement l'ont noté — le choc s'est tout aussi vite émoussé : Dada entre dans les mœurs artistiques, devient un « métier » comme un autre.[65] Au demeurant, il n'y a pas d'article consacré à une exposition, à un livre d'avant-garde, qui ne soit *aussi* un geste publicitaire ou un appel à un certain public. On table souvent sur le snobisme et la sottise des gens, qui paieront leurs billets ou achèteront un tableau quoi qu'il arrive. Les sarcasmes de Picabia sont révélateurs à cet égard : il fait semblant de jouer le jeu du marché pour le ruiner de l'intérieur, en soutenant la gageure de vendre des objets d'avant-garde qui ne valent pas tripette. Si Dada est à même d'empêcher « de pratiquer ce commerce odieux. Vendre de l'art très cher » (*391*, n° 12/1920), le *Manifeste Cannibale Dada* (1920) dévoile ses desseins : « . . . Vous êtes tous des poires. Dans trois mois nous vous vendrons, mes amis et moi, nos tableaux pour quelques francs ».[66] Les éditions de luxe à tirage limité, illustrées d'eaux-fortes ou de lithographies signées de noms prestigieux (Picasso, Jacques Villon, etc.) s'inscrivent dans le même contexte. Mais il faut signaler aussi le cas du succès franc, savouré comme tel, à l'état pur : celui remporté sur les confrères ou sur les adversaires, en l'occurrence sur l'avant-garde antérieure. Ainsi la soirée contre Dada et *Merz* à Prague (1921) : « Tout court : ce fut un succès complet. Non, aucun scandale, le succès ».[67]

Le surréalisme se trouve enfermé dans le même dilemme. Au commencement prime le dédain sarcastique de toute approbation. On n'y voit, en effet, qu'« . . . un avant-goût de la momification, la destinée de toutes les pensées qui échouent dans les Musées ou les Sorbonnes ». Pourtant, l'expérience aidant, il faut se rendre à l'évidence. Débordant de colère et de dégoût, Breton dénonce « la forme de l'abominable succès », « la bête grotesque et puante qui s'appelle l'argent » (lisez : l'entrée de l'avant-garde dans le circuit commercial, en tant qu'objet de consommation) et s'indigne de ce que « la société moderne accepte volontiers pour bouffons des anciens révoltés qui changent leurs idées en calembours et leur arrogance en bizarrerie » (c'est-à-dire la récupération de l'avant-garde comme amusement public).[68] La protestation est d'autant plus acerbe que l'évolution sociale la justifie. Mais en vain : ces dénonciations sont aussi inutiles que catégoriques. « En 1930 et 1931 — écrit Aragon — nous en sommes arrivés à ce résultat paradoxal : que notre pensée a été considérée comme un objet de luxe *précisément* à cause de son caractère révolutionnaire. » Ou encore cette analyse qui annonce Marcuse et « l'école de Francfort » : « La légende qui fait de nous des écrivains pour les *snobs*, alors que si on nous

63 *L'esprit nouveau*, I, 1921, p. 1059.
64 Georges Hugnet, *Dictionnaire du dadaïsme*, p. 221.
65 Hans Richter, *op. cit.*, p. 209 ; Georges Hugnet, *L'aventure dada*, p. 121.
66 Georges Hugnet, *Dictionnaire du dadaïsme*, p. 343 ; Francis Picabia, *Ecrits*, I, 1913-1920, Paris, 1975, p. 213.
67 Georges Hugnet, *op. cit.*, p. 322.
68 Aragon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, 1966, p. 114 ; André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, 1965, p. 20 ; idem, *L'Art magique*, Paris, 1957, p. 228.

confine (par des moyens coercitifs dans le domaine pécuniaire) à ce public que nous n'avons jamais considéré qu'avec mépris, ce confinement même est une forme perfectionnée de la répression ».[69] Relisons aussi la *Déclaration du groupe surréaliste en Angleterre :* « S'il est aujourd'hui un danger qui menace le surréalisme, c'est bien la reconnaissance quasi universelle de son importance : importance que ses pires adversaires se hâtent d'admettre, du moins implicitement dans le passé, afin de plus commodément le travestir en catafalque en le couvrant de fleurs ». La phase « occulte » est bien révolue. Bientôt sonnera l'heure des rétrospectives et des thèses en Sorbonne. « C'est la Société qui s'est lassée — observe à son tour Ribemont-Dessaignes — tel est le résultat. Elle a absorbé le Surréalisme, en l'acceptant comme une de ses humeurs, dont elle aime faire son ordinaire, un poison contre lequel elle est maintenant mithridatisée ».[70] Mais est-ce toujours le cas ? Ou plutôt, est-ce là l'explication fondamentale du phénomène ? Ne s'agit-il pas aussi d'une victoire, d'un succès authentique et mérité, de la validation sociale d'une formule littéraire, dont Breton lui-même est fier ? L'ambivalence de sa position ressort pleinement de l'éloge rendu à Picasso, dont la consécration signifie, à ses yeux, le triomphe du non-conformisme de toute avant-garde : « C'est pourquoi j'aime tant... que certains tableaux de Picasso prennent place avec solennité dans tous les musées du monde », que « la part soit faite par lui on ne peut plus généreusement de tout ce qui ne doit jamais devenir objet d'admiration de commande, ou de spéculation autre qu'intellectuelle ».[71]

La situation dans les sociétés occidentales est telle qu'à l'heure actuelle, la récupération l'emporte sur toute la ligne. Lucidité devant la fatalité et volonté de faire carrière, vente au plus offrant et apothéose officielle se trouvent imbriquées dans une domestication quasi totale. Les supporters de la dernière heure, les critiques sympathisants font la même observation désabusée[72]. C'est un lieu commun que les enquêtes, controverses et discussions récentes sur l'avant-garde et la néo-avant-garde reprennent à l'envi[73]. L'échec — car du point de vue extrémiste et absolu de ces mouvements, tel est bien le mot qui convient — était prévisible. Il a du reste été prédit. Paul Souday ne soutenait-il pas, dès 1922, que « Louis Aragon et Philippe Soupault se présenteront dans trente ans à l'Académie » ?[74] Sa boutade a été pleinement confirmée, bien que par d'autres acteurs. L'avant-garde a toujours eu un côté mondain, snob et « élitiste », dont Cocteau fut l'incarnation. Tzara finit par faire un riche mariage, Picabia a reçu la Légion d'honneur; Eugène Ionesco siège sous la Coupole. Ces honneurs ne surprennent plus personne. Dressée contre les vieux *topoi*, l'avant-garde — au bout de son rouleau — finit toujours par s'y soumettre en enfantant de nouvelles conventions.

[69] Aragon, « Le surréalisme et le devenir révolutionnaire », *Le surréalisme au service de la révolution*, 3/1931, p. 3.
[70] *Le surréalisme en 1947*, Paris, 1947, p. 45 ; G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, p. 177.
[71] André Breton, *Point du jour*, Paris, 1970, p. 153.
[72] Jean Schuster, *Archives 57/68*, Paris, 1969, p. 194 ; Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, 1971, p. 32.
[73] « Y a-t-il encore une avant-garde ? », *Arts*, 9/1965 ; Nicolas Schöffer, *Le nouvel esprit artistique*, Paris, 1970, p. 114 ; « Trente-huit réponses sur l'avant-garde », *Digraphe*, 6/1975, pp. 137-164.
[74] Benjamin Goriély, *op. cit.*, p. 272.

VERS UNE SOCIOLOGIE DES MOUVEMENTS D'AVANT-GARDE

(Jacques Leenhardt, Paris)

MATURATION HISTORIQUE DES CONDITIONS D'APPARITION DES AVANT-GARDES

Pas plus qu'aucun phénomène social, les mouvements d'avant-garde n'apparaissent isolés dans l'histoire de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Pour aborder la nouveauté que présentent, en tant qu'ensemble spécifique, les faits qu'on désigne ainsi, il faut en premier lieu connaître la constellation au sein de laquelle ceux-ci prennent place.

La première question que devra donc se poser la sociologie de l'art et de la littérature à l'égard des mouvements d'avant-garde concerne la transformation de l'équilibre interne propre à la sphère de production esthétique. Pourquoi un équilibre existant a-t-il été rompu et sous la pression de quels types de forces ? Sur quels éléments cet équilibre était-il fondé et sur quels autres, éventuellement, a-t-on tenté d'en trouver un nouveau ?

L'équilibre ancien

Il ne peut s'agir ici que de brosser à grands traits la toile de fond sur laquelle s'enlève le mouvement d'avant-garde. La fraction la plus traditionnelle de la bourgeoisie du XIXe siècle tend à maintenir l'esthétique de cour qu'elle entend hériter de l'Ancien Régime. En littérature les fadaises de quelques salons survivants, en peinture l'apologie de l'antique et les rêves pompéiens, tel est le décor raffiné mais confiné dans lequel cette frange conservatrice s'enferme :

> Ni Kant ni Fichte, ni Schelling ni Hegel n'auraient pu professer publiquement en France les audacieuses propositions qui ont changé le monde moral ; ils auraient été arrêtés dès la première parole.[1]

Certes, un art d'écrire et de peindre proprement bourgeois a vu le jour. On le qualifiera alors par sa fonction de représentation, de figuration. Il s'agit pour l'art de donner forme à l'évidence, à la naturalité de la classe bourgeoise sans qu'il faille imaginer que cette figuration soit apologétique. On sait à quel point le roman était une forme critique, mais, maintenant dans son ensemble et renforçant même son inéluctabilité, l'art était obligatoirement affirmatif par rapport à la réalité sociale. L'académisme et le réalisme constituaient les deux pôles de cet équilibre. Le second ne s'affirma cependant pas sans peine (Courbet et Millet, ou Flaubert puis Zola, quelles que soient les différences, en portent témoignage). Aussi ne s'agit-il pas de se représenter abstraitement une tendance esthétique conquérant à elle seule son droit à l'existence. Comme le rappelle Zola, « Au fond des querelles littéraires, il y a toujours une question philosophique »[2], des visions différentes du monde et, en fin de compte, des choix politiques, car

[1] E. Quinet, « Pourquoi les écrivains n'ont plus l'influence qu'ils exerçaient au XVIIIème siècle » in : *La Révolution, Œuvres complètes*, III, Paris, Germer-Bailliere, 1877, p. 354.

[2] E. Zola, « La république et la littérature » in : *Le roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 360.

« Tout mouvement social entraîne un mouvement intellectuel »[3]. Or ce mouvement s'est manifesté, déliant l'écrivain de son serment d'allégeance au mécène et lui ouvrant, par l'instruction, la presse, l'impression à bon marché, le cœur et le porte-monnaie d'un *public* large et nouveau.

Mais là encore il ne faut pas ne voir qu'une libération idéologique à l'égard de l'allégeance. Ce qui se passe est plus radical et autre. Dans beaucoup de cas, l'allégeance ne disparaîtra pas, et de Flaubert à Th. Mann[4], ce sera dans l'amertume le bourgeois malgré tout. En revanche, ce sont les conditions de production qui changent. La littérature fait son entrée sur le marché[5], et cette nouveauté est saluée par beaucoup comme une libération inouïe. Se comparant à l'écrivain de la société ancienne, Zola écrit :

> Où est l'affirmation pleine et complète de la personnalité ? Où est la véritable dignité ? Où sont la plus grande somme de travail, l'existence la plus large et la plus respectée ? Evidemment du côté de l'écrivain actuel. Et cette dignité, ce respect, cet élargissement, cette affirmation de sa personne et de ses pensées, à quoi le doit-il ? A l'argent, sans aucun doute... L'argent a émancipé l'écrivain, l'argent a créé les lettres modernes.[6]

L'enthousiasme de Zola marque la rupture entre une littérature servile parce qu'entretenue, et une littérature libre, c'est-à-dire scientifique et réaliste (naturaliste) parce que pouvant prétendre à la rétribution par le jeu du marché. Cette littérature-là, au dire de Zola lui-même, n'est pas intemporelle, bien au contraire elle assume loyalement les valeurs positives de la République, elle est républicaine.

Ce qui importe davantage que la nouvelle obédience, c'est l'accroissement quantitatif que le double phénomène du développement de l'instruction et du développement de la presse à vapeur et des feuilletons va engendrer. Ce ne sera pas seulement l'idéologie des écrivains, mais *le mode de production littéraire* tout entier qui sera transformé.

La plupart des sociologues sont d'accord pour considérer qu'une modification profonde affecte la situation des producteurs littéraires puis des artistes. En mettant l'accent sur les *prodromes* de la constitution d'une couche d'intellectuels au cours du XIXe siècle, nous voulons marquer que l'équilibre existant entre les tendances académiques et réalistes était extrêmement instable. Que des crises idéologiques (1848-1870) ou des crises économiques (boom ou récession)[7] viennent à agiter la structure sociale, et des stratégies de retrait et d'exil se manifestent immédiatement : tour d'ivoire, onirisme ou folie.

[3] E. Zola, « L'argent dans la littérature », ibid., p. 191.

[4] Cf. G. Lukács, *Thomas Mann*, Paris, Maspero, 1967.

[5] On verra plus loin sous quelle forme, légèrement différente, les arts plastiques effectueront cette entrée. La diversité des modes d'expression esthétique (littérature, arts plastiques, musique et architecture) se double d'une diversité de possibilités d'intégration au mode de production dominant. Il s'ensuit des décalages entre l'évolution de chacun de ces secteurs de production esthétique. W. Benjamin a judicieusement attiré l'attention sur les répercussions engendrées par la transformation des modes de production dans la sphère esthétique, et si la presse à vapeur révolutionne l'écrit dès 1800, la photographie, mais surtout l'emploi en imprimerie des colloïdes, ne révolutionnera l'image imprimée qu'au XXe siècle, tandis que le disque et la radio révolutionneront l'art musical (production, reproduction et audition) quelques décennies plus tard seulement. L'architecture attendra les grandes destructions et le boom démographique des années 50 pour révolutionner à son tour ses structures esthétiques et fonctionnelles.

[6] E. Zola, « L'argent dans la littérature », *op. cit.*, pp. 200-201.

[7] On se rappelle que Durkheim a établi que les mouvements positifs ou négatifs de la structure économique et sociale avaient, en tant que modification du *statu quo*, le même effet suicidogène !

Les catégories de l'équilibre ancien

Après ces indications, d'autant plus sommaires que les faits auxquels elles se rapportent sont bien connus[8], nous voudrions reprendre ces mêmes phénomènes sous un autre angle et de manière plus théorique.

Confrontation de moyens techniques et de différents types de contingences extérieures, l'art est toujours et partout une tentative d'harmoniser ce qui lui vient de dehors à ses exigences internes. L'art est toujours et partout captation de la transcendance dans l'immanence d'un *là*. Mais si une telle définition peut, grâce à son extrême généralité, s'appliquer à toute forme d'art, en revanche les modes particuliers d'harmonisation sont aussi nombreux que les types de contingences auxquelles les artistes ont à faire face[9].

Si nous prenons le cas des artistes travaillant dans le cadre de ce que nous avons nommé la *représentation*, ce qui prévaut, pour eux, est indiscutablement antérieur au travail. C'est un fait contingent (un fait divers ou un procès pour Stendhal, une vanneuse de grain pour Courbet), une fugitivité ponctuelle immortalisée. L'univers de la représentation fait sa loi d'une contingence qui précède le travail d'organisation structurale de l'œuvre[10]. Nous sommes alors, avec la prévalence du modèle antérieur, dans la *mimesis*.

La question de la rupture qui intervient dans la seconde moitié du XIXe siècle se pose ainsi. Lorsque peintres et écrivains tentèrent de secouer le joug de l'obédience bourgeoise, lorsque, prenant conscience de leur spécificité à la fois professionnelle, dans la nouvelle division du travail, et idéologique, en tant que fraction de la classe bourgeoise dont l'effectif et les forces croissaient, ils voulurent s'émanciper de l'impératif mimétique qui n'était que la reconnaissance d'un monde fait par d'autres, par ces bourgeois auxquels ils s'identifiaient de moins en moins, alors ils firent de la seule contingence qui leur fût propre, celle de la matière à ouvrer (langage, couleurs), le seul impératif valable reconnu.

Rupture de l'équilibre ancien

La logique de cette rupture du lien mimétique a permis que se développe un art à partir de «l'exploitation méthodique de la contingence d'exécution»[11]. En déplaçant le lieu de la contingence vers la matérialité de l'œuvre, langage ou couleur, l'art s'est mis à figurer non le monde extérieur mais les conditions formelles de sa pratique.

[8] Cf. P. Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps Modernes*, XXII, 246, 1966, pp. 865-906 ; R. Balibar, *Les Français fictifs*, Paris, Hachette, 1974 ; R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 ; P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

[9] Cf. Cl. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962. Chapitre I, *passim*.

[10] Si l'on veut remonter à l'art de cour, ou à sa variante académique, on dira qu'au contraire la contingence n'est pas placée avant le travail, mais après, puisque c'est le destinataire qui en impose la nécessité. Toute œuvre dont la structure est déterminée par son destinataire, comme déjà au Moyen-Age dans l'art religieux, affronte une contingence externe. Dans ce cas, même s'il y a des impératifs de l'ordre de la chose représentée (sujets, mise en scène) ou de la forme, ces impératifs sont *médiatisés* par le destinataire qui en fonde le caractère obligatoire par la fonction qu'il remplit dans le procès de l'art. Lorsque nous disons que la contingence est placée après le travail, nous n'entendons pas suggérer qu'elle cesse d'interférer sur le procès de travail lui-même. Cette postériorité est d'ordre logique mais l'artiste en intériorise les éléments au moment même de sa production. Cf. L. L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Bern, Francke, 3ème édition révisée, 1961.

[11] Cl. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, *op. cit.*, p. 43.

On peut considérer avoir affaire, avec le mouvement de l'art pour l'art, à la première concrétisation de ce principe. On se gardera, une fois encore, d'y voir l'aboutissement d'une évolution. C'est le refus de servir une classe dominante bourgeoise qui perdait graduellement son pouvoir hégémonique[12], sa capacité à diriger idéologiquement l'ensemble de la société, que consacre la rupture du lien mimétique par les artistes.

R. Barthes[13] a bien montré qu'après 1848 le langage de la bourgeoisie n'est plus le seul langage existant, possible. L'euphorie est perdue ; situation tragique pour des intellectuels contraints de faire litière du pouvoir discrétionnaire des mots. Ayant été dépossédés du discours de l'universalité, ils se trouvent contraints à prendre parti ou à se taire, selon les stratégies de retrait que nous avons déjà vues. La double révolution, technologique et idéologique, du XIXe siècle crée une situation nouvelle : « la littérature devient un fait de classe »[14].

> Depuis la Révolution, chaque condition, chaque parti s'est fait sa petite vérité exclusive, hors de laquelle point de salut.[15]

L'écrivain, dans cette affaire, a donc perdu sa prétention à l'universalité, il est ramené aux limites de sa classe, de son groupe : il est contraint à *servir* dans le cadre d'un système d'oppositions idéologiques, ou à se taire :

> Voilà le vrai supplice de l'écrivain au XIXème siècle. Quoi de plus misérable, de plus borné, de plus contraire à la liberté de l'esprit, que d'être payé dans une condition et rejeté aussitôt de toutes les autres.[15]

A travers ces remarques de Quinet, c'est l'intelligentsia qui s'interroge sur la situation qui lui est faite dans l'histoire depuis 1789. Elle perd d'autant plus le sentiment de l'universalité qu'elle ne peut plus s'identifier à la classe à laquelle elle appartient, la bourgeoisie, sans le recours non plus, et particulièrement à partir de 1848 puis de 1870, de trouver dans le prolétariat naissant le sujet historique d'un espoir pour elle[16]. Quinet en tire les conséquences, sans s'y associer :

> Le remède à ces difficultés est de s'abstenir de penser, car c'est la pensée qui nous divise ; et le moyen de vivre en paix est de se préoccuper uniquement du coloris qui n'inquiète et ne scandalise personne (. . .) se renfermer dans la couleur seule ou dans la forme, terrain neutre où la vie est commode.[17]

Le travail de la forme et de la couleur sera ainsi le lieu où pourra s'affirmer encore cette couche, pour autant qu'elle vise à préserver ce qu'elle ressent comme son *essence* en dehors du service des causes idéologiques où les temps l'ont précipitée.

12 Nous renvoyons ici à la distinction faite par Gramsci entre *domination* et *direction*. Cf. A. Gramsci, *Œuvres choisies*, Paris, Ed. Sociales, 1959, p. 241 & ss.

13 R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

14 R. Escarpit, in : *Littérature et société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*, Bruxelles, Ed. de l'Institut de Sociologie, U. L. B., 1967, p. 19.

15 E. Quinet, *La Révolution*, *op. cit.*, p. 351.

16 Cf. Paul Lidsky, *Les écrivains contre la Commune*, Paris, Maspero, 1970.

17 E. Quinet : *op. cit.*, p. 352.

L'exil dans lequel les artistes vont se tenir est double. Par rapport à leur classe, la bourgeoisie, ils prennent des distances qui ne sont pas une rupture, mais une ironie douloureuse. Ceci explique que le bourgeois est par eux attaqué aux plans esthétique ou éthique, non pas en tant que classe. Le second exil est celui du monde, symbolisé par la tour d'ivoire, le rêve ou la « grève » dont parle Mallarmé. Ceux qui cherchent là une solution aux contradictions que vit une large fraction de l'intelligentsia cisèleront, peaufineront pour un public restreint d'amis aux états d'âme comparables, des travaux silencieux et secrets. Pour eux, tout sera concentré dans l'investigation des conditions formelles de la pratique esthétique.

Pas davantage cependant que les autres phénomènes, celui-là ne restera clos sur lui-même. Ces cénacles rares sont en effet la forme alternative du salon, forme que prend la convivance lorsqu'elle ne dépend plus d'aucun pouvoir extérieur, lorsque les seuls spécialistes de la forme ont voix au chapitre. Ce faisant apparaît l'embryon de ce qui va se développer continûment jusqu'aujourd'hui : le public de spécialistes. Ce ne seront pas les cénacles qui se multiplieront, mais ils donnent la forme nouvelle de l'association de ceux qui œuvrent en marge de la servilité sociale et de l'utilité sociale de l'art. Nous y voyons donc les précurseurs de l'avant-garde, et non les premiers mouvements d'avant-garde proprement dite, dans la mesure où celle-ci est moins une réponse négative (cas des cénacles) qu'une stratégie positive dont les conditions de possibilité n'apparaissent qu'à la fin du siècle avec la mise en question idéologique de la culture et la croissance de la masse des intellectuels plus ou moins mal adaptés aux nouvelles exigences sociales.

Pour que ces conditions soient pleinement remplies, deux phénomènes préalables doivent avoir développé leurs conséquences. D'une part, une rupture idéologique au sein de la conscience bourgeoise, créant les conditions d'une émancipation de la fraction intellectuelle à l'égard de l'obédience à cette classe. D'autre part, une rupture dans le mode de production intellectuel. Si, comme on l'a vu, l'instruction et la presse en sont la première manifestation, une deuxième vague intéressa bientôt les plasticiens, sollicités d'abord par la réclame, par l'esthétique industrielle ensuite. Autour des années 1900 se produit donc un nouveau mouvement d'intégration des producteurs artistiques au processus économique capitaliste. Mais, et cela doit être marqué fortement, cette intégration ne se fait plus selon l'axe d'un accord idéologique, libre ou contraint, entre producteurs et classe dominante, mais selon les termes de l'échange marchand.

Pour reprendre les catégories que nous avons déjà utilisées, nous dirons qu'alors la contingence intervient dans le travail esthétique non plus avant (mimétisme), non plus de manière interne (formalisme), mais *après*. C'est en fonction, en effet, d'un public destiné à la recevoir, c'est-à-dire à l'acheter, que l'œuvre est produite dans un tel système. Dans l'art décoratif, de même que cela se produisait au Moyen-Age, la finalité du geste esthétique est déterminée par le destinataire de l'œuvre, demande payante émanant d'un public acheteur et soutenue par l'opinion publique. Nous retrouvons au principe de l'œuvre une *contingence externe*, qui n'est cependant plus donnée, mais visée. Telle est aussi la logique à laquelle Zola désirait que l'artiste se soumît. L'*utilité* et la reconnaissance par l'opinion publique deviennent la condition primordiale de la liberté du travailleur intellectuel placé sur le marché culturel.

Ces différents phénomènes produisirent deux types d'effets. D'une part un accroissement quantitatif de la couche des producteurs intellectuels, d'autre part un clivage idéologique à l'intérieur de celle-ci. Telles furent les bases sociologiques à partir desquelles les mouvements

d'avant-garde se développèrent au XXe siècle. Il fallait qu'elles soient l'une et l'autre pleinement développées pour que ces mouvements cessent d'être des replis de consciences blessées, d'être des exils du monde ou de la classe pour devenir des revendications propres, des stratégies positives.

LES AVANT-GARDES HISTORIQUES[18]

Emergence de la politique culturelle

La plus grande partie de la réflexion historique, sociologique ou philosophique de la fin du XIXe siècle a mis au centre de ses préoccupations le problème de la culture. Plus exactement, on pourrait dire que celle-ci devient consciente, soit comme ciment nécessaire à la cohésion sociale, soit comme contrainte occulte exercée par le pouvoir. En France, la question est abordée sous l'angle du consensus social déficient (Comte) ou pensée à partir du concept d'*anomie* (Durkheim). En Allemagne, sociologues et philosophes sociaux sont à la recherche d'un sursaut de volonté et d'une apothéose du charisme qui permettront de vaincre le vague à l'âme social, dû en grande partie à la disparition de la véritable *culture* au bénéfice de la *civilisation* technicienne, bureaucratique, rationaliste et bourgeoise. Pour différents qu'ils soient, ces discours diagnostiquent également un défaut de foi, ils en distinguent la cause dans l'évolution de la société capitaliste et en appellent à des formes religieuse ou laïque de foi et de morale:

> L'anarchiste, l'esthète, le mystique, le socialiste révolutionnaire (. . .) ont en commun avec le pessimiste, le sentiment de haine et de dégoût à l'égard de l'ordre existant, une tendance unique à détruire ou à fuir la réalité.[19]

Il s'agit par conséquent de recréer une morale collective, une conscience sociale qui sera le lien éthique de *toute* la société. Par delà les contradictions entre les consciences de classe, la société bourgeoise va tenter par la politique culturelle de réunifier une société éclatée.

La première phase de ce processus sera essentiellement centrée sur l'*école*, laïque et obligatoire. Sous l'impulsion de l'Etat républicain, l'enseignement devient le lieu d'une action pédagogique utile :

> L'Etat s'occupe de l'éducation pour y maintenir une certaine morale d'Etat, certaines doctrines d'Etat qui importent à sa conservation.[20]

C'est dans le but de maintenir son hégémonie sur toute la société que l'Etat bourgeois s'ouvre à la pédagogie scolaire d'abord, culturelle ensuite. Certes, il faudra attendre les lendemains de la Deuxième Guerre mondiale pour que se développe pleinement l'idée de la culture comme service public, mais dès le début de ce siècle, il est parfaitement clair à la plupart des artistes et écrivains que la culture est entrée dans la stratégie politique du pouvoir.

[18] Nous empruntons cette qualification à l'ouvrage de P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, *op. cit.*

[19] E. Durkheim, *Le suicide*, Paris, Alcan, 1897, p. 370.

[20] J. Ferry, in : *Journal Officiel*, juin 1879. Cité par P. Gaudibert in : *Action culturelle*, Paris, Casterman, 1977, p. 62.

C'est pourquoi on voit fleurir de nombreuses réflexions critiques sur la culture. Marx, bien sûr, mais bientôt Nietzsche et Freud, ces trois figures que P. Ricœur appelle les maîtres du soupçon, vont précipiter un mouvement d'auto-analyse de la culture. Celle-ci s'objective, dans sa densité idéologique, en face du sujet producteur de culture. Mais tandis qu'au siècle passé, l'écrivain ou l'artiste auraient fui en quelque lieu isolé du social et de l'idéologique culturel, ils sont en mesure désormais d'affronter positivement leur double réifié : la culture. Fort du sentiment de son rôle, le producteur culturel va créer le mythe et l'épopée de son propre pouvoir : la révolution culturelle. Les mouvements d'avant-garde sont l'effet de cette prise en main, par une partie de la couche des producteurs de culture, de l'essence qualitative de cette production. Face aux dangers de l'utilitarisme mercantile ou idéologique, des groupes d'intellectuels s'insurgent et proclament la *révolution dans la sphère esthétique*.

Le lieu qu'élisent ces intellectuels est proprement culturel, il est néanmoins recoupé par des clivages sociaux, mais cette fois à l'intérieur de la couche intellectuelle elle-même. Si Zola représente une stratégie axée sur le grand public — laquelle implique un appareil de production et de diffusion lourd, met en jeu un capital constant important et peut donc facilement conduire à une inféodation au capital et à ses intérêts —, les avant-gardes au contraire usent de stratégies légères et mobiles (revues, libelles, etc.).

Cette alternative au *marché démocratique* zolien, les avant-gardes ne pourront cependant la mettre en œuvre que pour autant que s'est constitué un *marché intellectuel*. Quand la loi du premier est la rentabilisation immédiate des investissements, la particularité du second est de pouvoir compter sur une demande qui obéit idéologiquement aux lois du milieu intellectuel lui-même. Or, pour les raisons que nous avons données, ces lois intègrent la *rupture culturelle*, on pourrait dire l'inacceptabilité immédiate, comme l'un de leurs critères. Ce marché intellectuel permet par conséquent, exige même, un délai de réponse entre l'investissement culturel et la réponse économique[21].

La critique : essence et/ou médiation ?

Il n'est pas un texte sur les avant-gardes qui n'insiste sur leur fonction critique par rapport à la culture régnante. Cette thèse, qu'il n'est pas question de remettre globalement en doute, prend sa forme la plus radicale dans l'essai de P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, où l'avant-garde devient autocritique du système (partiel) de l'art :

> Ma seconde thèse s'énonce : avec les mouvements de l'avant-garde historique, le système (partiel) social (« Teilsystem ») de l'art entre dans sa phase autocritique.[22]

Ainsi l'art est objectivé, dans cette autocritique, comme institution, c'est-à-dire que l'avant-garde n'oppose pas une forme d'art à une autre, mais dénonce l'institution artistique telle qu'elle

[21] Sur la dialectique de ces instances, voir l'excellente étude de P. Bourdieu : « La production de la croyance : contribution à l'économie des biens symboliques », in *Actes de la Recherche*, n° 13, fév. 1977, p. 3-43.

[22] P. Bürger, *op. cit.*, p. 28. Le terme autocritique est ici repris d'une distinction établie par Marx dans les *Fondements de la critique de l'économie politique*, Paris, Anthropos, 1967, vol. I, p. 36.

s'est développée dans la société bourgeoise. Lorsque l'on dit que l'avant-garde est critique, on affirme certes le remplacement d'une esthétique par une autre, mais on ne peut manquer d'insister fortement sur le fait que la critique s'opère pour une large part sous forme de *discours critique*. L'avant-garde fonctionne au manifeste (quelques centaines pour Dada) et bien souvent, si elle produit des « œuvres », celles-ci seront accompagnées de commentaires explicatifs. On peut considérer la production de Duchamp comme exemplaire de cette tendance : la *Boîte verte* autant que le *Grand verre* illustrent ce devenir-critique de l'art.

La distinction que nous venons de faire n'aurait qu'une importance secondaire si elle n'indiquait le fonctionnement nouveau de l'art. Si l'œuvre, pour autant qu'elle existe encore, ne se suffit jamais à elle-même, et si, essentiellement, elle réclame un complément critique, si elle n'*est*, à proprement parler, qu'à la condition d'être commentée, expliquée, située, c'est le signe d'un fonctionnement nouveau de sa signification :

1. N'étant plus en phase idéologique avec aucune classe sociale à prétention universelle, l'artiste ne produit plus d'« œuvres » où se lirait une vision du monde, au sens que Goldmann donne à ce terme[23].
2. On a désigné comme « œuvres ouvertes » les œuvres d'art de la modernité en tant qu'elles refuseraient une clôture idéologique pour inviter le destinataire à collaborer activement à leur réalisation. En réalité, il s'agit de l'impossibilité où se trouve le créateur de signer un sens dont il serait dépositaire. Son travail se présente dès lors comme une *proposition*, aujourd'hui on parlerait d'une *démarche* dont le champ culturel réalisera une potentialité[24].
3. Ce nouveau mode de signifier inclut par conséquent les membres de la collectivité artistique et intellectuelle dans le processus de signification lui-même. La couche intellectuelle médiatise le sens.

Nous ne prendrons qu'un exemple, emprunté une fois encore à Duchamp, qui passe à juste titre pour le parangon de l'artiste d'avant-garde. Si l'on pense à son urinoir nommé fontaine, et qu'on a écarté de son esprit la fausse analyse qui veut faire croire à une simple volonté de choquer, bref à un simple canular dadaïste, on perçoit que ce qui se produit avec cet objet, que nul ne prend pour une sculpture, c'est précisément sa sacralisation non par le seul Marcel Duchamp y apposant la signature imaginaire d'un hypothétique R. Mutt, mais la sacralisation collective opérée par le milieu intellectuel qui, à force de commentaires et de gloses, en a fait une « œuvre ».

Il convient donc d'élargir l'idée répandue selon laquelle les avant-gardes constitueraient sociologiquement des groupes à socialité restreinte. Certes, en compensation à leur isolement à l'intérieur de la société globale, ils cherchent la chaleur d'une convivance communautaire[25], mais fonctionnellement, le groupe qui s'organise autour des avant-gardes est plus vaste et agit non pas tant sur les états d'âme des producteurs d'avant-garde que sur les conditions de sacralisation de ses productions.

[23] Cf. L. Goldmann, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.

[24] Cf. U. Eco, *L'Œuvre ouverte*. Paris, Seuil, 1965.

[25] Cf. G. Gurvitch, *Les cadres sociaux de la connaissance*, Paris, P. U. F., 1966, ch. III.

Ainsi, si l'on peut affirmer que les expressions esthétiques d'avant-garde sont critiques, on doit circonscrire doublement le champ concerné par une telle critique. D'une part, en raison de son ésotérisme résolu, l'avant-garde n'a pas d'autre public que la couche intellectuelle elle-même, du moins dans la première phase de son développement. Insensiblement cependant, elle entraînera, pour des raisons que nous essaierons de cerner, une partie de la bourgeoisie moderniste dans son sillage. D'autre part, cette critique n'a pas d'existence en dehors de sa reconnaissance et de sa reprise par l'institution intellectuelle. Elle est donc à la fois circonscrite dans son champ de pertinence sociale et dans la venimosité de son propos, puisque ce dernier implique la reconnaissance de la communauté intellectuelle. Si donc l'essence critique de l'art d'avant-garde présuppose la fonction médiatrice de la couche intellectuelle, cette essence critique doit être elle-même considérée comme auto-affirmation de cette couche.

Le marché intellectuel

Nous avons, à chaque instant, remarqué que les transformations sociales et idéologiques concouraient également à la constitution d'une demande culturelle propre à la couche intellectuelle. Tout en étant constitutive de la spécificité du champ intellectuel et des pratiques qui s'y produisent, cette demande payante ne saurait assurer la survie des nombreux producteurs offrant sur ce marché. Si la situation financière des avant-gardes de cette époque fut notoirement précaire, on voit cependant s'instaurer un mode nouveau de rapport entre les œuvres et l'argent.

Etant donné l'instauration du détour par la consécration assurée par le milieu, les œuvres d'avant-garde n'ont plus *immédiatement* de valeur. Celle-ci n'existe que moyennant une reconnaissance, laquelle positionne la couche elle-même comme médiatrice. Ce n'est donc qu'à terme que l'œuvre est valorisée. La présence de ce délai, de ce *temps* dans l'établissement de la valeur même des œuvres, inclut l'historicité de l'art dans sa définition. Cela se remarque déjà dans le fait qu'une avant-garde n'est reconnaissable qu'*a posteriori* :

> Désormais les arts ont présente à l'esprit leur propre historicité (. . .).[26]

L'œuvre d'avant-garde s'inscrit d'elle-même dans une histoire progressive de l'art et elle tend à y ménager autant d'embranchements et de cases que possible. La nomenclature devient la généalogie de l'art et la recherche de l'exclusivité son moteur[27].

L'insertion du temps dans l'œuvre — à part ses effets proprement esthétiques qui ne nous concernent pas ici — a deux conséquences essentielles : la greffe nécessaire de l'avant-garde sur le musée, et la stratégie économique de la spéculation :

a) En situant chaque geste créateur dans la perspective de la taxinomie récapitulative de l'histoire de l'art, la production d'avant-garde suscite la muséification et implique une croissance exponentielle du musée.

[26] H. M. Enzensberger, *Culture ou mise en condition*, Paris, Julliard, 1965, p. 266.

[27] On se souvient du secret jaloux dont Malevič entoura la préparation de la première exposition suprématiste, comparable à celui qui protège aujourd'hui la sortie d'un modèle automobile.

b) En produisant des objets invendables, du moins dans l'immédiat, l'avant-garde appelle le musée comme alternative au marché, pour la survie du geste. Ce faisant, elle dote le musée comme institution d'un pouvoir de consécration considérable à l'égard du marché de l'avenir.

c) L'œuvre d'avant-garde, par ces caractères, s'approprie une place dans l'histoire de l'art et une fraction du musée. Elle fait donc de son historicité une réalité tangible que la spéculation économique peut investir. Dans ce procès, l'avenir de l'œuvre d'avant-garde, c'est-à-dire le fait qu'elle a vocation à s'inscrire à la place qu'elle s'est faite, devient une valeur. Il peut être coté, à la manière des valeurs boursières cotées à terme.

d) Dans la première phase des mouvements d'avant-garde, la prévalence de l'activité critique sur la production d'objets concentre le projet avant-gardiste sur la production d'*idées*. L'analogie avec le travail scientifique et la découverte des lois de la nature sature alors le discours d'accompagnement. Cette occultation de la face objectale du travail d'avant-garde a facilité la méconnaissance de la récupération des produits par le marché de l'art (ce phénomène s'accentuera dans la deuxième phase, lorsque les « actions », destinées à ne pas se cristalliser en « œuvres », seront cependant éternisées et commercialisées par la vidéo).

Avant-garde et récupération

Lorsque Marx écrivait :

> La bourgeoisie ne peut exister sans révolutionner constamment les instruments de production, ce qui veut dire, les conditions de la production, c'est-à-dire tous les rapports sociaux... Ce bouleversement continuel de la production, ce constant ébranlement de tout le système social, cette agitation et cette insécurité perpétuelles distinguent l'époque bourgeoise de toutes les précédentes[28],

il ne songeait certainement pas à la bataille d'Hernani ! Si cependant peu de textes vont si droit au cœur des manifestations esthétiques d'avant-garde, c'est qu'il existe effectivement une homologie structurale entre ce que la bourgeoisie effectue dans la production en général, et ce que la fraction intellectuelle de cette classe effectue dans le champ particulier de la production esthétique. Si cette homologie existe, il faudra considérer que le capital s'est emparé du champ esthétique, en partie du moins, comme il s'empare de tout ce qui demeure à sa périphérie. Dans une telle perspective, limitée, les révolutions esthétiques d'avant-garde devraient être définies par leur *vocation au marché*.

Quoi qu'il en soit, le problème de la récupération des avant-gardes est de nature sociologique et non éthique. On doit y voir la volonté propre à l'avant-garde de la fraction dominée de la classe dominante (i.e. les intellectuels) d'affirmer son pouvoir sur les autres éléments de cette fraction. Cette tentative de domination hégémonique interne à la sphère intellectuelle débouche sur la possibilité de drainer vers soi une large part du marché de l'art. Elle est favorisée en outre par une tactique concomitante des éléments modernistes de la fraction dominante de la classe dominante (i.e. les capitalistes de pointe) dans leur lutte contre la fraction

[28] K. Marx, F. Engels, *Manifeste du Parti Communiste*, Paris, Ed. Sociales, 1959, p. 18.

réactionnaire de cette même classe. En insistant sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un problème éthique, on marque que les producteurs n'ont pas la faculté de choisir d'être, ou non, inscrits dans la logique du capital. C'est une donnée qui s'impose à eux, et détermine par conséquent la nature de leur travail.

On précisera seulement que, dans sa forme dadaïste, l'avant-garde se présente d'abord comme un discours d'opposition entretenant un rapport privilégié au politique. En tant que tel, et dans la mesure où peu d'objets furent produits, une telle avant-garde réduit au minimum la prise sur elle de la logique capitaliste, laquelle a besoin de la matérialité pour la transformer en marchandise.

LES AVANT-GARDES DEPUIS LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE

S'il y a quelque arbitraire à distinguer fermement entre deux périodes, avant et après la Deuxième Guerre mondiale, on précisera cependant sur quels points particuliers une coupure peut être repérée.

Nous avons souligné la constance des préoccupations politiques des avant-gardes de la première génération. Certes, comme le rappelle P. Naville, « personne (...) n'avait dans le groupe surréaliste une opinion bien arrêtée sur ce qu'il fallait pourtant appeler une *révolution*. Que la conjugaison d'une morale et d'une poésie dût prendre un aspect révolutionnaire, c'est ce dont nous ne doutions pas. »[29] Mais ce qu'il faut noter c'est que si le contenu de la révolution politique et sociale restait imprécis, comme souvent même chez ceux qui s'étaient solidarisés en 1917 avec la Révolution d'Octobre (Malevič par exemple, ou Majakovskij) ou encore chez la plupart des dadaïstes les plus ardemment tournés vers l'action politique, une conviction radicale demeurait pour tous à l'origine de leur action d'artistes d'avant-garde, que Naville nomme une *morale*. L'esthétique était fondée sur une morale, et là se trouvait l'embryon de toutes les prises de position politiques auxquelles on assiste vingt années durant.

Or c'est ce ferment éthique qui fait défaut après 1945. Il semble que l'on constate alors un affaiblissement des expressions idéologiques de toute nature[30]. Faut-il y voir un effet du besoin de restructuration des consciences nationales fortement ébranlées par les divisions apparues pendant la guerre et mal remises de ses séquelles ? L'essor industriel en est-il bien plutôt responsable, grand effaceur de particularismes, au moment où il draine les populations rurales vers les villes ? Les *mass media* qui deviennent alors la cible de toutes les critiques bien intentionnées sont-elles à l'origine de ce phénomène d'homogénéisation des particularismes ? Autant d'hypothèses révélant probablement chacune l'une des facettes d'un grand mouvement de gommage des clivages idéologiques au bénéfice d'une apparente cohésion du corps social et politique.

C'est dans le cadre ainsi dressé que viennent prendre place les nouveaux mots d'ordre, lesquels ne concernent plus tant les avant-gardes historiques sur le déclin que le champ intellectuel et même politique dans son ensemble.

29 P. Naville, *Le temps du surréel*, I, *L'espérance mathématique*, Paris, Galilée, 1977, p. 312.

30 Cf. A. Touraine, *La société post-industrielle*, Paris, Denoël, 1969, p. 265 : « Nous assistons à l'affaiblissement de toutes les expressions culturelles liées à une catégorie ou à un groupe social particulier. Rien n'est plus clair que le déclin de la traditionnelle "culture ouvrière" », cité par P. Gaudibert, *op. cit.*, p. 37.

Tandis que les particularismes cèdent, un nouveau thème occupe de plus en plus l'avant de la scène : la culture doit devenir un service public. On perçoit dans ce nouveau slogan comme un écho des revendications du Front populaire, mais l'argument qui se développe après 1945 tend à une action politique et culturelle autre. Sans vouloir préciser ce qu'est cette *culture*, les gouvernements vont durant des décennies, et le phénomène n'est pas clos, proclamer la nécessité d'apporter la culture à tous. La seconde période s'ouvre donc sur le thème de la *politique culturelle*.

Si la première période était caractérisée par la généralisation de l'*éducation publique*, la seconde le sera par la *démocratisation* culturelle. Ce n'est pas notre propos de chercher à savoir quels bénéfices l'Etat, désormais prodigue en biens culturels, compte tirer de cette opération. Le nom d'A. Malraux étant dès le début lié à cette entreprise, on peut penser que l'idée de brancher l'imaginaire de chacun sur le musée imaginaire devait avoir pour fonction de muséifier l'imagination de tous. De ce point de vue, une politique culturelle avait des chances de favoriser le consensus social. L'adage prend alors un certain relief, pour lequel la culture, c'est ce qui reste quand on a tout oublié. La culture, c'est bien alors cette écume précieuse arrachée aux flots incertains de l'histoire, cette fine pellicule détachée de son substrat, et finalement de sa raison d'être. L'oubli du fondement de toute culture, la pratique, ouvre la porte au Musée Imaginaire où se côtoient, pêle-mêle, le travail des bâtisseurs de cathédrales et le masque sculpté par le forgeron Dogon.

La politique culturelle est donc oubli de la morale, du politique, du social, du religieux, du philosophique, au bénéfice de la *culture*, essence abstraite des travaux des hommes en lutte pour leurs croyances et leurs vies. Elle vise à dissocier ce que les surréalistes ressentaient comme intimement lié : une morale et une poésie.

Si elles avaient pris activement part au débat politique dans leur première période, les avant-gardes n'eurent guère l'occasion, ou l'envie, dans le climat qui prévalut dans les années 50 et 60, d'affirmer à nouveau une forme quelconque d'engagement.

A la vérité, le débat ne se situait plus uniquement au plan idéologique. Dans le même temps où chaque artiste se battait pour ses moyens intellectuels de travail contre une tradition toujours résurgente, le groupe intellectuel d'avant-garde en tant que tel inventait une nouvelle stratégie dans ses rapports avec les autres fractions de la couche intellectuelle. Ces luttes mettaient indissolublement en jeu la survie économique et la vérité.

Notre propos dans cet article excluant tout examen de ce qui pourrait être dit de la « vérité » dans son rapport à l'histoire sociale présente et à venir, nous tâcherons seulement de préciser ce qui s'organise, en ces années, comme stratégie économique. La phénoménologie des productions de l'avant-garde a révélé depuis longtemps que celle-ci reposait pour l'essentiel sur les catégories de *nouveauté*, de *surprise* et d'*invention*. C'est dire que le procès d'élaboration a pris le pas sur le produit fini. Cette attitude originale a été fixée dans le langage par l'avènement du mot *démarche* dans le vocabulaire critique contemporain. La distinction opérée entre démarche et résultat a eu pour effet de placer le *temps* comme catégorie centrale de l'œuvre d'avant-garde. Le suspens du jugement sur l'œuvre-objet confisque l'attention sur l'œuvre-projet, et c'est finalement dans la non-coïncidence de ces deux œuvres, dans leur non-simultanéité, que se révèle l'avant-gardisme.

L'avant-garde présente donc cette particularité de n'être jamais assignable à un lieu, à un temps, quand bien même les formes qu'elle prend sont toujours géographiquement et

historiquement déterminées. Aussi n'a-t-elle pas de sens, lequel se réduit toujours à des paramètres spatio-temporels, elle n'en veut point avoir. Accepter le sens, c'est accepter de servir, or, comme nous l'avons vu, l'avant-garde produit désormais à ses propres fins et refuse toute inféodation :

> Ne cassez pas *Parade* pour voir ce qu'il y a dedans. Il n'y a rien. *Parade* ne cache rien. *Parade* n'a aucun sens. *Parade* est une parade, écrivait Cocteau en 1920[31].

Avec la grâce qu'il sut toujours mettre dans une pirouette, Cocteau laisse voir que le refus du sens est ici, comme l'entendent les escrimeurs, une esquive, une parade. Il ne s'agit pas de troquer une valeur contre une autre, un sens pour un sens, la rupture est pure, l'artiste se réclame d'une efficacité pure, d'une finalité sans fin, comme disait Kant à propos de la Beauté[32].

Une telle prétention a pour effet d'installer la couche sociale des producteurs de culture dans le rôle de puissance de légitimation. Ceux-ci se réapproprient ainsi la totalité du champ de leur pratique puisqu'ils arrachent aux autres fractions de la classe dominante le droit de fonder sur leur goût la légitimité de la pratique esthétique.

Capable de justifier elle-même sa production, échappant de ce fait à l'utilisation de ses produits par d'autres, la couche intellectuelle d'avant-garde peut se présenter comme productrice de la vérité à venir. C'est l'avenir de la vérité (du beau) qu'elle offre sur le marché intellectuel et économique d'avant-garde. D'où l'importance grandissante du renouvellement, de la promotion par la surprise, de l'envahissement par les effets spectaculaires. Ces pratiques « révolutionnent » le goût, dépassent les moyens de goûter du bourgeois, toujours en retard d'une avant-garde, et créent les catégories nouvelles du marché de l'art. En effet, étant la valeur sûre de demain puisqu'elle est la vérité (le beau) à venir, l'œuvre d'avant-garde est un objet tout désigné pour un investissement spéculatif judicieux. Après s'être laissée prendre de vitesse dans les « opérations » impressionnistes et cubistes, la bourgeoisie moderniste ne veut pas manquer l'investissement des années 50 : l'art abstrait. En cette affaire, le délai, la différance, est essentiel à la production de la plus-value spéculative, comme la différence l'est aux critères de l'avant-gardisme.

Il en sera de même pour toutes les avant-gardes qui suivront, plus nombreuses dans le domaine des arts plastiques que dans celui de la musique ou de la littérature, à proportion du fait que les tableaux ou les sculptures, ou ce qui les a remplacés, portent dans leur objectalité la possibilité essentielle de devenir marchandise. Alors qu'en trente ans on compte tout au plus deux grands courants littéraires en France, pour un seul peut-être en musique, les arts plastiques en ont produit plus d'une dizaine. Comme le disait avec humour un des maîtres de l'avant-garde, A. Warhol : « Dans l'avenir chacun va être célèbre un quart d'heure ».

Arrivée à ces extrémités, l'avant-garde a perdu tout contact avec la vérité, et s'est pleinement réalisée dans son incorporation au marché. La banque y fait par conséquent des investissements de plus en plus importants, depuis peu la Mafia également ... Cela ne constitue

[31] Manuscrit autographe, *La Reprise de Parade*, 1920. N° 258 du catalogue de l'Exposition 1909-1929, Les Ballets russes de Diaghilev. Centre Culturel du Marais. Appartient à M. Matarasso, Nice.

[32] « *La beauté* est la forme de la finalité d'un objet en tant qu'elle y est perçue *sans la représentation d'une fin* » (I. Kant : *Critique du jugement*. (Trad. J. Gibelin), Paris, Vrin, 1960, 4e éd., p. 67.

évidemment pas un jugement éthique, mais l'indication d'un fonctionnement économique nouveau.

La spécificité du phénomène, aujourd'hui, est que le marché a investi la sphère esthétique, ce qui ne signifie nullement que les œuvres d'art lui rendent d'autre service qu'*économique*. L'attitude morale de l'artiste s'exprime par conséquent ailleurs que dans ce service-là, si toutefois les « œuvres » produites maintiennent la double préoccupation poétique et morale.

L'AVANT-GARDE LATINO-AMÉRICAINE : RUPTURE DE LA PERMANENCE OU PERMANENCE DE LA RUPTURE

(Saúl Yurkievich, Paris)*

Si nous admettons que la littérature latino-américaine est un continuum textuel modifié par des coupures ou des failles plus ou moins périodiques qui bouleversent les consensus ou les usages normatifs, il n'est pas inexact d'y voir l'affrontement de deux traditions, celle de la conservation et celle du renouvellement. L'innovation se manifeste par quatre ruptures nettes : romantisme, modernisme, première et seconde avant-gardes. Alors que le romantisme commence en Amérique latine une vingtaine d'années plus tard qu'en Europe, le modernisme rattrape ce retard, la première avant-garde est déjà contemporaine de l'avant-garde française, et la seconde apparaît comme une manifestation indépendante dans le contexte mondial.

Dans le flux contrasté de la tradition et de la rénovation, intervient en outre une opposition de fond entre culture rurale et culture urbaine, l'une régionale et autochtone, l'autre ouverte au monde, cosmopolite. En Amérique latine, passéisme et futurisme sont étroitement liés à la différence flagrante qui existe entre des sociétés agraires, archaïques, dualistes ou féodales, où la production est peu différenciée et où les structures sont immobiles, et des sociétés relativement industrialisées, qui connaissent un haut niveau d'urbanisation et de scolarisation, où la diversification et la mobilité des classes sociales sont considérables. La culture rurale, plus stable et d'une identité ethnique plus nette, est conservatrice et se replie sur elle-même pour défendre sa singularité contre les assauts homogénéisateurs de la civilisation urbaine. Restée en marge de la révolution technologique et de l'ère des communications, elle ignore l'accélération de l'histoire, le culte du changement et de l'échange, les transformations aussi vertigineuses que radicales des métropoles, les villes du brassage contrastant, des alluvions migratoires, du grouillement multitudinaire, des exodes massifs, qui provoquent les rencontres et les déséquilibres majeurs. L'avant-garde est un phénomène des capitales liées aux échanges internationaux : la modernolâtrie est une dévotion citadine. Mais dans la littérature, le régionalisme restera présent aussi longtemps que durera le sous-développement et peut-être lui survivra-t-il, comme nostalgie, comme facteur qui restitue à l'art son aura, la sacralité tellurique et l'identification mythologique avec la nature. Régionalisme et cosmopolitisme sont fonction du degré de ruralisation ou d'urbanisation de chaque aire culturelle.

Extérieurement, l'avant-garde apparaît comme un indice d'actualité engendré par les centres métropolitains au cours de leur processus de modernisation. Parallèlement au développement qui va transformer les agglomérations villageoises en mégalopoles babéliques,

* Traduit par Anne-Marie Frédéric.

avides d'acquérir les dernières inventions du progrès technique, les mouvements d'avant-garde reflètent le désir d'harmoniser l'art local et l'apport international. Ce désir, qui ne s'accorde pas toujours au rythme, à la mentalité et à la capacité d'assimilation de la culture ambiante, et qui souvent devient trop tributaire de modèles extérieurs encore mal absorbés, pose le problème de la dépendance des cultures périphériques à l'égard des cultures métropolitaines.

Pour élucider le lien entre cultures centrales et cultures excentriques, qui conditionne la relation de la littérature latino-américaine avec les traditions auxquelles elle peut se rattacher, il convient de faire ici une remarque. Toute œuvre d'art est un objet qui concrétise certaines valeurs esthétiques ; elle est en même temps une facture technique, une configuration spécifique, une ordonnance perceptive, un signe, un symbole, un produit psychologique individuel et collectif, un fait lié à un processus historique qui l'implique, une épistémè, un mode d'action et de connaissance propre à une société. Mêlant ce qui lui vient de la réalité immédiate et ce qu'il puise dans des traditions imaginaires, l'artiste donne forme à une matière afin de composer une image qui symbolise les conceptions, les mythes, les désirs et les sentiments du milieu social où il vit.

Pour l'Amérique latine, envisagée de sa perspective périphérique, il faut faire abstraction des notions d'universalité et d'intemporalité de l'art, trop idéalistes, trop diffuses, trop ethnocentriques. Elles masquent les différences, les inégalités entre cultures centrales et excentriques, impériales et coloniales, pour instaurer un panthéon d'archétypes coupés de leur conditionnement originel. Elles perpétuent un malentendu humaniste qui relègue encore ce continent dans les faubourgs de la civilisation.

Considérer l'art comme un système de communication qui s'exprime par les schèmes temporaires inventés dans un milieu historico-culturel donné, en relation avec les règles techniques et cognitives d'une société déterminée, c'est non seulement en bannir l'universalité, mais aussi restreindre son indépendance. Il nous semble plus exact de parler de l'inaliénable spécificité des langages esthétiques, plutôt que de leur autonomie. Cela mène à rétablir le lien entre l'art latino-américain et le milieu où il est généré, à prendre conscience du conditionnement social de la production artistique.

Non seulement les écrivains d'Amérique latine assument ce lien et ce conditionnement : ils en ont fait aussi le mobile, la matière, la matrice et la force motrice de leur production. Le roman surtout, plus référentiel que la poésie, s'est situé dans l'espace et dans le temps, cherchant du même coup les moyens les plus propres à représenter ce pullulement contradictoire, ce bourbier bouillonnant, cette confusion de disparités, cette turbulence explosive qu'est l'Amérique latine, afin de figurer et d'appréhender sur le vif l'inquiète réalité.

L'on peut dire que ces écrivains, de façon spontanée ou concertée, se sont proposé d'« inscrire » leur Amérique, de la représenter et de l'affabuler par la parole, de l'idéer en la dotant d'une image dicible et connaissable. La réalité les a incités, les a poussés à la consigner. Si l'on envisage la littérature dans son ensemble, on peut affirmer que sa tâche principale fut de nommer, de coloniser verbalement le Nouveau Monde. Cette dénomination, ce défi constitue aussi une source d'innovation, car la réalité est un ensemble mobile, qui exige une constante adéquation de la vision, des modules de perception et des instruments de transcription. L'avant-garde se charge ainsi, périodiquement, de rétablir la correspondance entre la cognition et la figuration de l'actualité, entre conception du monde et représentation visuelle, sonore ou verbale. Oscar Wilde, fidèle à son paradoxe que la nature imite l'art, soutenait que le XIXe siècle, tel que nous

le connaissons, n'est qu'une invention de Balzac. De même pourrait-on affirmer que l'Amérique latine, telle que nous la connaissons, est une création de ses écrivains. Ils l'ont formulée et ont formalisé les représentations qui modèlent cette changeante démesure, cette infinie, hétérogène multiplicité du réel. Ils la centrent, la concentrent, la dessinent, l'organisent afin de la rendre perceptible, dicible, descriptible, intelligible, transmissible. Alors que ses peuples n'ont pas encore pu se libérer de la domination extérieure, la première grande prise de possession de ce vaste signifiant qu'on appelle Amérique latine est réalisée par la littérature.

Les écrivains latino-américains sont convaincus aujourd'hui que le sous-développement, si difficile à réduire sur le plan matériel, si difficile à dépasser dans le domaine des grandes réalisations collectives, peut au moins être surmonté dans les activités esthétiques. Si l'on n'a pas laissé ses peuples sortir de l'étiolement, du moins l'Amérique latine a-t-elle déjà une littérature épanouie. Cette conquête, avec le bénéfice social qui en découle, a changé la relation des écrivains avec les modèles métropolitains et a stimulé leur faculté d'invention. Le haut niveau de leurs œuvres, leurs qualités techniques, la densité de leur signification ont doté l'Amérique latine d'une personnalité littéraire reconnue du monde entier. Cette indépendance de la lettre est surtout une victoire de l'avant-garde, remportée au prix de plusieurs ruptures novatrices par rapport aux traditions. Ces coupures créent à leur tour une nouvelle tradition, la tradition de la rupture, qui se trouve en conflit dialectique permanent avec la tradition séculaire, celle de la continuité : antagonisme mutuellement stimulant entre deux courants, l'un conservateur et l'autre révolutionnaire. C'est la perpétuelle opposition entre résistance et violence, contention et explosion, contraction et dilatation, force d'assujettissement et force de dispersion.

LE MODERNISME, PROCRÉATEUR DE L'AVANT-GARDE

L'avant-garde livrera ses combats en s'efforçant d'abolir tout ce dont elle a hérité. Elle n'entérinera qu'un présent versatile, projeté vers l'avenir, un présent prospectif, vecteur d'un progrès incessant, coupé de toute dimension passée. La première avant-garde reniera radicalement le passé immédiat, sans voir que tous ses objectifs, toutes ses réussites y avaient leur origine. Une perspective presque séculaire nous permet aujourd'hui de reconnaître le lien causal qui l'unit au modernisme. La triade majeure des poètes d'avant-garde, Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda, doit être génétiquement rattachée à celle des précurseurs modernistes, Rubén Darío, Leopoldo Lugones et Julio Herrera y Reissig.

En Amérique hispanique, la modernité commence avec le modernisme, amalgame très américain qui englobe tout, depuis les évanescences du symbolisme jusqu'à la ferveur machiniste de Walt Whitman. Ce mouvement suscite la première convergence littéraire du continent et la première véritable internationalisation de la poésie. Avec lui apparaît la modernité, telle que la conçoit notre époque : soif d'actualité, désir ardent de participer au progrès et à l'expansion de l'ère industrielle, d'atteindre à une poésie qui communique avec le monde, qui ait la trempe et le rythme d'un âge de mutations vertigineuses. Coexistant avec l'idéalisme esthétique, avec un besoin d'harmonie, avec la recherche de raffinements sensoriels, du faste, de l'exotisme, du rêve fabuleux, et avec la parodie des littératures passées, le modernisme porte en lui les germes de la première avant-garde.

Sa sensibilité impressionniste est à l'origine d'une fluidité, d'une correspondance, d'une circulation entre tous les ordres de la réalité, qui préfigurent les audaces de l'imagination avant-gardiste. Voulant capter ce qui est mobile et instantané, les modernistes préparent la vision rapide et simultanée, la mutabilité, l'excitabilité de la protéiforme avant-garde. Ces poètes sont les premiers à identifier l'inconnaissable et l'inconscient, l'original et l'anormal. L'obscurité et l'incongruité sont chez eux à la source de la suggestion poétique. L'arbitraire, le ludique, l'absurde deviennent des stimulants esthétiques. Par l'irruption des puissances irrationnelles, l'enharmonie et l'entropie envahissent le poème, les oppositions et les conflits s'installent à l'intérieur du discours pour saper l'enchaînement judicieux, la cohérence conceptuelle. Le signe poétique se fait hermétique, illogique, anomal, il s'éloigne de plus en plus du discours naturel. Pour transgresser les limites de la perception normale, le poète cherche, par une sorte d'obnubilation volontaire, à dépasser les signifiés émergents afin que ressurgissent les virtualités sémantiques.

Comme les avant-gardistes, les modernistes se veulent résolument hommes du siècle nouveau, ils manifestent explicitement leurs rapports avec l'histoire immédiate (ce sont les premiers panaméricains anti-impérialistes), mais à la fois, ils accentuent la spécificité poétique, ils s'acharnent à créer des entités parfaitement autonomes, à rompre avec la littérature mimétique pour donner au poème une beauté libre de toute subordination à la réalité empirique. En même temps que les illustres oligarchies qui gouvernent les Républiques d'Amérique latine, prospères à l'époque, Darío découvre avec éblouissement une réalité en mutation accélérée : l'ère de l'expansion technologique, des communications, des grandes villes fiévreuses, une actualité qui déborde les frontières des nations et des langues, pour se dilater à l'échelle planétaire. Darío, comme les gouvernants de son époque, veut être citoyen du monde, en important d'emblée tout ce qui reflète la contemporanéité : le machinisme, la modernolâtrie futuriste, la vie des foules, le spleen, la névrose, le sport, le tourisme, le dandysme, le cosmopolitisme, l'art nouveau.

Le modernisme opère une ouverture maximale dans tous les ordres textuels : il embrasse tout l'horizon sémantique de l'époque, ce carrefour d'un siècle finissant où la conception traditionnelle du monde entre en conflit avec la nôtre. Le modernisme pratique la plus grande ampleur temporelle, la plus grande ampleur psychologique, la plus grande ampleur stylistique. Il marque pour la littérature la fin d'un confinement régionaliste, une actualisation qui met l'art latino-américain au diapason de l'art métropolitain. Après le long isolement de cette culture, après le retard accumulé durant la période des économies fermées et des guerres intestines, une fois vaincues les résistances locales et consolidée l'intégration de la structure agro-exportatrice sur le marché mondial, l'internationalisation est virulente. On veut assimiler à toute allure l'histoire universelle et la géographie du monde entier — voracité d'une culture périphérique, avide de s'approprier l'héritage de toutes les grandes civilisations, anciennes ou récentes, proches ou lointaines. De là la pratique moderniste du *patchwork* culturel, hétéroclite fusion d'ingrédients de toutes provenances. Leurs accumulations ne sont pas seulement transhistoriques et transgéographiques, mais aussi translinguistiques comme il convient à un art de globe-trotters polyglottes. Ce translinguisme, si fréquent dans la littérature du XXe siècle, nous le trouvons chez Apollinaire et chez Joyce, et à son point extrême chez Ezra Pound, c'est-à-dire chez des écrivains appartenant également à des cultures excentriques. Affiché par Huidobro et par Vallejo, il sera repris par la poésie et la prose les plus actuelles : *Rayuela* (Marelle) de Julio

Cortázar en sera le meilleur exemple. Le translinguisme est le pendant verbal de cette vision cosmopolite qui, à partir des modernistes, transforme à la fois la représentation et l'écriture.

Leur cosmopolitisme idéaliste est en corrélation et en opposition avec le cosmopolitisme mercantile du capitalisme libéral, florissant et euphorique depuis l'entrée récente des marchés latino-américains dans le grand circuit du commerce international. Cette oligarchie, qui arrive à mettre des pays où domine le secteur primaire — surtout ceux à espace ouvert et situés en zone tempérée — à des postes clés dans le processus d'intégration de l'économie mondiale, glorifie sa richesse en édifiant des pastiches cyclopéens : parlements romains, bourses de commerce helléniques, usines gothiques, casernes mauresques, résidences néo-classiques, palais à frises et à fresques où l'art s'allie aux divinités de la classe dominante : la science, la technique, le progrès, le commerce. Tributaire de cette pétulante ploutocratie obsédée de profit, la bohème raille l'arrivisme de la bourgeoisie, se coupe du système, affiche une aristocratie spirituelle qu'elle oppose à la « mésocratie » de l'argent, se retranche dans une stylisation recherchée, pour dénigrer le manque de raffinement des parvenus. L'onirisme fantastique, l'ésotérisme, le légendaire et l'exotique sont pour elle autant d'instruments de sublimation, une évasion compensatrice face à la coercition du positivisme pragmatique et à l'emprise du réalisme bourgeois.

Si, par la recréation archéologique ou la fabulation chimérique, les modernistes se libèrent de la quiète réalité ambiante, ils sont aussi les premiers à enregistrer une actualité qui les remplit de ferveur. Poreux, ils se laissent pénétrer par le culte du changement que suscite l'accélération de l'ère technologique ; ils s'imprègnent de cet historicisme optimiste prôné par la religion du progrès. Aussi bien Darío dans son *Canto a la Argentina* (Chant à l'Argentine) que Lugones dans son *Oda a los ganados y las mieses* (Ode au bétail et aux moissons) contribuent à diffuser le mythe libéral de l'Amérique, monde vierge, terre promise, grenier de l'univers, creuset de races, capable d'offrir asile et prospérité à toute la main-d'œuvre qu'ont marginalisée ou exclue l'industrialisation et l'urbanisation des économies européennes. A Buenos Aires, Darío découvre la puissance de la vie moderne ; la petite ville coloniale se transforme en métropole cosmopolite et est en passe d'égaler les grandes capitales, avec le trafic de son port et de ses rues, ses usines empanachées, ses hauts édifices prétentieux, avec le flot des immigrants qui, attirés par le mythe de la richesse américaine, par la mobilité sociale et économique, transformeront bientôt le doux pays créole, aux activités assez archaïques, en puissance agricole.

Les modernistes ne pratiquent pas seulement une contemporanéité explicite, en consignant l'actualité par la mention d'outillage technique et des progrès urbains ; ils la représentent dans son entremêlement tumultueux, adaptent les moyens figuratifs à cette superposition syncopée de sensations hétérogènes et fugaces qu'est devenue la réalité. Ils utilisent la juxtaposition kaléidoscopique, inaugurent la technique de la mosaïque, préfigurent le montage filmique. Pratiquant un genre voisin du reportage, ils enregistrent l'empreinte immédiate d'une réalité brute, qu'ils versifient à peine pour ne pas la dénaturer par un excès de configuration littéraire. Ou bien ils recourent aux termes techniques les plus prosaïques, qui sont des indices manifestes d'actualité, pour les isoler de leur contexte utilitaire et les soumettre à un ordre arbitraire où ils s'intègrent dans des métaphores déréalisantes ou des fabulations lyriques.

Leur poésie est la caisse de résonance des contradictions et des conflits de l'époque. Elle reflète cette crise de la conscience qui est à la base de la vision contemporaine de l'univers. Elle représente sur la scène textuelle une conception de la subjectivité déjà très proche de la nôtre. Le

poème, de Darío à Vallejo, aura non plus un sujet constitué, mais un sujet engagé dans le processus même qui l'engendre ou le dissout, non pas un sujet présupposé (ponctuel) en rapport avec une réalité préconçue, mais un sujet en voie de formation (non ponctuel) qui promeut la figuration d'autres relations entre le conscient, l'inconscient, les objets naturels et l'appareil social. La subjectivité rebelle, levant les blocages, représentera une transversalité négative qui décomposera et recomposera le dispositif poétique instauré, pour manifester sa capacité de transformation : rupture, mobilité, labilité, ubiquité, simultanéité. Elle désarticulera l'organisation du texte fondée sur ce consensus, considéré comme naturel, qui présuppose que le langage doit énoncer l'affectation courante de sujets et d'objets. Elle la démantèlera pour décodifier le langage, fût-ce au risque de menacer son fonctionnement social par un excès de signifiants erratiques, pour le désautomatiser, y réintroduire la pluralité des pulsions, la matière impatiente, la charge physique des hétérogénéités. Le poème provoquera le désordre du discours normatif pour faire éclater le sujet unitaire et linéaire, le sujet conventionnel, pour transgresser ses répressions, contrevenir à ses censures, abolir ses limites idéologiques. Le processus, réactivé par la « Psychologation morbo-panthéiste » de Herrera y Reissig, éclatera avec la révolte révulsive de Vallejo. Le poème apparaîtra dès lors comme frontière de l'expérience communicable.

LA PREMIÈRE AVANT-GARDE : UNE SUBVERSION DE L'ÉCRITURE

L'avant-garde démantèle le discours instauré, elle en fait un trans-cours au déroulement imprévisible qui établit des relations aléatoires entre les composantes les plus dissemblables ; le poème se fait excentrique, polymorphe, polytonal, équivoque. Il rend possible la rupture de tous les continuums : logique, rythmique, temporel, spatial, causal, linguistique, rupture des critères de ressemblance et de différenciation, de classification et de hiérarchisation, rupture de toutes les permanences.

Le premier avant-gardiste en Amérique latine, c'est Vicente Huidobro. Avant 1916, avant de se fixer à Paris, il emploie le vers libre, recourt aux idéogrammes et préconise une poésie de pure invention, qui ne copie pas la réalité extra-textuelle. A Paris, au contact des cubistes et des dadaïstes, il assimile les nouveautés théoriques et techniques qu'il diffusera en Espagne, où en 1918 il patronnera la naissance de l'ultraïsme. Les revues ultraïstes répandent les nouveautés artistiques dans tout le monde hispanique. Les filiales prolifèrent. Jorge Luis Borges en crée une à Buenos Aires en 1921. L'influence de cette diffusion est immédiate ; en 1922, César Vallejo publie *Trilce* ;en 1923, Borges fait paraître *Fervor de Buenos Aires* (Ferveur de Buenos Aires) ; de 1926 date la *Tentativa del hombre infinito* (Tentative de l'homme infini) de Pablo Neruda, comparable aux premières œuvres des surréalistes français, sans toutefois en être tributaire.

La poésie cesse d'être exclusivement un accès au sublime, une consécration de la beauté transcendentale, une épiphanie, pour devenir instrument de perception du monde environnant, du temps et de l'espace profanes ; elle devient transcription de l'expérience à tous les niveaux. En même temps qu'elle redescend des hauteurs pour s'appliquer à la réalité (qu'elle soit sociale ou naturelle, mentale ou corporelle), elle provoque des bouleversements humoristiques, des alliances inattendues, des altérations ludiques, qui nous projettent dans un univers où la fantaisie se donne libre cours et où les mots reprennent leur libre arbitre. Crise et révision des

valeurs, instabilité sémantique, insécurité ontologique, explosion vitaliste, éclosion irrationnelle, relativité, plongée dans les abîmes de la conscience, refus de la thésaurisation culturelle, révolution sociale, coupure épistémologique, abolition des censures, l'absurde, l'arbitraire, la laideur agressive, le prosaïque, le démoniaque, l'instinctif, le démentiel, l'onirique, — tout cela prend place dans le foisonnement d'une poésie, qui participe d'un monde en proie aux contradictions. Relâchement de la forme unitaire, liberté structurale, désordre logique, composition kaléidoscopique, montage cinématographique, surprises, dissonances, incertitudes vont enrichir et raréfier le message poétique, le rendre capricieux, plurivalent, ambigu, en accroissant sa portée sémantique ainsi que sa puissance d'évocation. Telle est la poétique des quatre livres majeurs de cette avant-garde : *Trilce* de Vallejo, *Altazor* (Altaigle) de Huidobro, *Residencia en la tierra* (Résidence sur la terre) de Neruda, et *En la masmédula* (Dans la mieux-moelle) d'Oliverio Girondo, tous désespérés, convulsifs, subversifs.

Trilce, espèce de sténographie psychique, note un déroulement accidenté, un devenir qui est souvent un délire, une démarche non pas concertante, mais déconcertante, où tout se bouscule, un étourdissement où les sillages de plusieurs discours convergent, interfèrent et s'interpénètrent, tel le flux d'une conscience à la dérive dans laquelle se mêlent ordres, références, temps et espaces divergents. Chez Vallejo, tout est relativité, simultanéité, instabilité, hétérogénéité, fragmentation, discontinuité et interpénétration. Il consigne la réalité telle que l'expérimente une subjectivité hypersensible, hyperaffective, voire névropathe. A une intellection aiguë, capable d'abstraire une projection générique de la situation immédiate, individuelle, capable aussi de conférer à la circonstance particulière, biographique, anecdotique, une dimension suprapersonnelle et philosophique, s'unit chez Vallejo une personnalisation tourmentée, poussée à l'extrême, le plus haut degré d'arbitraire et de singularité stylistique ; c'est là le comble de l'idiolecte, de l'écart.

Le réalisme de Vallejo, mouvant comme la réalité, comme la connaissance qu'en a notre époque, est nourri, activé par cette réalité même en un échange dynamique et ductile. Il ne se fige pas dans des schèmes rigides, en un recueil de recettes ou de préceptes canoniques. Loin d'être une formule, une constante formelle assujettie à des archétypes, il constitue une relation épistémologique directe avec le réel. Vallejo ne se propose pas d'objectiver, ni de préciser, de prescrire, de distancier, de neutraliser, d'immobiliser. Au contraire, il subjective, disloque, dramatise, ironise, déclame, désespère. La tension, toujours dissonante, ne provoque pas la réflexion, mais la représentation sensible, la figuration ou la transfiguration métaphorique ; elle est un réactif psychique et un activeur de l'imagination.

Vallejo transmet des séquences mentales, figure le bouillonnement d'une conscience en pleine effervescence, représentée dans son énergie multiforme et dans ses potentialités préalablement à toute ordonnance classificatrice. Il préfigure les virtualités de la conscience, transmet des connaissances embryonnaires, des atomes cognitifs brassés dans le flux psychique originel, antérieur à la codification démonstrative, à la classification catégorielle, à toute spécialisation. Ses impulsions sont gnomiques, prédéfinitoires, préanalytiques. La séduction poétique naît du dynamisme instable, de la mutabilité tumultueuse, de la labilité de ce monologue intérieur d'où s'épand un magma mental, encore amorphe. Paradoxalement, Vallejo met sa virtuosité technique et l'un des instruments expressifs les plus riches de la langue espagnole au service d'une représentation chaotique. Il applique son talent formel à façonner une image (un corrélatif évocateur) de l'informe : l'immédiateté de son intimité mentale, la

convulsive, hétérogène simultanéité de sa conscience. Vallejo figure la préfiguration ou la défiguration.

Dans *Altazor*, Huidobro, quant à lui, s'évertue à miner progressivement la sujétion référentielle et l'articulation logico-factuelle de la langue normale, pour lui en substituer une autre, créée de toutes pièces, qui manifeste directement la poéticité. Par le biais d'un processus qui va du discursif à la vocalisation pure, il se propose d'intervenir non seulement dans la manipulation du langage, mais surtout dans sa fabrication. Pour rendre au mot tous les pouvoirs génésiques étouffés par l'abus de la fonction instrumentale, Huidobro provoque des courts-circuits, des bouleversements et des cataclysmes verbaux. Il recourt aux puissances oniriques, s'évade vers le domaine de la libre imagination, où sont possibles toutes les associations, affabulations, transpositions; dans le demi-sommeil et les fantasmes de l'imagination à la dérive, il cherche le point unificateur où s'abolissent les antinomies. Il défie le hasard, arrange les rencontres les plus fortuites, recherche dans l'aléatoire et l'arbitraire les mariages éblouissants, l'ouverture de l'absurde, l'omnipotence de l'*eros relacionable* (José Lezama Lima). Ou bien il joue avec les vocables, les démantelant et les recomposant en un nouvel assemblage; il invente des désordres qui les éloignent de leurs affectations et effectuations usuelles, pour ramener le langage à un stade préutilitaire, mythique, où le mot, loin de s'interposer entre l'homme et le monde, devient une énergie primordiale.

Max Bense distingue deux genres de poésie, l'une naturelle, l'autre artificielle. La première se réfère toujours à un «ego», sa parole reflète une expérience personnelle du monde; son intentionnalité est extra-linguistique. Par contre, la poésie artificielle n'implique pas une conscience personnalisée qui veut s'exprimer, mais une activité matérielle, une manipulation concrète qui se borne à inscrire une action verbale sélective ou contingente. Chez Huidobro, les deux attitudes coexistent; il conçoit une poésie d'effusion individuelle, expansive et inclusive, qui envahit l'univers tout en tendant à l'absorber. Mais il explore également les possibilités d'une poésie autonome, où le langage ne constitue quasiment plus qu'un champ opératoire dont il ne prétend pas franchir les limites. Il manifestera cette dualité jusque dans ses derniers poèmes. Ceux-ci nous imposent l'image émouvante d'un homme qui vit l'approche de la mort, le registre large et changeant de ses sentiments, l'exubérance de ses visions, cette intériorisation passionnée qui subjective tout. Et en même temps, Huidobro travaille le langage comme quelque chose d'extérieur au poète, une réalité indépendante, un matériau auquel il imprime des formes esthétiques. Si Huidobro fait rendre par le poème un maximum de présence personnelle, de subjectivité pathétique, il inaugure d'autre part une nouvelle attitude productive, il propose une expérimentation sur le langage en le dépouillant de son habituel contexte idéologique, psychologique, sociologique. Il annonce ainsi ce qui s'appelle aujourd'hui poésie concrète.

Residencia en la tierra est un filon du gisement mythologique qui émerge coup sur coup dans l'œuvre de Neruda et qui en constitue le noyau. Ce n'est que partiellement que l'on peut considérer ce recueil comme une gestation provoquée par des expériences personnelles précises, par l'aliénation d'un séjour en Orient, par un repliement névrotique, par une crise radicale qui détruit le «moi» et le monde. Neruda se propose de transvaser dans le langage, en perdant le moins possible d'émotion et d'imagination, une intuition chaotique et donc informe, inintelligible, dicible au figuré seulement, mais dont la présence psychologique est intense; obsessionnelle, oppressante, accablante, elle fausse et entrave le contact avec l'extérieur, qu'interrompt, qu'abolit, un isolement angoissé. Le poète ne trouve pas de supports culturels,

sociaux ou historiques pour échapper au vide, pour éviter l'effondrement. Il ne voit autour de lui que destruction, oubli, solitude, mort par usure, matières décomposées, confusion qui devient poussière. Il se sent cerné par des étendues désertiques, par la désintégration : demeures inhabitées, maisons et bateaux abandonnés où les seules traces des occupants sont des objets désormais inutiles, un vêtement jeté, des chiffons sales, un monceau de rebuts hétéroclites, tout incarne le progrès incessant de la dissolution. C'est la crise de la conscience romantique (Neruda, dans *Residencia en la tierra*, est un expressionniste qui projette ses états physiques et psychiques sur la réalité objective) face à un monde hostile, opaque, impénétrable et inhabitable. L'art a perdu son pouvoir de rédemption, il ne peut combler le vide ni sauver de la chute, il est incapable de sublimer cette réalité dégradée, de permettre l'essor d'un rêve d'évasion, le voyage purificateur, l'harmonisation de l'inconciliable, une ouverture sur l'au-delà. Empêché de s'élever, d'idéaliser, le poète sonde la terre, s'enferme dans sa réclusion, intériorise ses abîmes. Ce sondage débouche, non pas sur une supraréalité, mais sur une intraréalité ; le poète pénètre dans son esprit et dans son corps au-delà du rationnel, vers les motivations préalables, où les images précèdent les idées, dans les entrailles de la matière, que sa durée même détruit. Il va y retrouver cette imagination fondamentale, matérialisante, « naturalisante », cet épicentre mythique qui constitue le principal moteur de sa poésie.

La vision de Neruda a pour sources d'inspiration le vertige cosmique, l'imagination compulsive, pénétrante, submersible, qui s'efforce d'atteindre le noyau énergétique de la matière mère, l'érotisme omnivore, le génétique et le génital, l'interaction entre tous les ordres naturels. Neruda veille à ne faire interférer aucune préoccupation formelle avec ses pulsions, il contraint le verbe à enregistrer fidèlement une conscience aliénée, frénétique, qui perçoit la réalité comme une superposition chaotique de sensations, d'idées, de sentiments effrénés, comme une confuse et insaisissable plénitude en perpétuel devenir. Cette communion troublée et tumultueuse avec l'univers, cette absorption intuitive de la nature dans la plénitude de son énergie dérèglent les sens, débordent toute ordonnance abstraite, toute régularité. Neruda nous transmet une perception chaotique, mais très concrète, corporelle, remplie de matière cosmique, de choses terrestres : visibles, tangibles, audibles et comestibles.

Depuis *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (Vingt poèmes à lire en tramway, 1922) jusqu'à *En la masmédula* (1954), en même temps qu'elle entre dans un vertige destructeur de plus en plus radical et hallucinant, la poésie d'Oliverio Girondo suit un processus croissant de creusement, de chocs et de secousses. Sa faculté d'invention, son autonomie et son pouvoir d'expression augmentent à mesure qu'elle se libère des sujétions réalistes, des modèles, des stéréotypes, d'une obédience à l'égard de ce qui est institué ou institutionnalisé ; ils augmentent à mesure que le poète se désole, qu'il reste seul avec son désespoir, avec sa désespérance, avec les creux de ce qu'il récuse, de ce qu'il renie, une vacance qui s'élargit pour déboucher sur la mort. Ce désarroi progressif excite l'appétit sensuel, la dévotion vitaliste, l'euphorie érotique, l'exaltation naturaliste. Mais rien ne mitige la perte inévitable, irréversible ; rien, sauf la parole. Le langage sera la dernière halte, l'instance opératoire posthume, qui transforme l'extinction en énergie durable. Paradoxalement, Girondo exprime l'anéantissement, le progrès de l'inexistence par l'élan du déploiement verbal, par une langue dont la mutabilité, la charge sémantique, le pouvoir de suggestion, la créativité semblent inépuisables. Si l'invention verbale, la richesse lexicale, la virtuosité rhétorique, la puissante accumulation d'images disent le vide, le verbe devient de moins en moins référentiel, les vocables suscitent une interaction réciproque,

ourdissent une tessiture de plus en plus bigarrée, polyvalente, irradiante, créent leur propre champ de forces, leur propre magnétisme. L'énergie exterminatrice se mue en réactif linguistique, le mouvement d'angoisse engendre un discours explosif, où une imagination indissolublement consubstantielle au milieu verbal projette le poème vers sa fulgurance extrême.

Dans l'évolution de l'avant-garde — en Amérique latine comme dans le monde entier — se succèdent deux époques que l'on pourrait qualifier respectivement d'extériorisante et d'intériorisante, exocentrique et égocentrique, objective et subjective, exultante et angoissée, affirmative et nihiliste. Pendant la première, celle de l'expansion égalisatrice, se crée et se répand un style international qui applique partout les mêmes modules formels à un matériau thématique analogue. Chez tous ses adeptes, nous retrouvons un égal souci de modernolâtrie ostentatoire, les mêmes audaces métaphoriques conçues souvent par association avec des composants technologiques, un même montage dissonant en style télégraphique, syncopé par l'élimination de l'anecdote ou de la description, des liens intermédiaires ou des transitions graduelles ; nous retrouvons des effets typographiques comparables, la même recherche de la simultanéité, de la vitesse et de l'ubiquité, les mêmes libertés instrumentales et figuratives, les mêmes irrévérences, surprises et ruptures humoristiques. Ce qui voulait être un mouvement en perpétuel changement, invention continue, découverte permanente de l'inédit, constante nouveauté, tend, chez les multiples copistes dispersés dans le monde, à la répétition, à la monotonie. La révolution devient rotation sans translation — un catalogue superficiel de variations formelles. La première période, celle de l'iconoclasme, de l'extrême modernolâtrie, de la confiance aveugle dans le progrès, de l'internationalisme militant, de l'esprit incisif et de l'imagination souveraine, de l'abstraction formaliste, de la quête inlassable de liberté métaphorique produit, comme toute tendance, des textes de valeur, et des imitations dont on peut se passer ; parole vivante et parole morte. C'est cette avant-garde extravertie, prosélytique, bruyante et pétulante, qui apparaîtra comme la transplantation adventice et superflue d'une mode métropolitaine insuffisamment adaptée aux cultures locales et sans insertion sociale adéquate. C'est elle qui a suscité l'excommunication, tant de la part de la droite que de la gauche, au nom de l'autochtone, du sérieux, de l'utile. Au fond, on rejoint ici l'éternelle polémique entre l'art régi par le principe de plaisir et celui que gouverne le principe de réalité, art autonome et art servant.

A l'avant-garde exultante, qui se prolongera dans des variantes technocratiques et formalistes telles que celle du mouvement « concret », succède une seconde époque (comment la dater ? le passage est imperceptible et la chronologie incertaine) où les désajustements, les dislocations, les arythmies s'intériorisent en s'intensifiant. L'exaltation euphorique suscitée par une société industrielle, à laquelle l'Amérique latine n'a jamais eu plein accès, cède le pas à la dysphorie, à la désolation, à la réification, au vide existentiel angoissant, avec la carence ontologique qui en découle. *Trilce*, *Residencia en la tierra*, *Altazor* sont à la fois la représentation poétique d'expériences abismales et le reflet de la situation marginale de l'écrivain dans des sociétés soit trop archaïques, soit grossièrement capitalistes, soit en état de crise permanente. Ces recueils figurent une existence plongée dans le gouffre du néant, celle d'un être confiné dans une solitude de plus en plus totale et impartageable, prisonnier d'une double carence fondamentale qui le conditionne négativement : l'impossibilité de trouver une raison de vivre suffisante et l'irréversibilité d'un temps marqué par le dépérissement. Toute probabilité de donner à sa vie un sens positif est refusée au poète : un travail qui lui permette de s'intégrer dans

la communauté de façon productive, une insertion satisfaisante dans l'histoire collective, dans une histoire ouverte sur l'avenir. Il lui manque la possibilité concrète de projeter : une transcendance, ce sens téléologique capable de donner un sens au présent discontinu, l'orientation qui transformerait sa temporalité en valeur historique, suprapersonnelle, qui ferait de l'être individuel un être collectif.

Huidobro résume à lui seul cette évolution de l'avant-gardisme, de l'extraversion à l'introversion, depuis son créationnisme orthodoxe jusqu'aux *Poemas árticos* (Poèmes arctiques), depuis l'ouverture au monde d'*Ecuatorial* (Equatorial) jusqu'aux convulsions, aux courts-circuits, aux cataclysmes d'*Altazor*. Si nul ne peut ignorer que Huidobro a provoqué une révolution littéraire en Espagne et en Amérique latine, si l'on reconnaît le rôle de propagandiste qu'il a joué dans la diffusion de la première avant-garde, critiques et historiens sont encore loin de l'apprécier à sa juste valeur. Beaucoup ne voient dans ses expériences verbales, dans ses recherches formelles, qu'un jeu inoffensif, que les cabrioles d'un poète superficiel qui s'amuse. Son cosmopolitisme est trop souvent pris pour l'exhibitionnisme d'un homme riche qui suit la dernière mode de Paris ; les livres qu'il a écrits en français sont trop souvent considérés comme les bégaiements de l'Américain ébloui par l'Europe et qui veut cacher ses origines. Si les postulats et les procédés de l'avant-garde se propagent comme une épidémie dans les grandes villes sud-américaines, cette diffusion est due avant tout à une convergence avec l'idéologie optimiste du « nouveau-mondisme », partagée par la bourgeoisie progressiste qui participe à cette modernolâtrie forcenée. Huidobro va plus loin ; il prône, comme Vallejo, la conjonction entre avant-garde esthétique et avant-garde politique, et il assume une position de pointe. En 1925, il fonde la revue *Acción* (Action) et est proclamé candidat à la présidence de la République par la Fédération des étudiants du Chili ; en 1933, il participe aux luttes du Front populaire ; il intervient dans la guerre d'Espagne aux côtés des républicains, puis combat le nazisme lors de la Deuxième Guerre mondiale.

Si Vallejo intériorise comme personne la contemporanéité en tant que vision nouvelle qui propose une autre perception et une autre expression du monde, il représente en même temps, de façon exemplaire, ce carrefour de cultures en conflit qui a nom Amérique latine. Le métissage culturel est aussi inhérent à son expérience de la vie qu'à sa poésie. Celle-ci est le lieu de rencontre privilégié de l'esprit nouveau préconisé par Apollinaire et du fond indo-hispanique ancestral, dont Vallejo opère la fusion en les coulant dans la matrice de la langue familière et populaire. Solidaire des dépossédés, s'identifiant à la lutte prolétaire, il combattra avec le Parti communiste, mais sans concessions esthétiques, sans opter pour la poétique documentaire de l'explicitation et du nivellement. Neruda, par contre, converti à l'optimisme militant, voudra renier sa *Residencia en la tierra*, cette poésie du repli sur soi, poésie oraculaire de la descente dans les ténèbres intimes, vers le préformel, vers le préverbal. Il reniera la vision désintégratrice et l'introspection angoissée pour s'essayer à une poésie d'une lisibilité populaire, pour écrire la saga de l'Amérique, retracer son histoire comme un affrontement permanent entre oppresseurs et libérateurs, pour soutenir, célébrer et coaliser les opprimés, et les inciter à la conquête définitive de leur indépendance. Vallejo meurt à la chute de la République espagnole ; Neruda meurt à la chute de l'Unité populaire chilienne.

LA SECONDE AVANT-GARDE : LE ROMAN ROMPT AVEC LA LISIBILITÉ CONVENTIONNELLE

Le modernisme aussi bien que la première avant-garde sont des mouvements d'innovation poétique. Huidobro tente un rapprochement entre le cinéma et le roman ; il propose une épopée dépouillée de psychologisme ; il pousse à l'extrême l'arbitraire de la fiction ; il y incorpore la psychopathologie freudienne ; il explore les zones limites de la conscience. Mais, dans l'ensemble, son œuvre romanesque n'a pas la valeur de son œuvre poétique. Les récits de Borges correspondent à sa conversion à un art syncrétique qui s'inspire surtout des modèles classiques. Borges narrateur abandonne le militantisme ultraïste, qu'il considère désormais comme une déviation, comme une extravagance de jeunesse. Dans la première avant-garde hispano-américaine, aucun roman n'égale *Macunaíma* du Brésilien Mário de Andrade.

De l'immense cohorte des romans documentaires et protestataires, parmi les innombrables pièces de cette mosaïque narrative qui se propose d'embrasser tous les hommes, tous les milieux sociaux, tous les paysages d'Amérique latine, deux livres se détachent : *El Señor Presidente* (Monsieur le Président) et *Hombres de maíz* (Hommes de maïs) de Miguel Angel Asturias. Ils révèlent deux plaies de la réalité du continent — la dictature et l'oppression de l'Indien — dans leur complexité mouvante et plurivoque, dépeintes d'une manière nouvelle et au moyen de procédés inédits. Asturias adopte la vision des vaincus, il perçoit et représente le réel du point de vue d'une mentalité mythique, archétypale, prélogique, a-historique, ascientifique, qui a conservé ses liens originels avec une nature animée par des forces magiques. Soumise non pas à notre temps prospectif et irréversible, mais à un déroulement rétrospectif et réversible, elle rattache les événements à des modèles primordiaux qui perpétuent la relation entre mythe, rite, rythme et cycle. De l'épicentre d'une imagination en prise directe sur la nature, Asturias, culturellement métis, adapte les ressources de la fiction romanesque — tant la fable que le discours — à la manière dont ses personnages conçoivent et disent le monde.

Le roman latino-américain, qui dans l'ensemble était resté tributaire des normes du XIXe siècle, rattrape son retard de manière fulgurante avec l'avènement d'une pléiade d'écrivains exceptionnels : Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier. Leurs âges diffèrent ; Cortázar et Carpentier, lors de cette éclosion des années 60, ont déjà beaucoup publié. Ce qui semble une offensive concertée est en grande partie le produit de ce phénomène éditorial connu sous le nom de « boom » latino-américain. Le roman sort de son confinement avec éclat et fait une entrée remarquée dans les circuits internationaux de l'édition à l'échelle industrielle.

Cette confluence suscite une émulation novatrice, provoque une modernisation technique, stimule la créativité et est à l'origine d'une production aussi fébrile qu'avancée. Elle a pour conséquence un éloignement du réalisme littéral, ou linéaire, essentiellement factuel, vériste, documentaire, une rupture avec les rétentions ou répressions du réalisme anachronique. L'affrontement entre réalisme ancien et nouveau apparaît plus nettement si nous comparons le roman type du début du siècle à celui d'aujourd'hui. Le roman du réalisme social, sous la poussée d'une actualité révulsive, explosive, opte pour la rhétorique du direct, pour la poétique de l'immédiat, de l'explicite et, pour tout dire, du nivellement. Il veut être le véhicule collectif d'une évidence qui révolte par son indignité. Il réduit l'écriture au degré zéro, considérant l'art verbal, le traitement esthétique du mot comme la déviation et la distorsion d'un message qui se veut intelligible pour tous. Il opte pour la relation documentaire où la volonté idéologique et

l'intention pédagogique exercent une détermination qui stabilise les signifiés, qui réduit les incertitudes à un énoncé clair et univoque. D'où la pauvreté des signifiants. Le discours se simplifie, devient général, utilitaire, monosémique, monodique. Réduit au monde des faits, régi par la nécessité qui bannit le plaisir, il se plie à toutes les restrictions imposées par la réalité empirique. Il ne fabule pas ; il s'en tient à ce qui est connu, prévisible, habituel, exotérique ; il se veut littéral, dénotatif, concret, usuel, transparent, destiné avant tout à communiquer des faits vérifiables, extra-textuels, avec le minimum d'élaboration, d'expressivité, d'échappées personnelles, de perturbations subjectives ou formelles.

L'autre réalisme rejette les limitations de la reproduction caractéristique du XIXe siècle. Sans idéalisation ni sublimation, sans souci (déréalisant) de glorification ni d'harmonisation, il montre une constante du monde, fidèle et véridique. Mais il n'est pas apodictique, schématique, concluant. Il ne subordonne pas le littéraire au littéral, ne restreint pas sa liberté d'association ou sa capacité d'expression au nom d'une stratégie didactique. Il n'exemplifie ni ne catéchise. Sa vision correspond à la gnoséologie actuelle ; elle est présidée par les idées de relativité, de discontinuité, d'instabilité, de simultanéité, d'hétérogénéité, de fragmentation et d'interpénétration. Ce réalisme est ondoyant et divers comme la réalité même ; car il est nourri, activé par elle dans un échange aussi dynamique que fluide et subtil. Il ne se réduit pas au stéréotype de schèmes rigides, ne répond pas à une canonique normative, à des modèles fixes, aux préceptes d'un décalogue, mais traduit une façon active de saisir le réel. Ne renonçant ni à l'affabulation ni à la fantasmagorie, il ouvre le continent romanesque au maximum pour en faire un écoulement tumultueux, accéléré par la multiplicité des discours, par la diversité des directions, par la fluctuation de la parole, par la mutabilité de l'anecdote. Il favorise l'osmose des genres, qui implique surtout l'assimilation des ressources poétiques : transports élégiaques, amplifications inattendues, saturation et radicalisation métaphoriques, liberté des associations, manipulations phoniques et rythmiques, invention de néologismes, effets typographiques, composition idéographique. Il utilise le collage, la technique de la mosaïque, simultanéiste et susceptible d'assembler les composantes les plus dissemblables. Le principe structural du texte est le mélange dissonant : amalgame d'histoires et de discours, mélange de narrateurs, mélange de temps et de lieux, mélange de points de vue et de niveaux.

Ce roman sait qu'il est avant tout une machination verbale, un engin fabriqué, un objet esthétique. Il souligne les valeurs spécifiques de la fiction littéraire. Assumant sa condition de mécanisme rhétorique, il est prêt à profiter de toutes les libertés opératoires. Il se reconnaît comme artifice lié à une certaine compétence technique. Loin de se vouloir naturel, il cultive la virtuosité, la parodie et le pastiche. Il se plaît à faire éclater l'illusion scénique pour en révéler les rouages. Aussi devient-il souvent métanarration : le narrateur intervient dans la fable pour expliciter ses choix instrumentaux et disserter sur l'art du récit. *Rayuela* de Julio Cortázar est sans aucun doute le vade-mecum indispensable du nouveau roman, son prototype le plus accompli.

Peut-être est-il vrai que ce genre, par ses aspirations rhétoriques, a pu d'abord apparaître comme formaliste et technocratique. Sans doute s'adressait-il surtout au public cultivé, en raison de ses procédés sophistiqués et de sa difficulté. On peut aussi trouver excessive son ambition de poser au libérateur intellectuel et au précurseur des grandes émancipations collectives. Mais, coïncidant avec l'expansion de l'industrie du livre et avec une situation politique favorable qui permit une véritable diffusion continentale, ce roman, en interprétant et

représentant les réalités latino-américaines, a certainement contribué à leur intime compréhension. Polyvalent et polyphonique, chargé de multiples idéologies discordantes, il contribue à saper et à dépasser les codifications anachroniques ou les lectures schématiques, prisonnières de règles qu'ébranle le constant brassage latino-américain, et de systèmes fermés ou simplificateurs, inadaptés à la complexe et changeante disparité de cette partie du monde.

Après la Révolution cubaine, l'explosion de mouvements de libération simultanés en Amérique latine donna lieu à une répression extrêmement sanguinaire et à l'instauration de nouvelles dictatures militaires. Il est évident que l'assujettissement imposé par des gouvernements censoriaux et répressifs, prêts à monopoliser l'usage de la parole, change le rôle social de cette avant-garde qui désire préserver son lien avec les avatars historiques de la communauté. La censure militaire impose le régime du « sens unique », instaure dans le domaine de l'expression l'autorité de la norme étatiste, qu'elle prescrit par le biais d'un code restrictif, interdisant et punissant par la force des armes l'irrévérence à l'égard du discours officiel. Elle exerce son contrôle policier sur le verbe insoumis, lequel contrevient à cette régression sans raison qui se prétend raison d'Etat. La liberté de parole devient un acte délictueux. Le maniement d'une langue autonome est une atteinte à la sûreté de l'Etat. Décodifier l'idiome établi, le désautomatiser, rendre hétérogène et mouvante sa prévisible monotonie sera considéré comme un acte condamnable. Retrouver l'information cachée ou supprimée, faire fondre la glace de l'idéologie totalitaire, restituer à la pensée sa pluralité protéiforme et au langage son pouvoir créateur constitueront des transgressions intolérables. Pour les mandataires de la mort, l'opposition par la parole devient opposition armée.

SCHÉMAS POUR L'AVANT-GARDE

(Robert Estivals, Bordeaux)

0. INTRODUCTION : ORIGINE ET LIMITE DE L'ÉTUDE

Le moment est venu de faire le point de nos travaux sur l'avant-garde. On s'accorde généralement sur le fait que nous avons tenté de créer une sociologie de l'innovation. Il nous paraît méthodologiquement nécessaire de dégager, à travers le mouvement de notre réflexion sur ce problème, les phases de son développement. Nous pourrons mieux situer la présente étude, préciser ses intentions, en marquer les limites. Cela semble d'autant plus utile que ce travail doit s'insérer dans un ouvrage collectif.

0.1. Historique de nos recherches sur l'avant-garde

Comment se fait-il que dès 1948-1950 nous nous soyons préoccupé de cette notion et qu'aujourd'hui encore, plus peut-être qu'hier, elle sous-tende constamment notre réflexion et notre action ?

Il semble que l'on puisse discerner deux grandes périodes :

1) Des années 1948-1950 aux années 1970-1972 : la préoccupation pour les problèmes de l'avant-garde est directement liée à notre action dans l'avant-garde formaliste, culturelle,

artistique du *Mouvement du Signe (Lettrisme, Informel, Signisme, Internationale Situationniste, Schématisme)*.

2) Depuis 1970-1972 notre intérêt pour l'avant-garde s'est entièrement renouvelé, en relation avec notre œuvre scientifique et l'élaboration d'une *théorie générale de la Bibliologie*.

Nous examinerons successivement ces deux périodes.

0.1.0. La période du Formalisme artistique

0.1.0.0. En 1948, nous découvrions le principe du *Complément idéographique du mot*, en réponse au problème de l'exactitude du langage. Comparant la valeur sociale des mots, telle qu'elle est notamment consignée dans les dictionnaires, avec les valeurs nuancées de la réflexion personnelle, nous dégagions un écart de sens que nous pensions pouvoir combler par des éléments typographiques, ayant une valeur idéographique, s'ajoutant au mot. La théorie en fut formulée dans un ouvrage intitulé : *L'élément plastique complément*[1]. A ce moment, la notion d'avant-garde ne nous préoccupait pas encore.

0.1.0.1. La participation au lettrisme

Cependant, la rencontre d'Isou et notre participation au *Lettrisme* nous fit découvrir le terme et l'esprit d'avant-garde. Dès ce moment, cette notion s'est imposée à nous. La première attitude est celle du disciple. L'adhésion au *Lettrisme* et à l'*Hypergraphie* (cf. *Le Front de la Jeunesse*) nous donnait une mystique de groupe. Nous étions l'avant-garde artistique de notre génération. Tous ceux qui participèrent à ce mouvement ont vécu ce mythe et nous ne pouvons pas ne pas y croire sans nous renier nous-mêmes.

0.1.0.2. La sociologie de l'avant-garde comme méthode de création

L'avant-garde esthétique petite-bourgeoise se fonde sur un besoin de création personnelle. La participation au mouvement ne répond qu'en partie à cette impulsion. Nous étions donc conformistes. *Avec quelques autres nous formions un groupe de lettristes orthodoxes*[2].

Cependant, nous étions indépendants d'esprit et mûs par des options créatives différentes. Leurs développements, en dégageant nos originalités et nos styles propres, créèrent nos oppositions. Ceux-là qui restèrent orthodoxes, tel Maurice Lemaitre, apparurent très vite comme des imitateurs méprisables. Il fallait donc créer l'avant-garde dans l'avant-garde. Comment ? Des voies diverses furent prises. L'une consistait, comme le *Criisme* de Dufrêne, à imposer, telle quelle, sa propre orientation sans la justifier. Une autre direction consista à aborder la critique de la société contemporaine. Cela donna l'*Internationale Situationniste*. Nous choisîmes une autre démarche : l'analyse de l'avant-garde de notre génération, le *Mouvement du Signe*, pour définir notre propre création : le *Schématisme*. Nous avions retenu d'Isou une idée importante : situer sa création par rapport à ce qui s'était produit dans le domaine où l'on intervenait. Le *Lettrisme* avait fait l'historique des principaux domaines de l'art et de la littérature. Nous intervenions dans le Mouvement. Le problème, pour nous, n'était pas de reprendre une analyse historique déjà faite, mal faite, et qui aurait nécessité des travaux

[1] R. Estivals, *L'élément plastique complément*, Paris, Galerie Prismes, 1957.

[2] *Poésie Nouvelle*, 3e t. 1959, nº 8 — Le néo-lettrisme 3 — L'ultralettrisme n'est que du sous-lettrisme.

scientifiques nombreux pour être valable. Par contre, déterminer le système de création de l'avant-garde d'alors, dégager ses principes et ses conséquences, ses qualités et ses insuffisances, c'était dialectiquement et par contrecoup pouvoir dégager les nouvelles orientations nécessaires. L'analyse de l'avant-garde d'après la Seconde Guerre mondiale, que nous appelâmes bientôt le *Mouvement du Signe*, devait nous permettre d'introduire le *Schématisme*. La sociologie structurelle de l'avant-garde devenait une méthode de création de l'avant-garde et se différenciait ainsi de la philosophie de l'histoire de l'art qui avait servi à Isou de méthode de création. Toute cette recherche fit l'objet de plusieurs études qui furent publiées entre 1958 et 1962 dans les numéros 2 à 7 de la revue *Grâmmes*[3], dans l'*Avant-garde Culturelle parisienne depuis 1945*[4], et le *Mouvement du Signe*[5]. Aujourd'hui encore, et cette recherche en est la preuve, c'est cette procédure d'analyse socio-politique de l'avant-garde qui oriente notre action créative.

Le résultat, à l'époque, en fut l'élaboration du système initial du *Schématisme* : contre la mégalomanie égocentrique du *Lettrisme*, la modestie ; contre l'analyse superficielle, métaphysique et déductive de l'*histoire de l'art*, une analyse expérimentale, ouverte, inductive ; contre le judaïsme culturel du lettrisme, le marxisme ; contre la destruction du signe, la reconstruction d'un langage social fondé sur le schéma.

0.1.0.3. La sociologie de l'avant-garde comme science fragmentaire de la sociologie de la culture et de la sociologie de la connaissance

Dès ce moment (1960-1962), l'analyse de l'avant-garde comme méthode de création n'était plus fondamentale. Elle venait de nous servir. Cependant, chemin faisant, nous avions découvert l'intérêt d'un domaine nouveau, à aborder en lui-même : la sociologie de l'avant-garde. Il fut investi systématiquement entre 1960-1962 et 1968. Pour cela, nous décidions de créer un *Centre de recherche et de documentation de l'Avant-garde*. Nous lui trouvions un local à Saint-Cloud, dans un appartement où vinrent notamment Debord et Michèle Bernstein. Nous décidions de constituer une collection des publications novatrices. Une *Bibliographie sélective de l'Avant-garde* fut élaborée (*Schémas*, 1-2). Le regroupement des documents ne pouvait nous paraître suffisant. C'était le premier temps d'une action qui, par l'étude des publications, permettrait de dégager les traits caractéristiques de l'avant-garde.

Les principales méthodes d'analyse furent employées :

— la méthode sociologique rétrospective :

Elle consiste à procéder à une coupe historique donnée, et à étudier, par la méthode comparative, les publications d'une époque afin de dégager la mentalité d'avant-garde. Nous fîmes un sondage avec nos amis, J.-C. Gaudy, G. Vergez, J. Caux, etc. sur les publications de 1830, celles du romantisme *(La Tribune Romantique, la Psyché)* et d'autres revues non engagées (*Le Bonhomme*, etc.) (cf. *Schémas*, 1-2) ;

— la méthode historique :

Les manifestations successives de l'avant-garde sont analysées pour en déterminer l'évolution. Nous devions ainsi publier avec nos amis un ouvrage intitulé : « *L'Avant-garde* ». *Etude*

[3] *Grâmmes*, 1, Revue du groupe lettriste et hypergraphique. Paris, Galerie Prismes, 1957 ; 2, Revue du groupe ultralettriste. Paris, Le Terrain Vague, 1958 ; 3, Manifeste du Signisme, Paris, 1958 ; 4, Paris, 1959 ; 5, Revue du groupe ultralettriste. Paris, 1960 ; 6, numéro spécial consacré au « Festival de l'Art d'Avant-garde », Paris, décembre 1960 ; 7, Paris, 1961.

[4] R. Estivals, *L'Avant-garde Culturelle Parisienne depuis 1945* (La Philosophie de l'Histoire), Paris, Guy Le Prat, 1962.

[5] Cf. ibid. ; *Le Mouvement du Signe*, 1 (Mathieu) et 2 (Asger Jorn), Paris, Le Prat, 1964.

historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre « L'Avant-garde » (B. N., 1968). Parallèlement, J.-C. Gaudy étudiait l'évolution quantitative comparée de la production littéraire du surréalisme, de la poésie, des publications d'Eluard, de Breton et d'Aragon (*Schémas*, I).

— l'enquête psycho-sociologique :

Dans tous les cas, les deux méthodes précédentes sont rétrospectives : l'une est structurelle, l'autre évolutive. Mais que pensaient nos contemporains de l'avant-garde ? Des questionnaires furent élaborés, des réponses reçues ; certaines furent publiées (*Schémas*, 1-2). Des conclusions partielles furent acquises. Parmi elles mentionnons l'élaboration d'une table collective des valeurs de l'avant-garde. La synthèse générale de ces travaux fera l'objet de la présente étude. Ainsi débutait une orientation nouvelle qui est à l'origine de l'intérêt actuel porté par le milieu universitaire à ce problème.

0.1.0.4. La théorie des générations littéraires et artistiques comme interprétation dynamique de l'avant-garde culturelle

Parallèlement à ces recherches se développait le mouvement du *Schématisme*. Il fallut bientôt situer nos travaux par rapport non seulement au *Lettrisme* et à l'*Informel*, mais aussi à l'*Internationale Situationniste*, au centre *socio-expérimental* de Suzanne Bernard et Claude Laloum, etc.

L'étude de l'avant-garde débouchait sur le problème de l'interprétation, et, par la suite, sur la théorie des générations. La synthèse de ce problème de la périodicité artistique fut publiée dans notre thèse principale : *La Bibliométrie bibliographique*[6]. Un chapitre examine les diverses théories qui ont été formulées depuis Mentré. Plus tard, au VIe Congrès de l'A.I.L.C. (Bordeaux), en 1970, nous devions proposer une méthodologie nouvelle qui permette d'aborder ce problème d'une manière plus précise et moins littéraire, par l'emploi de la statistique bibliographique et de la statistique économique[7]. Mais déjà nous appliquions cette théorie, et notamment celle de Guy Michaud concernant les demi-générations, au *Mouvement du Signe*. Les belles analyses de Sainte-Beuve dans les *Nouveaux Lundis*[8] devaient également nous servir. Cela nous permit de diviser le *Mouvement du Signe*, correspondant à l'apport de notre génération, en deux parties : 1946-1958 avec le *Lettrisme* et l'*Informel* ; 1958-1968 avec le *Schématisme* et l'*Internationale Situationniste*. Cette théorie fut progressivement développée dans plusieurs ouvrages : l'introduction à *La peinture sémantique*[9] et *L'Hypergraphie idéographique synthétique*[10] ; enfin dans un ouvrage intitulé le *Néo et le Néant*, dont les résultats essentiels ont été publiés dans la revue *Communications* (12 décembre 1968) sous le titre *De l'Avant-garde esthétique à la Révolution de Mai*.

0.1.0.5. La sociologie politique et économique de l'avant-garde

L'année 1968 fut, sans aucun doute, un tournant essentiel pour notre génération : celle du recul. Une nouvelle génération s'est cristallisée en Mai. La nôtre, celle qui était intervenue après le deuxième conflit mondial, sentit, après coup, le besoin de faire le point. Il n'est que d'examiner

6 R. Estivals, *La Bibliométrie bibliographique*, Lille, Université de Lille III, 1971, 2 vol.
7 *Analyse de la périodisation littéraire*, Paris, Editions Universitaires, 1972 (Introduction à une méthodologie).
8 Cf. Chateaubriand jugé par un intime.
9 L. Lattanzi, *La Peinture sémantique*. Introduction par Robert Estivals, Paris, Le Prat, 1962.
10 R. Estivals, *L'Hypergraphie idéographique synthétique*, Paris, Le Prat, 1964.

les publications du *Lettrisme*, de l'*Internationale Situationniste* ou les nôtres pour se rendre compte que ce fut l'heure du bilan avant de reprendre la route. Le recul, c'est aussi l'autocritique et dans une certaine mesure la condamnation. Nous nous confirmions le formalisme de nos actions, la démarche fascisante du *Lettrisme*, et par la suite la nécessité de poursuivre l'action de politisation de l'avant-garde en dénonçant ses orientations précédentes. Dans un article publié en 1972 dans *Communication et langages* (L'Avant-garde culturelle) nous montrions les relations de l'avant-garde artistique et de l'économie capitaliste dans le cadre de la société de consommation.

Une première période s'achevait. Elle nous avait permis sur le plan scientifique de créer la sociologie de l'avant-garde (0.1.0.3). Sur le plan personnel, elle avait établi une méthode de création fondée sur l'analyse de l'avant-garde (0.1.0.2) ainsi qu'une méthode de situation de notre mouvement, le Schématisme (0.1.0.4), en s'appuyant sur la théorie des générations. A ce point, l'étude de l'avant-garde ne nous intéressait plus. Elle paraissait nous avoir donné ce dont nous avions besoin. Nous commencions à l'enseigner.

0.1.1. La seconde période : la fonction sociale de l'avant-garde comme expression consciente des classes dominées (1970-1972)

Ce désintérêt ne dura guère, comme si cette impulsion initiale du *Lettrisme*, vers les années 1950, était restée l'une des données fondamentales de notre recherche.

Si le *Schématisme* n'avait plus besoin de nos études sur l'avant-garde, il n'en fut pas de même de notre œuvre scientifique. L'élaboration récente, inductive mais systématique, d'une science de l'écrit, la *Bibliologie*, nous fit redécouvrir le problème de l'avant-garde à partir d'une tout autre perspective : la lutte des classes.

On insistait dans les travaux de sociologie de la littérature sur le circuit de communication de masse, bientôt considéré comme circuit de la consommation intellectuelle. On prônait l'adaptation de la littérature aux besoins de lecture du public. On soutenait ainsi, avec des nuances, le conformisme littéraire. Tout ceci nous conduisit à situer la sociologie de l'avant-garde que nous avions élaborée. Nous avons tenté dès lors de marquer la différence de structure entre deux circuits : celui de l'avant-garde et celui de la consommation intellectuelle. Mais au-delà de ce constat se trouvait l'environnement psychologique et sociologique. La théorie de la Bibliologie nous conduisit à découvrir la fonction sociale de l'avant-garde, identifiée à l'opposition, comme expression consciente des classes dominées. Dès lors, le circuit de l'avant-garde politique apparaissait comme la manifestation, au plan de la littérature et plus généralement de l'écrit (Bibliologie de l'avant-garde), des grandes orientations idéologiques des avant-gardes successives. Ainsi deux problèmes se posaient ayant des relations étroites fondées sur les notions de fond et de forme : la sociologie et la bibliologie de l'avant-garde[11]. Ces positions nouvelles ont été publiées dans plusieurs travaux : *Un Sociocrate*[12] ; la *Théorie générale de la Bibliologie — Schéma et schématisation*, n° 5[13], *Schémas pour la bibliologie*[14].

11 La relation sociologie-bibliologie de l'avant-garde correspond à l'évolution récente des sciences humaines. A la verticale se situent les sciences fondamentales de l'homme, appréhendées dans leur signifié : histoire, sociologie, psychologie, etc. A l'horizontale, les sciences formelles, sciences de l'information et de la communication nouvellement séparées des précédentes. L'avant-garde peut être abordée dans une perspective sociologique dans ses rapports avec la société ; elle peut l'être aussi par ses formes écrites et relève alors de la bibliologie, science de l'écrit.

12 R. Estivals, *Un Sociocrate*, Paris, Le Cercle d'art, 1974.

13 *Schéma et schématisation*, 5, 1975.

14 Paris, Sediep, 1976.

0.2. La fonction de la présente étude : introduction à une théorie expérimentale et marxiste de l'avant-garde

Les analyses précédentes situent la présente étude. D'une part, à l'occasion de notre action dans l'avant-garde du *Mouvement du Signe*, dans la période formaliste, nous avons pu acquérir par nos différentes recherches des résultats fragmentaires non regroupés. D'autre part, dans le cadre de notre recherche scientifique, l'élaboration de la théorie de la bibliologie nous a permis d'identifier l'avant-garde comme étant l'expression consciente des classes dominées, à partir d'une théorie marxiste de la sociocratie (*Un Sociocrate*, 1974). On devine en conséquence l'ambition de cet ouvrage : présenter une théorie expérimentale, une sociologie, une bibliologie marxistes de l'avant-garde.

L'intention de ce travail en justifie la composition. La première partie, fondée sur une synthèse de notre connaissance du problème, comportera deux chapitres : une sociologie historique et une sociologie structurelle de l'avant-garde (bibliologie dynamique et statique de l'avant-garde) ; la deuxième partie présentera, dans un troisième chapitre, une théorie marxiste de l'avant-garde, reposant sur les analyses précédentes. Et, comme toute théorie a besoin d'être vérifiée, nous appliquerons dans un quatrième chapitre la théorie dégagée, à l'analyse socio-politique de l'ouvrage collectif consacré aux *Avant-gardes littéraires du XXe siècle*.

0.3. Conclusion : la participation à la repolitisation marxiste de l'avant-garde

On ne saurait achever cette introduction sans tirer quelques conclusions.

D'abord notre intérêt pour l'avant-garde n'est pas désincarné et seulement scientifique et universitaire. Une fois de plus, après tant d'autres, nous refusons la dichotomie traditionnelle entre création artistique et analyse scientifique. La connaissance de l'avant-garde est, pour nous, intimement mêlée à la *praxis* artistique et politique. Cette manière de voir nous paraît très supérieure à la séparation classique des activités. Du point de vue scientifique, elle relève de la méthode ethnographique autrefois défendue par Lévy-Bruhl : vivre longtemps avec ceux que l'on a dessein d'étudier. Il est ainsi possible, par la participation à l'action, de mieux connaître ce dont il faut rendre compte.

Il s'avère ensuite que toute conception est momentanée, qu'elle est le fruit de la recherche et située dans un devenir comme une phase de la compréhension d'un problème. Des phases précédentes nous n'avons rien à retirer. Mais elles se complètent et élargissent notre entendement du problème de l'avant-garde.

Tout se passe comme s'il existait un fil conducteur, inductif, de notre recherche en ce domaine. A travers la première et la seconde période, nous aurons tenté progressivement d'élaborer un projet d'avant-garde marxiste. Lorsque nous mettions en question le *Lettrisme* entre 1958 et 1962, c'était pour démontrer la démarche formaliste et judaïste de ce mouvement. Lorsque, entre 1958 et 1968, nous avons créé la peinture schématique, c'était pour exprimer nos conceptions et nos interprétations socialistes en recherchant un langage de communication sociale ; lorsque, vers 1968, nous utilisions la théorie des deux demi-générations, c'était pour essayer de comprendre les directions marxistes différentes prises par l'*Internationale Situationniste* et par le *Schématisme*. Lorsque nous examinions la relation entre l'avant-garde

formaliste et la société de consommation, c'était pour indiquer l'origine libérale et petite-bourgeoise de l'avant-garde du XXe siècle. La présente théorie achève cette évolution inductive par la systématisation du problème de l'avant-garde en fonction d'une interprétation marxiste. Chemin faisant, nous constatons que le mouvement de notre réflexion s'identifie à celui de la communauté militante de l'avant-garde politique et littéraire contemporaine. Nous souhaitons donc que notre apport théorique lui soit utile.

Dans cette perspective, la prochaine étape apparaît donc comme la confrontation des hypothèses. C'est bien, semble-t-il, l'un des buts poursuivis par le présent ouvrage collectif et qui explique aussi notre participation.

1. LA SOCIOLOGIE HISTORIQUE DE L'AVANT-GARDE : LA THÉORIE DES CYCLES INTRA- ET INTERSYSTÈMES DE L'AVANT-GARDE

1.0. Introduction

L'étude de l'avant-garde doit être menée dans les deux directions de la diachronie et de la synchronie. Dans un cas, le problème posé est celui des cycles possibles du développement de l'avant-garde. Dans l'autre cas, il s'agit de dégager sa structure et les variations de celle-ci. Nous examinerons successivement ces deux questions.

1.1. La théorie des deux cycles intra- et intersystèmes sociaux de l'avant-garde

Nous voudrions développer, dans les pages suivantes, l'hypothèse d'un double cycle intra- et intersystèmes de l'avant-garde comme expression de la lutte des classes. Le cycle intrasystème correspondrait au développement dialectique d'une classe donnée depuis sa naissance jusqu'à sa disparition. Nous assisterions ainsi à une rotation du terme dans différents domaines d'activité. Ce cycle serait interdisciplinaire. Il pourrait se diviser en deux parties essentielles : l'une, politisée, l'autre formaliste. Cette décomposition trouverait son explication dans l'évolution de la classe considérée. Dans un premier temps, pour atteindre ses objectifs — la prise du pouvoir —, l'avant-garde devrait être politique. Dans un second temps, la minorité agissante s'étant transformée en classe dirigeante, l'objectif est de modifier la société dans ses diverses activités culturelles et économiques. L'avant-garde est toujours nécessaire, mais elle n'a plus lieu d'être politique. Elle se formalise et son contenu dépend des domaines de la vie sociale où elle intervient.

Au cycle intrasystème répondrait le cycle intersystèmes de la lutte des classes. Celui-ci serait essentiellement politique. Il correspondrait au renouvellement continu de la prise de conscience, par des classes sociales dominées successives, de leur propre idéologie et de leurs méthodes visant à la prise du pouvoir.

Ces deux théories complémentaires permettraient l'élaboration d'une théorie marxiste de l'avant-garde. En tout cas, elles nous paraissent nécessaires à l'explication des phénomènes que nous avons pu jusqu'ici constater.

1.2. Les phases de l'évolution de la notion d'avant-garde

Que savons-nous de l'avant-garde ? Il semble que, à travers les différents travaux effectués, nous puissions distinguer un certain nombre de phases de son évolution.

1.2.0. L'esprit avant la lettre

L'un des problèmes essentiels de l'avant-garde est de distinguer entre novation et conscience de la novation. Un des risques en ce domaine est de confondre être et conscience d'être. Dans le premier cas, l'histoire de l'avant-garde s'identifierait avec l'histoire des sciences, des arts et des techniques qui enregistre les faits nouveaux. Une histoire de l'avant-garde devrait donc s'en tenir à la conscience de la nouveauté qui n'est pas toujours, tant s'en faut, la nouveauté elle-même.

Cependant, une étude de l'avant-garde doit s'interroger non pas sur le résultat de l'action, mais sur la naissance progressive de la conscience de la nouveauté. Il semble en effet exister une phase préliminaire à l'utilisation du terme d'avant-garde, durant laquelle la pensée collective participe à la table des valeurs novatrices sans encore avoir pris conscience du terme, sans s'être linguistiquement cristallisée.

Ce phénomène est perceptible dans deux domaines différents et à des périodes successives : la pensée philosophique du XVIIIe siècle sur le plan politique ; la pensée romantique et postromantique sur le plan littéraire. Le décalage serait donc plus ou moins d'un siècle, en passant d'un domaine à l'autre.

1.2.0.0. La pensée progressiste au XVIIIe siècle

Un premier fait semble assuré. La notion d'avant-garde est une conséquence de l'idée de progrès. Rappelons que celle-ci est formulée par Pascal quand il compare l'humanité à un homme qui apprendrait continuellement. Mais, c'est essentiellement avec la Querelle des Anciens et des Modernes, à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle, que le renversement de la table collective des valeurs s'effectue : le passé n'est plus supérieur et la soumission aux Anciens n'est plus la règle. L'avenir, si on le veut tel, sera supérieur au passé. L'action qui permettra cette supériorité se révèlera plus tard être l'avant-garde.

On peut trouver l'évolution qualitative de cette notion de progrès dans la pensée des Philosophes et notamment dans celle des Encyclopédistes. Nous avons pu montrer par nos travaux sur la *Statistique bibliographique de la France sous la monarchie au XVIIIe siècle*[15] comment la pensée libérale se développait à travers l'évolution de la littérature modérée. Deux catégories de permissions d'imprimer, dont on tenait registre, étaient données par le pouvoir royal au XVIIIe siècle : les privilèges et les permissions tacites. Les premiers, officiels, concernaient la littérature principalement conforme à l'idéologie royaliste dominante. Les permissions tacites, à partir de l'année 1729, étaient des autorisations d'imprimer qui concernaient des ouvrages que l'on ne voulait pas reconnaître officiellement, mais qui n'étaient pas non plus violemment opposés au Régime. On suit, ici, le mouvement de la pensée bourgeoise modérée.

[15] Paris—La Haye, Mouton, 1965.

L'étude comparée de l'évolution quantitative des deux séries statistiques est spectaculaire. La production des privilèges dans la longue durée séculaire est étale : entre deux et trois cents privilèges par an, si l'on ne considère pas les autres fluctuations. La production des permissions tacites croît progressivement. De quelques unités vers les années 1730, elle rejoint celle des privilèges à travers un mouvement séculaire presque linéaire. Elle les dépasse en 1774, au moment du Ministère Turgot, et en 1789.

Ces observations nous avaient paru d'une importance capitale pour expliquer le mouvement révolutionnaire. Celui-ci se produisait et l'emportait en nombre au moment où l'intelligentsia oppositionnelle rejoignait, sur le plan de la création littéraire, l'intelligentsia conformiste. Ce mouvement de la pensée libérale dont on pouvait ainsi saisir la croissance anonyme correspond à un progrès linéaire. Il n'est donc guère possible que l'idéologie qui se développait avec les théories des Philosophes et qui soulevait la société française n'ait pas été perçue par tous ceux qui y participaient comme une projection vers l'avant. Elle préparait ainsi l'association, le jour venu, des notions de progrès et d'avant-garde (*Schémas*, I, p. 27 & sqq.).

1.2.0.1. La pensée romantique

Le terme d'avant-garde est couramment employé dans les milieux littéraires et artistiques au XXe siècle. Il suffit, sur ce point, de relire les textes de Cocteau. Cependant, bien avant, la pensée d'avant-garde existe. Dans plusieurs enquêtes historiques publiées dans la revue *Schémas* (n°s 1 et 2),nous avons pu constater que la table des valeurs sur laquelle repose l'avant-garde littéraire était déjà vécue par les romantiques français en 1830. Contre les libéraux qui défendaient des théories artistiques conservatrices, ils affirmaient leur volonté d'action révolutionnaire sur le plan des lettres. Rappelons par exemple cette phrase de Cordellier Delanoue dans la *Tribune Romantique* : « Un conspirateur !... Un romantique, c'est tout dire, Hernani ... ah! on devrait l'appeler l'Ecole perverse; l'Ecole subversive; l'Ecole Révolutionnaire » (*La Tribune Romantique*, prospectus, pp. 5-6).

1.2.0.2. L'autonomie des avant-gardes pluridisciplinaires

Cette étude de l'esprit de l'avant-garde dans plusieurs disciplines permet plusieurs conclusions. Il semble :

1) que cet esprit apparaisse dans des domaines différents à des moments successifs.

2) que le vocabulaire, et notamment le terme d'avant-garde ne passe que lentement d'un domaine à l'autre. Ainsi les Républicains utilisent le mot depuis longtemps en 1830. Les romantiques semblent l'ignorer.

3) que l'avant-garde concerne un domaine et qu'elle soit rarement pluridisciplinaire. Ainsi les Libéraux de 1830 ont souvent défendu les classiques. Les romantiques, avant-garde littéraire, ont été conduits à attaquer leurs préjugés en matière de création.

1.2.1. La lettre : l'avant-garde militaire

L'étude des sens donnés à un même terme par les dictionnaires successifs, sans être toujours décisive comme l'avait montré Georges Matoré[16], est, cependant, fort instructive. C'est ainsi que nous avions pu dégager l'évolution des mots schéma et image (cf. *Schéma et schématisation*,

[16] G. Matoré, « A propos de schéma, remarques lexicologiques », in : *Schéma et schématisation*, vol. 1, 1968, 1.

série polygraphiée, n°s 1-2-3). Une analyse approfondie du sens du mot avant-garde serait trop longue ici. On peut cependant rappeler que, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le terme est quasi exclusivement employé dans le domaine militaire sur les deux plans de l'armée de terre et de la marine. Dans le premier cas, c'est une partie de l'armée, située avant le gros de la troupe et qui a pour mission, entre autres, d'établir le contact avec l'armée adverse. Dans le second cas, il s'agit d'un vieux bâtiment placé à l'entrée d'un port pour la surveillance (Littré). La théorie de l'avant-garde militaire fut développée notamment par Clausewitz.

1.2.2. La conjonction de l'esprit et de la lettre

Ici nous saisissons, semble-t-il, un fait essentiel. La prise de conscience de l'avant-garde politique progressiste, à partir de l'emploi militaire, se fait au moment précis de l'évolution d'une classe dominée : quand elle aborde l'action révolutionnaire.

Les résultats obtenus avec nos amis J.-C. Gaudy et G. Vergez dans notre étude sur « *L'Avant-garde* ». *Etude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre* « *L'Avant-garde* »[17] confirment cette hypothèse. Il n'y a pas, en France, de journaux ayant pour titre l'Avant-garde, imprimés avant 1794. On perçoit un effort dans ce sens dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Ainsi un périodique intitulé l'*Avant-Coureur* apparaît en 1760. Cette feuille, selon son rédacteur, vise « à suppléer à la lenteur qu'exige le travail des extraits, afin de servir promptement la curiosité publique qui n'a jamais été si active, si empressée, si impatiente » (*L'Avant-Coureur*, feuille hebdomadaire où sont annoncés les objets particuliers des sciences et des arts. Année 1760 à Paris chez Michel Lambert). C'était, déjà, l'Avant-garde de la communication.

La première avant-garde a pour titre : *L'Avant-garde de l'Armée des Pyrénées-Orientales*. Elle est datée du 5 Vendémiaire de l'An II de la République. Elle se fixe pour but de « rendre compte de tous les mouvements de l'armée et de développer les grands principes de la liberté qui doivent affermir la Révolution » (n° 5, p. 47). Cette association des notions de combat politique révolutionnaire et d'avant-garde militaire se poursuit jusqu'à la fin de la première moitié du XIXe siècle. On voit ainsi apparaître, en 1848 : *L'Avant-garde de la République, Journal officiel et spécial de la Garde nationale mobile, bulletin des Armées de la République*.

La conjonction de l'esprit d'avant-garde du libéralisme politique et du terme militaire s'effectue donc pendant une période d'environ un demi-siècle. Elle constitue une période de rotation de l'emploi du mot, qui passe de la vie militaire à la vie politique par une synthèse des deux activités. C'est plus tard que l'emploi exclusivement politique, après délestage du sens militaire, s'effectuera. Comment expliquer ces faits ? La relation avec l'évolution du libéralisme apparaît assez claire. C'est quand la pensée bourgeoise, après s'être constituée en système, entre dans le combat révolutionnaire pour la prise du pouvoir, que le terme avant-garde est emprunté au vocabulaire militaire. On sait que les idées ne s'imposent que par la force ; la révolution doit lutter contre la réaction ; la lutte militaire est inévitable, dès lors l'armée républicaine est l'Avant-garde de la République et son premier rempart.

[17] Paris, Bibliothèque nationale, 1965.

1.2.3. L'avant-garde politique libérale

Après 1850 et jusqu'à la fin du XIXe siècle, les périodiques utilisant le terme d'avant-garde sont presque exclusivement politiques. On n'est plus l'avant-garde d'une armée, mais l'avant-garde du peuple, d'un système politique. Le passage de la vie militaire à la vie politique s'achève. Sans doute l'action des partis progressistes change-t-elle. Elle passe aussi du plan révolutionnaire au plan parlementaire. L'avant-garde, souvent, servira d'une manière éphémère au moment des élections.

Pendant toute cette période, le contenu des avant-gardes est progressiste. Le terme est alors utilisé par le mouvement politique qui est le plus à gauche et pendant toute la période où, historiquement, il s'est révélé l'être effectivement. L'avant-garde est républicaine, puis radicale, radicale-socialiste, etc. Sous cet angle, l'avant-garde est souvent une manifestation du «gauchisme» d'une époque. Quand une théorie politique plus extrémiste apparaît, le terme cesse d'être utilisé par le parti qui l'employait le plus fréquemment.

Les avant-gardes progressistes sont directement liées aux grands mouvements sociaux. Elles sont apparues en 1794 — 1830 — 1848. Elles réapparaissent en 1868 — 1871 et pendant toute la première période de la Troisième République. Tout se passe alors comme si la crise économique capitaliste, déclenchant des mouvements sociaux et révolutionnaires, affectait la superstructure intellectuelle. Celle-ci se manifesterait notamment par le besoin d'être à l'avant-garde du combat et d'en marquer l'orientation. La contre-épreuve confirme cette hypothèse. Les avant-gardes disparaissent après 1794 — 1833 — 1851.

Enfin ce mouvement du progressisme politique marque une phase de croissance continue jusqu'en 1904, où elle atteint quantitativement sa plus forte production, peu de temps avant que le Ministère Combes n'introduise dans la Troisième République l'idéal des Jacobins et de la franc-maçonnerie. Il est remarquable que le mouvement a tendance à s'étendre à un grand nombre de départements en France, révélant ainsi une aire géographique de l'avant-garde politique progressiste libérale.

1.2.4. La première phase de formalisation : la récupération de l'avant-garde par la société aristocratique et cléricale dominante

Cependant, toujours dans la vie politique, commence après 1880, une troisième période : l'avant-garde conservatrice. Dès 1884, la réaction se sert du terme. Le mouvement est en hausse jusqu'à la fin du XIXe siècle et ne baisse qu'au XXe, mais plus faiblement que l'avant-garde progressiste. Son utilisation, entre 1884 et 1900, est le fait de l'ensemble des conceptions politiques de la classe encore dominante de l'Ancien Régime : racisme, royalisme, cléricalisme et même bonapartisme. L'avant-garde royaliste se poursuit jusqu'en 1924 et l'avant-garde chrétienne jusqu'en 1964 (notre étude s'achevait en 1967).

Nous assistons là à un phénomène classique de récupération des projets et du langage par la réaction. Nous savons que c'est devenu une tactique. Celle-ci a été très bien étudiée par les analyses de l'*Internationale Situationniste*, de Debord et de Vaneigem notamment. Plus récemment, on a pu voir la droite gaulliste proposer le programme de Provins, en opposition au Programme Commun de gouvernement élaboré par la gauche. La procédure de récupération est simple. Pourquoi, d'abord, le terme ne serait-il pas employé par la droite ? Et par ailleurs, tactiquement, on brouille les cartes auprès du public. On se sert du dynamisme psychologique du terme pour tenter de redonner force aux groupements conservateurs.

Ceci s'explique, à ce moment précis des années 80. Les trois premiers quarts du XIXe siècle ont vu la domination diversifiée de la société monarchique et grande-bourgeoise (monarchie absolue restaurée ; monarchie libérale).

Les avant-gardes, expression de la crise, étaient peu nombreuses. Il n'y avait pas lieu d'en faire grand cas. Au contraire, avec la Troisième République, la pensée libérale est sur le point de l'emporter. Elle menace. L'organisation du combat fait intervenir l'avant-garde progressiste. La récupération s'impose comme l'un des moyens de mobiliser la réaction. Plus tard, quand le Ministère Combes l'aura emporté, l'avant-garde, aussi bien progressiste que réactionnaire, perdra de son utilité. La production diminuera malgré l'obstination des Royalistes.

Cependant ce phénomène de récupération a eu des conséquences profondes : il a dépolitisé et formalisé le terme. En le politisant systématiquement, en l'employant pour désigner des systèmes politiques opposés, on a commencé à jeter le doute dans l'esprit des révolutionnaires comme dans celui du public. Le scepticisme l'a vidé de son sens. L'avant-garde est devenue un mot qui peut servir à tout.

Mais, dans le même temps, l'intensité du combat politique a créé, sur un autre plan, la possibilité de l'extension du terme à d'autres domaines. La quantité croissante, entre 1884 et 1904, des publications politiques réactionnaires et progressistes ne pouvait manquer d'attirer l'attention du public sur le mot. Nombre de gens lisent l'Avant-garde républicaine, radicale, radicale-socialiste, socialiste, royaliste, cléricale, etc. Il s'avère donc que, seule, l'idée en soi est intéressante ; d'autres, dans divers domaines, pourront l'utiliser. Dès lors, l'avant-garde politique libérale va dépérir.

1.2.5. La deuxième phase de formalisation : l'avant-garde littéraire, artistique et culturelle

L'étude des dictionnaires est ici encore révélatrice. *Littré* ne mentionne encore, de l'avant-garde, que les sens militaire et maritime. Tout autre est la définition du *Grand Larousse*, imprimé en 1960.

Tout en maintenant le sens militaire et en l'étoffant d'une théorie moderne, le rédacteur ajoute les sens littéraire et intellectuel : « D'*Avant-garde*, en avance sur son temps par son audace : *idées*, *littérature d'avant-garde*, *Etre à l'Avant-garde*, précéder, être le précurseur, l'initiateur. Il est à l'avant-garde du progrès / Pl. Des *Avant-gardes* ». Enfin, même le terme d'avant-gardiste apparaît. On voit par ces deux données extrêmes quand la rotation s'est effectuée. Il est d'ailleurs remarquable que cette évolution ait entraîné l'élimination du sens politique du terme qui a couvert tout le XIXe siècle. Littré ignore que le mot est employé depuis 1794 dans les périodiques, et il en est encore de même pour le rédacteur du Larousse de 1960. Les dictionnaires sémantiques plus récents sont plus clairs sur ce problème. Cette rotation du mot montre donc que, dès avant la Deuxième Guerre mondiale, l'avant-garde est perçue comme un phénomène littéraire, s'associe à la notion de création et d'innovation artistique et, de plus, reste le fruit d'une action individualiste : précéder, être le précurseur, l'initiateur, il est à l'avant-garde, ce sont des avant-gardistes. Ainsi les sens successifs donnés au terme, dans leur rotation, s'éloignent des origines. Le déviationnisme récupérateur et formalisateur est intervenu entre temps. Quand et comment ? Remarquons d'abord que la conjonction de l'esprit et de la lettre, qui s'était produite, dans le domaine politique, au début de la Révolution française, se manifeste, dans le domaine de la littérature et des arts, un siècle plus tard. Aussi l'utilisation du mot avant-garde a-t-elle, là aussi, été précédée par le développement de sa psychologie. On la

retrouve non seulement chez les romantiques, mais chez Baudelaire. Les « *Phares* » ne sont pas éloignés de la valeur maritime du terme, et l'esprit de révolte se retrouve encore chez Rimbaud, Verlaine, etc.

Si l'emploi de l'expression, dans le domaine culturel, se produit principalement au XXe siècle, on note déjà quelques tentatives dans les publications périodiques du XIXe siècle. En 1847 apparaît l'*Avant-garde agricole*. On passe alors de la politique à l'économie dans un système qui reste en bonne part fondé sur l'agriculture. Mais le contenu de la publication qui concerne le renouvellement des méthodes de culture aborde la création intellectuelle appliquée à un autre domaine que la politique. Par ailleurs, la mentalité, entre temps, a changé. L'individualisme libéral restait social tant qu'il intervenait dans le domaine politique. Il devient mégalomane, égocentrique avec l'auteur de l'*Avant-garde agricole*.

En 1882, l'avant-garde littéraire apparaît avec la publication ayant pour titre : *L'Avant-garde, revue hebdomadaire des Lettres et des Arts*. Elle deviendra bientôt la *Revue Littéraire*, puis la *Revue Réaliste*. Ces changements sont intéressants. Ils manifestent l'évolution d'un projet individuel de création. On veut d'abord être d'avant-garde. On détermine ensuite le contenu. Remarquons chemin faisant que c'est cette disposition d'esprit qui est à l'origine de notre passage du *Lettrisme* au *Schématisme*.

Cependant, dans le dernier quart du XIXe siècle, commence l'extension du terme à d'autres domaines de la culture. Après la littérature, c'est la pédagogie qui est touchée. En 1898 paraît l'*Avant-garde pédagogique*. Plus tard, quand le mot s'est généralisé à la vie artistique, en 1931, apparaît une tentative de synthèse en relation avec la médecine : *L'Avant-garde, hebdomadaire politique, littéraire et médical*.

Enfin, plus récemment, en 1964 : l'*Avant-garde Lettriste et Esthapeiriste*, au moment même où se développait la critique du *Lettrisme* et du *Mouvement du Signe*.

Ainsi c'est lentement qu'apparaît l'utilisation littéraire du mot. Remarquons, si l'on excepte l'*Avant-garde agricole*, que le mouvement est quantitativement faible en ce qui concerne les périodiques, et qu'il se produit d'abord principalement dans le dernier quart du XIXe siècle et d'un manière épisodique au XXe. Il semble donc que la rotation de l'expression, passant du domaine politique à celui des arts et des lettres, se soit bien effectuée dans le dernier quart du XIXe siècle par l'expansion prise par le mot dans le domaine politique. Dès lors, cette mentalité créative va traverser tous les mouvements littéraires. Le *dadaïsme*, le *surréalisme*, le *lettrisme*, l'*Internationale Situationniste*, le *schématisme*, font intervenir constamment, dans l'expression orale et écrite, le terme d'avant-garde.

Comment expliquer ces transformations ?

L'évolution de la bourgeoisie, devenant la classe dominante, semble fournir une explication. Tant que le combat politique est primordial, tant qu'il s'agit de prendre définitivement le pouvoir, l'avant-garde est politique. Mais quand la bourgeoisie est dominante, le combat politique ne se produit plus sur le même plan. Par contre, il lui faut implanter dans les diverses formes de la vie sociale, culturelle et économique les principes essentiels de son idéologie. Une avant-garde formaliste est alors nécessaire. Et c'est bien ce qui se passe dans les lettres et dans les arts. L'art moderne est l'expression de l'individualisme libéral. Son développement depuis Rousseau et les romantiques est une recherche, sans cesse plus approfondie du moi. Allons plus loin. Par la suite, la société libérale ne trouvera que des

avantages à l'exploitation formaliste de l'expression. Elle se retrouve dans chacune de ses manifestations. Face à la montée d'une avant-garde politique marxiste, elle offrira aux jeunes générations un dérivatif artistique qui les éloignera du combat politique.

1.2.6. L'avant-garde économique : la banalisation du terme d'avant-garde

Une dernière extension se généralise à partir des années qui ont suivi le deuxième conflit mondial. La société de consommation récupère le terme d'avant-garde et l'applique à la vie économique. Nous avons tenté d'en démonter le mécanisme dans un article, publié en 1972 dans la revue *Communication et Langages*[18].

La période d'expansion économique, appelée encore phase A dans le langage des historiens sociaux et qui a caractérisé les années 1955-1973, n'est pas sans conséquences culturelles. Pour élargir le profit, il faut vendre beaucoup. Il faut donc inventer de nouveaux besoins, satisfaits par de nouvelles techniques : réfrigérateur, machine à laver, télévision, etc. Pour accélérer la vente de ces nouveaux biens, il convient d'en multiplier les formes, permettant ainsi de rejeter des objets encore utiles par l'intervention de la notion de démodé. Ce dernier point ne peut être acquis que par un renouvellement constant de l'aspect des objets. La découverte formelle a donc des fonctions économiques comparables, dans le principe, avec la découverte technique. L'une intervient après l'autre pour la prolonger. Ce besoin se manifeste dans tous les secteurs de l'activité industrielle : habitation, mobilier, transport, vêtement, alimentation, loisirs, etc. Dès lors l'innovation, pour des raisons économiques, est à rechercher. Des laboratoires spécialisés se créent dans les entreprises. On retrouve ici notamment l'esthétique industrielle.

Dans cette perspective, l'avant-garde artistique peut être utile. On voit les artistes dits d'avant-garde, sollicités par le milieu économique libéral, intervenir dans la création industrielle appliquée. Cocteau peignait des réfrigérateurs aussi bien qu'une église ; César emboutit des voitures. Les lettristes ont créé des chaussures, des vêtements, des bijoux, etc. On voit apparaître des magasins d'avant-garde, des pressings d'avant-garde. Des objets se distinguent de la masse par leur originalité. Villeroy et Boch présentaient récemment un service de vaisselle baptisé « Avant-garde ». On n'en finirait pas d'énumérer l'emploi du terme. Une étude sur ce plan devrait être effectuée. Dès lors, on peut dire que le mot, dépolitisé, entièrement formalisé, a été récupéré par l'ensemble du secteur de la vie économique et sociale de la société libérale. Il s'est banalisé (on verra plus loin — chapitre 4 — que la dernière phase du développement consiste en une récupération historique et universitaire).

1.2.7. Le deuxième cycle politique de l'avant-garde

Cependant, au cycle intrasystème du développement du terme, dans la société libérale, va s'ajouter le deuxième cycle, politique et marxiste, de l'avant-garde. Et celui-ci va se développer dans deux directions : l'une de récupération, l'autre de défiance face à l'usage formaliste que le cycle intrasystème a imprimé au mot.

La théorie révolutionnaire marxiste-léniniste repose sur la notion de parti, avant-garde de la classe ouvrière. Le principe est confirmé par l'histoire des publications politiques ayant pour titre « l'Avant-garde ». Dès la fin du XIXe siècle apparaît l'avant-garde socialiste, qui se poursuit au XXe siècle. Après 1920 sont publiées les avant-gardes communistes. En 1968 sort une avant-

[18] « L'avant-garde culturelle », *Communication et Langages*, 16, 4e trimestre 1972, p. 59 & sq.

garde communiste révolutionnaire. Ainsi, tandis que le terme est recupéré par la réaction, puis par les autres secteurs de la société libérale, il est à son tour réemployé par les partis marxistes et ceci selon les principes que nous avons dégagés plus haut : le mouvement politique le plus à gauche et le plus révolutionnaire l'utilise, éliminant le parti précédent. Il l'abandonne à son tour quand une orientation plus extrémiste se cristallise.

Cependant, cet emploi n'atteint jamais en France l'ampleur du mouvement libéral. Ainsi on a pu reconnaître l'existence d'un cycle biséculaire de l'avant-garde politique. La première phase, de hausse, à caractère exponentiel, se développe de 1794 à la fin du XIXe siècle. La seconde phase, de baisse, à partir des années 1905-1910, correspond à l'utilisation du terme dans les milieux progressistes, par la gauche radicale-socialiste, socialiste et communiste. Peut-être cette baisse est-elle, elle-même, liée au reflux du mouvement ouvrier en France ?

Dans le même temps, nous avons pu montrer que l'aire géographique se rétrécissait. Dans la phase de hausse, au XIXe siècle, elle a tendance à atteindre plus des 2/3 des départements français. Par contre, l'emploi du mot par la pensée de gauche, notamment communiste, réduit la publication à quelques départements et principalement à la région parisienne et du Nord de la France. A cette diminution dans l'apparition du terme, il faut ajouter la défiance provenant de son emploi formalisé par l'avant-garde esthétique libérale. L'Avant-garde est un mot ambigu.

Il peut servir et il a servi à tout : au meilleur et au pire. Il n'est pas possible de l'oublier puisqu'il correspond à la base même de la pensée politique de Lénine. Mais on doit se défier des autres acceptions et notamment des sens formalistes. Cette position était très sensible dans les réponses à notre questionnaire sur l'avant-garde, publiées dans *Schémas* 1 et 2. Ainsi Janover, pour la revue *Front Noir*, dénonçait l'avant-garde littéraire :

> dans le domaine poétique, s'il faut entendre par Avant-garde un certain goût de la nouveauté à tout prix, alors nous avouons être foncièrement opposés à toute conception d'Avant-garde (*Schémas*, 2, pp. 37-38).

Et par ailleurs, il affirmait la nécessité d'une avant-garde politisée :

> Toute pensée qui vise à la subversion de l'ordre social établi, de l'idéologie et de la morale reconnues, en d'autres termes toute pensée qui vise à libérer l'individu de l'exploitation matérielle et spirituelle qu'il subit dans la société, peut être considérée comme d'Avant-garde.

La réaction contre le formalisme s'est accompagnée depuis 1958 d'une repolitisation du terme par les groupuscules politiques et artistiques. Nous avons pu montrer dans un article[19], publié après Mai 1968, comment avait évolué l'*Internationale Situationniste*. Partis d'un projet formaliste dépolitisé de création, de situations, Debord et ses amis en étaient arrivés à abandonner toute création artistique pour passer à une critique des situations existantes, tant dans les pays libéraux que socialistes. Ce phénomène se produisit après les années 60.

[19] R. Estivals, « De l'avant-garde esthétique à la révolution de mai », *Communications*, 12, 1968, pp. 84-107.

1.2.8. Conclusion

Ainsi l'avant-garde est un phénomène spécifiquement lié à la lutte des classes. Son utilisation politique sort de la lutte entre l'autocratie et la bourgeoisie libérale. Par la suite, celle-ci la dévie et l'emploie dans les autres formes de son activité en la dépolitisant et en la formalisant.

Cependant, la lutte des classes se poursuivant entre la bourgeoisie et le prolétariat, le terme est repris par le marxisme révolutionnaire à partir du moment où lui aussi vise à la prise du pouvoir. Ainsi au cycle d'emploi du terme par la société libérale s'ajoute un autre cycle servant la lutte socialiste. Le passage de l'un à l'autre se produit par une diminution du formalisme et par la restitution d'un contenu politique marxiste. On peut donc conclure à une renaissance de l'avant-garde. Le formalisme libéral s'achève. La repolitisation marxiste est en cours. S'il en fallait un exemple récent, il ne serait que de considérer l'utilisation du terme qui a été faite par les militaires les plus avancés du M.F.A. au Portugal (1975).

Cependant, cette repolitisation avait besoin d'être éclairée, expliquée. C'est le but de cette théorie que de systématiser, grâce à la recherche historique et sociologique, la période en cours, en répondant ainsi aux nouveaux besoins. C'est bien là une application de la pensée d'avant-garde.

2. LA PSYCHO-SOCIOLOGIE STRUCTURELLE DE L'AVANT-GARDE

2.0. Introduction

L'étude diachronique a décelé l'existence dans la période contemporaine de deux cycles de l'avant-garde, expression de la lutte et du développement des classes sociales. Elle renvoie donc à une analyse structurelle, à la fois psychologique et sociologique : la mentalité d'avant-garde. Deux questions découlent de cette interrogation : existe-t-il des constantes à travers les emplois successifs du terme ; bref, peut-on penser qu'il existe une structure de la pensée d'avant-garde ? Et, puisqu'on peut parler d'une évolution en plusieurs phases, peut-on discerner des variations de cette structure ?

2.1. Le système de l'avant-garde : la théorie de la minorité agissante

On peut répondre par l'affirmative à la première question en faisant intervenir la théorie de la minorité agissante. A travers les variations nominalistes des avant-gardes, libérale et marxiste, militaire, politique, littéraire, économique et sociale, on peut dégager une conception essentialiste de l'avant-garde qu'aucune des avant-gardes particulières ne saurait renier.

2.1.0. La fonction intellectuelle de l'antithèse

La méthode employée (cf. *Grâmmes*, 5) consiste d'abord à dégager inductivement un principe premier. On procède ensuite à une reconstitution du système par l'application du principe à divers problèmes en établissant les interrelations fonctionnelles. Nous pouvons utiliser cette méthode ici. Il semble, en effet, que le système de l'avant-garde repose sur une fonction vitale essentielle, mais qui n'a pas été suffisamment dégagée : le renouvellement des

sociétés par la prise de conscience des besoins nouveaux à mesure qu'ils apparaissent dans le corps social. C'est donc situer l'avant-garde dans la dialectique. Elle ne saurait se confondre avec la vie sociale, la thèse où se dessinent les tendances nouvelles. Elle ne peut être la synthèse assimilatrice d'une nouveauté découverte. Elle a besoin que la conscience collective change. Elle intervient alors. C'est dire qu'elle n'assure pas toute la fonction d'antithèse, mais seulement celle d'intellectualisation des besoins nouveaux. On comprend, dans cette perspective, qu'elle assure, dans l'histoire de l'humanité, une fonction vitale fondamentale, qu'elle perçoit d'instinct (comme la femme a l'instinct maternel) et qui crée sa mystique, aussi bien que les éléments constitutifs de son système. Sur le plan de la logique, au principe d'analogie qui caractérise toutes les solutions de « néo » qui tentent de renouveler la thèse, elle oppose le principe de contradiction. C'est aussi pourquoi, plus particulièrement dans la littérature (et notamment depuis les analyses de Cocteau), elle oppose, au conformisme, la notion d'anticonformisme.

2.1.1. Les composantes de l'antithèse : la masse, l'avant-garde, leurs relations

L'avant-garde n'existe jamais sans la masse, même quand elle veut s'en libérer ou la dominer. L'avant-garde est à la masse, dans un schème collectif répandu, ce que la conscience est à l'instinct, l'homme aux espèces animales, la vie à la matière. Il y a, dans toutes ces évocations, cette représentation d'une évolution qui fait sortir d'un état premier inférieur un état second, de qualité à la fois différente et supérieure sur certains points.

L'avant-garde n'est pas un fait intellectuel distinct. Elle prend sa source, dans tous les cas que nous avons pu étudier, dans la population considérée. Peut-être est-il possible d'avancer que le degré d'impulsion affective qui crée l'avant-garde est plus fort que celui de la moyenne.

Par exemple, dans le cadre de la société libérale, l'extension de la liberté individuelle s'applique aujourd'hui à la sexualité et à ses diverses formes. Le vêtement des plages en est une manifestation. On voit réduire progressivement les surfaces couvertes de la peau. La phase actuelle consiste à libérer les seins des femmes. C'est là une tendance sociale, qui est à l'origine de la multiplication des discussions et des écrits sur ce sujet. Mais déjà, de nombreuses femmes, pas toujours des jeunes, offrent leur nudité. On perçoit, dans ce cas précis, la naissance du phénomène d'avant-garde. Leur besoin, pour diverses raisons (sexualité, mode du bronzage, etc.), peut être intense. Il conduit alors à la conscience de la tendance et à la réalisation de l'acte. Leur élan peut être réduit. Il maintient alors l'attitude de pudeur conservatrice.

Sur un plan littéraire, J.-C. Gaudy a étudié la production comparée des ouvrages de poésie, des œuvres littéraires surréalistes, des livres de Breton, d'Eluard et d'Aragon (cf. *Schémas*, 1)[20]. Dans ce cas précis, entre 1917 et 1959, il a montré le lien étroit entre les trois premières séries. Les hausses et les baisses sont parallèles. L'avant-garde littéraire est bien l'expression de la tendance collective des auteurs anonymes.

Il se pourrait que la différence tienne au degré d'intensité de la tendance chez les individus et que, par la suite, ce soit cette force instinctive qui conduise à la prise de conscience et à la volonté d'application : volonté d'être, volonté de perception, volonté de puissance.

Mais ce lien affectif est pris en charge de diverses manières par la conscience de l'avant-garde. Ou bien la relation est perçue comme existante, comme nécessaire, comme profitable, et

[20] J.-C. Gaudy, « L'évolution comparée des productions d'ouvrages poétiques, surréalistes, de Breton, d'Aragon et d'Eluard publiés en France de 1917 à 1959 », *Schémas*, 1, pp. 31-35.

le lien est surveillé, renforcé quand il tend à se relâcher, de toute façon organisé. Le maître de cette optique reste Lénine. Le parti communiste, avant-garde de la classe ouvrière, ne saurait, à aucun moment, s'en dissocier. Le mouvement monte de la masse à l'avant-garde et la perception des besoins est maintenue, confirmée, affinée.

Le lien peut au contraire être volontairement rompu et le mouvement renversé. Le surhomme nietzschéen s'impose à la masse : les partis fascistes reposent sur des doctrines qui appliquent ce principe.

Enfin, le lien rompu, aucune relation n'est plus acceptée. L'avant-garde reste une entité en soi, indifférente à la masse. Nous retrouvons souvent cette démarche dans l'avant-garde littéraire.

Cette notion de lien entre la masse et l'avant-garde dépend bien sûr de la philosophie qui le sous-tend. Dans la conception du matérialisme historique, où l'économique oriente le social, et le social la superstructure intellectuelle, la pensée devrait rester inductive et expérimentale. L'avant-garde est une superstructure nécessaire, mais non pas indépendante. Dans une théorie nietzschéenne, individualiste, où la vérité se révèle en soi-même, sans se soucier de ses origines sociales, le mouvement est déductif et dogmatique. Enfin, dans une structure créative qui permet l'anarchisme, comme c'est le cas de la création littéraire, l'indifférence peut se manifester.

Ainsi la structure de l'antithèse fait une obligation à l'avant-garde d'être liée à la population considérée ; mais la réaction de celle-ci ou bien va dans le sens de la nature ou bien elle tend à s'en affranchir.

2.1.2. L'avant-garde comme entité du DASEIN

Quel que soit le lien, l'avant-garde constitue à soi seule une entité de l'antithèse. Elle repose sur la notion de prise de conscience des tendances nouvelles. L'avant-garde militaire est un noyau de soldats situé avant le gros de la troupe. L'avant-garde maritime, c'est le bateau, à l'avant du port, qui surveille les entrées. L'avant-garde politique, c'est le parti organisé qui dirige la population : franc-maçonnerie libérale, parti communiste, etc. L'avant-garde littéraire crée les nouvelles formes d'expression par des systèmes esthétiques ; l'avant-garde économique crée les nouvelles modes, etc.

Cette entité est quantitativement réduite, minoritaire. La notion de minorité agissante n'apprécie, du phénomène que nous étudions, que la notion quantitative, quand le terme d'avant-garde ne met l'accent que sur la notion militaire de combat, donc d'action. L'avant-garde, sur le plan littéraire, c'est toujours quelques créateurs, au plus quelques dizaines d'individus. Sur les plans militaire, politique, économique, le nombre semble pouvoir grandir à des milliers, voire des millions. Une étude est donc à entreprendre pour essayer de répondre à cette question. Mais le nombre, si grand soit-il, ne correspond qu'à un pourcentage limité de la population considérée. La prise de conscience des impulsions est donc un phénomène réduit, élitaire.

La terminologie de l'avant-garde à soi seule vaudrait la peine d'une recherche. Les termes de clubs, de partis, de groupuscules interviennent dans la vie politique ; ceux de syndicats dans la vie économique et sociale ; ceux de salons, de cafés, de groupes, d'écoles, de chapelles, de générations sur le plan artistique et littéraire. Tous ces termes correspondent à des manifestations différentes de l'avant-garde, à des moments successifs de son développement, aux lieux où elle se produit, aux moyens qu'elle emploie.

Les individus qui composent cette entité sont à la fois en situation de rivalité et de solidarité comme les membres d'un groupe. La volonté d'avant-garde et d'action qui les caractérise les oppose plus vivement qu'ailleurs à l'intérieur du mouvement. Mais à l'extérieur, quelles que soient leurs rivalités, ils savent qu'ils ont en commun d'avoir lutté, dans l'avant-garde. Il y a, dans les *Nouveaux Lundis*, de très belles pages sur cette question. De même, il existe malgré nos déchirements, un certain sentiment de solidarité, qui se manifeste notamment par le besoin de parler des autres, de rendre justice, entre tous ceux qui ont participé au mouvement du Signe, au Lettrisme notamment. Nous nous sommes expliqué sur ce point dans l'*Hypergraphie idéographique synthétique*.

2.1.3. La relation avec la thèse dialectique : l'opposition

Cependant, cette entité, comme élément conscient de l'antithèse, n'existe pas en soi. Elle ne se constitue que pour défendre quelque chose contre quelqu'un. Elle se présente donc immédiatement comme *opposition* à un groupe dominant qui s'impose par la pression de ses pouvoirs. L'esprit de contradiction qui anime l'avant-garde s'appuie, le plus souvent, sur une passion farouche, haineuse, tenace qui lui provient de son lien naturel avec la partie de la population considérée qui ressent les nouveaux besoins et qui souffre de la dictature qu'elle supporte. De cette opposition vont naître les trois éléments constitutifs de l'avant-garde : son projet novateur, le mythe de sa mission, sa volonté de prise du pouvoir.

2.1.4. Le projet novateur

On le sait : il n'y a pas d'avant-garde sans projet de nouveauté. L'avant-garde, pour être telle, doit prendre conscience des besoins nouveaux par opposition aux réalisations de la société dominante. Sa fonction est donc de clarifier la situation.

L'avant-garde ne peut élaborer son projet sans se fonder sur une méthode comportant deux parties : la connaissance critique de la situation à dépasser ; la définition des besoins et la démonstration de leur nécessité.

Ceci introduit une série de conséquences : l'avant-garde est nécessairement érudite, profondément, passionnément, dans le domaine où elle intervient ; elle recherche la comparaison, l'expérimentation inductive, nécessairement historique, qui lui permettra de comprendre, puis de juger ; la détermination des tendances exige, par ailleurs, une certaine forme de pensée théorique, métaphysique, philosophique, éthique, dogmatique. Les chefs d'école et de partis sont presque toujours des théoriciens.

Enfin à cela s'ajoute encore le sens pratique de l'organisation nécessaire au futur combat.

Ce projet novateur débouche, inévitablement, sur un système cohérent comportant l'analyse critique du passé proche ou lointain et l'examen des solutions nécessaires.

On comprend pourquoi, dans l'avant-garde littéraire et artistique, spécialement depuis le second conflit mondial, dans le *Mouvement du Signe* et autour de lui, ont fleuri les « ismes ». La prise de conscience d'elle-même par l'avant-garde ne pouvait manquer, dans une ambiance de formalisme dépolitisé, de conduire à une multiplication des systèmes. Aux mouvements artistiques répondirent, entre 1958 et 1968, les groupuscules politiques. On s'est moqué des « ismes ». On n'a peut-être pas su constater que l'on assistait là à une sorte de poésie intellectuelle du système, correspondant à l'assèchement de l'avant-garde, comme il a existé, au XVIIIe siècle, un assèchement de la poésie classique.

Enfin on comprendra mieux la critique de «néo» constamment adressée entre eux, notamment, par les lettristes. Le système doit être novateur. Il suffira donc de montrer que la création des autres n'est qu'une restitution légèrement différente de ce qui a déjà été produit pour qu'aussitôt, elle soit dévalorisée. Ainsi l'*Ultra-Lettrisme*, le *Signisme*, le *Schématisme*, l'*Internationale Situationniste* furent, pour les lettristes orthodoxes, du «néo» (cf. *Poésie Nouvelle*).

2.1.5. La lutte pour le pouvoir

L'élaboration du projet novateur manifeste une première fois la réussite de l'avant-garde. Elle a rempli sa mission fondamentale : cristalliser les aspirations. L'histoire du mouvement ouvrier, par exemple, nous montre que les projets se succèdent et s'enchaînent l'un l'autre, s'orientant vers une conception plus claire et plus définitive à travers la première moitié du XIXe siècle. Mais l'avant-garde ne peut s'en tenir là. Elle a construit les nouveaux schémas auxquels pourra s'attacher la foi collective, contestataire. Mais le système n'est élaboré que pour être mis en place. C'est ici retrouver la lutte contre le pouvoir dominant pour l'éliminer et le remplacer. L'avant-garde se constitue en association de combat. On retrouve toujours le chef, les lieutenants, les militants. L'avant-garde culturelle un moment, dans le lettrisme, avec Maurice Lemaître, a tenté ainsi de se structurer en mouvement subversif. L'exemple, une fois encore, était pris dans la vie politique.

Le combat est alors engagé. La force dominante utilise différents moyens de coercition en fonction de la nature et de l'intensité de la contestation : création d'oppositions internes, déclarations et menaces, censures, procès divers, élimination psychologique et physique.

C'est dans ce combat, auquel dès l'abord elle n'est pas habituée, que l'avant-garde s'aguerrit, expérimente, crée sa propre théorie de la prise du pouvoir, quitte, le jour venu de la victoire, à implanter sa propre dictature et à utiliser des armes analogues.

2.1.6. Le mythe de l'avant-garde : sa mission historique

Le combat suppose que l'on reçoive des coups, que l'on sache encaisser avant de pouvoir répondre. L'avant-garde ne saurait exister sans une profonde conviction : l'intime certitude d'une mission historique. En cela elle retrouve, sans l'expliquer, sa position dans le Dasein. La synthèse dialectique ne saurait réussir que dans la mesure où l'antithèse se sera complètement accomplie.

On peut donc dire que l'avant-garde est une forme moderne de l'esprit religieux, mais transférée à une religion anthropocentrique, fondée sur la croyance dans le progrès humain. Il y a, dans cette attitude, une sorte de sublimation qui conduit l'individu qui participe à l'idée d'avant-garde à minimiser l'importance des autres formes de l'activité naturelle de l'homme. L'avant-gardiste est une sorte de moine laïc qui peut réduire sa vie économique, familiale, etc. Cette foi dans sa mission s'endurcit à mesure que les coups sont reçus.

C'est d'abord l'intégrité morale qui se confirme. Il faut trouver le courage de refuser les tentations de récupération par la force dominante, qui se manifestent par des propositions intéressantes : honneurs, avantages matériels. Cela suppose une lutte en soi-même entre le paraître et l'être ; cette première réaction est essentielle. En cédant, l'avant-garde cesse d'être et s'incorpore au circuit de création et de consommation de la société dominante.

L'avant-gardiste fait l'apprentissage du silence, d'une certaine modestie sociale, de l'oubli. Mais, en récompense, dans l'épreuve, il crée, recrée, durcit son noyau vital. Celui-ci devra bientôt faire face à la coercition organisée, graduée, croissante.

C'est, dans le développement extrême de cette situation, l'attitude du martyr. Dans le domaine poétique de la société libérale, ce fut le cas des poètes et des peintres maudits. Chaque groupe d'avant-garde a ses apôtres auxquels il se réfère et qu'il vénère.

2.1.7. Conclusion

Ainsi replacée dans la dialectique, la fonction intellectuelle de l'antithèse que représente l'avant-garde joue l'un des deux rôles moteurs du renouvellement historique. Tous les pouvoirs dominants ne rêvent que d'éliminer la contestation. L'hypothèse de la disparition de l'avant-garde entraîne celle de la dialectique et la stagnation des sociétés.

2.2. Les variations du système de l'avant-garde

Il convient de suivre plus en détail l'évolution dialectique que nous avons pu discerner au chapitre précédent.

2.2.0. La longue période d'inconscience de l'avant-garde

Plusieurs observations doivent être faites : il ne faut pas confondre novation et conscience de la fonction novatrice. L'histoire n'est rien d'autre que l'enregistrement de la lutte entre les novateurs et les conservateurs, entre les anticonformistes et les conformistes, entre l'idéologie nouvelle des sociétés dominées et celle des classes dominantes. Une histoire est à faire des prises de conscience fragmentaires successives de l'avant-garde qui se sont produites à travers l'Antiquité, le Moyen-Age, la Renaissance, la Réforme, etc. Car il apparaît théoriquement impossible que l'humanité, dans son action créatrice, ait attendu la fin du XVIIIe siècle pour découvrir cette notion.

2.2.1. La conscience empirique de l'avant-garde

La fin du XVIIIe siècle, les trois premiers quarts du XIXe siècle voient apparaître la notion politique, libérale, progressiste, d'avant-garde. Le système est vécu. La prise de conscience de la théorie de la minorité agissante n'est pas encore élaborée. Les différents éléments du système sont avancés, mais leurs relations ne sont pas établies. L'avant-garde est consciente de son rôle de novation politique ; elle n'est pas consciente de son système.

Nous avons dégagé la mentalité qui se manifeste dans les périodiques du XIXe siècle. Nous rappelerons ici quelques prises de position. La conscience de la relation masse/avant-garde est nettement perçue dans l'*Avant-garde républicaine radicale* : « Nous nous appellerons l'Avant-garde parce que nous prétendons marcher à la tête du parti républicain » (n° 1, lundi 16 juillet 1883).

L'entité d'avant-garde est perçue comme le fait de la jeunesse dans certains cas. Nous avons pu montrer qu'il n'en était pas toujours ainsi. Dans l'*Avant-garde, journal des Francs-tireurs* (n° 1, décembre 1868), on peut lire : « C'est des jeunes penseurs l'Avant-garde qui passe / Réveille-toi Lazare, et, surgis du tombeau / Pour voir les fils du siècle allumer leur flambeau ».

L'avant-garde a la conscience du sentiment d'opposition. Dans l'*Avant-garde, journal socialiste de la Somme*, en 1901 (n° 1, 3 Mars 1901), on lit :

> L'Avant-garde.
> En présence des efforts faits par la réaction,
> En présence de la nonchalance de certains pseudo-républicains,
> En présence des équivoques,
> En présence des pièges tendus aux travailleurs agricoles,
> En présence de la trahison permanente d'une presse locale vénale,
> En présence des combinaisons. Nous nous révoltons et nous
> fondons l'Avant-garde.

La conscience des éléments de la lutte, de la tactique employée de part et d'autre, est exprimée dans l'*Avant-garde* de 1833 (2ème année, 11 juin 1833) :

> A nous les puissances du jour, à nous leurs contradictions, leurs mensonges politiques, leurs camaraderies ruineuses, leur but apparent et leurs intentions secrètes. A nous les parvenus de Juillet, les députés complaisants, les fonctionnaires inféodés et les déceptions de toute nature. A nous les doctrinaires de tous les temps, Jésuites tricolores, hommes du lendemain et inventeurs de l'admirable système du juste milieu... A nos adversaires les interprétations, les visites, les saisies et les réquisitoires. A eux les procès de tendance, les mesures préventives et oppressives...
> A chacun ses armes et que le pays soit juge.
> Voici l'Avant-garde.

La conscience des conséquences morales du combat est également acquise dans le texte suivant :

> L'Avant-garde. Tel est le titre que nous avons pris. Il évoque l'idée d'une armée jeune, héroïque, d'une élite chargée d'affronter le premier choc et d'ouvrir les portes à la victoire. Noble mission, certes, mais combien difficile. Pour la mener à bien il ne faut rien moins qu'une ligne de conduite inflexible, un programme bien arrêté, bien défini... (*L'Avant-garde, journal de la démocratie de l'arrondissement de Narbonne*, n° 1, 30 juin 1901).

La conscience de l'avant-garde peut très bien être déjà perçue sans que l'association de l'idée et du terme ait été réalisée. Nous avons déjà cité un texte de Cordellier Delanoue, publié en 1830 dans la *Tribune Romantique*, qui montrait la volonté révolutionnaire des romantiques. Dans l'étude que nous avons publiée dans *Schémas* (1 et 2), nous avons reconnu plusieurs des éléments du système appliqué au domaine littéraire. Ainsi, quant à la fonction novatrice de l'entité d'avant-garde : « Les insolens ! avec leurs innovations ! Comme s'il fallait des innovations ! » (La *Tribune Romantique*, prospectus). Par ailleurs, l'opposition à la société dominante sur le plan littéraire est agressive : « C'est tout un parnasse poudré à blanc qu'il s'agit de trouer pour aller au-delà » (ibid., p. 5).

2.2.2. La formulation de la théorie de la minorité agissante

L'essor de l'avant-garde politique progressiste dans le dernier quart du XIXe siècle, sa récupération par la société dominante, monarchique et cléricale chancelante ne pouvaient manquer d'attirer l'attention du public et, par la suite, des théoriciens. On assiste donc à la prise de conscience non plus du combat d'avant-garde, mais de sa structure. C'est le temps des philosophes.

2.2.2.0. La théorie léniniste du parti communiste, avant-garde de la classe ouvrière

C'est dans le dernier quart du XIXe siècle, à partir de 1894 principalement, que Lénine élabore sa théorie du parti bolchevique chargé de la prise révolutionnaire du pouvoir. Les luttes sociales ont jusqu'ici échoué. Marx lui-même et bientôt Lénine se sont penchés sur la Commune de Paris.

Comment, dans ces conditions, éviter l'élimination tragique et constante du pouvoir prolétarien ?

Il faut passer du vécu inorganisé au conçu préparé. Il faut intellectualiser le mouvement. Cela doit être le fait d'un groupe conscient, expression de la classe ouvrière, chargé de la mener à la victoire. Un parti est nécessaire. Le parti communiste sera l'avant-garde de la classe ouvrière.

Dès lors, l'avant-garde n'est plus seulement vécue à l'intérieur du cycle libéral qui, politiquement, est en train de vaincre sur le plan parlementaire. Elle est systématisée et reprise par le deuxième cycle politique, à l'intérieur de la pensée marxiste et dans une perspective révolutionnaire. Le libéralisme, en 1794, avait associé l'avant-garde militaire et l'avant-garde politique. Le marxisme lui donne son système. Il fait donc progresser la théorie de l'avant-garde.

Cependant, cette systématisation s'établit sur le principe d'un lien constant entre les éléments constitutifs de l'antithèse : la masse et l'avant-garde. La fonction du parti, en toute occasion, est de comprendre et de guider la classe ouvrière dominée, même si l'on pense, à un moment donné, que celle-ci se trompe.

Sur un autre plan, la fonction innovatrice est bien remplie par le marxisme et la théorie léniniste. Mais ce n'est pas ce qu'ils cherchent. Le formalisme n'existe pas. Enfin, l'individu est un militant au service du combat collectif. Le culte de la personnalité n'est pas encore apparu. C'est dire que l'avant-garde n'est pas séparée des masses et qu'elle reste plutôt une image pédagogique et propagandiste qu'une entité indépendante. On comprend pourquoi les communistes reprendront le terme et publieront des périodiques portant le titre d'*Avant-garde*.

2.2.2.1. La récupération libérale : Nietzsche et les théories fascistes

Nous avons constaté, au chapitre précédent, comment la réaction aristocratique, cléricale, raciste et bonapartiste avait récupéré la notion d'avant-garde. A la même époque, et comme parallèlement, la pensée libérale cherche et trouve chez différents philosophes et notamment chez Nietzsche une systématisation de la minorité agissante.

La pensée libérale se fonde sur l'individualisme et sur l'affirmation du moi. En présence de la notion d'avant-garde, non seulement elle la récupère parce que c'est une nécessité politique de l'heure, mais parce qu'elle y trouve, sous certaines conditions, la justification de son approche de la vie. L'avant-garde et l'individualisme donneront, en symbiose, la volonté de puissance justifiée sur le plan social. Là se trouve, en germe, la théorie nietzschéenne du surhomme et, par la suite, le succès que celle-ci a connu à travers la première moitié du XXe siècle.

Cette affirmation du moi porte en soi diverses conséquences face au milieu social. C'est d'abord, fondamentalement, la rupture du lien qui existait, dans la lutte libérale du XIXe siècle et dans la pensée marxiste, entre la classe dominée et son avant-garde. C'est plus encore le renversement des rapports. L'individu pour s'affirmer s'oppose aux autres, à la collectivité. Par la suite, Nietzsche critique les masses et leur instinct grégaire. Il met en pièces la théorie démocratique. Il affirme la valeur du surhomme, l'aigle des montagnes. Il faut relire *Ainsi parlait Zarathoustra* : les bases sont posées d'une avant-garde, minorité agissante, élitaire, aristocratique, organisée, dominatrice, susceptible par son intelligence même de déterminer les besoins de la société et de lui imposer sa loi. Tout le système précédemment analysé se retrouve : minorité créatrice, avant-garde intellectuelle, foi en une mission, volonté de combat. La seule différence avec la systématisation léniniste, c'est l'adversaire. Ce n'est plus la classe dominante. Il s'agit de maintenir la classe dominée dans son état. Ainsi la théorie du surhomme est-elle une manifestation de systématisation de la minorité agissante. Elle offre aussi à l'individualisme libéral le seul moyen d'imposer sa loi au prolétariat, dès lors que l'éventualité de la victoire de ce dernier par la voie parlementaire est possible. Le libéralisme pourra donc recourir au fascisme. Le libéralisme, victorieux au début du siècle, ne s'y trompera pas face à la montée du prolétariat, à la crise économique et politique, à la Révolution russe. Il ne faudra pas un quart de siècle pour que la pensée de Nietzsche, autrement formulée, adaptée aux besoins sociaux des pays et des époques, débouche sur les théories fascistes : celles de Mussolini, d'Atatürk, du nazisme hitlérien, du phalangisme de Franco, de Pilsudski, du Maréchal Pétain. Ainsi, face à la systématisation démocratique effectuée par Lénine, répondent, une fois encore récupératrices, les systématisations, d'abord philosophique de Nietzsche, puis politique des fascismes.

2.2.3. La systématisation littéraire : l'avant-garde mégalomane égocentrique

Nous avons essayé de montrer, au chapitre précédent, l'existence d'un cycle intrasystème libéral. Nous avons constaté comment le formalisme avait été introduit par la récupération politique réactionnaire du terme et comment il avait été ensuite employé dans le domaine des arts et des lettres.

Nous avons donc à nous interroger sur les modifications du système de l'avant-garde introduites par les mouvements artistiques.

2.2.3.0. La rupture des relations masse-avant-garde

Le système de l'avant-garde culturelle repose tout naturellement sur son activité : la création d'œuvres artistiques. Là est la différence profonde avec la vie politique. Les militants marxistes et fascistes ont en commun de vouloir agir, avec d'autres minoritaires, sur la vie sociale et son organisation pour en modifier l'ordre. L'œuvre politique se fait avec et pour les autres. C'est dire que les deux éléments de l'antithèse, masse et avant-garde, sont nécessairement présents.

Tout autre est l'acte créateur de l'artiste. Même quand il est engagé, son action, c'est d'abord l'émission d'un message. A l'intérieur de la société libérale, l'expression individualiste est donc une projection de l'émetteur. La communication et la perception du récepteur sont des données secondaires et même gênantes. La création artistique isole le créateur du milieu social, quand la vie politique l'y conduit. Au lien naturel ou artificiellement renversé, constaté dans la

systématisation de la minorité agissante léniniste ou nietzschéenne, va répondre la troisième et dernière solution logique : la suppression du lien.

De là vont naître les éléments du système de l'avant-garde culturelle que nous avons analysés dans nos travaux précédents et que nous pourrons clarifier encore ici même. Cette rupture du lien se fera dans deux directions : avec la classe dominée comme avec la classe dominante.

L'expression de l'individu et de sa subjectivité n'a guère à faire avec les luttes sociales. L'avant-gardiste est engagé dans la littérature ; d'assez loin dans la vie politique. On connaît, de ce point de vue, les oppositions entre les dadaïstes et les surréalistes : Tzara et Breton, d'une part, Aragon et Eluard, d'autre part. L'artiste n'a pas pour mission d'exprimer et de servir les besoins des masses comme le voudra l'art socialiste.

A l'intérieur de la société libérale, l'homme révolté, comme l'a bien vu Camus, doit s'opposer aux poncifs véhiculés par l'enseignement secondaire et supérieur dans la classe dominante.

Cet antagonisme apparaît dès le romantisme. Ainsi Cordellier Delanoue écrivait-il dans la *Tribune Romantique* (prospectus) :

> Quoi donc ! Ceux-là qui ne veulent pas d'étages sociaux ; ceux-là qui rejettent comme une injure toute limite imposée aux facultés morales de l'homme citoyen ; dont tous les discours, tous les ouvrages, tous les journaux tendent au progrès des lumières, à faire marcher le siècle comme ils disent ; ces mêmes hommes ne voudront pas que ... la pensée littéraire s'achemine à la liberté comme la pensée politique ! Ils traceront une ligne verticale entre les deux révolutions et après avoir aidé à l'une ils s'opposeront à l'autre ! Dérision ! Elle est fausse, elle est ridicule la position de ces moitiés de libéraux qui parlent contre les stationnaires et qui le sont eux-mêmes.

Cette procédure d'opposition, d'avant-garde de la culture libérale, opposée au conformisme enseigné se poursuit de Baudelaire à Cocteau. Cependant, vers la Deuxième Guerre mondiale, la bourgeoisie perçoit enfin le rôle de cette avant-garde et son lien direct avec son propre projet. Napoléon III cravachait les œuvres des impressionnistes. La Quatrième et la Cinquième République récupèrent l'art moderne. Cocteau entre à l'Académie. Malraux, en accord avec De Gaulle, aide l'avant-garde.

2.2.3.1. La mégalomanie égocentrique historique

L'avant-garde artistique, créatrice de l'Art Moderne, opposée à l'art classique et à l'art socialiste, est l'expression du libéralisme individualiste. En récupérant à son profit — en la formalisant — la notion d'avant-garde dévoyée par la réaction politique du dernier quart du XIXe siècle, l'avant-garde artistique retrouvera la théorie du surhomme. Mais n'ayant plus à la justifier socialement et politiquement, elle pourra se développer au souffle de l'imagination. Du surhomme nous atteindrons, dans le *Mouvement du Signe*, et chez Isou notamment, la théorie messianique de la divinité. Isolé du social, l'art individualiste va déboucher sur la mégalomanie égocentrique, terme que nous avons pu mettre à la mode vers les années 60.

Cette folie des grandeurs personnelles s'appuiera sur toute une série d'éléments qui vaudrait à soi seule d'être approfondie : l'isolement matériel et la notion de la tour d'ivoire ; l'opposition à la société et la conception des poètes maudits ; les méthodes d'intériorisation :

imagination exacerbée des romantiques, introspection mallarméenne, psychanalyse freudienne des surréalistes ; théorie du hasard des dadaïstes ; messianisme du lettrisme ; solipsisme du schématisme ou de Ben, etc.

A cela il faut ajouter les moyens techniques utilisés pour renforcer le développement individuel : les drogues notamment dont Gautier et Balzac ont fait des analyses célèbres et qui se poursuivent, après l'absinthe de Verlaine, jusqu'aux surréalistes et au-delà. Toute cette procédure débouche également sur les névroses, de Nerval à Baudelaire, à Maupassant, etc.

Cette folie des grandeurs personnelles, nous avons tenté d'en marquer les formes dans l'*Avant-garde culturelle parisienne depuis 1945*, et dans le *Mouvement du Signe*. Divinisation d'Isou s'identifiant au messie. Affirmation, chez Mathieu, d'un superlatif absolu : il est le plus grand peintre depuis Picasso. Position mineure, ridiculisée par les lettristes, de Maurice Lemaître se prétendant le prophète d'Isou, etc. Toutes ces conceptions, les nôtres comprises, s'appuient sur une théorie philosophique de l'histoire qui servira à la fois de méthode de création et de justification de la divinisation. L'exemple de la Créatique isouienne est ici démonstratif.

2.2.3.2. Groupes, mouvements et théorie des générations

Cependant, malgré son isolement du milieu social, l'artiste n'est pas seul. Il œuvre avec d'autres. Mais la collectivité des avant-gardistes littéraires est réduite : quelques créateurs sont enregistrés par l'Histoire dans chaque école. Ainsi, une fois encore, la nature de l'avant-garde intervient sur le nombre et renforce l'isolement. L'avant-garde culturelle est quantitativement beaucoup plus réduite que l'avant-garde militaire ou politique.

L'organisation va donc changer de nature. A la notion de parti vont répondre celles d'école, de mouvement, de groupe, de chapelle, de génération.

Ce n'est pas un hasard si la théorie des générations prend son plein développement, dans le cadre de l'histoire littéraire universitaire, depuis le premier conflit mondial. Nous avons essayé d'en renouveler la méthodologie en complétant la méthode qualitative par la méthode statistique bibliographique et en indexant les mouvements sur les fluctuations économiques dans un ouvrage collectif intitulé *La Périodisation Littéraire*. J.-C. Gaudy avait fourni un exemple d'application de cette procédure, après Zoltowski, dans son étude déjà citée sur la production d'ouvrages de poésie, du surréalisme, de Breton, d'Eluard et d'Aragon.

Cette théorie des générations, avant d'être employée par la recherche universitaire, avait servi comme moyen de clarifier les apports par les artistes eux-mêmes. Elle sert à Sainte-Beuve dans les *Nouveaux Lundis*. Nous l'avons employée dans l'analyse du *Mouvement du Signe*, en nous servant de l'hypothèse de Guy Michaud des deux demi-générations. Nous avons pu ainsi distinguer le *Lettrisme* et l'*Informel* d'une part ; l'*Internationale Situationniste* et le *Schématisme* d'autre part.

Ainsi déconnecté de la vie sociale, l'artiste mégalomane, en se servant du mythe des générations, débouche sur l'histoire où, d'emblée, il s'installe sans autre besoin de confirmation collective.

2.2.3.3. Le projet novateur

Comme toutes les autres formes de l'avant-garde, l'avant-garde culturelle ne peut justifier son existence que par la présentation d'un projet novateur. Mais l'isolement et la nature de la création expliquent le résultat : le formalisme ; le contenu, les idées, peuvent trouver des formes

différentes d'expression. Par conséquent, dans cette optique, l'histoire des arts, c'est d'abord l'histoire des innovations formelles apportées par les générations successives. La mégalomanie égocentrique se justifie : elle doit trouver des formes nouvelles pour exprimer sa propre conception personnelle.

2.2.3.4. L'histoire comme méthode

Du romantisme au lettrisme, de la *Préface de Cromwell* à la Créatique d'Isou, l'histoire intervient dans la création. Elle justifie la position des romantiques opposés aux classiques et cherchant à retrouver l'inspiration de la période médiévale. Elle sert aux lettristes comme méthode de création. Pour Isou, selon certaines données de sa Créatique, dégagées par la méthode comparée, il suffit d'utiliser plusieurs principes : l'histoire d'un art enregistre la construction, puis la destruction du matériel linguistique constituant cet art même. Dans une perspective dialectique adaptée à l'art, on peut distinguer : la thèse appelée Amplique ; l'antithèse ou Ciselant. Ainsi armé, l'artiste peut faire la synthèse de l'évolution de l'art considéré et par la suite, par soustraction, dégager les phases qui n'ont pas encore été créées. Nous avons montré que cette procédure faisait d'Isou le Jules Verne de l'Art Moderne.

2.2.3.5. La subjectivation progressive de l'Art Moderne

Nous avons nous-même repris cette conception en la politisant et en la psychologisant. Les formes ne sont que le produit d'une mentalité qui repose sur une idéologie. L'Art Moderne est l'expression de la société libérale. Il cherche à s'affranchir des règles collectives pour mieux libérer l'individu. A la rationalité et à l'objectivité, il oppose la subjectivité. C'est retrouver ici Lukács sur le plan esthétique[21]. On cherche ainsi progressivement à détruire l'image, projection dans la conscience de la réalité, et à la remplacer par le signe, expression de la subjectivité. On remonte ainsi l'échelle d'iconicité ou de schématisation (cf. revue *Schéma et Schématisation* : *Un Sociocrate ; Schémas pour la Bibliologie*). Chaque génération introduit son apport. En poésie, avec les romantiques, l'imagination remplace la raison ; le vers classique est attaqué. Les symbolistes, libérant l'affectivité, détruisent le vers classique, introduisent le vers libre. Mallarmé s'attaque à la prose et à la phrase logique.

Dadaïstes et surréalistes abandonnent le conscient et libèrent l'inconscient. Chemin faisant, la phrase logique est définitivement détruite et remplacée par la phrase alogique. Les lettristes et l'Informel épuisent l'Art Moderne en atteignant les limites extrêmes de la subjectivité. Ils libèrent l'instinct et créent le *Mouvement du Signe*. Dès lors, la création d'un art socialiste s'imposait. C'est ce qu'a voulu faire le *Schématisme* en proposant la construction d'un langage social communicable.

Ainsi l'histoire de l'art se présente comme une procédure de création. Elle permet au mégalomane et à son école de reléguer dans le passé le mouvement de la génération ou de la demi-génération précédente.

21 G. Lukács, *La destruction de la Raison*, Paris, L'Arche, 1958.

2.2.3.6. L'artificialisation du projet : le nouveau pour le nouveau

Cependant, il semble que le projet novateur s'artificialise à mesure que l'avant-garde littéraire et artistique prend conscience d'elle-même, dans la première moitié du XXe siècle. La notion de novation, nous l'avons vu être proposée par Cordellier Delanoue vers 1830. C'est encore elle qui est affirmée, d'une manière morbide, par Baudelaire qui va « Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau !* » Encore les démarches sont-elles vécues.

Il semble au contraire qu'au XXe siècle, nettement chez les dadaïstes et chez certains surréalistes, plus fortement encore chez les lettristes ou dans l'Informel, l'idée de nouveau pour le nouveau, déconnectée de toute valeur, sorte de jeu en soi, ait fait son chemin. Auparavant, il s'agissait, en s'exprimant, de trouver du nouveau. Le lien entre le vécu et le résultat était maintenu. Au fur et à mesure que l'avant-garde insiste sur sa prise de conscience du projet novateur, elle sépare la novation du vécu, et joue artificiellement avec la nouveauté, s'appuyant en cela sur une mentalité nihiliste affirmant et percevant la mort de l'Art Moderne.

Cette procédure se retrouve dans la Créatique d'Isou qui, en se servant de matériaux passés pour les recombiner, introduit déjà la stérilité de la création par le réemploi d'éléments connus. Abandonnant la méthode historique, l'art permutationnel de Moles ne fait que mécaniser la procédure isouienne. Il suffit de mettre dans un ordinateur une série d'éléments pour trouver par leurs combinaisons des formes nouvelles. Mais il reviendra peut-être à Ben d'avoir poussé à son terme la logique artificielle de la novation pour la novation. Au point ultime, il suffit de ne plus rien faire pour enfin faire du nouveau.

2.3. Conclusion : la repolitisation de l'avant-garde et le rétablissement des liens avec la classe dominée

Ainsi le système de l'avant-garde est passé par toutes les nuances théoriquement possibles à l'intérieur du cycle du système libéral : vécue sans être consciente d'elle-même ; consciente empiriquement de son état, mais non de son système ; systématisée en respectant sa fonction naturelle par la théorie léniniste ; récupérée en renversant sa fonction par la théorie nietzschéenne du surhomme et par les fascismes ; artificialisée par son indépendance formaliste dans les mouvements littéraires et artistiques d'avant-garde, nous l'avons vu se banaliser dans la vie économique libérale. Le système de l'avant-garde semblait donc avoir épuisé ses possibilités de variation.

Or, dès 1958, ainsi que nous avons pu le montrer dans notre article publié dans *Communications* en 1968 (« De l'avant-garde esthétique à la révolution de mai »), une nouvelle modification s'élabore : le rétablissement progressif, en France, des liens avec le monde ouvrier.

Il est certain que la prise de pouvoir par De Gaulle a créé une prise de conscience, par l'avant-garde culturelle, de son formalisme. L'innovation pour l'innovation a achevé de s'artificialiser. L'art moderne subjectif et bourgeois est à son terme. Partout on parle de la mort de l'art. La médiocrité des processus de création révolte les créateurs. La mise en question se produit. La conscience d'être l'expression de la bourgeoisie se répand. Il faut donc rompre avec ce qu'on a défendu. Il faut rétablir le lien avec la société et son évolution. Le *centre d'art socio-expérimental* de Suzanne Bernard et Claude Laloum tente de créer des relations avec le milieu ouvrier. L'*Internationale Situationniste*, le *Schématisme*, d'une manière sociologique ou

historique, procèdent à des analyses politiques. Des groupuscules gauchistes se créent, tels *Front Noir*. Le lien avec la vie de la classe ouvrière sera recherché, en mai 1968, par les délégations envoyées chez Renault par les étudiants de la Sorbonne. Et c'est encore aujourd'hui l'ambition des groupes gauchistes de rétablir le lien avec la population, indépendamment du parti communiste.

Encore cette orientation ne semble-t-elle pas avoir entièrement réussi, faute notamment d'une théorie générale de l'avant-garde, expression de conditions objectives nouvelles.

3. LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'AVANT-GARDE

3.0. Nécessité et utilité de cette théorie

Ce sera, bientôt, le bicentenaire de la naissance de l'avant-garde intellectuelle en France. L'inventaire exhaustif de ses manifestations est loin d'être fait. Cependant, les grandes phases de l'évolution de cette idéologie, comme le contenu et les variations de sa structure, se dessinent déjà nettement.

Y a-t-il derrière tout cela un mécanisme plus ample dont dépende la minorité créatrice ?

Nous le croyons aujourd'hui grâce à une théorie de la sociocratie, fondée sur l'intelligentsia, et sur la lutte des classes généralisée, dont nous avons posé les principes dans un ouvrage récent : *Un Sociocrate* (1974).

Nous présenterons donc, ici, cette théorie générale de l'avant-garde avec l'espoir qu'elle permette une meilleure compréhension de ce problème.

3.1. La méthodologie

La méthodologie utilisée est celle de la recherche expérimentale. Le problème consiste à rendre compte de la réalité historique et sociologique observée. En conséquence, tout dogmatisme d'inspiration philosophique et politique doit être attentivement écarté dans la mesure où il vise à dissimuler la réalité des faits. Par la suite, cette démarche se présente, selon nous, comme la meilleure du point de vue de l'action politique : elle lui permet, en prenant conscience de la vie sociale, de se renouveler par l'analyse scientifique.

3.2. La lutte des classes

La théorie marxiste de la lutte des classes paraît justifiée. Il semble, en effet, à l'observation, que, dans un cadre géographique et démographique donné, la survie des populations soit conditionnée par la production et la consommation d'un certain nombre de biens économiques. Il semble encore que le système de production soit générateur de groupes et de classes sociales diverses qui élaborent leurs idéologies et s'affrontent pour faire triompher leurs revendications en cherchant à s'emparer du pouvoir et à le conserver.

3.3. L'insatisfaction, source de la contestation

La lutte des classes se renouvellerait lorsque la nouvelle classe dominante se serait imposée depuis un certain temps. L'écart entre le contenu de son idéologie et la réalité quotidienne vécue révélerait des différences profondes, encore mal perçues par la population, dont la prise de conscience lente ferait naître la nouvelle contestation.

3.4. L'avant-garde politique

3.4.0. La masse et l'avant-garde : la diversité relative, spontanée et rationnelle de la perception du mécontentement

Le mécontentement, à l'évidence historique, est perçu de diverses manières. Dans tous les cas interviennent des éléments relevant de l'ensemble de la psychologie humaine : sensibilité, affectivité, réflexion. Cependant, deux secteurs tendent à se constituer avec le temps : la masse qui reste plus spontanéiste, les intellectuels qui, dans la masse, et hors d'elle, prennent plus vite conscience du problème soulevé. Cette évolution est génératrice de l'avant-garde contestataire.

3.4.1. La fonction de l'avant-garde

Ce groupe social constituant l'« intelligentsia » de la population assume un certain nombre de fonctions : prise de conscience des insatisfactions ; explication théorique ; élaboration d'un projet de société ; constitution d'une théorie révolutionnaire de la prise du pouvoir.

Cette avant-garde apparaît comme la condition du succès de la revendication de la population mécontente. La théorie de l'avant-garde politique semble rendre compte des divers renouvellements sociaux et politiques enregistrés par l'histoire. Elle est conforme à la théorie marxiste-léniniste.

3.4.2. Identité et divergence d'intérêts de la masse de la population et de l'avant-garde

L'idéologie proposée par l'avant-garde est conforme aux aspirations des masses puisqu'elle vise justement à les expliquer et à les satisfaire. Il y a donc, profondément, identité d'intérêt. Cependant, l'avant-garde repose aussi sur la notion d'un intérêt spécifique, rémunérateur de sa fonction. Le fait d'assumer une fonction historique, d'organiser les masses et de les conduire à la prise du pouvoir, doit, malgré ses dénégations hypocrites et politiques, comme une sorte de compensation ou de récompense, lui offrir la direction des affaires et les avantages sociaux complémentaires : pouvoirs, honneurs, avantages matériels. Cette distinction existe déjà pendant la période de contestation ; elle s'institutionnalise et se développe après la prise du pouvoir.

3.4.3. L'idéologie de l'égalité et la compensation de l'avant-garde

L'évolution des idéologies semble marquée par le sens progressif d'une évolution égalitaire des hommes entre eux. La loi consiste des trois états pourrait donner lieu à une transformation, par l'addition d'une quatrième phase : à l'égalité théologique devant Dieu introduite par le christianisme, à l'égalité métaphysique devant les hommes introduite par la révolution bourgeoise, à l'égalité économique introduite par la révolution socialiste s'ajouterait l'égalité

culturelle et psychologique recherchée. Par ailleurs, la lutte des classes verrait, au fur et à mesure du temps, se réduire l'intérêt compensatoire de la fonction de l'avant-garde. L'aristocratie possédait le terrain et les hommes ; la bourgeoisie les moyens de production ; la sociocratie (bureaucratie soviétique ; technocratie occidentale) ne bénéficie plus que de l'utilisation de la propriété collective des moyens de production.

Tout semble ainsi se passer comme si l'évolution de l'idéologie de l'égalité dans les masses populaires obligeait, en réciproque, l'avant-garde à se satisfaire d'avantages de plus en plus limités, mais néanmoins existants et perçus par le reste de la population.

3.4.4. De l'avant-garde politique à la classe dominante

L'avant-garde apparaît comme le garant de la réussite de la contestation. La révolution ou l'action armée reste, à l'évidence historique, la condition de la transformation de la société. L'élimination de la classe dominante permet à l'idéologie contestataire de s'imposer ; à la masse populaire de progresser ; à l'avant-garde de prendre personnellement le pouvoir et d'en acquérir les responsabilités et les avantages. Par la suite, renaîtra l'écart entre les intérêts de la masse et ceux de l'avant-garde transformée en classe dominante. Cette transformation est alors institutionnalisée. Mais elle existe dès son origine, pendant la période de contestation, à partir du moment où l'avant-garde, pour se constituer, se distingue théoriquement du reste de la population.

3.4.5. La prise de conscience des intérêts différents de la masse et de l'avant-garde devenue classe dominante

La contestation se renouvelle par l'intelligentsia, principalement de la classe dominée. Cependant, il semble, historiquement parlant, que l'on puisse distinguer au moins deux périodes concernant la perception des différences d'intérêt entre la masse et l'avant-garde, devenue classe dominante.

Tout semble lié, une fois encore, à la lutte des classes. Tant que la classe dominante est encore au pouvoir, tant qu'elle est encore mondialement prépondérante, l'intérêt de la masse et de l'avant-garde étant fondamentalement le même, l'identité l'emporte et exige l'effort commun pour liquider la classe dominante. Aucune dénonciation des intérêts divergents ne peut être acceptée puisqu'elle équivaut à un affaiblissement des intéressés dans la lutte. Elle sert alors, objectivement, la classe encore dominante. Elle ne peut être qu'assimilée à la propagande de cette dernière et liquidée comme telle.

Cette attitude est nécessaire sur le plan mondial. Le fait que l'avant-garde se soit transformée en classe dominante dans un pays, après liquidation de la force nationale antérieure, ne justifie pas sa dénonciation comme nouvelle classe dominante tant que sur le reste de l'univers géographique environnant domine encore la classe précédente.

Cependant, dès que l'avant-garde est devenue la classe dominante à l'échelle mondiale et ne craint plus dès lors un retour en force de la classe précédente, la dissociation des intérêts de la masse et de la nouvelle classse, qui avait déjà été perçue, peut être dénoncée systématiquement. Elle permet, alors, l'extension de la nouvelle avant-garde.

3.5. La classe dominante

3.5.0. La dictature de la classe dominante

Dans cette perspective, la classe dominante apparaît comme étant la classe de l'intelligence s'étant emparée des pouvoirs et cherchant à les conserver, à l'intérieur des pressions économiques d'une époque. L'aristocratie dominerait une société agricole, la bourgeoisie une société commerciale et industrielle, la nouvelle petite-bourgeoisie ou sociocratie la société socialiste. La classe dominante ayant acquis le pouvoir chercherait à le conserver. Dès lors, la durée intervient et, avec elle, les notions de présent et d'avenir.

3.5.1. La politique de la force

La dictature, dans le présent, se maintient par les pouvoirs politiques : législatif, exécutif, judiciaire, par la force de la police jointe, le cas échéant, à celle de l'armée.

3.5.2. La politique culturelle : la création du circuit conformiste

La force ne suffit pas. Il faut gagner les esprits, stériliser leurs oppositions possibles, les récupérer. Chronologiquement, deux opérations sont à entreprendre :

— le modelage des esprits neufs ;

— l'entretien des esprits adultes dans le moule de l'idéologie dominante.

3.5.2.0. La politique de l'enseignement

La dictature doit prévoir le futur. La classe dominante se trouve alors en présence du problème démographique et du renouvellement des générations. L'intelligence risque de lui échapper. Sa distribution obéit en bonne part aux lois du hasard et se trouve répartie dans tous les groupes de la société. La classe dominante doit donc trouver les moyens de lutter contre la montée de l'intelligence. Sa politique consistera soit à l'assimiler, soit à la stériliser *(Schémas pour la Bibliologie)*. C'est la fonction de la politique de l'enseignement.

Le résultat de cette action est effectivement la formation de la majorité du public national à l'image de l'idéologie dominante.

3.5.2.1. La politique d'information

Les esprits formés, il convient de les surveiller afin qu'ils demeurent dans le moule de la pensée établie. C'est notamment la fonction de la politique d'information et de toutes les formes de la communication. La classe dominée, ayant été intellectuellement stérilisée, aura pour mission de recevoir l'information. Sa situation psychologique sera réduite à celle, passive, d'un récepteur qui n'a pas le pouvoir d'intervenir sur l'émission pour en modifier le contenu. Le résultat est la constitution d'une mentalité collective pénétrée massivement par l'idéologie dominante.

3.5.2.2. La politique de la création culturelle : le cycle de renouvellement du conformisme dominant

La classe dominante se trouve en présence de deux contraintes apparemment contradictoires, mais qui trouvent une solution dialectique.

D'une part, il lui faut alimenter en produits culturels la population formée aux poncifs historiquement enregistrés ; d'autre part, il lui faut appliquer son idéologie dans les divers

domaines de l'activité culturelle, économique et sociale afin de la développer et de la conduire à son terme. La classe dominante réussit cette entreprise par trois politiques complémentaires : la création d'un circuit de consommation culturelle ; l'émission d'un circuit d'avant-garde formaliste ; la récupération, le moment venu, de celui-ci par l'université créatrice des nouveaux poncifs collectifs.

3.5.2.3. La création conformiste

Là est d'abord l'essentiel. Il faut répondre aux besoins que l'enseignement et l'information ont créés dans le public. On cherchera donc à promouvoir une politique du paraître social qui attire les producteurs culturels et les conduise à s'identifier à l'idéologie dominante.

Un certain nombre de moyens de pression auront pour finalité d'attirer, puis d'intégrer l'intelligence des autres classes dominées. L'argent, le pouvoir, les honneurs sont les appâts traditionnels. L'aristocratie introduisit la pratique de l'anoblissement de la bourgeoisie. Ce besoin fut si bien ancré que cette classe, ayant acquis le pouvoir, créa sa propre noblesse, la noblesse d'Empire.

La bourgeoisie pratique aujourd'hui de même face au prolétariat, en créant et en développant la nouvelle petite-bourgeoisie. En imposant enfin une sanction par la sélection qualitative, l'enregistrement historique des hommes et des œuvres, elle crée une émulation qu'elle cherche à maintenir au profit de ses fils ou de ceux qui sont prêts à soutenir son idéologie. Cette sanction de la renommée s'accompagne encore d'une sélection financière, la gloire entraînant souvent des avantages matériels. Elle oblige ainsi la population des créateurs à se scinder en deux catégories. Ceux qui bénéficient de la notoriété et de l'argent, mais qui devront s'incorporer à la classe dominante ; ceux qui, malgré leur désir, auront été écartés et qui resteront dans les classes dominées, dans l'anonymat.

3.5.2.4. Le développement de l'idéologie. L'avant-garde formaliste dépolitisée

Encore faut-il que la politique de la dictature culturelle possède un contenu : celui-ci sera apporté par l'avant-garde culturelle formaliste de la société dominante.

Celle-ci n'a plus à vaincre sur le plan politique. Par contre, la prise du pouvoir lui a fait l'obligation d'appliquer son idéologie aux diverses formes de l'activité culturelle, économique et sociale. Dès lors, dans les différents domaines, en fonction du contenu de chacun d'eux, la société dominante sécrète une avant-garde formaliste qui ne discute pas ses principes, mais les applique et cherche ainsi à accomplir la réalisation du projet de la classe dominante, dans les domaines considérés.

3.5.2.5. La solution de la contradiction : la récupération universitaire

Cette novation formelle crée un conflit avec le milieu conformiste de la société dominante, qui compose la majeure partie de la population.

Dans une première phase, l'innovation formelle est rejetée par le milieu conformiste et s'apparente ainsi, faussement, à une démarche révolutionnaire. Rejetée comme l'avant-garde politique de la classe dominée, l'avant-garde formaliste de la classe dominante se rapproche d'elle et lui emprunte ses procédés de lutte en les adaptant à ses propres finalités.

Dans une seconde phase, l'avant-garde formaliste pénètre progressivement la société dominante qui finit par reconnaître, en elle, l'une de ses manifestations.

Dans une troisième phase, au bout de plusieurs dizaines d'années, généralement, l'avant-garde formaliste d'une génération est récupérée par les historiens des divers domaines de l'activité, qui font le bilan d'une époque, comme c'est leur vocation. Ils entérinent les faits nouveaux qui se sont produits. Par la suite, l'Université, par la formation des maîtres, par la constitution des programmes, par les trois degrés de son enseignement, renouvelle les poncifs et le conformisme de la société dominante.

3.6. L'action de l'avant-garde politique : le circuit de contestation sociale

Cette politique entraîne plusieurs conséquences. D'abord, elle stérilise intellectuellement une partie considérable de la population sur le plan créatif. Elle crée ensuite, avec la dialectique de la sociocratie (intelligentsia, bureaucratie, technocratie), les circuits déjà définis qui prennent dès lors toute leur signification. Elle oblige les artistes à choisir. La plupart chercheront à jouer le jeu et à s'incorporer dans le circuit conformiste de la consommation. En retour, cette politique déclenche un phénomène d'opposition et de contradiction dialectique chez une minorité d'intellectuels originaires des classes dominées ; ceux-ci prennent plus ou moins conscience du système de stérilisation dont ils ressentent moralement les effets. Ceux qui sont assez purs, c'est-à-dire qui n'ont pas été suffisamment formés et contraints, se refusent à suivre le chemin de l'assimilation. Leur opposition se manifeste alors sous la forme de la pensée anticonformiste et révoltée, créatrice de l'avant-garde dans sa forme politique. Celle-ci se trouve dès lors conduite à se différencier de l'avant-garde formaliste dépolitisée de la classe dominante.

3.6.0. La répression de l'avant-garde politique

Cependant cette réaction, si limitée quantitativement, est fondamentale puisqu'innovatrice.

L'action de la société dominante doit être de déconnecter l'opposition du public. Elle interviendra de deux manières : par une politique coercitive contre les auteurs ; par une politique de censure.

3.6.0.0. La politique coercitive

La politique menée sur le plan créatif s'établira alors sur plusieurs axes successifs. Par la politique de l'enseignement général, elle cherche à stériliser la pensée créatrice dans les autres classes et elle y parvient pour l'essentiel. Reste qu'une partie de l'intelligence, dans les classes dominées, échappe à cette stérilisation. La classe dominante doit alors faire intervenir une seconde procédure de stérilisation : les conditions économiques et sociales de la création. Pour créer, il faut réunir plusieurs conditions en plus de l'esprit créatif : il faut de l'argent, pour se faire imprimer ; il faut un réseau relationnel, pour faire de la publicité. En obligeant les autres classes au travail, à la pauvreté relative, à l'isolement de la publicité et en maintenant les avantages du temps libre, de l'argent et des relations à son profit, la classe dominante permet l'épanouissement rapide de la création littéraire en son seul sein. Il lui restera, si elle ne parvient pas à stériliser la création, à faire pression sur l'individu pour le conduire à l'autocritique et à l'autocensure (actions économiques, familiales, sociales, physiques).

3.6.0.1. La censure

Enfin, si les individus ne se soumettent pas et persistent dans leur création contestataire, il faudra établir un barrage entre eux et le public. C'est le rôle de la censure.

Il est indispensable à la classe dominante qu'elle puisse intervenir en ce sens sur les organismes de communication de masse. Elle le fera soit directement par la censure préventive, soit indirectement, avant la distribution, par des pressions économiques sur les entreprises récalcitrantes.

3.6.0.2. L'extension du conflit et la lutte pour le pouvoir

Malgré l'application des mesures de coercition, la classe dominée et son avant-garde politique prennent de l'extension. Dès lors, cette dernière crée et met en place, sur tous les plans, politique, militaire, culturel, d'enseignement et d'information, créatif — littéraire et artistique —, des organismes de nature comparable, mais de vocation contraire à ceux déjà mis en place par la classe dominante et qui se substitueront à eux le jour venu.

C'est ainsi que naît, dans le cadre de la communication écrite, le circuit de l'avant-garde politique qui ne saurait être confondu avec celui de l'avant-garde formaliste et qui s'oppose au circuit normal de la consommation intellectuelle visant à satisfaire les besoins du grand public.

3.7. La mise en question du principe marxiste de la fin de la lutte des classes

Cette théorie vise à rendre compte du réel. Autant que l'histoire nous y autorise, elle repose sur une analyse dialectique, à tendance universelle et éternelle, de la lutte des classes. Celle-ci se poursuivrait par l'existence constante d'une société dominante conformiste, d'une avant-garde politique contestataire, anticonformiste, et d'un mouvement dialectique entre les deux tendances. Cette théorie se vérifie aisément dans les sociétés existantes : aristocratiques, bourgeoises, socialistes.

C'est dire que le principe marxiste de la fin de la lutte des classes après l'avènement du prolétariat se trouve mis en question. Dans l'état actuel des choses, la théorie généralisée de la classe dominante paraît la seule à pouvoir rendre compte de la diversité des observations. Elle est conforme au principe même de la vie sur lequel repose la dialectique. Elle réduit ainsi la théorie de la fin de la lutte des classes à un projet mythique, messianique, religieux, erroné sur le plan expérimental, mais politiquement utile. Il permet en effet la projection religieuse de la foi des foules, nécessaire à l'action révolutionnaire émancipatrice. Dans cette perspective, la révolution culturelle chinoise apparaît comme la tentative systématique et lucide d'éliminer constamment l'intelligentsia et l'avant-garde au moment où elles se transforment en classe dominante.

4. CONCLUSION. UNE APPLICATION DE LA THÉORIE GÉNÉRALE DE L'AVANT-GARDE : LA FONCTION RÉCUPÉRATRICE DES *AVANT-GARDES LITTÉRAIRES AU XXe SIÈCLE*

Le présent ouvrage fait intervenir des chercheurs et des universitaires de nombreux pays sous la coordination de l'*Université libre de Bruxelles*. Quelle est donc sa signification ?

Plusieurs questions viennent à l'esprit : pourquoi aujourd'hui ? pourquoi des universitaires ? pourquoi une action internationale ? On ne saurait, à nos yeux, répondre à ces questions sans faire intervenir la théorie précédente (points 3.5.2.3 et suivants). Si nous nous en tenons au bilan que nous avons tenté de dresser, on peut dire qu'en 1968, l'avant-garde libérale s'était banalisée, s'achevait et était politiquement acceptée, tandis que l'avant-garde politique cherchait sa voie.

Toutes les conditions semblent donc réunies pour que la recherche universitaire intervienne : le pouvoir libéral a déjà fait savoir que l'avant-garde formaliste était une arme culturelle, une démonstration de la vitalité créatrice d'une société contestée. Les œuvres des littérateurs et des artistes des générations précédentes sont entérinées ; aucune forme de contestation grave n'est à craindre sur ce point ; le public est sensibilisé et fait pression déjà sur le milieu éditorial. La récupération de l'avant-garde est donc non seulement possible, mais nécessaire. Le temps est venu d'en faire l'histoire. Demain, l'enseignement apprendra aux nouvelles générations l'évolution de l'idéologie de l'avant-garde en l'incorporant aux manuels littéraires. Cette observation est utile : elle nous permet de compléter le cycle intrasociété de l'avant-garde par l'enregistrement d'une dernière phase. A la banalisation économique et sociale s'ajoute la récupération historique.

Celle-ci n'est pas sans problèmes. On doit s'interroger sur la nature de l'approche universitaire et sur les variations de structure qu'elle peut entraîner dans la manière d'aborder l'avant-garde.

Une remarque essentielle doit d'abord être faite. La récupération historique est, le plus souvent, sans lien avec l'avant-garde. L'historien, fréquemment, est un universitaire. Il n'a pas toujours l'expérience vécue du milieu qu'il étudie. Cela ne saurait surprendre. Dialectiquement parlant, l'Université se trouve à l'origine de la phase de synthèse puisqu'elle vise à introduire et à répandre par l'enseignement, dans la population, les résultats acquis par l'avant-garde politique ou formaliste dans la phase d'antithèse. L'absence de lien dialectique avec l'avant-garde et la position naturelle de la recherche historique et littéraire universitaire entraînent une approche psychologique différente. Celle-ci peut introduire plusieurs conséquences.

La démarche est moins, ou autrement, passionnée parce que l'homme est moins engagé. Ceci est profitable, dans le principe, au résultat. A la sélection politique des tendances et des informations pratiquées par les avant-gardistes se substitue l'enregistrement exhaustif des données.

La formation, sur un autre plan, risque de déplacer le problème. Les poncifs de l'histoire de la littérature traditionnelle conduisent à enregistrer les auteurs, les mouvements, les générations célèbres. L'orientation naturelle de la recherche pourrait concerner bien plus l'enregistrement du contenu des écoles successives que la nature et l'évolution du problème de l'avant-garde. Comme nous l'avons dit plus haut, il y a une différence entre le contenu de la création et la conscience de l'innovation. On examinerait le tout en écartant la partie. Ce risque est d'autant plus grand qu'il faut ajouter à la tendance littéraire de la formation, l'absence de

lien avec l'avant-garde vécue et la nécessité, dès lors, de se fonder sur l'analyse presque essentielle de ce qui en reste, c'est-à-dire des textes.

Dès lors, au lieu d'une histoire de l'avant-garde nous risquerions d'obtenir une histoire de la littérature au XXe siècle. La méthodologie scientifique, de son côté, n'est pas sans danger, dans ce cas. En effet, elle suppose, dans le domaine de l'histoire littéraire, qu'on laisse de côté, souvent pour plus tard, les artistes et les littérateurs vivants. Dans le problème de l'avant-garde, cela voudrait dire que les manifestations de celle-ci, postérieures au surréalisme et à la Deuxième Guerre mondiale, ne seraient qu'assez peu abordées. Dans ce cas, à l'exhaustivité de l'étude du passé entériné s'ajouterait la sélection chronologique de la dernière période qui est pourtant l'une des plus essentielles en ce qui concerne le problème de l'avant-garde. Celle-là même sur laquelle nous avons d'ailleurs travaillé : *la génération et le mouvément du Signe* (*Lettrisme*, *Informel*, *Internationale Situationniste*, *Schématisme*, *Art Socio-expérimental*, *Esthétique industrielle*, *Art permutationnel*, etc.)

Enfin, les chercheurs ne sont pas sans préconceptions politiques. L'école libérale tendra à dépolitiser le problème de l'avant-garde et à insister sur ses manifestations formalistes. La société bourgeoise orienterait ainsi son milieu universitaire à prendre la suite du formalisme moderne de l'avant-garde. C'est bien ce qui semble se passer au niveau même du titre de l'ouvrage *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle.*

A la sélection chronologique précédente s'ajouterait ainsi une sélection systématique laissant de côté les manifestations des deux cycles, libéral et marxiste, de l'avant-garde politique. Ce serait mutiler le formalisme lui-même.

L'école universitaire marxiste voudra sans doute élargir le problème de l'avant-garde politique. Reprenant à son compte la critique formulée dans la période actuelle de repolitisation de l'avant-garde, elle aura tendance probablement à critiquer l'avant-garde formaliste, sans posséder une théorie explicative de ses manifestations. Elle risque de se placer en porte-à-faux. Dans les deux cas, les présupposés politiques des deux écoles orientent la recherche universitaire vers des sélections et des explications préjudiciables à l'examen complet du problème.

C'est dire que la démarche universitaire, quelles que soient ses qualités, n'est pas, par sa structure même, sans dangers. C'est pourquoi nous avons pensé qu'il était souhaitable de faire appel à des historiens liés à l'avant-garde, ayant vécu ses formes récentes dans le militantisme créatif. C'est dans ce but que nous avons accepté de participer à cette œuvre collective et que nous avons tenté d'élaborer ces schémas pour l'avant-garde.

Nous aurons réussi sur ce point si les lecteurs et les chercheurs s'accordent à considérer que notre apport leur est utile. Pour nous, notre théorie nous offre une meilleure compréhension d'un phénomène auquel nous avons consacré une large part de notre vie. Elle nous permet, dès maintenant, par ses schémas, d'éclaircir et de renforcer notre action.

CHAPITRE VIII

LES AVANT-GARDES FACE A LA CRITIQUE LEUR ROLE HISTORIQUE

Le premier des thèmes traités ici ne concerne au fond qu'une relation particulière existant entre l'avant-garde et la société, mais qui détermine souvent les autres. Les commentateurs, en effet, agissent sur l'opinion et tendent dans certains cas à influencer jusqu'aux générations à venir en insérant œuvres et auteurs dans les cadres de l'histoire littéraire. On constatera pourtant que de nos jours — et peut-être grâce à l'avant-garde — le danger de sclérose est moins grand qu'on ne pourrait le craindre. Car, de même que l'œuvre d'art peut prendre la forme d'une méditation sur son propre mode de fonctionnement et confiner de la sorte à la critique, de même celle-ci abandonne à l'occasion son « détachement » proverbial pour se rapprocher de la création pure. Sans doute, le lecteur, mis en condition par tout ce qui précède, prendra-t-il plaisir à lire ici une de ces « gifles au goût académique ».

Avec le futurisme, les producteurs et leurs juges sont entrés, comme on l'a fort bien dit[1], dans une phase d'autocritique dont le moindre mérite n'a pas été de remettre en question, de rendre relatives les anciennes catégories, et de donner lieu à une prolifération de styles et de tendances qui se reflète aujourd'hui, notamment, dans le pluralisme[2] des écoles pratiquant l'*allgemeine Literaturwissenschaft* ou la *theory of literature*.

LA RÉCEPTION CRITIQUE DE L'AVANT-GARDE

(Charles Russell, Newark)*

La définition que l'on donne de l'avant-garde, l'analyse que l'on en fait, le jugement que l'on porte sur elle sont tout autant fonction du système de valeurs et de l'optique particulière du critique que des déclarations dans lesquelles les écrivains et artistes d'avant-garde s'expliquent sur eux-mêmes. Ce qu'on dénomme « actions d'avant-garde », la portée qu'on leur reconnaît, varie considérablement selon les idées, affichées ou non, du critique sur la relation qui existe entre l'artiste et la société. Par un phénomène inverse, le critique confronté avec l'avant-garde se trouve du même coup impliqué dans le processus de mise en question amorcé par le sujet agissant, l'artiste d'avant-garde. Le caractère conscient et agressif des œuvres de cette espèce exige que le critique, en tant que porte-parole de la culture, reconnaisse, déclare et justifie sa

[1] Cf. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974 (edition suhrkamp, 727), pp. 28-29 et 35.

[2] Cf. « *Theorie der Avantgarde* ». *Antworten*... Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976 (edition suhrkamp, 825), p. 61.

* Trad. par Dina Weisgerber

propre position philosophique et politique. Ceci est particulièrement évident en ce qui concerne sa réaction à deux schémas très répandus dans cette littérature : l'entreprise de démolition du langage et l'anticipation sociale.

On prétend souvent dans les milieux d'avant-garde que l'introduction dans le texte d'innovations radicales en matière linguistique porte des fruits sur le plan social ou politique. Cette doctrine constitue comme le lieu privilégié qui nous permettra de mieux comprendre les réactions de plusieurs critiques éminents vis-à-vis de ces mouvements. Si nous avons choisi cette optique, c'est pour bien dégager ceux-ci des rapports étroits qu'ils entretiennent avec la modernité, c'est-à-dire avec une tradition littéraire en honneur depuis cent vingt-cinq ans. Les deux phénomènes font leur apparition, vers le milieu du XIXe siècle, au moment où l'artiste prend conscience de son aliénation face aux valeurs dominantes de la culture bourgeoise. Mais alors que les auteurs « modernes » au sens le plus général (Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Proust, Gide, Joyce, par exemple) rejettent toute perspective historique et politique comme étant parfaitement étrangère et inadéquate à la création d'un ordre esthétique, les écrivains d'avant-garde, quant à eux, prétendent que leurs œuvres aient une portée sociale précise et même, dans certains cas, un sens politique. Autrement dit, ceux-ci s'efforcent, en dépit de leurs tendances anarchistes et nihilistes, de légitimer leurs écrits en tant qu'agents de l'évolution historique. C'est dans ce contexte qu'on peut évaluer à sa juste valeur le « double mouvement » de rupture et d'anticipation observé par Adrian Marino[1]. Les couples « rupture-et-désir », « nihilisme-et-activisme » signifient bien plus que la simple exacerbation du mépris des modernes pour le classicisme. Ils sont les moyens mis en œuvre par l'artiste d'avant-garde pour contester les barrières érigées par ses contemporains entre l'art et la vie, pour vaincre l'aliénation de l'art vis-à-vis de la culture de l'époque et se porter au delà de l'ordre social existant, afin d'accomplir la transformation future du langage, des consciences et de la culture.

C'est autour de cette notion de régénération de la culture que tourneront fatalement les réactions du critique. Toute analyse de l'avant-garde implique nécessairement une étude du rôle joué par l'art et les idées esthétiques dans la société moderne. L'activisme déclaré des artistes d'avant-garde entraîne le critique à examiner les rapports entre idée et action ; leur propension à bouleverser l'ordre linguistique et politique le force à porter un jugement sur les modèles de stabilité sociale ou de transformation. Aborder l'avant-garde de quelque manière que ce soit, c'est immanquablement voir mettre en question les fondements théoriques de sa propre méthode. Le critique est obligé de se demander, en même temps que l'artiste, quels sont les liens entre ses idées et la structure actuelle de la société, à quels modèles d'évolution historique ou de stabilité son travail l'amène à donner son appui, et quelles limites son langage à lui — le langage critique en tant que système — contribue à fixer. Il devra enfin se demander jusqu'à quel point la notion même de la critique — qui, pour analyser et juger, ne peut que se fonder sur une optique et un système de valeurs spécifiques — le fait, fondamentalement, entrer en opposition avec l'avant-garde, laquelle, précisément, conteste ces systèmes. Dans quelle mesure le critique est-il condamné à récupérer et accommoder sans cesse la volonté de rupture de l'avant-garde ? Voilà les questions qui se devinent à travers l'attitude adoptée par diverses écoles, telles que la critique marxiste, celle de l'« élite intellectuelle » (Benda, Huizinga, Ortega, Paulhan), la critique universitaire contemporaine, et celle, enfin, des intellectuels « engagés ».

[1] Adrian Marino, « Essai de définition de l'avant-garde », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1975, 1, p. 100.

C'est la théorie marxiste qui a donné l'analyse critique la plus complète, et la plus cohérente, de l'avant-garde. Ici, l'on s'accorde généralement pour refuser à l'avant-garde tout statut d'acte révolutionnaire. Ce qu'on y voit, c'est l'expression d'une révolte psychologique et esthétique, de la part d'artistes et de l'intelligentsia, contre leur désagrégation au sein de la culture bourgeoise. S'il est permis de croire que certains de ces artistes admettent les origines politiques de leur aliénation, disent les marxistes, rares sont les œuvres d'art opérant au niveau de l'infrastructure économique et politique. Bien au contraire, les recherches expérimentales de l'avant-garde présupposent l'efficacité sociale et politique d'innovations se situant uniquement dans les domaines linguistique et philosophique. Faute de liens adéquats avec les forces véritablement révolutionnaires de la société — celles du prolétariat —, l'avant-garde se condamne à une révolte idéaliste, anarchique et, en fin de compte, utopique. En insistant sur la primauté du langage, elle ne fait que favoriser l'écart entre les idées et la *praxis*, consolidant par là même la structure de la société et privant le prolétariat d'un instrument de révolution totale.

Des critiques venant d'horizons aussi divers que Plechanov, Lukács, Fischer, Goldmann, Hauser et Caudwell attribuent l'origine et les limites de l'avant-garde à la dépréciation du statut social de l'intellectuel et de l'artiste au sein de la société bourgeoise, et s'accordent pour situer cette dévalorisation au moment où prend fin la phase progressiste de la classe moyenne. Au lieu que leurs idées soient l'expression de l'esprit critique et des tendances novatrices d'une bourgeoisie arrivant au pouvoir, en opposition directe avec le classicisme conservateur de l'aristocratie, les artistes et les intellectuels de la « génération de 1830 » découvrent que la bourgeoisie ne fait plus aucun cas de la pensée critique et a cessé de revendiquer une idéologie sociale progressiste. L'écart toujours plus grand entre le contexte idéologique et le comportement social, et la réification des valeurs qui l'accompagne, se soldent par l'aliénation effective de l'artiste et de l'intellectuel vis-à-vis de la société dans laquelle ils vivent. Le plus souvent, il se retirent du jeu et se bornent à défendre des valeurs qu'ils conçoivent comme absolues, éternelles, détachées de la réalité. « Die Wissenschaft der Wissenschaft wegen oder die Wahrheit der Wahrheit wegen (. . .) ist ebenso wie das *l'art pour l'art* nur ein Produkt der Entfremdung der Intellektuellen von der Praxis »[2]. En proclamant leur allégeance à une réalité « supérieure » par un rejet délibéré des préoccupations « matérielles », les intellectuels et les artistes, loin de jouer un rôle critique et actif dans la société, assument, en fait, leur condition et se retranchent dans le carcan de leur aliénation. Dans le même temps, la bourgeoisie, prétendument exclue du « royaume des valeurs », trouve la justification de son hégémonie dans cette notion de valeurs universelles et détachées de toute idée de classe.

Selon les critiques marxistes, il y a corrélation entre le développement de l'avant-garde et l'intensification de la lutte des classes. « Bis um 1848 ist die Intelligenz noch die geistige Avantgarde des Bürgertums, nach 1848 wird sie bewusst oder unbewusst zur Vorkämpferin der Arbeiterschaft »[3]. Bien sûr, il y a gros à parier que la plupart des marxistes jugeront cette identification avec le prolétariat superficielle et vague. Mais il est important de noter que cette description colle au modèle de l'avant-garde, s'adapte à son caractère bohème, plus étroitement qu'au comportement des écrivains « modernes ». Ceux-ci, en effet, restent sur leurs positions, cantonnés dans le domaine de l'absolu (ou réputé tel), farouchement opposés à l'indigence des

[2] Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, II., München, C. H. Beck, 1958, p. 380.
[3] Ibid., pp. 381-382.

valeurs matérialistes et à la terreur de la lutte des classes. C'est bien ici qu'il faut chercher la source de telles tendances propres à l'avant-garde : sa dévaluation de l'art, des normes universelles et de l'intellect ; c'est ici que prennent forme ses efforts « révolutionnaires » pour réaliser la fusion de l'art et de la vie. Le signe particulier de sa révolte est le nihilisme, le refus — la « déconstruction » — des structures intellectuelles, du système de valeurs de l'intelligentsia et de l'appui implicite accordé par cette dernière à l'idéologie bourgeoise.

S'il se trouve un petit nombre de critiques de gauche, tels que Berger et Marcuse, pour témoigner un intérêt plus que tolérant à l'égard de cet esprit négateur, la majorité des théoriciens marxistes, au contraire, manifestent une opposition irréductible au « bohémianisme ». Tout en voyant dans celui-ci un pas en avant vers l'émancipation de l'intellectuel, ils constatent qu'il ne s'accompagne pas pour autant d'une réelle identification avec la mentalité révolutionnaire, incarnée dans le prolétariat. Lorsque, par volonté délibérée, le bohème s'associe au peuple, il ne fait qu'imiter un style de vie et projeter son isolement d'individualiste sur une classe à la recherche d'une réalité collective. Hans Mayer fait apparaître ce qui sépare le bohème du travailleur en les qualifiant respectivement de « Steppenwolf » et de « Jedermann ». Il observe entre eux une différence fondamentale d'idéologie : « the difference between, on the one hand, a mixture of feelings and thoughts brewed from sympathy and self-sympathy, ethical socialism, and anarchical hatred of the state, and, on the other hand, Bolshevism »[4]. Mayer s'appuie sur Trotski et sur *Die Boheme* de Helmut Kreuzer pour étudier les dangers qu'entraînerait l'engagement du bohème dans l'action révolutionnaire. C'est là, selon Mayer, quelqu'un qui cherche d'abord et avant tout à résoudre ses propres problèmes, c'est-à-dire son isolement personnel, plutôt qu'à restructurer de manière effective l'ordre politique.

L'une des meilleures analyses du bohémianisme de l'avant-garde est sans doute celle qu'en fit Trotski, dans *Littérature et révolution*, à propos des futuristes russes. Mettant leur rébellion contre la société prérévolutionnaire en parallèle avec des mouvements comparables, nés en Europe après le romantisme, il constate qu'aucune transformation sociale importante n'a jamais résulté de leur action, qu'il s'agisse du gilet rouge de Gautier ou des provocations antipasséistes de Marinetti. La thèse de Trotski est que le caractère violemment oppositionnel des futuristes découle essentiellement d'une émotivité « artiste » ; et de rappeller à ces révoltés que la bourgeoisie s'est contentée d'incorporer tranquillement dans ses manuels le produit des « révolutions » passées. Le futurisme russe a été servi par la chance : il a été rattrapé par la révolution prolétarienne avant la mise en train du processus de récupération. C'est parce que leur phase de rébellion coïncide avec une authentique révolution politique que ces poètes eurent l'occasion de participer à un mouvement susceptible de produire des changements historiques profonds. Trotski, pourtant, affirme que l'impuissance des poètes à se pénétrer intimement des buts et de l'esprit révolutionnaire révèle leur incapacité à surmonter leurs préjugés bourgeois. Il se déclare prêt à reconnaître le bien-fondé et le succès d'ailleurs tout relatif de leur révolte contre une tradition esthétique bourgeoise et moribonde ; mais il estime que leur impact fut quasiment nul sur les masses qui, dans leur grande majorité, avaient vécu en marge de cet héritage. Outre cela, les poètes se montraient, pour le plupart, incapables de concevoir un art d'un type nouveau, de même qu'ils ne pouvaient lui assigner une fonction qui répondît à la situation créée par la

[4] Tiré d'un essai inédit en allemand et écrit spécialement pour : Hans Mayer, *Steppenwolf and Everyman*. (Trad. Jack Zipes), New York, Thomas Crowell, 1971, p. 321.

société nouvelle. Ce qu'ils offraient au public n'était que le prolongement de ce qu'ils lui avaient toujours donné : des poèmes d'une extrême subjectivité, un langage disloqué. Incapables de sortir du champ étroit d'une conception entièrement idéaliste de l'histoire et de la *praxis*, ils mettaient à nu leurs contradictions idéologiques. Vus du point de vue de l'action révolutionnaire dans l'histoire, ils ne faisaient pas le poids : c'est ce que Trotski exprime lorsqu'il formule en raccourci l'accusation majeure portée par les marxistes contre la rupture poétique :

> (. . .) il ne faut pas transformer cette rupture en une loi de développement universelle. Dans le rejet futuriste exagéré du passé ne se cache pas un point de vue de révolutionnaire prolétarien, mais le nihilisme de la bohème. Nous, marxistes, vivons avec des traditions et ne cessons pas pour cela d'être révolutionnaires.[5]

En bons logiciens, les critiques marxistes font la séparation entre l'esprit utopique dont témoignent, selon eux, les hardiesses expérimentales du poète dans le domaine du langage, et la notion de *praxis* effective qui s'inscrit dans la marche de l'histoire. Dans la plupart des cas, leur manière de voir signifie plus que le refus de reconnaître à l'œuvre d'art le pouvoir de provoquer ou de refléter une véritable révolution sociale : ce qu'ils ne peuvent souffrir, en vérité, c'est l'usage particulier que les artistes d'avant-garde font du langage, et plus précisément, leur croyance en la possibilité d'affecter directement les consciences en s'attaquant aux structures linguistiques traditionnelles. Pour tous les marxistes ou presque, la révolte esthétique reste une simple affaire d'esthétique. Peut-être sert-elle à l'occasion à décanter ou à remplacer des conventions littéraires périmées, mais le plus souvent, elle ne fait qu'éloigner encore davantage l'artiste d'avant-garde d'une éventuelle intégration dans la société. Michel Beaujour se prononce catégoriquement sur la question :

> (. . .) the action of the poet on language — whether one conceives it as purification or more drastically — is the inverse of the revolutionary in society. Every poetic revolution is a utopian attempt to return to the origin of words, radical in the literal sense of seeking 'the fundamental elements of the root, the spelling of primitive words which pass into derivatives'(Littré). The poetic revolution, because it is poetry and can only deal with the specificity of poetic language, is an old utopia, a mythical dream in which every poet imagines himself to be Adam in the terrestrial paradise.[6]

L'idée la plus répandue au sujet de cette utopie — qu'elle soit l'image d'un retour au pouvoir et au sens originel des mots, ou l'expression du langage épuré de la culture à venir —, c'est qu'on y parviendra le plus sûrement par une transformation violente du langage et de l'esprit. Ce vers quoi l'on tend ici, c'est, au fond, l'apocalypse ; et qui dit apocalypse dit refus radical de l'histoire. Voilà précisément ce que Trotski reproche à la bohème d'avant-garde.

Mais si la croyance en une apocalypse spontanée illustre bien le côté chimérique de l'avant-garde, on s'aperçoit bientôt aussi du danger que comporte une telle attitude dans la mesure où elle rend plus brutal encore l'éclatement de la nature universelle du langage et de son efficacité. En se déclarant convaincus de la puissance révolutionnaire des mots, les avant-gardistes

[5] Léon Trotsky, *Littérature et Révolution*. (Trad. Pierre Franck et Claude Ligny), Paris, Julliard (Les Lettres Nouvelles), c. 1964, p. 116.

[6] Michel Beaujour, « Flight Out of Time : Poetic Language and the Revolution », *Yale French Studies*, 39, 1967, p. 38.

contribuent à détruire, par un ironique retour des choses, ce que les marxistes considèrent comme l'un des instruments indispensables à tout véritable changement. En outre, les coups qu'ils portent à tort et à travers aux idéaux culturels de la bourgeoisie, sont eux aussi tenus en suspicion. Car ils apparaissent comme une forme d'idéalisme, dont le caractère nihiliste affaiblit virtuellement la foi dans les vérités essentielles de l'histoire, sur quoi toute société future doit nécessairement se fonder :

> Sie (die Boheme) verwirklicht einerseits das Ideal der volkommenen Konzentration auf geistige Ziele, sie vernachlässigt aber zugleich die übrigen Werte des Lebens und bringt den über das Leben siegenden Geist um den Sinn seines Sieges.[7]

Il s'agit donc bien ici de l'efficacité des tentatives de l'avant-garde pour s'identifier avec les forces de la révolution culturelle. L'analyse marxiste montre que la bohème a beau adopter la métaphore politico-militaire de l'avant-garde, il n'en reste pas moins que son incapacité à forger des liens adéquats avec les vraies forces de rénovation travaille forcément contre elle. Impuissante à surmonter l'aliénation dans laquelle son individualisme à outrance l'enferme, elle s'en tient à projeter les images d'un renouvellement radical de la culture. Lukács, le plus doctrinaire des critiques marxistes, condamne ces activités en deux mots lorsqu'il les qualifie de « boheme-anarchistische abstrakte Negation ». N'empêche que les propos qu'il tient sur les préoccupations des écrivains « sérieux », tels que Th. Mann et les partisans du réalisme social bourgeois, éclairent du même coup les inquiétudes et les aspirations d'une bonne partie de l'avant-garde.

> Gerade weil in den echten Schriftstellern dieser Zeit ein glühender Wunsch zur Überwindung der Isoliertheit der Literatur, des aus ihr folgenden Ästhetizismus, der künstlerischen Selbstgefälligkeit und Selbstgenügsamkeit brannte, mussten sie in ihrem Wunsch nach einer aktiven gesellschaftlichen Wirksamkeit der Literatur in der Gesellschaft ihrer Zeit — so wie sie eben war — nach Anschluss, nach Verbündeten suchen. Dieses Suchen hat zur Folge, dass sich die Schriftsteller mit Leidenschaft an gesellschaftliche Strömungen, an menschliche Äusserungsformen klammern, in denen für sie die leiseste Hoffnung verborgen zu sein scheint, dass sie zu einer Teilnahme am Protest gegen die Unmenschlichkeit der gesellschaftlichen Gegenwart zu bewegen sein könnten.[8]

Au fond, outre un socialisme fait de sympathie humaine et une vision anarchiste du monde, le seul modèle de transformation esthétique et sociale que l'avant-garde suive avec quelque cohérence est celui de la science — autrement dit, de la foi positiviste du XIXe siècle. Depuis l'idée initiale de l'« œuvre d'art comme expérience », telle qu'elle fut mise en lumière par Zola ; en passant par l'impressionnisme, le cubisme et le futurisme, et leurs « analyses » des notions de vision et de mouvement ; jusqu'à l'exploration du psychisme menée par le surréalisme, et à l'influence exercée par la linguistique structurale sur la production du discours dans les textes contemporains — c'est toujours dans les concepts de découverte et de progrès « scientifiques » que les œuvres d'avant-garde cherchent la justification de leurs recherches et de leurs

[7] Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 382.
[8] Georg Lukács, *Der historische Roman*, in : *Probleme des Realismus*, III, Neuwied, Luchterhand, 1965, p. 411.

innovations. Remarquons cependant que cet esprit scientifique ne contribue que rarement à raffermir la rébellion de l'artiste contre la société telle qu'elle est.

Les marxistes sont d'avis que le schéma proposé par l'observation et l'analyse scientifiques n'est pas étranger à la propension que montre l'avant-garde à un extrême subjectivisme. Car au lieu que ce modèle débouche sur une création artistique qui soit en prise directe sur la réalité sociale, il accentue le sentiment d'aliénation éprouvé par le sujet vis-à-vis de l'objet qu'il décrit. L'art est analyse ... mais il s'attache de moins en moins à observer le monde objectif, tandis qu'il tend de plus en plus à observer la manière même d'observer. L'art justifie son existence en déclarant sa démarche conforme à celle de la science expérimentale ... mais ses innovations et ses analyses se bornent à cela seul dont l'esprit puisse parler de manière immédiate — à l'esprit lui-même. Cette réflexion sur soi-même, si caractéristique de l'art et de la littérature modernes, semble bien révéler le subjectivisme et l'idéalisme fonciers d'un « art pour l'art » basé sur une « science pour la science » (Hauser). En centrant son attention sur les problèmes formels de l'activité artistique, au détriment d'un examen révélateur de la nature du monde objectif, l'art renie sa fonction critique. Au surplus, disent les marxistes, les notions d'innovation et de découverte spontanées et a-historiques s'avèrent être en parfaite conformité avec l'idéologie bourgeoise. Comme George T. Noszlopy l'a fait remarquer, « Through anti-traditionalism and commitment to experiment, through individualism and continuous search for novelty, the avant-garde acted according to the bourgeois concept of life and norms. The novelty of form as a meaning and value in art was the only social meaning, the manifest content of contemporary society, suitable for artistic expression, irrespective of the hostility of the public ».[9]

Les marxistes constatent donc que l'art d'avant-garde échoue dans ses efforts d'identification profonde avec les forces de changement social ; détourne son potentiel critique de la voie souhaitée en l'orientant vers une introspection pseudo-scientifique ; et demeure par conséquent au service de la tradition idéologique bourgeoise qu'il veut précisément combattre : l'idéalisme. L'avant-garde rejette le lien que la culture entretient avec des valeurs *a priori*, « universelles », mais elle ne comprend pas que mettre en doute et couper les ponts sont des mesures inopérantes, lorsqu'il s'agit de transformer l'infrastructure qui sous-tend ces idéaux. Son erreur, selon Trotski, est de postuler la primauté des idées sur le monde de l'action.

> Les idéalistes, y compris leurs épigones plutôt sourds et quelque peu aveugles — les subjectivistes russes — estimaient que le monde était mû par l'idée, par la pensée critique, autrement dit que l'intelligentsia dirigeait le progrès. En fait, tout au long de l'histoire, l'esprit n'a fait que clopiner derrière le réel ....[10]

Pour la plupart des marxistes, en somme, l'art d'avant-garde, comme les écrits modernistes d'ailleurs, se caractérise par une extrême subjectivité se prenant elle-même pour objet d'analyse et se livrant, dans son désir de s'affranchir des contraintes sociales, à de malencontreuses et vaines tentatives pour se libérer de son propre joug. A partir du moment où l'artiste admet, consciemment ou non, le principe de l'idéalisme, celui-ci empêche l'œuvre de plonger ses racines dans le réel, dans le « social ». L'œuvre d'art issue de cette attitude négative, créée en réaction contre une réalité sociale dont le caractère est d'être répressive, se trouve dans l'incapacité

[9] George T. Noszlopy, « The Embourgeoisement of Avant-Garde Art », *Diogenes*, 67, Fall, 1967, p. 95.
[10] Léon Trotsky, *op. cit.*, p. 27.

d'opérer avec succès dans le cadre de cette réalité de manière à produire les conditions qui pourraient donner naissance à une société nouvelle.

Les critiques marxistes sont pour ainsi dire unanimes à rejeter l'avant-garde du point de vue de la *praxis*. Ils diffèrent cependant sur l'importance qu'il faut lui accorder en tant que phénomène social. Ces divergences sont particulièrement le fait de certains critiques contemporains qui s'intéressent, plus d'un siècle après son apparition, à la continuité de cette tradition artistique. Quelques-uns d'entre eux, tels que John Berger, Marcuse, voire Marino, se demandent pourquoi on ne pourrait pas mettre en relief le désir constant de régénération sociale s'exprimant dans les œuvres en question, même si l'on estime que l'entreprise est parfaitement utopique. Détruire le langage et révolutionner la façon de voir, comme le font les artistes d'avant-garde, c'est offrir, à tout instant, la *possibilité* de se développer à une certaine manière de « penser contre », c'est-à-dire à une manière critique d'envisager le monde. Ainsi, Berger affirme que l'important dans le cubisme, par exemple, c'est la réorientation de la vision : voir ne signifie plus faire fond sur un code de significations, mais devient l'acte de perception en soi, acte qui se perçoit lui-même comme sujet actif et agissant. Berger, cependant, se rend compte que cette démarche peut mener au pire des subjectivismes (« the grossest subjectivism »)[11], et souhaite qu'une perspective critique se réaffirme dans l'œuvre d'art.

Marcuse développe cette idée que l'art est riche de possibilités explosives, mais il va plus loin que Berger et s'appuie sur une argumentation beaucoup plus subtile. Pour lui, il ne saurait y avoir d'union permanente entre l'art et la *praxis*. L'art de toutes les sociétés — prébourgeoise, bourgeoise, postrévolutionnaire — est l'expression sublimée de la notion de plaisir, qui est en opposition constante avec la notion de réalité. Pourtant, l'avant-garde acquiert une signification toute particulière en vertu du côté conscient et organisé de ses attaques contre le clichage politique et historique du langage dans le monde moderne. Pour résister à la menace d'un univers où le langage et les valeurs tendent de plus en plus à être unidimensionnels, l'avant-garde entretient la tradition de la pensée subversive. « (The avant-garde) is the effort to find forms of communication that may break the oppressive rule of the established language and images over the mind and body of man — language and images which have long become a means of domination, indoctrination and deception. »[12]

L'avant-garde projette des phantasmes d'universalité, de libération imaginaire, mais n'arrive jamais au stade de l'accomplissement. L'art ne pourra jamais qu'être *Schein*, illusion ... et l'illusion acquiert son pouvoir sur les hommes par la promesse et par la force de sa non-existence. Il n'y a pas union entre l'imaginaire et le réel, mais tant que le pouvoir subversif de celui-là reste vivant, on ne court pas le risque que celui-ci soit jamais totalement accepté. Le potentiel révolutionnaire de l'art ne réside pas dans la *praxis* proprement dite, mais dans l'image de libération qu'elle projette. « The relation between art and revolution is a unity of opposites, an antagonistic unity. Art obeys a necessity, and has a freedom which is its own— not those of revolution. Art and revolution are united in 'changing' the world — liberation. But in its practice, art does not abandon its own exigencies and does not quit its own dimension : it remains non-operational. »[13]

[11] John Berger, « Problems of Socialist Art », in : Lee Baxandall, *Radical Perspectives in the Arts*, Baltimore, Penguin, 1972, p. 213.

[12] Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, Boston, Beacon Press, 1972, p. 79.

[13] Ibid., p. 105.

C'est précisément au nom des besoins spécifiques de la révolution que la plupart des marxistes sont amenés à nier les potentialités explosives de l'avant-garde. Invoquant le penchant de celle-ci pour un utopisme nihiliste, ils établissent un lien entre la violence de son opposition dans le domaine des expériences linguistiques et les tendances idéalistes de la modernité qui prise plus que tout, comme Hauser l'affirme, une « durchaus passive (. . .) und rein kontemplative (. . .) Haltung gegenüber dem Leben »[14]. S'il en est ainsi, les artistes d'avant-garde restent bel et bien, et au même titre que les modernistes, des idéalistes aliénés de la société dont ils sont le produit, de cette société dont Poggioli a dit qu'elle n'avait la force ni de mourir, ni de se renouveler[15]. C'est dans la mesure où ils se présentent comme les hérauts de la contestation au sein de cette société, sans parvenir toutefois à faire entrevoir sa transformation, qu'ils s'attirent les foudres des écrivains marxistes. Ces derniers désavouent donc l'avant-garde et toutes ses théories sur le langage et la révolution du point de vue de l'action sociale ; point de vue qu'ils appliquent tout aussi rigoureusement d'ailleurs à leur propre critique. L'idéologie marxiste se juge elle-même et juge ses défenseurs en fonction du rôle et du rendement des idées dans la société.

Mais elle n'est pas la seule à faire le procès de l'avant-garde. La révolte contre les traditions culturelles bourgeoises suscita également les reproches d'un autre groupe de critiques engagés — ceux qui condamnent le nihilisme non point parce qu'ils estiment cette prise de position sans effet, mais parce qu'ils ont le sentiment qu'elle constitue une menace fondamentale pour leurs propres valeurs. Tels sont ceux que Poggioli proposa d'appeler l'élite intellectuelle qui écrivit pendant la première moitié du siècle, désignant par là des hommes comme Benda, Huizinga, Ortega y Gasset et Jean Paulhan. Bien qu'ils diffèrent sur bien des points dans leurs analyses spécifiques de l'avant-garde et de l'art moderne en général, ils manifestent un sentiment commun de méfiance et d'antipathie à l'égard de certaines tendances qu'ils décèlent chez l'artiste et l'intellectuel modernes, à savoir leur goût pour l'abstraction, pour l'irrationnel, pour l'expérimentation linguistique, enfin, qui favorise une rupture avec les codes d'ordre et autres vérités primordiales de la civilisation occidentale. Ce n'est pas par hasard que ces critiques écrivirent entre 1914 et 1945. Assaillis de toutes parts par les signes évidents de la puissance destructrice de l'Etat, ils découvrent que la décrépitude de la société découle du pouvoir politique des masses et des valeurs qu'elles défendent. Tenant l'ordre rationnel pour le plus grand des biens, ils finissent par ne plus pouvoir faire de différence idéologique parmi ceux prenant fait et cause pour les masses, et englobent communisme et fascisme dans la même réprobation.

Bien que les théories marxistes diffèrent radicalement de celles de l'élite intellectuelle, les deux groupes jugent l'art moderne selon la même optique, puisque les uns comme les autres le mettent en relation avec les fondements philosophiques et politiques de la culture telle qu'ils l'imaginent. Le caractère bohème et nihiliste de l'avant-garde, de même que l'hermétisme des modernes, sont critiqués en raison du fait qu'ils détournent l'art du rôle qu'il pourrait jouer dans la société. Que l'on défende le marxisme ou l'intelligentsia, des deux côtés on enregistre sans espoir l'échec de l'artiste à contribuer à l'établissement ou au maintien de la structure sociale et des valeurs qu'on prône. Si les marxistes reprochent au nihilisme anarchique et aux tendances

[14] Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 432.

[15] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde.* (Trad. Gerald Fitzgerald), Cambridge, Harvard University Press, 1968, p. 109.

idéalistes de l'avant-garde de ne permettre à celle-ci qu'une activité sociale de remplacement et totalement inefficace, l'élite intellectuelle, pour sa part, ne peut admettre la constante remise en question et la dépréciation des valeurs transcendantes qui sont les fondements spirituels et philosophiques de la société. Pour les uns et pour les autres, la rupture de l'avant-garde avec le passé et l'imprécision de ses rêves d'avenir laissent planer une menace antirationnelle sur leur vision d'un monde fondé sur une réalité historique stable et continue.

Les deux écoles critiques s'accordent également pour voir dans l'avant-garde un héritage du romantisme, bien que pour des raisons différentes. Ce qui, pour les marxistes, la rapproche de ce mouvement, c'est son idéalisme et son aliénation ; l'élite intellectuelle, de son côté, met l'accent sur deux autres traits communs : l'adoption de l'historisme et le refus de ce qu'on tient ordinairement pour des valeurs éternelles. En d'autres termes, les marxistes interprètent comme une excroissance de l'idéalisme ce que les autres considèrent comme une attitude subjective, née sous la pression d'une société matérialiste, et qui n'est idéaliste qu'en apparence. Alors que, pour les premiers, la décadence procède du désengagement d'une intelligentsia ayant accepté son aliénation et son impuissance, pour les seconds, au contraire, elle témoigne le plus souvent de l'engagement inconsidéré de l'artiste qui se met au service de l'époque, dominée par les idées et les passions des masses. Mais de nouveau, les tendances se rejoignent en ce sens que les deux groupes font rarement la distinction entre l'art d'avant-garde et les traditions modernistes. La plupart du temps, l'élite condamne en bloc tout l'art moderne, dont le principal délit est d'avoir perdu la foi dans les idées abstraites, universelles. A cette nuance près qu'elle s'indigne particulièrement de la virulence de l'antipasséisme avant-gardiste, au point qu'Ortega et Paulhan, par exemple, finiront par accorder, ne fût-ce que du bout des lèvres, la préférence au culte de l'artifice, à la volonté d'esthétisme qui caractérise les « modernes ».

Julien Benda apparaît comme le plus ardent défenseur de cette élite, dans sa lutte pour la culture et contre la rupture prônée par l'avant-garde. Sa critique est à double tranchant. Car en s'en prenant au rôle joué par l'art moderne dans la société contemporaine, Benda met aussi les intellectuels de son bord en garde contre un engagement irréfléchi, les exhortant en quelque sorte à ne pas prendre part aux courants dominants de la pensée politique et sociale. *La Trahison des clercs* (1927), surtout, est un appel aux mandarins, un cri de ralliement pour le rétablissement d'un modèle de vie menacé où l'intellectuel s'érige en protecteur des idéaux culturels.

Le premier devoir des clercs — de cette élite intellectuelle que Benda souhaite ramener à sa mission traditionnelle de championne de la culture — est de réaffirmer leur dévouement inconditionnel à l'ensemble des valeurs universelles, spirituelles et esthétiques, qui ont servi de fondement à deux mille ans de civilisation occidentale. Les clercs de Benda — les philosophes, les historiens, les religieux, les artistes — manifestent un attachement tout particulier pour les idées abstraites, telles que la Vérité, la Justice, le Divin, la Beauté, qui gouvernent leur vie. Le clerc digne de ce nom se moque des récompenses matérielles et temporelles, et se soucie fort peu de ce que les idéaux qu'il défend trouvent leur application dans le domaine politique. Toutefois, il témoigne de leur pouvoir de juger de la qualité de l'existence en ce monde. « Grâce (aux clercs), on peut dire que, pendant deux mille ans, l'humanité faisait le mal mais honorait le bien. Cette contradiction était l'honneur de l'espèce humaine et constituait la fissure par où pouvait se glisser la civilisation. »[16] Benda croit au pouvoir de ces vérités premières en soi et pour soi : ce

[16] Julien Benda, *La Trahison des clercs*, éd. revue et augmentée, 1946, Paris, Grasset, 1927, pp. 126-127.

sont elles qui forment la texture même de la civilisation. Le clerc n'a ni le désir ni la faculté de prouver ou d'éprouver la valeur de ces idéaux dans le domaine politique et social.

La trahison des clercs consiste à abandonner leur idéalisme pour tenter d'entrer dans l'histoire et adapter les valeurs auxquelles ils croient à des exigences politiques spécifiques. Ils soumettent ainsi l'universel et l'abstrait au temporel et au particulier, et donnent à croire que les idéaux d'une culture donnée peuvent être déterminés par les circonstances historiques. Attitude des plus dangereuse puisque le monde actuel est dominé par des valeurs antirationnelles, matérielles, temporelles et historiques, toutes valeurs qui vont à l'encontre de la mentalité des élites et sapent leur intégrité. Benda dénonce, notamment, l'influence de Nietzsche, de Bergson, de Sorel. L'époque moderne est gouvernée par l'esprit des multitudes qui ne se préoccupe que de puissance matérielle, de rétribution, d'action pragmatique. Dans ces circonstances, les clercs, en théorie apolitiques, vont à leur ruine ; « (. . .) ils permettent — ils veulent — que (les passions politiques) se mêlent à leur travail d'artistes, de savants, de philosophes, qu'elles en colorent l'essence, qu'elles en marquent les produits. Et, de fait, jamais on ne vit tant d'œuvres parmi celles qui devraient être des miroirs de l'intelligence désintéressée, être des œuvres politiques. »[17]

Que les conflits politiques assombrissant l'horizon de la culture contemporaine finissent par détruire les bases de la civilisation occidentale : voilà qui constitue un danger très réel pour Benda. Il faut donc fournir à la culture de masse, et singulièrement à la démocratie, le moyen de tenir à distance le communisme et le fascisme qui les menacent. Ce moyen, c'est la notion d'équilibre et d'ordre que reflète l'existence exemplaire de l'élite intellectuelle. Tous les ouvrages de Benda sont centrés sur le combat que se livrent la passion et l'intelligence désintéressée, le politicien et le clerc. Le conflit est à la fois moral et spirituel. La civilisation est un principe fondé sur « la primauté morale conférée au culte du spirituel et au sentiment de l'universel ».[18]

L'art doit être basé sur ces mêmes idéaux, et c'est précisément parce que l'art moderne prend fait et cause pour tout ce qui est terrestre, irrationnel, personnel et spontané que Benda y voit le présage d'une nouvelle barbarie. Dans *Belphégor* (1918) et dans *La France byzantine* (1945), il souligne l'importance de l'influence bergsonienne sur deux générations d'artistes, écrivains, historiens et philosophes, dont la tendance est de réduire à rien la foi dans le rationalisme, le jugement moral et les vérités universelles, au nom de la passion, de la spontanéité, de l'art « pur » et du sensualisme. Empreint d'une sensualité qui se dissimule dans le formalisme, l'art moderne n'est autre, selon l'appellation péjorative de Benda, qu'une nouvelle Byzance. Mais si les artistes incriminés se divisent en deux catégories — ceux qui basent leurs écrits sur les valeurs musicales : puissance des sens, rythme, fluidité (Gide, Proust, les surréalistes), et ceux qui produisent des œuvres précieuses, hermétiques, faussement intellectualistes et axées sur la forme « pure » (Mallarmé, Valéry) — il n'est fait, par contre, aucune mention du concept d'avant-garde. Pour Benda, comme pour Lukács, la véritable opposition au sein de l'art moderne s'établit entre les deux mouvements précités, d'une part, qui font triompher le plaisir des sens, et d'autre part, ces esprits critiques et lucides que sont les romanciers réalistes. (Mentionnons pourtant que si Benda partageait l'admiration de Lukács pour Romains, il appréciait aussi Mauriac et Duhamel.)

[17] Ibid., p. 146.
[18] Ibid., p. 255.

Benda n'est certes pas le seul à avoir des vues aussi pessimistes sur la culture contemporaine. Dans *In de Schaduwen van Morgen* (« Incertitudes ») (1935), Huizinga déplore à son tour la désaffection des artistes et des intellectuels de son temps pour les valeurs de la Chrétienté et de l'Occident. Pour lui, comme pour Benda, la barbarie menace la civilisation moderne ; et les théoriciens de l'art et de la pensée entraînent le monde vers ce destin tragique en se ralliant à l'esprit politique, matérialiste et scientifique de l'époque. En se laissant gagner par les idées de progrès historique et en renonçant à leur rôle traditionnel de tenants des valeurs universelles, les intellectuels et les artistes privent la culture moderne d'une dimension capable de la porter au delà d'elle-même, au delà de ses pulsions et objectifs immédiats, et la condamnent à rechercher un assouvissement superficiel. *In de Schaduwen van Morgen*, écrit à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, est un livre foncièrement défaitiste : il ne peut lancer qu'un appel désespéré au renversement des valeurs modernes, au retour à l'ascétisme, et au réveil des traditions chrétiennes.

Mainmise des masses sur la culture et désertion des intellectuels . . . Double cauchemar des élites ! A première vue, Ortega y Gasset semble faire écho aux aspirations de Benda et de Huizinga lorsqu'il refuse d'accepter les normes de la culture de masse et exhorte l'intelligentsia à remettre la société dans le droit chemin et à réaffirmer les valeurs éternelles. *Leitmotiv* de plusieurs de ses ouvrages, la « révolte des masses » est le signe de l'ascension politique du tout-venant de la société, plus spécialement de la bourgeoisie, mais, pire encore bientôt, du prolétariat. Dans le même temps, l'élite, gardienne de la culture, se trouve évincée. Ortega divise l'humanité en deux groupes : l'élite et la masse. L'homme-masse, déclare-t-il, ne songe qu'à son bien-être matériel, à sa satisfaction immédiate ; le monde n'existe pour lui qu'en fonction de son propre plaisir. Comportement qui imprègne la mentalité actuelle et qui mène à la désspiritualisation et à la désidéalisation de la culture. Auparavant, toujours selon Ortega, celle-ci était aux mains d'un petit groupe d'êtres supérieurs, exigeants de nature, ne pouvant se contenter de l'existence quotidienne, n'escomptant aucune récompense matérielle du pouvoir qu'ils détenaient, mais toujours en quête, au delà de l'immédiat, de l'accomplissement de leur vie spirituelle. Ces hommes étaient les arbitres de la culture, les garants de l'idéal, les chevaliers de la transcendance, les représentants des efforts constants de l'esprit humain pour se dépasser. La perte de pouvoir de l'élite et la faillite de ses tentatives pour maintenir en vigueur les vérités universelles ; sa soumission, par la suite, aux normes de la masse et son acceptation, en fin de compte, d'une existence en marge, d'un statut minoritaire ; tout cela présage le déclin de la civilisation, l'avènement d'une nouvelle barbarie.

> Ce que je prétends, c'est qu'il n'y a pas de culture s'il n'y a pas de normes auxquelles notre prochain puisse recourir. (. . .) Il n'y a pas de culture là où n'existe pas le respect de certaines bases intellectuelles auxquelles on se réfère dans la dispute. (. . .) Il n'y a pas de culture là où les polémiques sur l'esthétique ne reconnaissent pas la nécessité de justifier l'œuvre d'art.[19]

Ces normes dont parle Ortega sont les signes d'une rigueur intellectuelle et morale. Elles élèvent l'individu et la culture qui est la sienne au delà des satisfactions matérielles et

[19] José Ortega y Gasset, *La Révolte des masses.* (Trad. Louis Parrot), Paris, Stock, 1961, p. 117.

immédiates. Elles ne sont pourtant pas immuables, comme c'était le cas pour Benda, mais évoluent avec l'histoire. La philosophie et la foi d'Ortega s'inspirent précisément des deux bêtes noires de Benda — de Nietzsche et de Bergson. L'élite, qui n'est ni particulièrement religieuse ni spécifiquement politique, représente l'élan vital, le vitalisme toujours grandissant de la race humaine. Lorsque la culture « se referme sur elle-même » sans sortir du domaine de la vie journalière et terre-à-terre, elle refuse d'accomplir la destinée de l'élan vital. C'est alors que l'être d'élite se doit de créer de nouvelles exigences, de nouveaux objectifs transcendants, pour lui-même d'abord, et par extension, pour l'humanité.

> Sa vie lui paraît sans but s'il ne la consacre au service de quelque obligation supérieure. Aussi la nécessité de servir ne lui apparaît pas comme une oppression, mais au contraire, lorsque cette nécessité lui fait défaut, il se sent inquiet, et invente de nouvelles règles plus difficiles, plus exigeantes, qui l'oppriment. Telle est la vie-discipline, la vie noble.[20]

La culture noble a pour principale préoccupation cette recherche incessante, cette aspiration constante à se dépasser.

Tel est aussi l'objectif d'Ortega dans ses analyses de l'art et de la littérature modernes. Dans *La Deshumanización del Arte* (1926), cependant, il est frappé par l'incapacité de l'élite à s'imposer. La déshumanisation, l'attrait croissant de l'abstraction, et le repli sur soi-même de l'art moderne sont interprétés comme les symptômes du refus de cette « aberration » du XIXe siècle que fut le réalisme et qu'il met en parallèle avec l'égocentrisme exacerbé des masses. Mais il constate aussi que l'artiste moderne s'est désolidarisé de la société d'une manière si radicale que sa répudiation passionnée de l'esprit des masses l'a mené à abandonner tout espoir de jouer un rôle déterminant dans la culture. Si l'art moderne se fait abstrait, il faut y voir non point le signe d'un retour de l'élite à sa destinée propre et à sa vocation de chef, mais bien la manifestation de son désespoir. Pour Ortega comme pour Benda, l'indifférence de l'art au monde renvoie à un idéalisme terne et sans foi dans la supériorité de ses idéaux. Prenant parti contre l'art aussi bien que contre la culture, l'artiste crée des œuvres faites tout entières d'ironie, de jeu, d'abstraction . . . pour proclamer que « l'art ne compte tout simplement pas ». Qu'il ait recours au surréalisme des métaphores ou à « l'infra-réalisme » — jeu intime d'images disloquées —, l'art moderne délaisse la réalité pour l'abstraction, devient « algèbre subtile de métaphores », se suffit à lui-même. Le langage joue avec le langage, les idées jonglent avec les idées : toute possibilité d'assumer une fonction réellement transcendante se trouve ainsi réduite à néant.

> Si (. . .) nous détournant de la réalité apparente, nous prenons les idées pour ce qu'elles sont — de purs schémas subjectifs — et que nous les faisons vivre en tant que telles, avec leurs contours anguleux, aigus, mais transparents et purs — si, en un mot, nous nous proposons délibérément de réaliser les idées — nous les aurons déshumanisées, dé-réalisées. Car elles sont, en vérité, l'irréalité. Prendre cela pour de la réalité, c'est idéaliser — falsifier en toute ingénuité.[21]

[20] Ibid., pp. 107-108.
[21] José Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte*, in : *Obras Completas*, 6e éd., III, Madrid, Revista de Occidente, 1966, p. 376.

Déshumanisation et aliénation — voilà donc, pour Ortega, le mode dominant de l'art moderne. Mais sa constatation va de pair avec le ferme espoir de voir naître un art plus pragmatique et plus élitaire. L'éventualité de cette renaissance artistique est esquissée dans l'un de ses essais, consacré à Pío Baroja, dont l'œuvre évoque l'idéal de l'avant-garde. Dans *El Tablado de Arlequín* (1905), par exemple, Baroja écrit ce qui suit :

> Il ne faut rien respecter, il ne faut pas accepter des traditions si lourdes, si affligeantes. Il faut oublier pour toujours le nom des théologiens, des poètes, de tous les philosophes, de tous les apôtres, de tous les mystificateurs qui nous ont assombri la vie en la soumettant à une morale absurde. Il faut que nous nous dé-moralisions. Le temps de l'école est passé ; maintenant il faut vivre.[22]

Les personnages hautement individualistes de Baroja incarnent la primauté du nihilisme comme mode d'action. Rejetant le passé, ils réclament un activisme fondamental qui puisse permettre la création d'un nouvel ordre spirituel. « L'action est la vie entière de notre conscience lorsqu'elle s'attache à transformer la réalité »[23], déclare Ortega, tout en se défendant d'assimiler ses vues sur la nécessité d'une élite responsable à l'activisme de Baroja, où il voit finalement une recherche essentiellement romantique de l'action pour l'action, rien de plus, en somme, qu'une forme d'aventurisme. L'action ainsi conçue, poursuit Ortega, n'est pas une idéologie appropriée à notre temps : les idées et les vérités transcendantes doivent lui servir d'autorité et de guide.

C'est dans la science et non dans l'art qu'Ortega découvrira plus tard l'esprit adéquat des nouveaux idéaux. Cet esprit, il l'identifiera, dans *El Tema de Nuestro Tiempo* (1928) (« La mission de notre temps »), comme étant à la fois esprit de progrès et attitude critique à l'égard du réel ; bien que séculier, il témoigne de la permanence des aspirations spirituelles et intellectuelles dont sont nés vingt siècles de civilisation occidentale. Il est vrai que la science nous apparaît comme centrée sur le monde physique ; mais la force qui l'anime est celle d'un perpétuel devenir, un élan vers un âge plus conforme à la raison.

Les Fleurs de Tarbes (1941), l'étude cryptique que Jean Paulhan consacra à la déshumanisation des beaux-arts, ne sort pas du champ de l'esthétique. Aucune référence ici aux valeurs vitalistes, socio-politiques ou scientifiques. Le propos de Paulhan est la crise du texte littéraire ; et la solution qu'il propose est que les écrivains mesurent l'acte créateur aux seuls critères linguistiques et esthétiques, en faisant fi de tout parti pris politique, moral, spirituel et scientifique. Comme Benda, il condamne l'influence exercée sur la littérature par la philosophie bergsonienne. Soulignons toutefois que Benda voit dans les préoccupations strictement esthétiques et dans le style elliptique de Paulhan un exemple caractéristique de l'adhésion de l'intellectuel aux valeurs non transcendantes de notre temps[24].

Paulhan se borne à relever les schémas en honneur dans les lettres modernes et à faire des suggestions spécifiques permettant de résoudre une série de problèmes purement littéraires. Distinguant deux courants dans la littérature contemporaine — la Terreur et la Rhétorique — il s'attache tout particulièrement aux tendances destructrices et essentiellement négatives du premier, qui remet radicalement en question la nature et les limites du langage. L'anarchisme de la Terreur reflète, pour Paulhan, l'aliénation des écrivains à l'égard de leur culture et de l'idiome

[22] José Ortega y Gasset, *Ideas Sobre Pío Baroja*, in : *Obras Completas*, II, pp. 86-87.
[23] Ibid., p. 90.
[24] Julien Benda, *La France byzantine*, éd. 10/18, 1970, Paris, Gallimard, 1945, p. 229.

qui l'exprime. Il observe qu'un instinct puissant les pousse à prendre leurs distances vis-à-vis de toutes les conventions préétablies du langage littéraire (le cliché) et à réclamer des formes d'expression spontanée, non-médiatisée. Les Terroristes contemporains (les surréalistes) s'inspirent du refus des romantiques de la rhétorique classique, et singulièrement de leurs invectives contre la contrainte des règles du bien dire qui entraînent la formalisation de la sincérité, de la passion, de l'expression immédiate. Si une tension existe actuellement dans les lettres, c'est que, note Paulhan, la rupture avec le lieu commun mène irrésistiblement vers des langages ésotériques ou vers le silence ; mais qu'en même temps, l'écrivain s'obstine à vouloir revivifier la communication, but qui ne peut s'atteindre que lorsqu'il y a communauté de langage.

La résolution de cette tension, dit encore Paulhan, ne pourra s'effectuer que par la réaffirmation des structures universellement reconnues du langage. Les rhétoriqueurs modernes, tels que Gide et Valéry, qui ont tous deux la faveur de Paulhan, se rendent certes compte de la crise du langage. Mais ils n'en restent pas moins partisans de certaines traditions lorsqu'ils prônent l'usage conscient de l'artifice littéraire et voient dans le langage un instrument de communication adéquat. S'ils acceptaient les limites évidentes du code linquistique et de l'artifice poétique, l'artiste et le critique se découvriraient capables d'inventer une tradition rhétorique et littéraire cohérente, pouvant servir de fondement à la littérature et au langage comme acte social. De cette manière, les artistes et les intellectuels pourraient à nouveau prétendre à leur rôle de gardiens de la culture, ou, selon l'expression de Paulhan, de Mainteneurs. Décision prise en toute lucidité, remarquons-le, et qui s'accomplit strictement dans le cadre du langage. Comme Jean Ricardou le fait observer[25], et Benda serait d'accord avec lui, il n'est pas question ici que l'artiste s'intègre et recouvre ainsi un rôle dans la société, à partir de quoi la nouvelle rhétorique naîtrait organiquement. Il s'agit bien plutôt de l'effort raisonné d'un groupe en marge pour créer une tradition. De là cette impression tenace de déracinement, de désir insatisfait qui caractérise les œuvres des rhétoriqueurs modernes.

Paulhan nous offre dans son ouvrage une interprétation subtile de la crise contemporaine des lettres et des beaux-arts. Mais en considérant que le Terrorisme d'avant-garde résulte purement et simplement d'une conception erronée du langage et qu'il suffit pour y remédier d'« un peu de bonne volonté, (d')une simple décision »[26], il prive de toute signification réelle la méfiance radicale témoignée par ces mouvements à l'égard du langage en tant que phénomène littéraire et social, et nie de ce fait le nœud même du problème. Car la désaffection de l'avant-garde pour la société a des racines plus profondes qu'un engouement romantique pour la sincérité et qu'une condamnation esthétique du cliché. Si elle s'insurge contre les conventions linguistiques et esthétiques de son temps, c'est à cause de l'usage particulier qu'en fait une société dont elle est aliénée.

Quoi qu'il en soit, l'analyse paulhanienne du langage littéraire en soi et pour soi n'a pas été sans influencer la manière dont la critique universitaire d'après-guerre a réagi à l'avant-garde. Il est significatif sous ce rapport que Renato Poggioli cite Paulhan comme étant l'un des meilleurs exégètes en la matière : celui-ci incarnerait la retenue adoptée par un nombre très restreint de critiques qui abordent leur sujet sans aucune prévention (favorable ou défavorable) et qui se

25 Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 131.
26 Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard, 1941, p. 149.

refusent à juger les écrivains selon des critères politiques ou culturels n'ayant que faire dans le domaine artistique. La distinction établie par Poggioli entre le « bon » esprit d'analyse (the « proper » spirit) et la critique qui sort du cadre qui lui est assigné (« intemperate » criticism) indique quelle est, au fond, la doctrine de l'université à cet égard. « Critical judgment . . . instead of tending toward a conscious reconstruction of the ambiance of the works or toward an intelligent interpretation thereof, has preferred to develop the subordinate task of controversy and polemic, of propaganda for or against. »[27]

La fonction du critique de l'avant-garde est d'inspiration essentiellement « démocratique ». Elle consiste à expliquer les textes pour ceux contre qui l'avant-garde se révolte. Le meilleur critique en l'occurence sera celui qui se montrera sensible à l'esprit d'avant-garde, qui sera capable d'entrer dans l'œuvre analysée pour la clarifier, qui ne se sentira pas menacé par son ton agressif ni par les défis qu'elle lance à la culture, à la politique, à l'esthétique, et qui, en fin de compte, parviendra à situer l'œuvre, l'artiste et le mouvement qu'il étudie dans le cadre des structures traditionnelles de l'histoire de l'art. « The only possible judgment comes from within, even though that alone is not enough, and the truly worthy judgment starts from within but goes beyond. This judgment *transcends its favoring prejudice*, however useful or necessary, and makes itself, so to speak, a postjudgment. »[28] Cette perspective double, qui fait qu'on s'identifie à l'esprit d'avant-garde tout en jouant le rôle de Mainteneur de la culture, ne révèle apparemment aucune contradiction à l'intérieur du système de Poggioli, ni d'ailleurs de la plupart des critiques universitaires, pour la bonne raison que l'avant-garde est saisie en tant que manifestation purement artistique et donc dépourvue de toute portée politique. Rarement aura-t-on l'occasion, en effet, de voir un de ces critiques se pencher sérieusement sur les sources politiques et sociales du conflit. Abordant l'avant-garde comme phénomène artistique, ou, pourrait-on dire aussi, psychologique, Poggioli ne se sent pas impliqué dans la passion nihiliste et utopiste de celle-ci, bien au contraire : son point de vue revient à dire qu'est seule acceptable, pour le critique, « a serenely contemplative position before its subject ».[29]

Autant l'avant-garde incite ses adeptes à se situer de manière radicale dans un processus de transformation historique, autant la critique universitaire est unanime, ou peu s'en faut, à l'examiner à partir d'un historisme qui ne fait pour elle aucun doute. La foi que Poggioli professe dans la stabilité historique de la culture témoigne d'une volonté délibérée de se distancer de tous ces critiques engagés (marxistes et élitaires) qui s'opposent à l'avant-garde en se fondant sur leur interprétation de l'histoire. « What (official representatives of hostile criticism) show themselves particularly incapable of doing is contemplating the avant-garde with a historian's serene gaze. And that is all the more strange since their favorite argument is to claim the authority of history. »[30] S'étendant ensuite sur l'attachement, manifesté par ces critiques hostiles, à des systèmes politiques et métaphysiques périmés, Poggioli dévoile sa propre conception de l'histoire littéraire, qui n'est pas sans rapport avec les vues de la bourgeoisie libérale sur l'histoire de la société. « Instead of pretending to introduce the canons of a now static and dead tradition into the world of avant-garde art, (just criticism) ought to transfer the latter into the idea and experience of a dynamic and living tradition. Tradition itself ought to be conceived not as a

[27] Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 150.
[28] Ibid., p. 158 (souligné par moi).
[29] Ibid., p. 159.
[30] Ibid., p. 156.

museum but as an atelier, as a continuous process of formation, a constant creation of new values, a crucible of new experiences. »[31]

Cette croyance dans la « tradition vivante » s'exprime dans tous les écrits consacrés par les universitaires à l'avant-garde. Membres d'institutions académiques vouées à la défense et à la codification de la Culture, et néanmoins esprits ouverts aux idées neuves, ils consacrent leur talent créateur à célébrer, et à apaiser tout à la fois, la fougue avec laquelle l'avant-garde attaque la tradition. Les ouvrages des meilleurs, et des plus subtils et sensibles d'entre eux, comme Nadeau et Balakian, par exemple, soulignent les signes les plus récents du « *renouveau* » de cette « donnée » vieille comme le monde : le « human desire to escape physical limitations »[32]. Il se peut bien, en effet, que l'intelligentsia contemporaine, dont l'action part du sein même des institutions d'enseignement et de culture, sympathise avec la rébellion de l'avant-garde contre cette culture. Mais il n'empêche que ses activités contribuent la plupart du temps à diluer l'outrage, le côté visionnaire, le rôle critique de l'avant-garde. La rupture est récupérée, intégrée dans le schéma d'un « progrès » social continu, mais sans caractère propre ni but précis. On retrouve là le credo du libéralisme, à mi-chemin entre l'élite intellectuelle conservatrice et les marxistes. Credo de ceux qui ne se sentent ni menacés ni irrités par le défi lancé à l'idéologie culturelle, car leur conviction n'est rien d'autre que l'expression d'une culture qui a fait la preuve, selon toute vraisemblance, de son habileté à absorber les voix dissidentes de l'avant-garde. « The avant-garde, like any culture, can only flower in a climate where political liberty triumphs, even if it often assumes an hostile pose toward democratic and liberal society. »[33]

Plusieurs auteurs[34] ont d'ailleurs lié l'essor des néo-avant-gardes, après 1945, ainsi que l'intérêt qu'elles suscitèrent chez le consommateur et le critique, au triomphe apparent du libéralisme à cette époque et à la disparition de l'idéologie qui s'ensuivit. A propos du livre de Daniel Bell (*The End of Ideology*, 1960), Noszlopy fait remarquer que « the ideology of socio-political conflict has now been replaced by a pragmatic approach and liberal reforms by Western intellectuals. Instead of pursuing ideals, the furthering of science and technique became their main concern. »[35] Le principe selon lequel il s'agit d'élucider une matière neutre et d'éclipser le « moi », tend à donner le ton au discours sur l'avant-garde. Dans l'article de Noszlopy, on avait déjà pu lire : « it was not tolerance but an unspeculative approach that was needed to accept what the avant-garde had to offer «.[36]

Alors que d'aucuns argueront ici du fait que l'avant-garde est la première aujourd'hui à minimiser la pensée spéculative, il se trouve, à l'opposé, un petit groupe disparate d'essayistes — marxistes, universitaires, penseurs isolés — pour faire de la spéculation sur la culture non seulement l'objet, mais l'essence même de leur activité. Ihab Hassan, Susan Sontag, Jacques Ehrmann et Richard Kostelanetz, qui, par la forme et le langage mêmes de leurs écrits, s'efforcent de relever le gant jeté par l'avant-garde ; le groupe *Tel Quel*, qui maintient un équilibre précaire entre le structuralisme et le marxisme ; des marxistes comme Marcuse ; — tous réagissent de manière généralement positive au phénomène. Ces critiques savent combien il est difficile de percevoir les modèles éventuels de bouleversement politique et culturel au stade

[31] Ibid., p. 159.
[32] Anna Balakian, *Literary Origins of Surrealism*, New York, New York University Press, 1947, p. 145.
[33] Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 95.
[34] Cf. particulièrement Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
[35] George T. Noszlopy, *op. cit.*, p. 105.
[36] Ibid., p. 84.

actuel de la société capitaliste, et reconnaissent que leur propre optique est théorique, critiquable et sujette à révision. Mais ils sont tous parfaitement conscients qu'accueillir avec sympathie, comme ils le font, la volonté de transformer de fond en comble la vie humaine, met en cause leurs propres principes d'écriture et d'analyse.

Ainsi Philippe Sollers écrit-il que la récupération de l'avant-garde par la bourgeoisie s'effectue sans qu'il y ait conflit avec les valeurs établies de la culture, qui servent de cible à l'avant-garde : « (. . .) la force de l'idéologie bourgeoise est de lutter sur deux fronts : un premier front qui est la pure et simple répétition des formes du passé, des formes académiques, et un deuxième front qui est de valoriser immédiatement, de récupérer, de neutraliser tout ce qui se présente comme nouveauté, avant-garde, etc. C'est le même mouvement ».[37] Si l'on ne veut voir dans l'avant-garde qu'une forme extrême de la modernité, le neuf se fait sans qu'il y ait négation, le neuf se fait sans qu'il y ait critique, le neuf se fait sans qu'il y ait progrès. Avec pour résultat : la neutralisation du langage, le refus de mettre en question l'idéologie de ses propres méthodes, la porte fermée à toute possibilité de subversion et de changement dans le domaine des idées.

Ce que l'on trouve chez certains penseurs français contemporains — chez Sollers, Derrida, Barthes, Foucault, par exemple —, c'est une critique engagée de la culture, une analyse qui se trouve elle-même mêlée à son objet. Comme Barthes l'a montré, le point de vue critique, tel qu'il est adopté et défendu par l'Université, présuppose normalement un certain nombre de jugements de valeur, qui exercent un pouvoir passé sous silence, certes, mais effectif. « (. . .) dans l'Etat littéraire, la critique doit être aussi "tenue" qu'une police : libérer l'une serait aussi "dangereux" que de populariser l'autre : ce serait mettre en cause le pouvoir du pouvoir, le langage du langage. »[38] Le langage critique devient subversif en puissance, lorsqu'il s'interroge sur soi-même, lorsqu'il reconnaît la continuité du discours culturel qui traverse la critique, la littérature, l'idéologie. Une des idées-forces des études de *Tel Quel* sur l'avant-garde est la mise en évidence de la nature historique du langage. Elle rejoint la rupture avant-gardiste avec les codes linguistiques, par la conscience qu'aucun langage n'est « naturel », qu'aucun langage n'est neutre. Lorsque les écrivains de *Tel Quel* analysent Lautréamont, Artaud, Bataille, Sade, voire Mallarmé, ils ne désirent pas faire acte de récupération, mais acte de libération — libération du texte du joug de la « littérature », libération du critique et du public de la contrainte de leur « serene contemplative gaze ».

L'acte critique en tant que *praxis* consciente et révolutionnaire : tel est l'objet de la littérature d'avant-garde et de la critique de cette littérature. Lorsqu'elle fait éclater tous les cadres, la critique contemporaine se situe dans la tradition de l'avant-garde. « Le travail de l'avant-garde est, en premier lieu, un travail critique. (. . .) l'avant-garde ne peut qu'être critique, comme l'est toute opération révolutionnaire, qui n'est jamais qu'une invitation à prendre une conscience active pour se distancier de la réalité immédiate : pour la modifier. »[39]

[37] Philippe Sollers, « Réponses », *Tel Quel*, 43, automne 1970, p. 72.
[38] Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 13.
[39] Edoardo Sanguineti, « Pour une avant-garde révolutionnaire », *Tel Quel*, 29, printemps 1967, p. 90.

LE CRITIQUE : HOMME D'AVANT-GARDE?

(Ihab Hassan, Milwaukee)*

PRETEXTE

« Avant-garde » ?

Il y a changement.

Il y a conscience de changement, et conscience de conscience de changement (voyez Hegel), et ainsi de suite.

Et il y a acte de changement, qui implique une conscience ou métaconscience du changement, et suppose en même temps une *valeur* conférée à une espèce particulière de changement (l'imaginaire, l'originalité, l'expérimentation, la contestation, l'historisme, etc.). Ce dernier point constitue peut-être l'acte le plus caractéristique de l'avant-garde.

Mais qu'est-ce que le critique ? Ou qui est-ce ?

METATEXTE

Cet ouvrage sur l'avant-garde auquel je collabore — en quoi est-il conscience de changement, dans quelle mesure est-il acte de changement, et quelle valeur particulière attribue-t-il au changement ? En d'autres termes : quelle est la nature du retour sur soi de la pensée en matière de recherche ? Et comment une pensée critique qui réfléchit sur elle-même modifie-t-elle le fait culturel ? Les néo-marxistes, on le sait, se gaussent de « ceux qui font commerce de la conscience » et de l'impuissance de l'avant-garde à transformer les fondements matériels de la société. Mais leurs mots à eux, que changent-ils, sinon la conscience d'autres hommes, et encore !?

TEXTE

La définition du critique dépendra de l'école dont se réclame le critique qui la donne. Je dis « école », car dans les sciences humaines, on ne trouve pas de véritables « modèles », pas de « consensus de recherche », comme l'indique Thomas S. Kuhn dans *The Structure of Scientific Revolutions* : « If we doubt, as many do, that non-scientific fields make progress... it must be because there are always competing schools, each of which constantly questions the very foundations of the others ».

On peut ne pas être d'accord avec l'idée que Kuhn se fait du progrès ; mais une chose est certaine : en sciences humaines, il n'y a pas de paradigmes sur quoi se modèlent, à tel ou tel moment, les recherches de l'ensemble — ou même de la plupart — des spécialistes. C'est pourquoi rien de ce que je dis ici ne peut invalider la position d'autres critiques : formalistes, marxistes, structuralistes, sémioticiens, Speech Actors, partisans de l'historisme, de Freud, de Jung, etc.

Aujourd'hui, le Critique, comme le « moi » postmoderne, invite à la définition.

* Trad. par Dina Weisgerber

PARATEXTE

Vu l'absence de modèles reconnus, l'innovation en critique est à la fois plus facile et plus aléatoire que dans les sciences. S'il y a moins de contraintes, il y a aussi moins de structures propices. Ce qui nous expose tous aux inquiétudes et au malaise — pour ne pas dire aux animosités — les uns des autres. De là notre tendance, aussi longtemps que faire se peut, à ne reconnaître que les critiques qui ne réfutent rien, et à laisser dans l'ombre ceux qui contestent. De là aussi notre penchant à taxer les écoles rivales de vulgaires «esclaves de la mode», ou de «dépassées», sans leur accorder une existence réelle (menaçante) entre les pôles éphémères de l'engouement et de l'oubli.

TEXTE

C'est donc d'un point de vue très personnel que je parlerai du «critique en tant qu'avant-gardiste». Mais la perspective que je choisis ne sort pas de l'ordinaire au point d'ignorer qu'une solide tradition d'innovation critique l'a précédée. Cette tradition — et en la nommant ainsi, je la crée en partie — requiert une certaine liberté de l'acte critique. Elle met l'accent, en d'autres termes, sur l'antinomie herméneutique entre la part critique et la part non critique du texte ; ou bien encore, elle affirme qu'aucune distinction sérieuse ne saurait être faite entre littérature et critique. En langage vieux jeu, cette tradition soutient que le critique est «en son genre, un artiste».

Quel genre d'artiste ?

INTERTEXTE

«But, surely, Criticism is itself an art...
Why should it not be? It works with materials, and puts them into a form that is at once new and delightful. What more can one say of poetry? Indeed, I would call criticism a creation within a creation. For just as the great artists, from Homer and Aeschylus, down to Shakespeare and Keats, did not go directly to life for their subject-matter, but sought for it in myth, legend, and ancient tale, so the critic deals with materials that others have, as it were, purified for him, and to which imaginative form and colour have been already added. Nay, more, I would say that the highest Criticism, being the purest form of personal impression, is in its way more creative than creation, as it has least reference to any standard external to itself, and is, in fact, its own reason for existing, and, as the Greeks would put it, in itself, and to itself, an end.» (Oscar Wilde, «The Critic as Artist».)

TEXTE

Certains trouveront les propos qui précèdent bien futiles. En fait, ils devancent diverses théories critiques d'application tout à fait courante. De là, notre redécouverte (réinvention) d'Oscar Wilde — comme de Nietzsche.

La place me manque pour examiner en détail les nombreuses intuitions (relectures) du «Critique considéré comme artiste» de Wilde. Je me contenterai simplement d'établir que cet essai contient en germe les idées ci-après :

1. le « sophisme des intentions » de W. K. Wimsatt
2. la « liberté de la littérature » de Jean-Paul Sartre
3. le « lecteur implicite » de Wolfgang Iser
4. le « plaisir du texte » de Roland Barthes
5. la « méconnaissance poétique » de Harold Bloom
6. la « contradiction entre les éléments constitutifs de la critique » de Paul de Man
7. le « sujet vide » de Nietzsche, relu par les structuralistes français.

METATEXTE

Non vraiment, ce n'est pas de jeu. Ce n'est pas par ce biais que je viendrai à bout des exigences de la rédaction (texte limité à 10 pages). Mais aussi, on se le demande : quels sont les critères pour décider de la longueur des divers chapitres de cet ouvrage ? Quelle y est la part d'idéologie, la part d'opportunisme, la part de hasard? Et si le lecteur ou l'auteur estime, ici et là, que l'espace aurait dû se répartir autrement, ne fait-il pas usage de sa liberté de critique, du privilège qu'il possède de créer des fictions de l'esprit ? A cet égard, la rédaction a droit de priorité pour ce qui est de ses propres fictions intellectuelles.

N'empêche, mes sept points sont par trop sommaires. Il serait bon de les développer un peu. Choisissons (au petit bonheur ?) sept voix, écoutons-les s'en faire l'écho — même si chacune de ces voix ne répond pas de façon précise à chacun d'eux.

INTERTEXTE

« The total Logos of criticism by itself can never become an object of faith or an ontological personality; (...) The presence of incommunicable experience in the center of criticism will always keep criticism an art, as long as the critic recognizes that criticism comes out of it but cannot be built on it » (Northrop Frye : *The Anatomy of Criticism*).

*

« The critic possesses a dual personality. He is at once an 'artist' and a 'thinker', the 'man of feeling' and the 'intellectual' ... He is an artist, but a special kind of artist » (Martin Turnell, in : R. W. Stallman, ed. : *The Critic's Notebook*).

*

« the *ostranenie* or 'making strange' of Russian Formalism (as well as its American version, 'make it new')... are but manifestations, in aesthetic form and on the aesthetic level, of the movement of dialectical consciousness as an assault on our conventionalized life patterns... » (Fredric Jameson : *Marxism and Form*).

*

« Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui » (Jean-Paul Sartre : *Qu'est-ce que la littérature ?*).

*

« The necessary immanence of the [critic's] reading in relation to the text is a burden from which there can be no escape. It is bound to stand out as the irreducible philosophical problem raised by all forms of literary criticism, however pragmatic they may seem or want to be. We encounter it here in the form of a constitutive discrepancy, in critical discourse, between the blindness of the statement and the insight of the meaning » (Paul de Man : *Blindness and Insight*).

*

« C'est (...) en reconnaissant qu'elle n'est elle-même qu'un langage (ou plus exactement un méta-langage) que la critique peut être contradictoirement mais authentiquement, à la fois objective et subjective, historique et existentielle, totalitaire et libérale ... Ainsi peut s'amorcer au sein de l'œuvre critique le dialogue de deux histoires et de deux subjectivités, celles de l'auteur et celles du critique. Mais ce dialogue est égoïstement tout entier déporté vers le présent : la critique n'est pas un « hommage » à la vérité du passé, ou à la vérité de « l'autre », elle est construction de l'intelligible de notre temps » (Roland Barthes : *Essais critiques*).

*

« Derrida's entreprise also reveals within our modern context the impossibility of drawing an essential line between literature and criticism. Literature can only be a denunciation of literature and is not therefore different in essence from criticism. Criticism, in as much as it is a denunciation of literature, is, itself, nothing but literature » (Eugenio Donato, in : Richard Macksey and Eugenio Donato, eds. : *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*).

TEXTE

Enumérer quelques principes, citer quelques propos au hasard... Cela ne prouve pas grand-chose, j'en conviens. Mais convenons aussi de ceci. Les voix que nous venons d'entendre, si diverses soient-elles, s'efforcent toutes d'atteindre le même but : re-définir la critique, de façon radicale, en fonction de la *liberté* qui s'y exprime, de la perception de plus en plus inconditionnelle qu'elle a d'elle-même.

La liberté de la critique se manifeste d'abord par l'*écriture*. Voyez les styles, si différents, de R. P. Blackmur, de Walter Benjamin et de Roland Barthes. On les dirait pénétrés d'une certaine volonté propre au génie, d'une quiddité de langage, d'un goût très vif (d'un amour) de l'art. Le « plaisir du texte », dit Barthes dans un livre portant ce titre, est polymorphe : il est *érotique*, car il relève non seulement des intermittences du cœur, mais encore et surtout de celles du corps. « Le texte est un objet fétiche et *ce fétiche me désire* », nous confie-t-il. Le style du critique est-il aujourd'hui une façon de répondre par le verbe à ce désir partagé ? Mais d'aucuns vous diront : fétichisme n'est pas liberté, alors que le plaisir, qui renverse l'ordre du réel, peut l'être. Barthes est conscient du fait. C'est pourquoi il ajoute à l'érotisme un attrait supplémentaire : le Nouveau.

INTERTEXTE

« Le Nouveau n'est pas une mode, c'est une valeur, fondement de toute critique : notre évaluation du monde ne dépend plus, du moins directement, comme chez Nietzsche, de l'opposition du *noble* et du *vil*, mais de celle de l'Ancien et du Nouveau... Pour

échapper à l'aliénation de la société présente, il n'y a plus que ce moyen : *la fuite en avant* : tout langage ancien est immédiatement compromis, et tout langage devient ancien dès qu'il est répété» (Roland Barthes : *Le plaisir du texte*).

*

«But the only possible judgment comes from within, even though that alone is not enough, and the truly worthy judgment starts from within but goes beyond ... In other words, the judgment of the critic on modern art must begin as a contemporary judgment and end as a posthumous one. Great criticism starts with the *Zeitgeist* but tends to anticipate posterity» (Renato Poggioli : *The Theory of the Avant-Garde*).

CONTRETEXTE

La Liberté, l'Ecriture, l'Erotisme, le Nouveau et, par-dessus le marché, le Don prophétique ? Peut-on faire reposer tout cela sur les épaules du critique ? N'est-ce pas un fardeau trop lourd pour lui ... et pour n'importe quel agent de l'avant-garde ? Et qu'y a-t-il de si remarquable dans ce mot, dans ce concept, dans ce mouvement qu'on appelle «avant-garde» ?

Rien de remarquable. Le terme est devenu des plus suspects. Ainsi Roger Shattuck, l'auteur d'un bel ouvrage sur la vieille *avant-garde, écrit dans le* New York Times Book Review *du 6 janvier 1974 : «Contemporary art looks and acts increasingly like a frame-up ... When its most publicized events resemble a conspiracy to defraud the public of any continuity of understanding or canon of taste, art has little identity left». Dans le même esprit, Hilton Kramer soutient, dans* The Age of the Avant-Garde, *que cette dernière n'est plus qu'un «mythe», dépossédé de «any radical functions to perform». Et dans «Die Aporien der Avantgarde», Hans Magnus Enzensberger condamne âprement les impostures et les contradictions d'un mouvement qui fleurit dans l'abondance des sociétés de consommation occidentales. Le changement vous laisse toujours, le lendemain, un vague goût d'amertume.*

On pourrait avec avantage arguer du fait que le concept ne recouvre plus parfaitement la réalité du changement. Peut-être se trouve-t-il enfermé historiquement dans son contexte particulier, celui des beaux-arts en Occident à la fin du XIXe et au début du XXe siècle ? Peut-être a-t-il un côté trop militant et linéaire pour un monde où le changement s'offre à nous en ondes concentriques (électromagnétiques ?) ? En avant, par où est-ce ? Ce qui frappe surtout, c'est que l'avant-garde, dans sa version actuelle, s'est repliée en son for intérieur, — sur elle-même et contre elle-même. Son assouvissement constitue un suicide. Ainsi, Rudolph Schwarzkogler se coupe le sexe devant la caméra — et meurt, exsangue. L'unique médium est le corps, et le message est sa suppression.

Confronté à toutes ces destructions, par quels jeux le critique d'avant-garde se laissera-t-il tenter ? Par la parodie, la réflexion sur soi-même, la comédie de la paracritique ? La nef des critiques fous menace déjà de sombrer tant elle est pleine, même si elle n'est que peinte sur un océan en trompe-l'œil.

TEXTE

Il y a lieu, cela est certain, de reconsidérer les libertés de la critique en ce siècle de la démolition. Je dis démolition bien que d'autres mots aient davantage la vogue aujourd'hui : décréation, décentration, dissémination, dispersion, démystification, différence, discontinuité,

déconstruction, etc. Tous ces vocables traduisent un refus ontologique du « sujet » au plein sens du terme, du *cogito* sur lequel s'est fondée la pensée européenne. Ce qu'ils expriment aussi, c'est l'obsession épistémologique du fragment et de la fracture, un rejet de toute vue totalisante des origines et des buts et, corrélativement, un engagement idéologique envers les minorités sexuelles, politiques et artistiques. Selon cette *épistémè* contemporaine de la démolition, toute totalisation, dans quelque entreprise humaine que ce soit, est, en puissance, totalitaire.

Ces idées, venues de France, ont gagné comme une traînée de poudre toute l'intelligentsia occidentale. Leurs auteurs, écrivains éminents et déjà bien connus du public, vont de Lévi-Strauss à Barthes, Sollers, Kristeva, Cixous, Foucault, Deleuze et Derrida. Ensemble, et chacun à sa manière, ils ont élargi, transformé ou démoli notre sentiment de la nature, de l'homme, de l'histoire, du langage et de la littérature (auteur, texte, lecteur, genre, etc. y compris). Comment la critique pourrait-elle dès lors se soustraire à cette volonté de démolition ?

SOUS-TEXTE

Il existe une foule d'ouvrages sur la nouvelle critique (structuraliste et poststructuraliste) en France. Je me suis livré à quelques observations sur certains aspects du sujet dans « The re-Vision of Literature », New Literary History *(automne 1976). J'y proclame : passons par les structuralismes et dépassons-les pour parvenir à une nouvelle théorie de l'imagination ! J'ai également développé quelques-unes des questions débattues ici dans un autre article, « The Critic as Innovator »*, Chicago Review *(hiver 1977).*

Je ... me ... moi : cela rime avec je me noie.

TEXTE

Toutefois, élargir ou démolir la critique, affirmer la liberté de celle-ci, c'est aussi revendiquer sa responsabilité — moins en termes de préconception que de création. Comment le Nouveau juge-t-il l'Histoire et comment se justifie-t-il par l'Histoire ? De quelle façon la « grande critique » anticipe-t-elle les siècles futurs ? Autrement dit, dans quelle mesure fait-elle non seulement prendre conscience du changement mais le transforme-t-elle aussi en valeur ? C'est bien cela, et cela seul, qui est toute la question.

Question qui, outre notre vie et notre idéologie, doit engager notre sens du gratuit et du visionnaire. Car en l'absence d'une théorie paradigmatique du changement humain — dont la carence se fait sentir maintenant et, espérons-le, à jamais — il ne peut y avoir de réponse unique à la question de l'avant-garde. N'empêche que chacun de nous est libre de deviner. Jouer aux devinettes, en l'occurrence, est à la fois la marque et le sort du critique.

Voici donc quelles sont mes hypothèses à l'heure qu'il est et dans ces lieux (une journée d'août claire et fraîche, à Milwaukee, en 1976) concernant quelques sujets encore embryonnaires, quelques aspects de notre vie morale et de notre histoire — bref, quelques-unes des perspectives qui s'ouvrent à l'activité du critique en tant qu'avant-gardiste.
Cinq conjectures sous forme sibylline :

a. Les Théories de l'imagination : théorie générale des fictions, y compris la critique, et pouvant inclure les dernières recherches dans les domaines neurologique, psychologique, philosophique et linguistique.
b. La Politique de l'imagination : comment l'imagination prend le pouvoir et dans quels cas elle n'y réussit pas ; et à quel genre de pouvoir l'imagination *peut* accéder.
c. Le Futur : fictions prophétiques ou utopiques — modèles de désir, de rêve et d'espoir — qui se font agents de transformation, concrétions de l'avenir.
d. Mythologie et Technologie : convergences de leurs structures au niveau des couches profondes de la culture actuelle, et ce que cela implique.
e. L'Un et le Multiple : le rôle que l'esprit, prolongé par la technologie, se met à jouer comme médiateur entre l'unité et la diversité, le cosmos et le chaos, la volonté d'œcuménisme et celle de dissidence dans le monde — pour atteindre à une nouvelle vision des choses, non pas à l'uniformité mais à l'intégration.

Bien sûr, il se trouvera toujours quelqu'un pour objecter que la critique littéraire n'a que faire de ces vastes sujets. Eh bien, soit, que la critique délaisse les lettres pour un temps ! Elle ne s'en portera que mieux quand elle y reviendra. Qu'elle sorte de l'Université par la même occasion, qu'elle en sorte et puis qu'elle y rentre ; peut-être y ramènera-t-elle une vigueur et un sang nouveaux.

N'est-il pas temps qu'un plus grand nombre d'entre nous se fassent essayistes plutôt que critiques, renouent avec l'idéal de l'essai, qui dérive étymologiquement de risque, épreuve, examen, pesée, mesure — qui prend donc sa source *et* dans le risque *et* dans la mesure ? N'est-il pas temps que beaucoup d'autres encore recouvrent l'art de la polyvalence et découvrent des formes d'expression, non pas critiques mais paracritiques, mettant en jeu une part plus grande de leur conscience, de leur existence, de leurs espoirs ?

PARATEXTE

Il ne manquera jamais de spécialistes, comme Frank Kermode par exemple, pour se figurer que ce n'est pas aux critiques à donner un sens à la vie : c'est l'affaire des philosophes et des poètes, diront-ils, pas la nôtre. Je crois qu'aucun grand critique digne de ce nom n'a jamais défendu cette idée. Et quoique, dans notre domaine, nous ne puissions tous être « grands » — « bons » n'est déjà pas si mal : au royaume des aveugles, les borgnes sont rois —, nous ne pouvons pas non plus vouloir que la critique continue à se confiner dans une prudente réserve et à n'être qu'une activité purement technique de l'esprit, refusant ainsi à ce dernier une part si importante de ce qu'il est.

Même un homme aussi circonspect et astucieux que T. S. Eliot — grand critique s'il en fut, bien qu'il ne compte pas parmi ceux que je me choisirais pour maîtres — fut de ceux qui virent grand. Dans un essai peu connu, « Experiment in Criticism », qui parut dans The Bookman *en 1929, il déclare : « The various attempts to find the fundamental axioms behind both good literature and good life are among the most interesting "experiments" of criticism in our time ». Ces efforts étaient bien la preuve, selon lui, « that the modern literary critic must be an "experimenter" outside of what you might at first consider his province ».*

« Humanists must enter the sphere of active symbols now surrounding the earth, and bring to it what they know of language and the sovereign imagination. Humanists must enter the future. They must also dream » (Ihab Hassan : *Paracriticisms*).

CONTRETEXTE

Cet Intertexte que vous venez de parcourir, « Ami Lecteur », ne vous frappe-t-il pas comme un rien suave, un tantinet inspiré ?

Possible. Marquer des ambitions excessives sur le terrain de la critique ne va pas sans péril : on risque de faire de la mauvaise politique, de la mauvaise religion, de la mauvaise prose. Il m'est arrivé, je l'avoue, de frôler tous ces dangers. Mais les solutions de remplacement, ces échappatoires que sont la parodie de soi, la réflexion sur soi : font-elles vraiment l'affaire ? Certes non ; pas plus que la petite rationalité du technicien, solidement établie sur les piliers complices de l'habitude et de la peur.

Alors quoi ? Le « projet mallarméen » de disloquer la typographie, le vers, la page, le langage ? Assurément, il suffit de feuilleter certains « livres » de Michel Butor, Philippe Sollers, Maurice Roche, Max Bense, Ernst Jandl, Eugen Gomringer, Helmut Heissenbüttel, John Cage, Dick Higgins, Raymond Federman, Ronald Sukenick, Donald Barthelme, Walter Abish, Eugene Wildman, et j'en passe, pour entrevoir, dans une vision qui toujours s'étend, des indices de ce dessein.

Et pour ce qui est de la « critique » ?

Recueils d'essais recommandés par Richard Kostelanetz

Bann, Stephen, ed., *The Tradition of Constructivism*, N. Y., Viking, 1974, $16.50 ; pb. $5.95.
Brockman, John, *Afterwords*. Garden City, Doubleday Anchor, 1973. $3.95.
Burnham, Jack, *Great Western Salt Works*. N. Y., Braziller, 1974. $5.95.
Cage, John, *M*. Middletown, CN, Wesleyan Univ., 1973. $9.95.
Depew, Wally, *Nine Essays on Concrete Poems*, Alamo, CA, Holmgangers Press, 1974. $3.00.
Ferguson, Gerald, *The Standard Corpus of Present Day English Usage*, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1973.
Gillespie, Abraham Lincoln, *Collected Works*. Edited by Hugh Fox. A paraître.
Hassan, Ihab, *Paracriticisms*, Urbana, Univ. of Illinois, 1975. $8.95.
Kostelanetz, Richard, *Recyclings. A Literary Autobiography*. Volume One : 1959-67, N. Y., Assembling Press, 1974. $3.00.
Le Witt, Sol, *Arcs, Circles & Grids*. N. Y., Paul Bianchini, 1972.
Lippard, Lucy R., *Six Years*, N. Y., Praeger, 1973. $5.95.
Olson, Charles, *Additional Prose*, Bolinas, CA, Four Seasons, 1974. $3.95.
Queeney, Shiva, and Michael Goodenough, *The Be-Cause Look Book*, N. Y., Links, 1973. $2.95.
Themerson, Stefan, *Logic, Labels, and Flesh*, London, Gaberbocchus, 1974. £3.60 ; 2.40.

A quoi j'ajoute :

Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Editions du Seuil, 1975. 15ff.
Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Milano, Giulio Einaudi, 1972.
Derrida, Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974. 62ff.
Kostelanetz, Richard, ed., *Essaying Essays : Alternative Forms of Exposition*, N. Y., Out of London Press, 1976. $10.00.

Mais la liberté de la critique est-elle garantie par le « projet mallarméen » plus sûrement qu'elle ne l'est par la « contradiction interne de l'herméneutique » ?

TEXTE

Le critique, si on l'envisage en tant qu'avant-gardiste (d'autres rôles, tout aussi légitimes, s'offrent à lui), se trouve engagé dans une entreprise difficile qui exige un véritable don de prémonition ; il n'en est pas moins vrai que la *compréhension* que nous en avons ne peut avoir lieu qu'a posteriori. Les questions que nous nous posons sur cette tâche ne peuvent recevoir, en définitive, que des réponses, non pas logiques, mais historiques et intuitives. Celles-ci — cela est inévitable, sauf pour le petit nombre de ceux qui agissent *à l'intérieur* du mouvement — se présentent à nous rétrospectivement. Voilà bien l'éternel paradoxe de l'avant-garde. A moins que cette dernière n'ait déjà, à notre insu, changé tout à la fois son nom et sa nature paradoxale.

Et pourtant la Vision crée la Valeur avant qu'elle n'ait de la valeur.

C'est ce que fait aussi le critique qui se veut d'avant-garde ... sauf lorsqu'il échoue lamentablement dans sa tâche. La fantaisie du visionnaire, dans quelque domaine qu'elle cherche à s'incarner, aspire à transformer radicalement ou à révéler (les deux parfois se rejoignent !) l'Image de l'Homme. Mais on n'a guère besoin d'imagination pour s'apercevoir que la véritable innovation en critique doit également — doit *finalement* — viser à un bouleversement politique aussi bien qu'épistémologique. Si noble soit-elle, la position adoptée jadis par Matthew Arnold ne suffit plus : il se peut que la culture, prise dans sa totalité, soit la matrice de tous nos idéaux, de tous nos rêves, de toutes nos utopies ; mais les sociétés dans lesquelles nous vivons continuent à se tenir à une cruelle distance des visions que la culture elle-même engendre.

Y a-t-il des chances pour que le critique, s'il est d'avant-garde, nous aide à combler le gouffre de l'Espérance ? Ernst Bloch, on le sait, a longuement (et confusément) disserté sur l'Utopie. Mais combien sont-ils qui, en critique littéraire, parlent encore aujourd'hui (avec lucidité, sans dogmatisme) le langage de l'Utopie ?

Il n'y a pas de bonne manière de finir ou de mourir, sinon dans un cadre cosmique où rien jamais n'est perdu ni gagné. La littérature, quant à elle, ne suffit plus à conjurer la mort ; et les conteurs d'histoires (critiques ou non) se voient refuser l'ordre et le réconfort des commencements, des milieux et des fins. « L'œuvre (littéraire) qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer. . . », dit Foucault. Peut-être les critiques et les artistes, comme d'ailleurs les auteurs de toute œuvre écrite, pourraient-ils mettre à profit les paroles de ce maître Zen admonestant un disciple catholique : « Dieu a envoyé son seul Fils dans le monde pour qu'il y meure. Et toi aussi, tu dois mourir. Alors, meurs ! »

C'est de ce côté-là qu'on le trouvera, le faux secret du changement. Et aussi celui des valeurs. Car de l'arbitraire — l'arbitraire de la mort comme celui de la critique ! — surgit ce « necessary angel of the earth » pour s'écrier : « in my sight you see the earth again. »

Mais le défaut des anges, c'est qu'ils sont transparents.

LE RÔLE HISTORIQUE DES AVANT-GARDES

(Charles Russell, Newark)*

Le phénomène de l'avant-garde traduit une sensibilité historique. Il équivaut à une profession de foi dans la possibilité d'une action dynamique et consciente au sein de l'art et de la société. En essayant d'infléchir la culture environnante dans tous ses aspects, l'artiste affirme que le rôle qu'il joue dans l'histoire est non seulement esthétique, mais également social. Il prend sur lui et se déclare capable de changer la nature et la fonction de l'art, et de réaliser, dans le même temps, un progrès social et politique. L'art d'avant-garde est un art d'action, et en tant que tel, il s'efforce d'influencer et, par hypothèse, de faire avancer la conscience individuelle *et* collective, la manière que chacun a de percevoir, d'appréhender, de dire et d'agir dans la société. Enfin, à défaut d'un progrès culturel clair et précis, il cherche à créer sa propre tradition, « autogénératrice », de changement esthétique et existentiel.

Art souvent utopique, l'avant-garde n'en est pas moins vouée aux postulats posés par l'époque moderne, dont elle est d'ailleurs le produit. Plongée dans le siècle, elle vise à s'accomplir dans le domaine des hommes : la société. Ce qui fait la modernité de cette orientation et lui donne toute sa signification, c'est qu'au tréfonds de l'imagination d'avant-garde, il y a ce désir de se réaliser, non pas en fonction d'une dimension extra-terrestre, cosmique, éternelle, mais bien plutôt à l'intérieur d'un monde centré sur l'homme, lié au déroulement de l'histoire. L'avant-garde est, dans son essence, une tendance spontanée de la conscience humaine à se renouveler et à transformer les conditions qui la gouvernent. Se définissant par une image qui renvoie à une sensibilité politique et militaire, le mouvement est l'expression d'une imagination tournée vers elle-même, aux prises avec elle-même, cherchant à se donner des ordres, à s'étendre hors de ses frontières et à se réaliser. L'avant-garde a beau afficher son dédain à l'égard de la culture existante et son mépris pour ce dont l'homme est, ou se croit, capable ; la manière dont elle entrevoit son accomplissement a beau être absolue et apocalyptique ; — elle ne peut

* Trad. par Dina Weisgerber

finalement jamais se mesurer qu'à l'aune du temps socio-historique dans lequel elle s'inscrit. Parce qu'il en est ainsi, elle ne saurait se tenir pour satisfaite avant que les valeurs esthétiques et celles de la culture en général ne soient modifiées. Et elle ne saurait se taire tant que la société se sentira liée au temps et que les hommes croiront en leur capacité d'agir sur le milieu ou d'avoir quelque emprise sur leur propre vie.

L'avant-garde est née d'un désir de changer la fonction sociale de l'art. Son caractère nihiliste, expérimental et utopiste découle de sa volonté de vaincre l'aliénation évidente de l'artiste et de ses rêves vis-à-vis des idéaux de la bourgeoisie. Tout art d'avant-garde, en effet, est bel et bien en réaction contre le comportement des hommes de son temps ; mais il projette l'image d'un comportement social et esthétique encore à venir.

Voilà la tension et le paradoxe fondamental de cet art. Tout en exprimant un désir qu'on s'accorde à juger utopique, il prétend se faire reconnaître comme *praxis* efficace dans le domaine social. Il devra donc faire droit à cette tension, à ce paradoxe inhérent à l'attitude critique : il sera autonome, mais non pas détaché ; aliéné, et pourtant militant. Cherchant à formuler en termes sociaux le désir d'épanouissement qui anime son inspiration artistique — Peter Bürger parle d'une nouvelle *Lebenspraxis* —, l'avant-garde se fait l'expression d'une conscience volontairement négative et inaccomplie. Une telle démarche a pour résultat que la rupture avec le passé est plus importante que l'objet créé ; et l'évocation de lendemains jamais atteints éclipse l'œuvre présente. L'intégrité de la chose esthétique, clef de voûte de la tradition moderne, est agressée, consciemment, par l'avant-garde, qui s'attache davantage au changement en train de se faire qu'à la plénitude de l'œuvre finie. S'érigeant en modèle d'émancipation, l'avant-garde existe en tant qu'impulsion, en tant que forme de comportement, bien plus qu'elle ne s'impose par telle ou telle œuvre d'art — qui sera elle-même bien plus souvent signe d'activité qu'objet autonome. Ainsi les manifestes méritent une place de choix parmi ses productions.

Lorsque la notion d'action devient une part essentielle de l'esthétique, on voit se développer une philosophie des beaux-arts absolument inédite. L'objet d'art, à la fois signe et moyen d'émancipation, reconnaît tacitement son propre inachèvement. En niant l'autonomie du domaine artistique (dans son désir d'influer sur la réalité sociale) et en soulignant les limites du moment présent (toujours inachevé), l'avant-garde part en guerre contre l'esthétique de l'objet accompli. L'art de combat, tout à la fois refus et revendication, porte ses regards au delà de lui-même. L'idée de chef-d'œuvre, chose créée se situant hors du temps, se suffisant à elle-même, est rejetée. L'œuvre d'art ne peut exister que prise dans la coulée du temps, dans ce flux où toute création prépare et escompte sa propre négation. Mais le futur jamais n'arrive ; on ne l'éprouve jamais comme tel. De sorte que l'avant-garde, alors même qu'elle proclame que le présent ne saurait suffire, est irrévocablement vouée à l'instant, à ce présent conscient de sa nature forcément passagère. L'art, ici, se reconnaît processus. Processus d'analyse et de changement. Art plus « théâtral » que formel. Œuvre à vivre comme action plutôt qu'à recevoir, finie, dans sa totalité[1].

En outre, bien que certaines œuvres se posent à l'occasion comme parfaitement gratuites, l'avant-garde n'est jamais autonome puisqu'elle n'existe — cela va de soi — que dans l'écoulement du temps ; et elle ne crée et n'a de sens qu'en fonction d'une tradition, celle de la

[1] A propos de l'élément théâtral dans l'art moderne, cf. Michael Fried, Art and Objecthood in : *Artforum*, juin 1967.

garde qui se porte en avant. L'avant-garde se présente donc résolument comme une tradition qui s'assume, comme une succession de mouvements et de générations prétendant jouer un rôle dans l'histoire en s'imposant par des actes esthétiques. Cette tradition consciente d'elle-même est fondée sur l'absence évidente d'une force révolutionnaire se développant dans le milieu social selon une ligne bien précise ; elle est en même temps le produit naturel d'un modèle où pensée critique et action s'insèrent dans la dimension esthétique.

Il n'est pourtant pas facile d'évaluer exactement l'efficacité réelle de cet activisme. Dans quelle mesure peut-on dire que tel écrivain ou que le style de telle génération en ont subi les effets ? L'avant-garde n'existe que comme phénomène collectif. Qu'un certain nombre d'individus avides d'action et partageant les mêmes opinions se liguent autour d'un drapeau, et voilà sanctionnés pour ceux-là les titres dont se prévaut la mentalité d'avant-garde. L'apparition du cénacle donne une validité immédiate, fût-elle éphémère, aux espérances que chacun met dans la signification future de son œuvre et de sa philosophie de l'art. Le statut minoritaire dont le groupe jouit au départ fournit à ses membres la double possibilité de contester la culture dominante et de croire en un avenir où ils se trouveront universellement acceptés. L'influence exercée par le mouvement, en dehors du cercle immédiat, sur d'autres écrivains de la même génération est plus douteuse. En tant que groupe militant, l'avant-garde s'en remet volontiers à des programmes plus ou moins clairement définis qu'elle rend officiels, et par lesquels elle revendique une signification et une évidence sociales plus grandes que celles dont les artistes individuels peuvent souvent se targuer. Dans la mesure où l'innovation, personnelle ou collective, est aujourd'hui une des valeurs majeures en art, les prétentions de l'avant-garde à donner le ton par ses audaces expérimentales et par ses conceptions artistiques ne peuvent manquer d'agir sur le reste des écrivains. Cela se vérifie surtout dans le cas de jeunes artistes (qui se déferont ou non de cette influence lorsqu'avec les années, ils découvriront leur style propre), mais beaucoup moins, par contre, pour ce qui est de ceux dont le talent est déjà en pleine maturité. Enfin, il peut se faire aussi qu'au sein d'une même génération, certains avant-gardistes et certains modernistes usent de techniques similaires auxquelles ils accordent, pourtant, une valeur totalement différente. Ainsi, la parenté est évidente entre le principe de l'écriture automatique adopté par les surréalistes et la technique narrative du *stream of consciousness* ; mais ce que les premiers trouvent dans ce procédé d'expression, à savoir les perspectives qu'il ouvre sur le comportement de l'homme et sur le fonctionnement de son imagination, n'est en rien comparable aux intentions essentiellement naturalistes d'un Joyce ou d'un Faulkner lorsqu'ils se servent du *stream of consciousness*.

Dans la pratique, on constate que les œuvres d'avant-garde, tout en cherchant à agir sur le milieu culturel, finissent par priver leur message d'une partie de sa force. S'il est vrai que chaque œuvre prépare implicitement la venue de la suivante, il n'est pas moins évident que chaque mouvement se voit réduit à son existence singulière. Les impératifs de l'activisme critique rendent impensable une esthétique où l'influence directe trouverait place. Ceux qui, parmi les avant-gardistes, reprennent le style ou les théories d'un mouvement antérieur, ou qui s'y rattachent trop étroitement (comme ce fut le cas pour les néo-surréalistes après les années 30), passent pour des disciples de second plan. Fondamentalement, l'œuvre d'art n'est que subsidiaire ; ce qui importe, c'est le processus de création, qui doit lui-même mener à la découverte d'un nouveau style de vie. L'attitude critique, premier mobile de l'avant-garde, veut que les styles se remplacent, non pas qu'ils se conservent. Lorsqu'il y a influence (puisqu'aussi

bien l'avant-garde a agi sur d'autres artistes), elle est de nature génétique et théorique. A tel mouvement, à telle génération, en succéderont d'autres qui affirmeront leur propre identité d'avant-garde en même temps qu'ils rejetteront les théories et réalisations spécifiques de leurs prédécesseurs. Mais cette identité ne peut s'affirmer qu'en vertu de l'existence de la tradition de l'avant-garde ; tradition établie par ceux-là mêmes qu'on proscrit ; engendrée et perpétuée, comme l'est sa fonction historique, par un certain type d'intentionnalité sociale et esthétique plutôt que par les vestiges de la création artistique. Cette intentionnalité se manifeste sous la forme d'une double prise de conscience de soi. Car on a la conviction 1°) que faire acte de critique vis-à-vis de la société, de l'histoire et de l'art équivaut à faire acte de présence, constitue une aventure personnelle d'une qualité rare (découverte) et 2°) qu'il faut nécessairement passer par ce stade de la critique pour qu'apparaissent les nouvelles formes de comportement social et esthétique de l'avenir (libération).

La constance avec laquelle ces artistes affirment leur intentionnalité sur le plan social est un point capital. Tous s'accordent pour proclamer qu'il y a corrélation entre les formes d'innovation et d'expérimentation artistiques, d'une part, et d'éventuelles transformations du comportement, d'autre part ; tous déclarent que l'acte créateur est le modèle, ou l'expression tangible, d'un nouveau style de vie aux implications politiques et culturelles. Cette double perspective de l'action sociale et de l'invention artistique, entièrement centrée sur le moment de la création, est flagrante dans la succession des mouvements, du futurisme et de l'expressionnisme, à Dada, au surréalisme, à la *beat generation* et aux *happenings* ; et elle est implicite dans la critique du discours entreprise par des auteurs plus récents sous l'influence des structuralistes. Ce qui, toujours et partout, est mis en évidence, c'est le moment dynamique de la confrontation entre le processus créateur et l'artiste ou le public. Moment qui se voit attribuer des formes et des valeurs différentes selon les assises politiques ou scientifiques de chaque esthétique. Moment qui, par conséquent, et bien qu'il soit présent au cœur de toute avant-garde, semble chaque fois y faire son apparition sans lien direct avec la précédente ou la suivante.

On est frappé parallèlement par la tendance négative, ou du moins étroitement restrictive, de cette double intentionnalité. En tablant principalement sur l'histoire des beaux-arts pour nourrir ses rêves de progrès historique, l'avant-garde menace de s'enfermer à double tour, de se confiner dans son enchaînement historique aussi hermétiquement que le fait la modernité dans sa notion de valeurs esthétiques supérieures. En faisant passer l'art avant la société, l'avant-garde tend à devenir une institution apparemment indifférente au fait qu'elle est fondée sur le principe de la critique continue. L'histoire, comme l'a dit Octavio Paz, est devenue une des idées privilégiées de la « tradition moderne » qui s'efforce de fonder une tradition « on the only principle immune to criticism, because it is the condition and the consequence of criticism : change, history »[2]. On peut voir comment les avant-gardes les plus récentes établissent une tradition « en vase clos » de mutation esthétique, tradition qui se nourrit de sa propre substance selon un schéma constant et prévisible. Peter Bürger a fait remarquer que si les premières avant-gardes des années 1900-1930 manipulaient les formes artistiques, elles mettaient aussi en cause la fonction que l'art pouvait avoir, en tant qu'institution, dans la société. Enregistrant l'embourgeoisement général de l'avant-garde au cours des deux dernières décennies, où on la

[2] Octavio Paz, *Children of the Mire* (Trad. anglaise Rachel Phillips), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974, p. 9.

voit jouer tranquillement son rôle consacré d'organe de changement, Bürger se demande si elle n'a pas renoncé au plus fondamental de ses objectifs : changer la vie[3]. Le terme de « néo-avant-garde » par lequel il désigne les phénomènes contemporains, fait écho aux inquiétudes de nombreux critiques face à ce que Harold Rosenberg a appelé l'« Avant-garde en zone démilitarisée », c'est-à-dire la prolifération d'un art qui, bien qu'il fasse état de son isolement dans la société, n'hésite pas à se servir, voire à dépendre de l'appui inconditionnel des organisations culturelles de cette même société : les possédants, les galeries d'art, les universités et les critiques[4]. Cet état d'esprit saute aux yeux aujourd'hui précisément parce que la réflexion sur soi, inhérente à tout art d'avant-garde, constitue l'objet principal et la méthode favorite d'une conscience créatrice qui conçoit ses composantes et ses limites en fonction d'un système de signes. Lorsqu'on prétend ne voir dans l'art et dans son histoire que le témoignage de divers changements de systèmes sémiotiques, l'histoire de l'art prend la préséance, comme institution, sur les prolongements que ce dernier peut avoir dans la société au niveau de la politique et du comportement.

Lévi-Strauss voit ici l'aboutissement naturel des traditions moderniste et d'avant-garde, qui insistent, l'une comme l'autre, sur la personnalisation du mécanisme artistique. Mû par l'aliénation qu'il ressent à l'égard de la culture et du langage, l'écrivain met l'accent sur l'écart linguistique et l'innovation stylistique, et donne de ce fait dans un solipsisme et une écriture ne renvoyant qu'à eux-mêmes. Dans sa volonté de rompre avec les styles et les thèmes conventionnels, l'artiste moderne se fait le pionnier d'une nouvelle tradition, celle de l'expérimentation sémantique ; et substitue ainsi, selon le mot de Lévi-Strauss, un « académisme du signifiant » à un « académisme du signifié »[5]. L'art actuel se borne à des questions de forme. Et celles-ci prouvent, en définitive, que l'art est incapable, en tant que partie intégrante de la superstructure, de transformer à lui seul l'infrastructure de notre société. L'avant-garde, on l'a vu, a essuyé bien des reproches dans ce domaine tout au long de son histoire, et les plus acharnés furent les marxistes dont le but est, justement, de bouleverser cette infrastructure. Le débat porte, une fois de plus, sur la démarche qui consiste à juger la *praxis* esthétique du point de vue de la *praxis* révolutionnaire ou sociale. La tension est celle qui existe entre l'imagination projetant son désir d'accomplissement humain dans l'art, et les exigences manifestes de la réalité.

Cette tension sous-tend l'histoire de l'avant-garde précisément parce qu'elle en est l'élément constitutif : inévitable, inéluctable paradoxe qui, alors même qu'il souhaiterait rendre l'avant-garde nulle et non avenue, n'en perpétue pas moins son existence. Tant que l'imagination sera inapte à se réaliser au sein d'un mouvement révolutionnaire ou de la société existante, l'inspiration artistique fuira en avant dans le temps, rêvant la transformation de la société et de l'homme par l'homme. Le rôle historique de l'avant-garde réside, par conséquent, dans le fait qu'elle s'assume, elle, comme jouant un rôle dans l'histoire. Le désir esthétique, en suspicion contre la situation de l'homme moderne, propose un mode de découverte et de libération par l'imagination, appelant la société à rêver et à agir en vue de sa propre métamorphose.

[3] Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 71.
[4] Harold Rosenberg, *The De-Definition of Art*, New York, Collier Books, 1973, p. 219.
[5] Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Union Générale d'Editions, 1969, p. 91.

BIBLIOGRAPHIE

Hana Jechova (Paris), Nicole Koning (Bruxelles), Dina Weisgerber (Bruxelles), Milan V. Dimić (Edmonton), Aleksandar Flaker (Zagreb), Groupe μ (Liège), Fernando Guimarães (Porto), Paul Hadermann (Bruxelles), Fábio Lucas (São Paulo), Adrian Marino (Cluj-Napoca), Pierre Rivas (Paris), Charles Russell (Newark), Miklós Szabolcsi (Budapest), Alain van Crugten (Bruxelles), Fernand Verhesen (Bruxelles), Jean Weisgerber (Bruxelles) et Seth L. Wolitz (San Antonio)

En bonne logique, on ne saurait prétendre répertorier la totalité des écrits relatifs à un sujet aussi vaste que les avant-gardes littéraires. Comme toutes celles du genre, la présente bibliographie est donc incomplète. Dans une large mesure, elle découle en effet d'un choix arbitraire, et tout d'abord parce qu'on en a systématiquement exclu les œuvres dites « littéraires » (poèmes, romans, pièces de théâtre, etc.). Mais aussitôt surgit une première difficulté : on se souvient que l'avant-garde rejette souvent, en principe du moins, ces catégories traditionnelles, et c'était en trahir l'esprit, assurément, que de dissocier chez ses adeptes la « critique » de la « création » et que de reprendre ici, par exemple, des recueils de manifestes. Il n'empêche : on a préféré respecter, sur ce point, une vieille habitude. Au surplus, les études critiques ainsi sélectionnées se limitent à celles citées dans les notes des deux volumes (encore qu'on y ait joint de nombreux titres que les auteurs ont eu l'amabilité de nous communiquer), mais ne comprennent que celles qui concernent spécifiquement la littérature d'avant-garde ; le lecteur soucieux de précisions supplémentaires voudra donc bien se référer aux notes. Enfin, les textes des deux volumes ayant été rédigés de 1974 à 1979, il va de soi que toutes les publications les plus récentes n'ont pu être incorporées dans la liste.

Un autre problème, et non des moindres, concernait le collationnement de centaines de titres d'ouvrages et d'articles écrits en près de vingt langues. Aucune bibliothèque au monde, même la plus riche, ne possédait la totalité des écrits répertoriés. Aussi cette bibliographie est-elle le fruit d'un travail collectif et d'une authentique collaboration internationale. Tous les titres qui n'ont pu être contrôlés sont indiqués par un astérisque ; le lecteur voudra donc bien prendre en considération que leur mention n'engage en rien les compilateurs.

Ajoutons encore que la classification par rubriques, adoptée ci-dessous, ne correspond pas nécessairement aux nuances apportées par les pages qui précèdent, ni par les ouvrages eux-mêmes ; là aussi, il a fallu trancher en faisant parfois violence aux faits. En principe, les titres relevant de plusieurs catégories ne seront signalés qu'une seule fois, et les écrivains appartenant à plusieurs mouvements — ils sont nombreux — se verront rangés dans celui où ils ont été traités en premier lieu (Apollinaire dans le futurisme, par exemple).

(juin 1979).

I. Problèmes généraux de l'avant-garde

*Allen (Charles), « The Advance Guard », *Sewanee Review*, LI, 3, July-September 1943, pp. 410-429.

Als das Jahrhundert jung war, Ed. J. Halperin, Zürich—Stuttgart, Artemis, 1961.

Ambrogio (I.), *Formalismo e avanguardia in Russia*. Roma, Editori Riuniti, 1968.

Anceschi (Luciano), *Le poetiche del Novecento in Italia*. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche, Milano, Marzorati, 1962.

L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale. Travaux et documents inédits. Ed. L. Brion-Guerry, Paris, Klincksieck, 1971, 2 vol.

Argan (G. C.), *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

Salvezza e caduta nell'arte moderna. Studi e note II, Milano, Il Saggiatore, 1964 (La cultura, LXXXII).

Aspekte der Modernität, Ed. Hans Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965 (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 217).

Avanguardia e neo-avanguardia. Introduzione di Giansiro Ferrata. Saggi di Andrea Barbato et al., Milano, Sugar, 1966 (Argomenti, 24).

Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee (herausgegeben von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste), München, R. Oldenbourg, 1966 (Jahrbuch « Gestalt und Gedanke », 11).

« O avantgarde » (L'avant-garde), *Slavica Slovaca*, IV, 4, 1969 ; V, 4, 1970.

*Bajarlía (Juan Jacobo), *El vanguardismo poético en América y España*, Buenos Aires, Editorial Perrot, 1957.

Baynes (Ken), « Far out or sell out ? », *The Times Literary Supplement*, Thursday, August 6, 1964, p. 694.

Béládi (Miklós) (Ed.), « Manifestes littéraires », *Nouvelles Etudes hongroises*, IX, 1974, pp. 97-128.

« Le mouvement d'avant-garde en Hongrie », ibid., pp. 69-89.

Belli (C.), *Kn*. Milano, Ed. del Milione, 1935.

Bojtár (E.),* « Az avantgard a húszas évek ukrán lírájában » (L'avant-garde dans le lyrisme ukrainien des années 20), *Alföld*, 1972, 4.
« The Eastern European Avant-garde as a Literary Trend », *Neohelicon*, 1974, 3-4, pp. 93-126.
« Kommunistické l'art pour l'art » (L'art pour l'art communiste), *Slavia*, XXXVIII, 3, 1969, pp. 380-399.
« Poésie pure — poésie communiste », *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, X, 1968, pp. 307-330.
« Le problème des tendances dans la poésie est-européenne entre les deux guerres », *Studia Slavica Hungarica*, XIV, 1968, pp. 67-73.
« Quelques problèmes de la poésie socialiste est-européenne entre 1914 et 1929 », *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, IX, 1967, pp. 227-242.
Bontempelli (M.), *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974.
Brandi (C.), *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*, Milano, Meridiana, 1952 (Collezione di critica, 1).
Bürger (Peter), *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974 (edition suhrkamp, 727).
Cabanne (Pierre) et Restany (Pierre), *L'avant-garde au XXe siècle*. s. l., André Balland, 1969.
Călinescu (Matei), « Avangarda literară în România », préface de Pană (Saşa) : *Antologia*, pp. 5-33 (cf. infra).
« 'Avant-garde' : Some Terminological Considerations », *Yearbook of Comparative and General Literature*, XXIII, 1974, pp. 67-78.
« L'avant-garde littéraire en Roumanie et ses rapports avec l'avant-garde internationale dans l'entre-deux-guerres », in : *Actes du Ve Congrès de l'A. I. L. C.*, pp. 343-354 (cf. infra).
Faces of Modernity : Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Bloomington—London, Indiana University Press, 1977.
Calvesi (M.), *Le due avanguardie*, Bari, Laterza, 1971, 2 vol. (UL 176-177).
*Calvino (I.), « La sfida al labirinto », *Il Menabò*, 1962, 5, pp. 85-99.
Chiarini (Paolo), *L'avanguardia e la poetica del realismo*, Bari, Laterza, 1961 (Biblioteca di cultura moderna, 563).
Chiss (Jean-Louis), Germain (Gérard), « Un débat sur l'avant-garde : élément d'une politique culturelle », *La Nouvelle Critique*, 105, juin-juillet 1977, pp. 63-64.
Chvatík (K.),* *Smysl moderního umění* (L'essence de l'art moderne), Praha, Československý spisovatel, 1965.
**Strukturalismus a avantgarda* (Structuralisme et avant-garde), Praha, Československý spisovatel, 1970.
Strukturalismus und Avantgarde. Tr. Hans Gaertner. München, Carl Hanser, 1970 (Reihe Hanser, 48).
Collazos (O.) (Ed.), *Los Vanguardismos en la América latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.
**Los Vanguardismos en la América latina*, Barcelona, Ediciones Peninsula, 1977.
Corrigan (Robert W.), « The Transformation of the Avant-Garde », *Michigan Quarterly Review*, XIII, 1, Winter 1974, pp. 31-48.
Corvalán (Octavio), *Modernismo y Vanguardia. Coordenadas de la literatura hispanoamericana del Siglo XX*, New York, Las Américas Publishing Co., 1967.
Crohmălniceanu (Ov. S.), « Tendances de l'avant-garde roumaine pendant l'entre-deux-guerres », *Cahiers roumains d'Etudes littéraires*, 2, 1973, pp. 30-45.
Curi (F.), *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965.
*« Proposta per una storia delle avanguardie », *Il Verri*, 1963, 8, pp. 6-16.
Delevoy (R. L.), *Dimensions du XXe siècle. 1900-1945*, Genève, Skira, 1965 (Art, idées, histoire).
De Micheli (Mario), « Avanguardia e decadentismo », *Il Contemporaneo*, II, 18-19, ottobre-novembre 1959, pp. 3-22.
Le avanguardie artistiche del Novecento, Milano, Schwarz, 1959 (Collana di storia e cultura, 17).
Díaz Plaja (Guillermo), *L'Avantguardisme a Catalunya* (...), Barcelona, La Revista, 1932.
Ecrire, pour quoi ? pour qui ? (Dialogues avec) P. Barberis, R. Barthes, M. Butor et al. Ed. R. Pillaudin. Presses Universitaires de Grenoble, 1974 (Dialogues de France-Culture, 2).
Egbert (Donald D.), « The Idea of "Avant-garde" in Art and Politics », *The American Historical Review*, LXXIII, 2, December 1967, pp. 339-366.
Social Radicalism and the Arts : Western Europe, New York, Knopf, 1970.
Enzensberger (Hans Magnus), *Culture ou mise en condition ?* Tr. Paris, Julliard, 1965 (Dossiers des Lettres Nouvelles).
Einzelheiten. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976 (edition suhrkamp, 63 & 87), 2 vol.
« Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend », *Kursbuch*, 15, November 1968, pp. 187-197.
Estivals (R.), *La Philosophie de l'Histoire de la Culture dans l'Avant-Garde Culturelle Parisienne depuis 1945*, Paris, Guy Le Prat, 1962.
Estivals (R.), Gaudy (J.-Ch.) et Vergez (G.), « "*L'avant-garde*". Etude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre "*L'avant-garde*"... », Paris, Bibliothèque Nationale, 1968.
*Faria (Dutra), *De Marinetti aos Dimensionistas. O Futurismo, o Cubismo, o Dadaismo, o Superrealismo, o Dimensionismo*, Lisboa, Acção, 1936.
Fauchereau (Serge), *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*. Domaine étranger (et) français, Paris, Denoël, 1976, 2 vol. (Les Lettres Nouvelles).
Flaker (A.), « Pitanje ruske avangarde » (La question de l'avant-garde russe), in : *Stilske formacije*, Zagreb, Liber, 1976, pp. 209-264.
"Das Problem der russischen Avantgard", *Von der Revolution zum Schriftstellerkongress* (...) Berlin, Slavistische Veröffentlichungen des Osteuropa-Instituts an der Freien Universität Berlin, Bd. 47, 1980, pp. 161-203.
*Geist (Antony Leo), *La poética de la generación de 27 y las revistas literarias : de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama, 1980.

Giedion-Welcker (C.) (Ed.), *Poètes à l'écart.* Anthologie der Abseitigen, Bern-Bümpliz, Benteli, 1946.
Gilman (Richard), « The Idea of the Avant-Garde », *Partisan Review*, XXXIX, 1972, 3, pp. 382-396.
Gómez de la Serna (Ramón), *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1943 (Aristarco).
Goriély (B.), *Le avanguardie letterarie in Europa*, Milano, Feltrinelli, 1967.
*Greenberg (Cl.), « Avant-Garde and Kitsch », *Partisan Review*, VI, 5, Fall, 1939, pp. 34-49.
« Counter-Avant-Garde », *Art International*, XV, 5, May 20, 1971, pp. 16-19.
Guglielmi (A.),* *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964.
*« Una sfida senza avversari », *Il Menabò*, 1963, 6. pp. 259-267.
Vero e falso, Milano, Feltrinelli, 1968 (Materiali, 17).
*Gullar (Ferreira), *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Rio, Civilização Brasileira, 1969.
Hadermann (Paul), « De l'évasion à la prise de conscience. Littérature et arts contemporains », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1971, 2-3, pp. 317-331.
Het Vuur in de Verte (Le feu au loin). *Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*, Antwerpen, Ontwikkeling, 1970.
Hadjinicolaou (Nicos), « Sur l'idéologie de l'avant-gardisme », *Histoire et Critique des Arts*, juillet 1978, pp. 49-76.
Hahn (Otto), « Notes sur l'avant-garde », *V. H. 101*, 1970, 3, pp. 79-87.
*Hedley (Leslie Woolf), « Retreat of the Avant-Garde », *Georgia Review*, XXIV, 4, Winter 1970, pp. 441-452.
Heintze (Horst), « "Scapigliatura" und Avantgarde », *Beiträge zur romanischen Philologie*, IX, 1970, 1, pp. 35-42.
Historische Avantgarde Programmatische teksten... Ed. F. Drijkoningen, J. Fontijn et al. Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten, 1982 (Dokumenten 4).
Höllerer (Walter), « Veränderung », *Akzente*, XI, 5-6, November 1964, pp. 386-398.
Hodin (J. P.), « The Aesthetics of Modern Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVI, 2, Winter 1967, pp. 181-186.
Ilie (Paul), *Documents of the Spanish Vanguard*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969 (Studies in the Romance Languages & Literatures, 78).
Impey (Michael Howard), « Avant-Garde Literature in Romania : The Beginning and the End », *Shantih*, III, 4, Winter-Spring, 1977, pp. 19-24.
*« Inquérito, "Vanguarda Ideológica" e "Vanguarda Literária" », *Colóquio/Letras*, 23, jan. 1975, pp. 3-26.
*Jaworski (S.), *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim* (Entre l'« awangarda » et le surréalisme. Tendances principales des transformations de la poésie polonaise des années 30 dans le contexte européen), Kraków, W. L., 1976.
*« A kelet-európai avantgard történetéből » (Sur l'histoire de l'avant-garde en Europe de l'Est), *Helikon*, 1964, 2-3.
Kermode (Frank), « The Modern », in : *Continuities*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968.
Modern Essays, London, Collins, 1971 (Fontana).
Kibédi Varga (A.), « Raisons de l'avant-garde », *Revue de Littérature Comparée*, XLIX, 4, oct.-déc., 1975, pp. 561-571.
Kirby (Michael), *The Art of Time. Essays on the Avant-Garde*, New York, Dutton and Co., 1969.
Kot (Włodzimierz), « Croatian and Serbian Modernism : A Comparative Analysis », *Neohelicon*, II, 3-4, 1974, pp. 155-185.
Kraiski (G.), *Le poetiche russe del Novecento dal simbolismo alla poesia proletaria*, Bari, Laterza, 1968 (Biblioteca di cultura moderna, 659).
*Lam (A.), *Polska awangarda poetycka* (L'avant-garde poétique polonaise), Kraków, WL, 1969, 2 vol. (vol. I : étude ; vol. II : Manifesty i protesty, Manifestes et protestations).
Literaria-Štúdie a dokumenty (Bratislava), IX, 1966 (numéro spécial sur l'avant-garde publié à l'occasion du 75e anniversaire de Jan Mukařovský).
Literaturnye manifesty ot simvolizma k Oktjabrju. Literarische Manifeste vom Symbolismus zur Oktoberrevolution, I, München, Fink, 1969 (Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken, 64).
*López de Abiada (José Manuel), « La superación del vanguardismo », *Les Cuadernos del Norte*, 11 (janvier-février 1982), pp. 56-65.
Maldonado (Tomás), *Avanguardia e razionalità.* Articoli, saggi, pamphlets 1946-1974, Torino, Einaudi, 1974 (Saggi, 529).
Manifeste, Manifeste, 1905-1933. Ed. Diether Schmidt, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1965.
Marino (Adrian), « L'avant-garde et l'histoire retrouvée », *Synthesis*, IV, 1977, pp. 227-241.
« L'avant-garde historique et la question du réalisme », *Cahiers roumains d'Etudes littéraires*, 1978, 1, pp. 72-78.
« L'avant-garde, la révolte et la tradition artistique », *Synthesis*, III, 1976, pp. 165-178.
« Le comparatisme des invariants : le cas des avant-gardes », *Cahiers roumains d'Etudes littéraires*, 1976, 1, pp. 81-95.
Dicționar de idei literare, A.-G. București, Editura Eminescu, 1973.
« Eloge et genèse du nouveau selon l'avant-garde », *Revista de istorie și teorie literară*, XXV, 4, 1976, pp. 483-496.
« Essai d'une définition de l'avant-garde », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1975, 1, pp. 64-120.
« The Future : a Modern "Topos" », *Cahiers roumains d'Etudes littéraires*, 1974, 2, pp. 85-95.
Marković (S.), « Pokret socijalne književnosti » (Le mouvement de la littérature sociale), in : *Književni pokreti i tokovi izmedju dva svetska rata* (Courants et mouvements littéraires de l'entre-deux-guerres), Beograd, Obelisk, 1970.

Tokovi srpske književnosti izmedju dva rate (Les mouvements littéraires serbes entre les deux guerres), Beograd, Obelisk, 1970.
Masini (Ferruccio), *Dialettica dell'avanguardia. Ideologia e utopia nella letteratura tedesca del 900*, Bari, De Donato, 1973.
Mathauser (Z.), *Nepopulární studie. Z dějin ruské avantgardy* (Etudes impopulaires. Histoire de l'avant-garde russe), Praha, Svoboda, 1969.
*Melis (Antonio), *Avanguardia artistica e avanguardia politica*, Milano, Mazzotta, 1975.
*Melo e Castro (E. M. de), *Dialéctica das Vanguardas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1976.
O Próprio Poético, São Paulo, Quiron, 1973.
Mendonça (Antônio Sérgio), *Poesia de Vanguarda no Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1970.
Modernism 1890-1930. Ed. Malcolm Bradbury & James McFarlane, Harmondsworth, Penguin Books, 1976 (Pelican Books).
**Modernizm* (Le modernisme). Ed. V. V. Vanslov et Ju. D. Kolpinskij, Moskva, Iskusstvo, 1973.
**Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica. Memorial del Undécimo Congreso*, México, Universidad de Texas, 1965.
Myśl teatralna polskiej awangardy 1919-1939 (La pensée théâtrale de l'avant-garde polonaise). Ed. St. Marczak-Oborski, Warszawa, Wyd. Artystyczne i Filmowe, 1973.
Nagy (Péter), « La Révolution littéraire en Hongrie au début du siècle », *Acta litteraria Acad. Sc. Hung.*, XII, 3-4, 1970, pp. 365-374.
Németh (L.), « La crise des conventions et la recherche des valeurs neuves dans les beaux-arts de la fin du XIXe siècle », *Neohelicon*, II, 3-4, 1974, pp. 49-68.
*Nezval (Vítězslav), *Moderní básnické směry* (Les courants poétiques modernes), Praha, Klub přátel poezie, Československý spisovatel, 1966.
Nilsen (Bjørn), « Hva er modernismen? », in : *Samtiden*, 1966, pp. 271-281.
Obst (M.)-Scherl (A.), *K dějinám české divadelní avantgardy* (Histoire de l'avant-garde théâtrale tchèque), Praha, Nakladatelství Československé akademie věd, 1962.
Ortega y Gasset (José), *La deshumanización del arte*, in : *Obras completas*, III. Madrid, Revista de Occidente, 1957.
*Pagliarani (E.), « Per una definizione dell'avanguardia », *Nuova Corrente*, 1966, 37, pp. 86-92.
Pál (Söni), *Avantgarde-Sugárzás, Modern Törekvések a Romániai Magyar Irodalomban* (Avant-garde. Rayonnement, aspirations modernes dans la littérature hongroise de Roumanie), Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1973.
Pană (Saşa), *Antologia literaturii române de avangardă şi câteva desene din epocă* (Anthologie de la littérature roumaine d'avant-garde), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969.
*Pasolini (P. P.), « La fine dell'avanguardia », *Nuovi argomenti*, 1966, 3/4, pp. 3-28.
Pedullà (Walter), *Il morbo di Basedow ovvero dell'avanguardia*, Cosenza, Lerici, 1975.
Petrus (Ed.), *Os Modernistas Portugueses*. Escritos públicos, Proclamações e Manifestos, Porto, Textos Universais C. E. P., s. d., 6 vol.
Pleynet (Marcelin), « Les problèmes de l'avant-garde », *Tel Quel*, 25, printemps 1966, pp. 77-86.
Poggioli (R.), *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962.
The Theory of the Avant-Garde. Tr. Gerald Fitzgerald, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1968.
Pop (Ion), *Avangardismul poetic românesc* (L'avant-garde poétique roumaine), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969.
Tradition, innovation, avant-garde roumaine, *Cahiers roumains d'Etudes littéraires*, 1975/1, pp. 27-36.
Portella (Eduardo), *Vanguarda e Cultura de Massa*, Rio, Tempo Brasileiro, 1978.
Printz-Påhlson (Göran), *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism* (Le soleil dans le miroir. Essais sur le modernisme lyrique), Stockholm, 1958.
Problémy literárnej avantgardy (Problèmes de l'avant-garde littéraire). Konferencia Slovenskej akademie vied v Smoleniciach 25.-25. oktobra 1965. Bratislava, 1968.
Raffa (P.), *Avanguardia e realismo*, Milano, Rizzoli, 1967.
*Rama (Angel), « Las dos vanguardias latinoamericanas », *Maldoror* (Montevideo), 9, nov. 1973, pp. 58-64.
Ricardo (Cassiano), *Algumas Reflexões sobre Poética de Vanguarda*, Rio, Liv. J. Olympio Ed., 1964.
Rosenberg (Harold), *The Tradition of the New*, London, Paladin, 1970.
**The Russian Avant-Garde*. Ed. J. Benedikt, Stockholm, Hylaea Prints, 1976.
*Ryłko (Z.), « Apollinaire i teorie polskiej awangardy poetyckiej », *Przegląd Humanistyczny*, 1968, 6, pp. 49-81.
« Apollinaire et les théories d'avant-garde poétique en Pologne, 1919-1928 », *La Revue des Lettres Modernes*, 217-222, 1969, pp. 66-80.
*Salinari (Carlo), « Avanguardia e decadentismo (...) », *Il Contemporaneo*, II, 18-19, ottobre-novembre 1959, pp. 29-32.
Salvador (Nélida), *Revistas argentinas de vanguardia, 1920-1930*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1962.
*Sanguineti (E.), « Sopra l'avanguardia », *Il Verri*, 1963, 11, pp. 15-19.
*Saraiva (Arnaldo), *A Vanguarda e a Vanguarda em Portugal*, Porto, Portucalense Editora, 1972.
Scandinavica, XV, 1, May 1976, Supplement (Special Issue Devoted to Modernism in Finland-Swedish Literature. Ed. Johan Wrede.)
Shattuck (R.), *The Banquet Years. The Arts in France 1885-1918* : Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire, London, Faber & Faber, 1959.

Les primitifs de l'avant-garde. Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire (. . .). Tr. Jean Borzic, Paris, Flammarion, 1974.
*Siti (W.), *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975.
Stern (Radu), Avant-garde and the Critical Awareness, *Analele Universităţii Bucureşti/Estetică*, XXII, 1973, pp. 105-108.
Struktura a smysl literárního díla (La structure et l'esprit de l'œuvre littéraire), Praha, 1966 (Sborník studié k 75. narozeninám Jana Mukařovského, Festschrift Mukařovský).
Sus (O.),* « Dvě studie o avantgardním antropologismu » (Deux études sur l'anthropologisme de l'avant-garde), in : *Cesty k dnešku*, Brno, 1966.
« Estetické antinomie české levé avantgardy » (Les antinomies esthétiques de l'avant-garde tchèque de gauche), *Česká literatura*, XII, 4, 1964, pp. 269-292.
Szabó (György), « A "groteszk" típusai az avantgardizmusban » (Les types de « grotesque » dans l'avant-garde), *Magyar Tudományos Akadémia Nyelv és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, XXI, 1964, pp. 293-310.
Szabolcsi (Miklós), « L'Avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international », in : *Actes du Ve Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Belgrade 1967. Ed. N. Banašević, Université de Belgrade—Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1969, pp. 317-334.
« Avant-garde, Neo-avant-garde, Modernism : Questions and Suggestions », *New Literary History*, III, 1971-1972, pp. 49-70.
« Avant-garde, néo-avant-garde, modernité : Questions et suggestions », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1975, 1, pp. 38-63.
Tavares (Rodrigues Urbano) : *Realismo, arte de vanguarda e nova cultura*. Lisboa, 1966 (Colecção Poesia e ensaio, 15).
*Teles (Gilberto Mendonça), *Vanguarda Européia e Modernismo*. Petrópolis, Vozes, 1972.
**Tempo Presente*, VIII, décembre 1963, pp. 51-60 ; IX, mars-avril 1964, pp. 86-90 ; IX, mai 1964, pp. 44-45.
Tertulian (Nicolas), Réalisme et avant-gardisme, in : *Actes du VIe Congrès International d'Esthétique*. Uppsala 1968, Acta Universitatis Upsaliensis, Figura Nova Series IX, 1972, pp. 181-186.
« *Theorie der Avantgarde* ». *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Ed. W. Martin Lüdke, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976 (edition suhrkamp, 825).
Torre (Guillermo de), *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960 (Biblioteca contemporánea).
Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid, Guadarrama, 1971, 3 vol. (Punto Omega, 117, 118, 119).
Literaturas europeas de vanguardia, Madrid, Caro Raggio, 1925.
« Trente-huit réponses sur l'avant-garde », *Digraphe*, 6, 1975, pp. 141-164.
Los vanguardistas españoles, 1925-1935. Ed. Ramon Buckley & John Crispin, Madrid, Alianza, 1973.
Volpe (Galvano della), *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1966 (SC/10, 4).
*Ważyk (A.), *Dziwna historia awangardy* (L'étrange histoire de l'avant-garde), Warszawa, Czytelnik, 1976.
Weightman (John), *The Concept of the Avant-Garde. Explorations in Modernism*, London, Alcove Press, 1973.
Weisgerber (Jean), « Mines et contre-mines aux avant-postes », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1975, 1, pp. 3-9.
« De Tocht naar binnen (Le voyage intérieur). Beschouwingen over moderne kunst », *Tijdschrift van de Vrije Universiteit van Brussel*, II, 1, 1960, pp. 57-77.
« Les avant-gardes littéraires : état présent des études », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Fall / automne 1979 : pp. 389-404.
Wyka (K.), *Rzecz wyobraźni* (L'imaginaire), Warszawa, PIW, 1959.
« Y a-t-il encore une avant-garde ? » *Arts*, IX, 24-30 nov. 1965, pp. 3-5.

II. Futurisme

Albert-Birot (Arlette), « Pierre Albert-Birot, "Sic" et le futurisme », *Europe*, LIII, 551, mars 1975, pp. 98-104.
Album Apollinaire. Iconographie réunie et commentée par P.-M. Adéma et M. Décaudin, Paris, Gallimard, 1971 (Pléiade).
Alves das Neves (João), *O Movimento futurista em Portugal*, Porto, Livraria Divulgação, 1966.
*Andrade (Mário de), *Cartas a M. Bandeira*, Rio, 1958.
Angyal (A.), « Südslavische und europäische Avantgarde. Zur Geschichte des Zenitismus », *Österreichische Osthefte*, XI, 1969, 1, pp. 1-12.
Antonucci (Giovanni), *Lo spettacolo futurista in Italia*, Roma, Studium, 1975.
Apollinaire (G.), *Chroniques d'art, 1902-1918*. Ed. L.-C. Breunig, Paris, Gallimard, 1960.
**L'esprit nouveau et les poètes*, Paris, Haumont, 1946.
« L'esprit nouveau et les poètes », *Mercure de France*, 1er décembre 1918, pp. 385-396.
Méditations esthétiques. Les peintres cubistes. Ed. L.-C. Breunig et J.-Cl. Chevalier, Paris, Hermann, 1965 (Miroirs de l'art).
Œuvres complètes. Ed. M. Décaudin, Paris, Balland & Lecat, 1965-1966, 3 vol.
Œuvres poétiques. Ed. Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1956 (Pléiade, 121).
Archivi del futurismo. Ed. Maria Drudi Gambillo—Teresa Fiori, Roma, De Luca, 1958-1962, 2 vol.
Artioli (Umberto), *La scena e la dynamis (Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste)*, Bologna, Pàtron, 1975, (Aspetti dello spettacolo del' 900, 4).
Balcerzan (E.), « Le futurisme polonais », *Europe*, LIII, 552, avril 1975, pp. 181-193.

Bann (S.)—Bowlt (J. E.), *Russian Formalism.* A Collection of Articles and Texts in Translation, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1972.
*Barański (Z.), Heistein (J.), Szyrocki (M.), Trzynadlowski (J.), *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej* (Le futurisme et ses variantes dans la littérature européenne), Wrocław, 1977.
Barbadinho Neto (Raimundo), *Tendências e Constâncias da Língua do Modernismo*, Rio, Liv. Acadêmica, 1972.
Barbosa (João Alexandre), « Linguagem e Realidade do Modernismo de 22 », in : *A Metáfora Crítica*, São Paulo, Perspectiva, 1974.
Barooshian (Vahan D.), *Russian Cubo-Futurism, 1910-1930.* A Study in Avant-Gardism, The Hague—Paris, Mouton, 1974 (De proprietatibus litterarum, Series maior, 24).
Batista (M. R.) et al., *Brasil: 1º tempo modernista, 1917/29.* Documentação, São Paulo, I. E. B., 1972.
Baumgarth (Christa), *Geschichte des Futurismus*, Reinbek, Rowohlt, 1966 (rde, 248-249).
*Beauduin (Nicolas), « L'esthétique vivante », *La Vie des Lettres*, III, janvier 1921.
Becher (Johannes R.), *Lyrik, Prosa, Dokumente.* Ed. Max Niedermayer, Wiesbaden, Limes-Verlag, 1965 (Limes nova, 9).
Bergman (Pär), « *Modernolatria* » *et* « *simultaneità* ». *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala, Svenska Bokförlaget, 1962 (Studia litterarum Upsaliensia, 2).
*Billetta (Rudolf), *Sternheim-Kompendium*, Wiesbaden, Steiner, 1975.
Blumenkranz-Onimus (N.), « Du futurisme italien aux mouvements Dada et surréaliste », *Europe*, XLVI, 475-476, novembre-décembre 1958, pp. 206-216.
« Futurisme italien et futurisme russe », *Europe*, LIII, 552, avril 1975, pp. 8-28.
Bogdanović (N.), *Futurizam Marinetija i Majakovskog* (Le futurisme de Marinetti et de Majakovskij), Beograd, 1963.
Brik (Ossip), « Nous autres futuristes », *Change* (La mode, l'invention), 4, 1969, pp. 183-187.
Brito (Mário da Silva), *História do Modernismo Brasileiro.* Antecedentes da Semana de Arte Moderna, Rio, Civilização Brasileira, 1974.
Britto (Jomard Muniz de), *Do Modernismo à Bossa Nova*, Rio, Civilização Brasileira, 1966.
Calvesi (Maurizio), « L'écriture médiumnique comme source de l'automatisme futuriste et surréaliste », *Europe*, LIII, 551, mars 1975, pp. 44-48.
Chardžiev (Nikolaj I.), « Majakovskij und die Malerei », in : *Russische Malerei 1890-1917*, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1976 (catalogue d'exposition).
**Poetičeskaja kultura Majakovskogo* (La culture poétique de Majakovskij), Moskva, 1970.
Cianci (G.), « D. H. Lawrence e il futurismo vorticismo », *Il Verri*, sesta serie, 17, Settembre 1980, pp. 80-99.
*Conio (Gérard), *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme* (...), Lausanne, L'Age d'Homme, 1975.
Coquiot (G.), *Cubistes, futuristes, passéistes.* Essai sur la jeune peinture et la jeune sculpture, Paris, Ollendorff, 1914, 5ème éd.
Cosma (Mihail), « De la futurism la integralism » (Du futurisme à l'intégralisme), *Integral*, 67, 1925.
Crispolti (E.), *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969.
*Davidov (Ju.), « Blok i Majakovskij : nekotorye social'no-estetičeskie aspekty problemy "iskusstvo i revoljucija" » (B. et M. : quelques aspects socio-esthétiques du problème de « l'art et la révolution »), in : *Voprosy estetiki.* Moskva, 1971.
Décaudin (M.), *Le dossier d'*« *Alcools* », Genève—Paris, Droz-Minard, 1960 (Société de publications romanes et françaises, 67).
Mallarmé, Verlaine, Apollinaire en Italie, *Revue de Littérature Comparée*, XXXIV, 4, oct.-déc. 1960, pp. 609-613.
*De Maria (Luciano), *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1973.
De Michelis (C. G.), *Il futurismo italiano in Russia, 1909-1929*, Bari, De Donato, 1973.
Döblin (A.), *Aufsätze zur Literatur.* Ed. W. Muschg, Olten-Freiburg i. B., Walter, 1963.
Erlich (Victor), *Russian Formalism.* History, Doctrine (...), The Hague, Mouton, 1955 (Slavistic Printings and Reprintings, 4).
Eruli (Brunella), Preistoria francese del futurismo. *Rivista di letterature moderne e comparate*, XXIII, 4, Dicembre 1970, pp. 245-290.
Europe, XLIV, 451-452, novembre-décembre 1966 (numéro Apollinaire)
Europe, LIII, 551, mars 1975 ; 552, avril 1975 (numéros sur le futurisme).
Europe, LVII, 599, mars 1979 (numéro sur le modernisme brésilien. Ed. P. Rivas).
Fauchereau (Serge), « Du futurisme russe », *Europe*, LIII, 552, avril 1975, pp. 30-74.
Ferrua (Pietro), « Futurism in Brazil », *Neohelicon*, V, 2, 1977, pp. 185-194.
« Sur quelques analogies entre le Futurisme et le Lettrisme », *Cahiers roumains d'Etudes littéraires*, 1978, 1, pp. 79-84.
Flaker (Aleksandar), « *Wie funktioniert ein avantgardistischer Text oder Majakovskijs Verserzählung "Pro èto"* », Zagreb, Sveučilišna Naklada Liber, s. d., 19 pp.
Flora (F.), *Dal Romanticismo al Futurismo.* Nuova edizione con aggiunte, Milano, Mondadori, 1925.
Fossati (P.), *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977 (Piccola biblioteca PBE, 304).
*Francelli (Maria), « Filippo Tommaso Marinetti e Gottfried Benn », in : *Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura.* Nuova serie, 45, 1971.
Frioux (C.), « Maïakovski est mort futuriste », *Europe*, LIII, 552, avril 1975, pp. 75-89.
Maïakovski par lui-même, Paris, Seuil, 1970 (Ecrivains de toujours, 56).

A futurizmus (Le futurisme). Ed. György Szabó, Budapest, 1962.
Gallot (Muriel), « L'art et/ou la vie : approche du mouvement vorticiste », *Europe*, LIII, 552, avril 1975, pp. 199-209.
« . . . Et d'autres points de repère », *Europe*, LIII, 551, mars 1975, pp. 177-183.
« Parole en liberté et liberté de parole », *Europe*, LIII, 551, mars 1975, pp. 65-74.
*Gazda (G.), *Futuryzm w Polsce* (Le futurisme en Pologne), Warszawa—Wrocław—Kraków—Gdańsk, Ossolineum, 1974.
Hadermann (Paul), « Van Ostaijen et Apollinaire », *Septentrion*, VIII, 1, mars-avril 1979, pp. 39-50.
Heistein (J.), « Le futurisme dans les littératures européennes », *Europe*, LIII, 551, mars 1975, pp. 12-29.
Hopster (Norbert), *Das Frühwerk Johannes R. Bechers*, Bonn, Bouvier 1969 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 78).
Huidobro (Vicente), « Futurisme et machinisme », trad. fr., *Europe*, LIII, 551, mars 1975, pp. 160-163.
*Ilie (Paul), « Futurism in Spain », *Criticism*, VI, 1964, pp. 201-211.
Jadova (Larissa), « "Des commencements sans fins" (théâtre futuriste) », *Europe*, LIII, 552, avril 1975, pp. 124-135.
Jakobson (Roman), « Fragments de "La Nouvelle Poésie Russe" », *Poétique*, 7, 1971, pp. 287-298.
Jannini (P. A.),* *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Guillaume Apollinaire*. Roma, Bulzoni, 1971.
La fortuna di Apollinaire in Italia (. . .), Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1965 (Collana Università Commerciale « L. Bocconi ». Lingue e letterature straniere, 5).
« La rivista *Poesia* di Marinetti e la letteratura francese », *Rivista di letterature moderne e comparate*, XIX, 3, Settembre 1966, pp. 210-219.
**La fortuna del futurismo in Francia*. Roma, Bulzoni, 1979.
*Jasieński (B.), *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice.* (Œuvres poétiques. Manifestes. Esquisses), Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, Ossolineum, 1972.
Jullian (René), *Le futurisme et la peinture italienne*, Paris, Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1966.
*Jutronić (A.), « Prilog na temu zenitizma » (A propos du zénitisme), *Mogućnosti* (Split), X, 1963, 1, pp. 97-105.
Katanjan (V.), *Majakovskij. Literaturnaja chronika.* (Majakovskij. Chronique littéraire). Moskva, Sovetskij pisatel', 1945.
Khlebnikov (V.), « Livre des préceptes (II) », *Poétique*, 2, 1970, pp. 233-254.
Kreutzer (Leo), *Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933*, Stuttgart, Kohlhammer, 1970 (Sprache und Literatur, 66).
*Kovtun (E.), Litografowane książki rosyjskich futurystów, *Projekt*, 1970, 6.
Kroutchonykh (A.), *La victoire sur le soleil* (. . .). Trad. V. et J.-C. Marcadé, Lausanne, L'Age d'Homme-La Cité, 1976 (Théâtre Années Vingt, Pièces).
Kručënych (A. E.), *Izbrannoe*. Ausgewählte Werke. Ed. Vl. Markov, München, Fink, 1973 (Centrifuga, 8).
Lawton (Anna), « Russian and Italian Futurist Manifestoes », *Slavic and East European Journal*, XX, 4, 1976, pp. 405-420.
*Leite (Ligia Chiappini Moraes), *Modernismo no Rio Grande do Sul* (Materiais para seu estudo), São Paulo, Inst. de Estudos Brasileiros, 1972.
Leroy (Claude), « Cendrars, le futurisme et la fin du monde », *Europe*, LIII, 551, mars 1975, pp. 113-120.
The Letters of Wyndham Lewis. Ed. W. K. Rose, London, Methuen, 1963.
Lista (Giovanni), « Encore sur Tzara et le futurisme », *Les Lettres Nouvelles*, 5, décembre 1974-janvier 1975, pp. 114-149.
Futurisme. Manifestes — Proclamations — Documents, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973.
Marinetti, Paris, Seghers, 1976 (Poètes d'aujourd'hui, 231).
« Marinetti et Tzara », *Les Lettres Nouvelles*, 3, mai-juin 1972, pp. 82-96.
Théâtre futuriste italien. Anthologie critique, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1976, 2 vol. (Théâtre Années Vingt).
Litvak (Lily), « Alomar and Marinetti. Catalan and Italian Futurism », *Revue des Langues Vivantes*, XXXVIII, 1972, 6, pp. 585-603.
Livchits (B.), *L'archer à un œil et demi*. Tr. E. Sébald, V. et J.-Cl. Marcadé, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971 (Slavica).
Livio (Gigi), *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Milano, Mursia, 1976 (Civiltà letteraria del Novecento, Saggi, 24).
*Majakovskij (V.), *Polnoe sobranie sočinenij* (Œuvres complètes), Moskva, Gosizdat chudožestvennoj literatury, 1955-1961, 13 vol.
**Majakovskij. Materialy i issledovanija* (M. Matériaux et recherches), Moskva, 1940.
Manifeste GGA, *Cahiers Dada surréalisme*, II, 1968, pp. 72-74.
Manifestes futuristes russes. Ed. Léon Robel, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1972.
I manifesti del futurismo (. . .), Firenze, Lacerba, 1914.
Manifesty i programmy russkich futuristov. Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen. Ed. Vl. Markov, München, Fink, 1967 (Slavische Propyläen, Texte in Neu- und Nachdrucken, 27).
Marc (Franz), *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, Berlin, Cassirer, 1920.
Marcadé (J.-C.), « Les futurismes russes du point de vue des arts plastiques avant la Révolution de 1917 », *Europe*, LIII, 552, avril 1975, pp. 135-159.
Marinetti (F. T.), *Marinetti e il futurismo*, Roma—Milano, Augustea, 1929.
Teoria e invenzione futurista. (. . .) Ed. Luciano De Maria. s. l., Arnoldo Mondadori, 1968.
Marinetti et le futurisme. Etudes, documents, iconographie (. . .) Ed. Giovanni Lista, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977.
Marino (Adrian) : « Echos futuristes dans la littérature roumaine », *Synthesis*, V, 1978, pp. 207-227.
Littérature roumaine — littératures occidentales. Tr. A. Bentoiu, Bucarest, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1982.

Markov (V.), *Russian Futurism : A History*, London, MacGibbon & Kee, 1969.
Marković (S. Ž.), « Zenitizam », in : *Književnost i jezik* (Langue et littérature), Beograd, XVI, 2-3, 1972, pp. 81-85.
Martin (Marianne W.), *Futurist Art and Theory 1909-1915*, Oxford, Clarendon Press, 1968.
*Martins (Heitor), *Oswald de Andrade e Outros*, São Paulo, Cons. Estadual de Cultura, 1973.
*Martins (W.), *O Modernismo*, São Paulo, Cultrix, 1973.
Mathauser (Zd.), *Umění poezie. Vladimír Majakovský a jeho doba* (L'art de la poésie. V. M. et son temps), Praha, 1964.
Morasso (M.), *La nuova arma : la macchina*, Torino, Bocca, 1905 (Piccola biblioteca di scienze moderne, 92).
Nazzaro (G. B.), *Introduzione al futurismo*. Napoli, Guida, 1973 (Il Sagittario, 13).
Neuhuys (Paul), « F. T. Marinetti. Les Mots en liberté », *Ça Ira !*, II, 18, mai 1922, p. 164.
*Nevinson (H. W.), « The Impulse to Futurism », *Atlantic Monthly*, 11, 1914, pp. 626-633.
Newbolt (Henry), « Futurism and Form in Poetry », *The Fortnightly Review*, 101, 1914, pp. 804-817.
Nist (John A.), *The Modernist Movement in Brazil. A Literary Study*, Austin-London, University of Texas Press, 1967 (Texas Pan-American Series).
**Novoe a Majakovskom — Literaturnoe nasledstvo* (Du nouveau à propos de M. — L'héritage littéraire), LXV. Moskva, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1958.
Overmans (Jakob), « Der Futurismus in der Literatur », *Stimmen aus Maria Laach*, LXXXIV, 5, 1913, pp. 530-540.
*Papernij (Z.), *O masterstve Majakovskogo* (L'art de M.), Moskva, 1961.
Papini (G.), *L'esperienza futurista (1913-1914)*, Firenze, Vallecchi, 1919.
Pasquet (Martine), « Echos futuristes hispano-américains », *Europe*, LIII, 551, mars 1975, pp. 144-164.
*Pavlović (B.), « Unprinted Croatian Futuristic Review "Zvrk" (Whirling) », *The Bridge* (Zagreb), 1974, 39/40, pp. 216-219.
Pessoa (Fernando), *Le retour des dieux. Manifestes du modernisme portugais*. Ed. J. A. Seabra, Paris, Champ Libre, 1973.
« Sobre religião e nacionalismo », *Colóquio/Letras*, 20, Julho 1974, pp. 58-61.
Pfitzner (H. E.), *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik*, Leipzig—München, Süddeutsche Monatshefte, 1917.
Pia (Pascal), *Apollinaire par lui-même*, Paris, Seuil, 1954 (Ecrivains de toujours).
Pierre (José), « Le futurisme et le dadaïsme », in : Schaeffner (Cl.) (Ed.) : *Histoire générale de la peinture*, Lausanne, Rencontre, 1966, vol. 20.
Piscopo (Ugo), « Les futuristes et Rimbaud », *Europe*, XLI, 529-530, mai-juin 1973, pp. 133-146.
« Signification et fonction du groupe dans le futurisme », *Europe*, LIII, 551, mars 1975, pp. 31-44.
Pound (E.), *Gaudier-Brzeska, A Memoir*, New York, New Directions, 1974.
Prado Coelho (J. do), « La littérature comme provocation : la génération d'Orpheu (1915) », in : *Actes du VIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Bordeaux 1970. Stuttgart, 1975, pp. 343-346.
Quaderno, 9, 1979 ; Università di Palermo, Facoltà di Lettere, Instituto di lingue e letterature straniere, numéro sur le futurisme et le vorticisme ; 16, 1982.
Qvarnström (G.), *Från Öbacka till Urbs. Ludvig Nordströms småstad och världsstadsdröm* (D'Öbacka à Urbs. La petite ville et le rêve d'une ville mondiale chez Ludvig Nordström), Stockholm, Bonnier, 1954.
Renaud (Philippe), *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1969 (Lettera, 1).
La Revue des Lettres Modernes, 69/70, printemps 1962 (numéro Apollinaire. Ed. M. Décaudin) ; 217-222, 1969 (Colloque Apollinaire à Varsovie, 1968. Ed. M. Décaudin).
Richard (Lionel), « Futuristes russes contre Marinetti », *Europe*, LIII, 552, avril 1975, pp. 28-30.
*Rindler Schjerve (Rosita), *Futurismus und Faschismus. Eine sprachpolitische Untersuchung* (Thèse, Innsbruck, 1974).
Ripellino (A.-M.), *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, Paris, L'Arche, 1965.
Rivas (Pierre), « Frontières et limites des futurismes au Portugal et au Brésil », *Europe*, LIII, 551, mars 1975, pp. 126-144.
« Idéologies politiques du futurisme portugais », in *Marinetti et le futurisme*, op. cit.
Robel (Léon), « Permanence du futurisme russe », *Europe*, LIII, 552, avril 1975, pp. 3-8.
Romani (B.), *Dal Simbolismo al Futurismo*, Firenze, Remo Sandron, 1969 (Collana di cultura storica e letteraria, 6).
Rye (Jane), *Futurism*, London—New York, Studio Vista/Dutton Pictureback, 1972.
*Salvat-Papasseit (Joan), *Mots-propis i altres proses*. Ed. J. M. Sobré, Barcelona, Edicions 62, 1975.
Sansone (G. E.), « Gabriel Alomar e il Futurismo italiano », *Lettere italiane*, XXVIII, 2, Aprile-Giugno 1976, pp. 178-196.
*Schickele (R.), « Zu einem Manifest Marinettis in der von ihm gegründeten Zeitschrift *Italia futurista* », *Die Weissen Blätter*, 3, 1916, pp. 183 & sq.
Scrivo (Luigi) (Ed.), *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968.
Severini (G.), « Apollinaire et le futurisme », *XXe Siècle*, 3, juin 1952, pp. 13-18.
« Symbolisme plastique et symbolisme littéraire », *Mercure de France*, CXIII, 423, 1er février 1916, pp. 466-476.
Sickert (Walter), « The Futurist "Devil-among-the-tailors" », *The English Review*, April 1912, pp. 147-154.
Soffici (A.), *Opere*, I, Firenze, Vallecchi, 1959.
Sola (Agnès), « Abstraction picturale et formalisme russe », *Revue de Littérature Comparée*, XLIX, 1, janvier-mars 1975, pp. 28-59.
Le futurisme russe : pratique révolutionnaire et discours politique (Thèse, Sorbonne Nouvelle, 1981.)
« Futurisme russe et révolution », *Europe*, LIII, 552, avril 1975, pp. 159-172.
*Stern (A.), *Poezja zbuntowana* (La poésie révoltée), Warszawa, PIW, 1970.

Subotić (Irina), « La revue "Zenit", son idéologie et ses rapports avec les arts », *Synthesis*, IV, 1977, pp. 217-225.
Taylor (Joshua C.), *Futurism*, New York, Museum of Modern Art, 1961.
Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes. Ed. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1966 (Tel Quel).
Tschižewskij (D.) (Ed.), *Anfänge des russischen Futurismus*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1963 (Heidelberger Slavische Texte, 7).
Tynianov (Iouri), « Destruction, parodie ». Tr. fr., *Change* (La destruction), 2, 1969, pp. 67-76.
Tynjanov (J.), *Problema stichotvornogo jazyka, Stat'i* (Le problème de la langue versifiée, Articles), Den Haag, Mouton, 1963 (Slavistic Printings and Reprintings).
Verdone (Mario),* *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici, 1968.
**Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*, Roma, Officina, 1971.
« Futurismo in Grecia », *Futurismo-Oggi*, XI, 6-7, Giugno-Luglio 1979, p. 11.
Viazzi (G.), Scheiwiller (V.) (Ed.), *Poeti del secondo futurismo italiano*, Milano, Scheiwiller, 1974.
Vinokur (G.), « Les futuristes, constructeurs de la langue », *Europe*, LIII, 552, avril 1975, pp. 102-108.
**Vozes*, LXVI, jan.-fév. 1972, 1 (50 années de modernisme brésilien)
Wees (William C.), *Vorticism and the English Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 1972.
Weisstein (U.), « Vorticism : Expressionism English Style », *Yearbook of Comparative and General Literature*, XIII, 1964, pp. 28-40.
« Futurism in Germany and England : Two Flashes in the Pan ? » *Revue des Langues Vivantes*, XLIV, 1978, 6, pp. 467-497.
*White (E. Wendel), *Les années vingt au Brésil : le modernisme et l'avant-garde internationale*, Paris, Editions Hispaniques, 1977.
Woroszylski (W.), *The Life of Mayakowsky*. Tr. B. Taborski, London, Gollancz, 1972.
**Życie Majakowskiego* (La vie de M.), Warszawa, 1966.
Zaworska (H.), *O nową sztukę. Polskie programy artystyezne lat 1917-1922* (L'art nouveau. Programmes artistiques polonais des années 1917-1922), Warszawa, PIW, 1963 (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Historia i teoria literatury).
Žmegač (V.), « "Zenit", eine vergessene Zeitschrift », *Die Welt der Slawen*, XII, 1967, 4, pp. 353-362.

III. Expressionnisme[1]

Arnold (Armin), *Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen*, Stuttgart, Kohlhammer, 1966 (Sprache und Literatur, 35).
Prosa des Expressionismus. Herkunft, Analyse, Inventar, Stuttgart, Kohlhammer, 1972 (Sprache und Literatur, 76).
*Béládi (Miklós), « Kassák L. költészete » (La poésie de L. Kassák), *Kritika*, 1966, 12.
Benn (G.), *Gesammelte Werke*. Ed. Dieter Wellershoff, Wiesbaden, Limes-Verlag, 1960-1968, 8 vol.
Probleme der Lyrik, Wiesbaden, Limes-Verlag, 1951.
Bertaux (Félix), « Les revues jeunes en Allemagne », *La Nouvelle Revue Française*, XIX, juillet-déc. 1922, pp. 101-106.
**Der Blaue Reiter*. Ed. W. Kandinsky und F. Marc. Dokumentarische Neuausgabe. Ed. Klaus Lankheit, München, Piper, 1965.
Blümner (Rudolf), *Der Geist des Kubismus und die Künste*, Berlin, Verlag Der Sturm, 1921.
Boucher (Maurice), « La poésie allemande contemporaine », *Revue de France*, III. 6, 15-III-1923, pp. 396-402.
Brinkmann (Richard), *Expressionismus : Forschungsprobleme 1952-1960*, Stuttgart, Metzler, 1961.
Chiarini (Paolo), *L'espressionismo. Storia e struttura*, Firenze, « La Nuova Italia », 1969 (Maestri e compagni, 35).
Crohmălniceanu (Ov. S.), *Literatura română şi expresionismul* (La littérature roumaine et l'expressionnisme), Bucureşti, Eminescu, 1971 (2ème éd. Minerva, 1978).
Däubler (Th.), « Acht Jahre "Sturm" », *Das Kunstblatt*, I, 2, Jan. 1917, pp. 46-50.
Der neue Standpunkt, Dresden-Hellerau, Hellerauer Verlag, 1916.
Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Ed. H. Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965 (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 208).
Diebold (B. L.), *Anarchie im Drama*, Frankfurt am Main, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1921.
Dürsteler (Heinz Peter), *Sprachliche Neuschöpfungen im Expressionismus* (. . .), Thun, "Wir jungen Schweizer", 1953.
Edschmid (K.), *Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus*, Hamburg, Ch. Wegner, 1957.
Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung, Berlin, Reiss, 1919.
Expressionism as an International Literary Phenomenon. Ed. Ulrich Weisstein, Paris—Budapest, Didier- Akadémiai Kiadó, 1973 (Histoire Comparée des Littératures de langues européennes, sous les auspices de l'A. I. L. C., vol. 1).
Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Ed. Wolfgang Rothe, Bern—München, Francke, 1969.
« Expressionismus » im europäischen Zwischenfeld. Ed. Zoran Konstantinović, Innsbruck, Amoe, 1978 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 43).
Expressionismus. Literatur und Kunst 1910-1923. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a. N. vom 8. Mai bis 31. Oktober 1960. Ed. Paul Raabe—H. L. Greve, München, A. Langen/G. Müller, 1960 (Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums, Katalog 7).
**Die Expressionismusdebatte*. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Ed. Hans-Jürgen Schmitt, Frankfurt, Suhrkamp, 1973.

[1] Pour plus de détails, cf. *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, infra, pp. 329-349.

L'expressionnisme dans le théâtre européen. Colloque (. . .), Strasbourg, 27 nov.-1er déc. 1968. Ed. Denis Bablet et Jean Jacquot, Paris, C. N. R. S., 1971.
Expressionnistes allemands. Panorama bilingue d'une génération. Ed. L. Richard, Paris, Maspero, 1974 (Voix).
**Az expresszionizmus* (. . .). (L'expressionnisme). Ed. Ákos Koczogh, Budapest, Gondolat, 1964.
*Freedman (R.), « Refractory Visions : The Contour of Literary Expressionism », *Contemporary Literature*, X, 1968, pp. 54-74.
Fritz (Horst), *Literarischer Jugendstil und Expressionismus.* Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels, Stuttgart, J. B. Metzler, 1969 (Germanistische Abhandlungen, 29).
Gordon (Donald E.), « On the Origin of the Word "Expressionism" », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIX, 1966, pp. 368-385.
Hamburger (Michael), *Reason and Energy. Studies in German Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1957.
Hill (Claude), Ley (Ralph), *The Drama of German Expressionism. A German-English Bibliography*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1960 (Studies in the Germanic Languages and Literatures, 28).
Huebner (Friedrich Markus) et al., *Europas neue Kunst und Dichtung*, Berlin, Ernst Rowohlt, 1920.
Jong (M. J. G. de), « Marsman und August Stramm », *Levende Talen*, 199, april 1959, pp. 181-190.
*Kaes (A.), *Expressionismus in Amerika : Rezeption und Innovation*, Tübingen, Niemeyer, 1975.
Kandinsky (V.), *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier.* Tr. P. Volboudt, Paris, Denoël/Gonthier, 1974 (Médiations, 62).
Über das Geistige in der Kunst. 4, Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümpliz, Benteli, 1952.
*Kemper (Hans-Georg), *Vom Expressionismus zum Dadaismus*, Kronberg, Scriptor, 1974.
Klarmann (Adolf D.), « Expressionism in German Literature : A Retrospect of a Half Century », *Modern Language Quarterly*, XXVI, 1, March 1965, pp. 62-92.
*Klein (Ernest), *Ame et visages de l'Allemagne*, Caen, Ozanne et Cie, 1943.
Konstantinović (Z.), *Ekspresionizam* (L'expressionnisme), Cetinje, Obod, 1967.
Krell (Max), *Über neue Prosa*, Berlin, Reiss, 1919 (Tribüne der Kunst und Zeit, VII).
Krispyn (Egbert), *Style and Society in German Literary Expressionism*, Gainesville, University of Florida Press, 1964 (University of Florida Monographs. Humanities, 15).
*Kuźma (E.), *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce* (Problèmes de la conscience littéraire et artistique de l'expressionnisme en Pologne), Wrocław, Ossolineum, 1976.
Lauret (René), *Le théâtre allemand d'aujourd'hui*, Paris, N. R. F., 1934.
Lehning (A.), *Marsman en het expressionisme.* 's-Gravenhage, Boucher, 1959 (Het nieuwe Voorhout).
Lhote (André), « L'expressionnisme français », *La Nouvelle Revue Française*, XVI, 183, 1er déc. 1928, pp. 880-883.
Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. Einleitung von G. Benn, München, DTV, 1962 (sr, 4).
Marino (Adrian), « Expressionismus und rumänische Avantgarde », in : « *Expressionismus* » *im europäischen Zwischenfeld*, op. cit., pp. 87-93.
« L'expressionnisme et l'avant-garde roumaine », *Revista de istorie şi teorie literară*, XXVII, 1, 1978, pp. 61-67.
Martini (Fritz) (Ed.), *Prosa des Expressionismus.* Stuttgart, Reclam, 1970 (Reclams Universalbibliothek, 8379/8382).
Menschheitsdämmerung (. . .). Ed. K. Pinthus, Hamburg, Rowohlt, 1959 (Rowohlts Klassiker d. Literatur u. d. Wissenschaft, 55-56).
*Míčko (Miroslav), *Expresionismus*, Praha, Obelisk, 1969.
Mittner (Ladislao), *L'espressionismo*, Bari, Laterza, 1965 (Universale Laterza, 18).
Muschg (W.), *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus*, München, Piper, 1961 (Sammlung Piper).
Obliques, 6-7, 1976 (numéro spécial : l'expressionnisme allemand. Ed. L. Richard).
Paulsen (Wolfgang), *Expressionismus und Aktivismus.* Eine typologische Untersuchung, Bern—Leipzig, Gotthelf Verlag, 1935.
Perkins (Geoffrey), *Contemporary Theory of Expressionism*, Bern, H. Lang, 1974. (British and Irish Studies in German Language and Literature, 1).
Pitrou (Robert), « Une philosophie de l'expressionnisme », *Revue Germanique*, 1, janv.-mars 1923, pp. 16-21.
Pörtner (P.), *Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente, Manifeste, Programme*, Darmstadt—Neuwied—Berlin—Spandau, Luchterhand, 1960-1961, 2 vol.
The Polish Review, New York. Special Witkiewicz Issue, 18, 1-2, 1973.
*Przybyszewski (St.), *Ekspresjonizm.* Słowacki i « Genezis z Ducha », Poznań, « Zdrój », 1918.
Raabe (Paul) : *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus 1910-1921*, Stuttgart, Metzler, 1964 (Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte, 1).
Richard (Lionel), *D'une apocalypse à l'autre. Sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de Guillaume II aux années vingt*, Paris, Union Générale d'Editions, 1976 (10/18, 1065).
« Sur l'expressionnisme allemand et sa réception critique en France de 1910 à 1925 », *Arcadia*, IX, 3, 1974, pp. 266-289.
Rittich (Werner), *Kunsttheorie, Wortkunsttheorie und lyrische Wortkunst im « Sturm »*, Greifswald, 1933 (Deutsches Werden ; Greifswalder Forschungen zur deutschen Geistesgeschichte, 2).
Roh (Franz), *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinckhardt & Biermann, 1925.
*Saas (Christa), *Rilkes Expressionismus* (Thèse, Indiana University, 1967).

Schneider (Karl Ludwig), *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers.* (...), Heidelberg, Winter, 1954 (Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte, 2).
Schöpferische Konfession. Ed. K. Edschmid, Berlin, Reiss, 1920 (Tribüne der Kunst und Zeit, 12).
Schreyer (L.), *Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen*, Hamburg, Toth, 1948 (Hamburger Theaterbücherei, 4).
*Schultz (Stefan H.), «German Expressionism 1910-1925», *Chicago Review*, 13, 1959, pp. 8-24.
Sokel (Walter H.), *Der literarische Expressionismus*, München, Langen/Müller, 1970.
The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature, Stanford, Stanford University Press, 1959.
Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis. Ed. Neil Walden und Lothar Schreyer, Baden-Baden, W. Klein, 1954.
Tonnelat (Ernest), « L'école expressionniste », *Revue de France* II, 5, 1er mars 1922, pp. 172-182.
Tribarne (L.), «The Insatiable Witkacy», in : Witkiewicz (S. I.) : *Insatiability*, University of Illinois Press, 1977.
*Vajda (Gy. M.), «La philosophie des formes expressionnistes», *Acta Litt. Ac. Sc. Hung.*, IX, 1967, pp. 197-214.
van Crugten (Alain), *S. I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971 (Slavica).
*Walden (H.), *Expressionismus — Die Kunstwende*, Berlin, Verlag Der Sturm, s. d.
Weisstein (U.), « Vor Tische las man's anders : Eine literar-politische Studie über die beiden Fassungen (1933 und 1955) von Gottfried Benns Expressionismus-Aufsatz », in : *Dichter und Leser. Studien zur Literatur.* Ed. F. van Ingen et al., Groningen, Wolters-Noordhoff, 1972 (Utrechtse publikaties voor algemene literatuurwetenschap, 14), pp. 9-27.
Willett (John), *Expressionism*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1970 (World University Library, 62).
Witkiewicz (S.), *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr.* (Formes nouvelles en peinture. Esquisses esthétiques. Théâtre), Kraków, PWN, 1974.
O znaczeniu filozofii dla krytyki (De l'importance de la philosophie pour la critique), Kraków, PWN, 1976.
Witkiewicz bez kompromisu (W. sans compromis), Warszawa, PIW, 1976.
S. I. Witkiewicz. Człowiek i twórca (S. I. W. L'homme et l'œuvre), Warszawa, PIW, 1957.
Wolff (Kurt), *Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963.* Ed. B. Zeller—E. Otten, Frankfurt am Main, Scheffler, 1966.
Worringer (W.), *Abstraktion und Einfühlung.* (...), München, Piper, 1908 (1911, 3ème éd.).
Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem, München, Piper, 1956.

IV. Imagisme

Arnautová (M.), « Akmeismus a "nova večnost" » (L'acméisme et la « Neue Sachlichkeit »), *Československá rusistika*, IX, 1, 1964, pp. 17-22.
Bajarlía (Juan Jacobo), *La polémica Reverdy-Huidobro ; origen del ultraísmo*, Buenos Aires, Devenir, 1964.
Blok (A.), « Bez božestva, bez vzdochnovenija » (Sans divinité, sans imagination), *Sočinenija v dvuch tomach*, II., Moskva, 1955, pp. 361-372.
Brown (C. F.), *Mandelstam*, Cambridge, University Press, 1973.
Broyde (S.), *Osip Mandel'štam and his Age* (...), Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 1975 (Harvard Slavic Monographs, 1).
*Caracciolo Trejo (E.), *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974.
Driver (S. N.), *Anna Akhmatova*, New York, Twayne, 1972. (World Authors, 198).
*Ejchenbaum (B.), *Anna Achmatova. Opyt analiza.* Petrograd, 1923.
Faryno (J.), « Cztery świątynie Mandelsztama » (Quatre temples de Mandel'štam), in : *Teksty*, 1, 1973, pp. 42-66.
Ginzburg (L.), *O lirike* (Sur la poésie lyrique), Leningrad, Sovetskij pisatel', 1974 (2ème éd.).
Harmer (J. B.), *Victory in Limbo-Imagism 1908-1917*, London, Secker & Warburg, 1975.
Hulme (T. E.), *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art.* Ed. Herbert Read, London, Routledge & Kegan Paul, 1949. (International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method).
Imagist Poetry. Ed. Peter Jones, Harmondsworth, Penguin Books, 1972.
*Larrea (Juan), « Vicente Huidobro en vanguardia », *Revista Iberoamericana*, 106-107, en.-jun. 1979.
Literaturno-estetičeskie koncepcij v Rossii konca XIX — načala XX v. (Les conceptions littéraires et esthétiques en Russie à la fin du XIXe et au début du XXe siècle), Moskva, Nauka, 1975.
Lowell (Amy), *Tendencies in Modern American Poetry*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1931.
Makovskij (S.), *Na parnase « Serebrjanogo veka »* (Sur le Parnasse du « Siècle d'Argent »), München, Izd. Central'nogo Ob'edinenija političeskich emigrantov iz SSSR, 1962.
Maline (Marie), *Nicolas Gumilëv. Poète et critique acméiste*, Bruxelles, Palais des Académies, 1964 (Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres, Mémoires, LVII, fasc. 5).
*Meneses (Carlos), « Borges, ultraísta en Mallorca », in : *Escritores latinoamericanos en Mallorca*, Palma de Mallorca, Cort, 1974.
*Mickiewicz (D.), « Apollo and Modernist Poetics », *Russian Literature Triquarterly*, I.
Nilsson (N. Å.), « The Dead Bees. Notes on a Poem by Nikolaj Gumilev », in : *Orbis scriptus. Dmitrij Tschižewskij zum 70. Geburtstag.* Ed. D. Gerhardt et al., München, Fink, 1966.
Osip Mandel'štam. Five Poems, Acta Universitatis Stockholmiensis, 1974 (Stockholm Studies in Russian Literature, 1).
The Russian Imaginists, Acta Universitatis Stockholmiensis, 1970 (Stockholm Slavic Studies, 5).

*Pacheco (José Luis), « Nota sobre la otra vanguardia », *Revista Iberoamericana*, 106-107, en.-jun. 1979.
Pondrom (Cyrena N.), *The Road From Paris. French Influence on English Poetry 1900-1920*, London, Cambridge University Press, 1974.
The Letters of Ezra Pound, 1907-1941. Ed. D. D. Paige, New York, Harcourt Brace, 1950 ; London, Faber & Faber, 1951.
Pound (Ezra), *Literary Essays*. Ed. T. S. Eliot. London, Faber & Faber, 1954.
Russian Literature, 2, 1972. (numéro spécial sur la poésie d'Osip Mandel'štam).
Russian Literature, 7-8, 1974 ; 10-11, 1975 (numéros spéciaux sur l'acméisme).
Strakhovsky (L. I,) *Craftsmen of the Word : Three Poets of Modern Russia : Gumilyov, Akhmatova, Mandelstam*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1969.
Sullivan (J. P.) (ed.), *Ezra Pound : A Critical Anthology*, Harmondsworth, Penguin Books, 1970. (Penguin Critical Anthologies).
Taranovsky (K.), *Essays on Mandel'štam*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976 (Slavic Studies, 6).
Taupin (René), *L'influence du symbolisme français sur la poésie américaine (de 1910 à 1920)*, Paris, Champion, 1929 (Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, 62).
*Torre (Guillermo de), « La polémica del creacionismo : Huidobro y Reverdy », in : *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Movimiento Literario. México, 1965, pp. 65-76.
Undurraga (Antonio de), « Teoría del creacionismo », in : Vicente Huidobro : *Poesía y prosa*. Antología, Madrid, Aguilar, 1957. (Colección literaria).
Videla de Rivero (Gloria), « Anticipos del mundo literario de Borges en su prehistoria ultraísta », *Iberoromania*, 3, Nueva época, 1975, pp. 173-195.
Videla (Gloria), « Presencia americana en el ultraísmo español », *Revista de Literatura Argentina y Iberoamericana*, 3 Diciembre 1961, pp. 7-25.
El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España, Madrid, Gredos, 1963 (Biblioteca románica hispánica, II. Estudios y ensayos).
*Weidle (W.), « Peterburgskaja Poetika » (Poétique pétersbourgeoise), in : N. Gumilëv : *Sobranie sočinenij* (Œuvres complètes), IV., Washington, Kamkin, 1968.
Writers at Work. The « Paris Review » Interviews. Second Series. Introduced by Van Wyck Brooks, London, Secker & Warburg, 1963.
Žirmunskij (V.), « Preodolevšie simvolizm » (Le symbolisme surmonté) in : *Voprosy teorii literatury*. Stat'i, 1916-1926 (Questions de théorie de la littérature), Leningrad, 1928 (Reprint : 's-Gravenhage, Mouton, 1962 — Slavistische drukken en herdrukken, 34).

V. Dadaïsme

Ades (Dawn), *Dada and Surrealism Reviewed*, with an Introduction by D. Sylvester and a Supplementary Essay by E. Cowling. s. l., Arts Council of Great Britain, 1978 (catalogue d'exposition, Hayward Gallery, Londres, 11 janvier—27 mars 1978).
Als Dada begann. Ed. Peter Schifferli. In Zusammenarbeit mit Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Zürich, Sanssouci Verlag, 1960 (Galerie Sanssouci).
Arnaud (Noël), « Les métamorphoses historiques de Dada », *Critique*, XI, 134, juillet 1958, pp. 579-604.
Arp (Hans), « Franz Müller's Drahtfrühling », *Quadrum*, I, 1, mai 1956, pp. 88-93.
Ball (H.), *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern, J. Stocker, 1946.
Ball-Hennings (E.), *Hugo Ball. Sein Leben in Briefen und Gedichten*, Berlin, S. Fischer, 1929.
Baron (Jacques), « Dada et le surréalisme », in : *La Littérature*. Ed. B. Gros, Paris, Denoël, 1970.
Béhar (H.), *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967 (Les Essais, 131).
« Proteste au poing levé. Les Manifestes Dada de Tristan Tzara », *Annales de l'Université d'Abidjan*, Série D. Lettres 1973, VI, pp. 349-361.
Bigsby (C. W. E.), *Dada and Surrealism*, London, Methuen, 1972. (The Critical Idiom, 23).
Bory (Jean-François), *Prolégomènes à une monographie de Raoul Hausmann*, Paris, L'Herne, 1972 (Textes).
Browning (Gordon), « Tristan Tzara : "La grande complainte de mon obscurité" », *Europe*, LIII, 555-556, juillet-août 1975, pp. 202-213.
Cabanne (Pierre), *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967 (Entretiens).
Cahiers Dada surréalisme. 1966-1970.
Caws (Mary Ann) (ed.), *About French Poetry from Dada to « Tel Quel »*, Text and Theory, Detroit, Wayne State University Press, 1974.
The Poetry of Dada and Surrealism : Aragon, Breton, Tzara, Eluard & Desnos, Princeton University Press, 1970.
Corvin (Michel), « Le théâtre dada existe-t-il ? Tzara et Ribemont-Dessaignes ou la problématique d'un théâtre dada », *Revue d'Histoire du Théâtre*, XXIII, 1971, 3, pp. 219-287.
Coutts-Smith (Kenneth), *Dada*, London, Studio Vista-Dutton Pictureback, 1970.
Cravan (Arthur), Rigaut (Jacques), Vaché (Jacques), *Trois suicidés de la société*. (...), Paris, Union Générale d'Editions, 1974. (10/18, 880).
Crohmălniceanu (Ov. S.), « Tristan Tzara en Roumanie », *Revue Roumaine*, XXI, 1967, 2, pp. 88-96.

Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer. Ed. P. Schifferli. In Zusammenarbeit mit Hans Arp, Richard Huelsenbeck und Tristan Tzara, Zürich, Verlag der Arche, 1957 (Horizont).
Dada Gedichte. Dichtungen der Gründer. Hans Arp, Hugo Ball und Andere, Zürich, Die Arche, 1957.
Dada. Eine literarische Dokumentation. Ed. R. Huelsenbeck, Reinbek, Rowohlt, 1964 (Rowohlt Paperback, 33).
Dada 1916-1966, Haifa Municipality, The Museum of Modern Art, 1967.
« Un dadaïsme polonais ? », *Cahiers Dada surréalisme*, 2, 1968, pp. 65-130.
Das war Dada. Dichtungen und Dokumente. Ed. P. Schifferli, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963.
Döhl (Reinhard), « Kurt Merz Schwitters », in : *Expressionismus als Literatur*, Gesammelte Studien. Ed. W. Rothe, Bern—München, Francke, 1969, pp. 761-774.
Das literarische Werk Hans Arps, 1903-1930 (. . .), Stuttgart, Metzler, 1967 (Germanistische Abhandlungen, 18).
Duchamp (Marcel), *Notes and Projects for the Large Glass.* Ed. A. Schwarz, London, Thames & Hudson, 1969.
*Ekelöf (Gunnar), *Från dadaism till surrealism* (Du dadaïsme au surréalisme), in : *B. L. M.* (Magazine littéraire Bonnier), 1934.
L'Esprit Créateur, XX, 2, Summer 1980 (numéro spécial sur Dada).
Europe, LIII, 555-556, juillet-août 1975 (numéro Tristan Tzara).
Faust (Wolfgang Max), « Marcel Duchamp : Dinge und Worte : Rrose Sélavy. Zur Beziehung von bildender Kunst und Literatur in der Moderne », *Sprache im technischen Zeitalter*, 59/1976, Juli-September 1976, pp. 215-238.
Fiedler (Leonhard M.), « Dada und der Weltkrieg. Aspekte der Entstehung einer internationalen Bewegung in Literatur und Kunst », *Arcadia*, XI, 1976, 3, pp. 225-237.
Fongaro (Antoine), « Textes français "Cubistes" et "Dada" publiés en Italie », *Studi Francesi*, XVIII, 52, Gennaio-Aprile 1974, pp. 46-68.
Forster (Leonard), « 'unser guter kaspar ist tot' », *Cahiers Dada surréalisme*, 1968, 2, pp. 25-29.
Gaucheron (Jacques), « Esquisse pour un portrait », *Europe*, LIII, 555-556, juillet-août 1975, pp. 33-55.
Goriély (B.), « Dada en Russie », *Cahiers Dada surréalisme*, 1, 1966, pp. 31-42.
Gorunescu (Elena), « L'itinéraire roumain de Tristan Tzara », *Europe*, LIII, 555-556, juillet-août 1975, pp. 159-164.
Grossman (Manuel L.), *Dada. Paradox, Mystification and Ambiguity in European Literature*, New York, The Bobbs-Merrill Company, 1971 (Pegasus Movements in Literature).
Hausmann (Raoul), *Am Anfang war Dada.* Ed. K. Riha—G. Kämpf. Steinbach/Giessen, Anabas, 1970.
« Dadaism and Today's Avant-Garde », *The Times Literary Supplement*, Thursday September 3, 1964, pp. 800-801.
« Histoire du poème phonétique », *Les Lettres*, IX, 34, 1964.
*« Meaning and Technique in Phonic Poetry », *Form*, 5, Sept. 1967.
Huelsenbeck (R.), *En avant Dada, Eine Geschichte des Dadaismus*, Hannover, Paul Steegemann, 1920 (Die Silbergäule, 50-51).
Hugnet (Georges), *L'aventure Dada (1916-1922)*, augmenté d'un Choix de Textes. Introduction de Tristan Tzara, Paris, Seghers, 1971.
Dictionnaire du dadaïsme. 1916-1922, Paris, Simoën, 1976.
Journal of European Studies, IX, 33-34, March-June 1979 (Dada Double Issue)
Jung (Franz), *Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer grossen Zeit*, Neuwied—Berlin, Luchterhand, 1961.
Lach (Friedhelm), *Der Merzkünstler Kurt Schwitters*, Köln, DuMont Schauberg, 1971.
Leuwers (Daniel), « Tristan Tzara, critique d'art », *Europe*, LIII, 555-556, juillet-août 1975, pp. 214-228.
Liede (Alfred), *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, Berlin, Walter De Gruyter, 1963, 2 vol.
Lista (Giovanni), « Tristan Tzara et le dadaïsme italien », *Europe*, LIII, 555-556, juillet-août 1975, pp. 173-192.
Matthews (J. H.), *Theatre in Dada and Surrealism*, Syracuse University Press, 1974.
Meyer (Jochen), *Der Paul Steegemann Verlag, 1919-1935 und 1949-1960* (. . .), Stuttgart, Eggert, 1975 (Bibliographien des Antiquariats Fritz Eggert, 5).
Meyer (R.) et al., *Dada in Zürich und Berlin. 1916-1920. Literatur zwischen Revolution und Reaktion*, Kronberg, Scriptor, 1973 (Skripten Literaturwissenschaft, 2).
Motherwell (Robert) (Ed.), *The Dada Painters and Poets : an Anthology*, New York, Wittenborn, 1951 (The Documents of Modern Art, 8).
Op de Coul (Paul), « Dada, la musique et la Hollande », *Cahiers Dada surréalisme*, 2, 1968, pp. 33-39.
Pană (Saşa), *Primele poeme ale lui Tristan Tzara şi insurectia de la Zürich* (Les premiers poèmes de Tristan Tzara et l'insurrection de Zurich), Bucureşti, Cartea românească, 1971.
Petry (Walther), *Die dadaistische Korruption. Klarstellung eines erledigten Philosophieversuches*, Berlin, Leon Hirsch, 1920.
Picabia (Francis), *Ecrits*, I, 1913-1920, Paris, P. Belfond, 1975 (Les Bâtisseurs du XXe siècle) ; II, 1921-1953 et posthumes, 1978.
Pichois (C.), « De Poe à Dada », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2, avril-juin 1967, pp. 450-460.
Prosenc (Miklavz), *Die Dadaisten in Zürich*, Bonn, Bouvier, 1967 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 42).
Ribemont-Dessaignes (Georges), *Dada ; manifestes, poèmes, articles, projets*, 1915-1930. Présentation, biographie et bibliographie par J.-P. Begot, Paris, Champ libre, 1974. (Projectoires)
Déjà jadis, ou du mouvement Dada à l'espace abstrait, Paris, Julliard, 1958.
« Histoire de Dada », *La Nouvelle Revue Française*, XIX, juin 1931, pp. 867-879.

Richter (Hans), *Dada. Art and Anti-Art*, London, Thames & Hudson, 1965 (The World of Art Library, Modern Movements).
DADA. Kunst und Antikunst, Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Mit einem Nachwort von Werner Haftmann, Köln, DuMont Schauberg, 1964.
« Dada et le film, » in : *Dada, Monograph of a Movement, Monographie einer Bewegung, Monographie d'un mouvement.* Ed. Willy Verkauf, Teufen, Arthur Niggli, 1957.
Rischbieter (Henning) (Ed.), *Die zwanziger Jahre in Hannover. Bildende Kunst, Literatur, (...), 1916-1933*, Hannover, Kunstverein, 1962 (cat. exposition 12 août-30 sept. 1962).
Rubin (William S.), *Dada and Surrealist Art*, London, Thames & Hudson, 1969.
Sanouillet (M.), *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965.
Francis Picabia et 391, Paris, Losfeld, 1964 (Trois cent quatre-vingt-onze, 2).
Sauwen (Rik), « L'esprit dada en Belgique, » *Cahiers Dada surréalisme*, 4, 1970, pp. 115-128.
Schippers (K.), *Holland Dada*, Amsterdam, Querido, 1974.
*« Nelly van Doesburg 1899-1975, » *Museumjournaal*, Serie XX, 6.
Schmalenbach (Werner), *Kurt Schwitters*, Köln, DuMont Schauberg, 1967.
Schwarz (Arturo), *New York Dada*, Duchamp, Man Ray, Picabia. Ed. Armin Zweite, Michael Petzet und Götz Adriani, s.l., Prestel-Verlag, 1973.
Schwitters (Kurt), *Anna Blume und ich* (...) Ed. E. Schwitters, Zürich, Die Arche, 1965.
Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten. Ed. Ernst Nündel, Frankfurt am Main-Berlin-Wien, Ullstein, 1975 (Ullstein Buch, 3381).
Kurt Schwitters, 1887-1948. Catalogue de l'exposition du Musée Wallraf-Richartz (9 octobre—24 novembre 1963), Köln, J. P. Bachem, 1963.
Kurt Schwitters, *Text+Kritik*, 35/36, Oktober 1972.
Seuphor (Michel), « Perspective sur Dada, Années Vingt », *Cahiers Dada surréalisme*, 1, 1966, pp. 43-48.
Siepmann (Eckhard), *Montage : John Heartfield, vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung ; Dokumente, Analysen, Berichte*, Amsterdam—Berlin, Van Gennep-Elefanten Press Galerie, 1977.
Tashjian (Dickran), *Skyscraper Primitives. Dada and the American Avant-Garde 1910-1925*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1975.
Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977, Berlin, Dietrich Reimer, 1977.
Tison-Braun (Micheline), *Dada et le surréalisme. Textes théoriques sur la poésie* (...), Paris—Bruxelles—Montréal, Bordas, 1973 (Bibliothèque Bordas).
Tzara (Tristan), *Lampisteries, précédées des « Sept manifestes dada »*, Paris, Pauvert, 1978.
Oeuvres complètes, I (1912-1924). Ed. Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975.
Vivier (Odile), « Varèse et Dada : "Une rencontre de créateurs" », *Cahiers Dada surréalisme*, 2, 1968, pp. 55-60.
* *Vom Dadamax bis zum Grüngürtel. Köln in den zwanziger Jahren*, Köln, Kölnischer Kunstverein, 1975.
Young (Alan), *Dada and After. Extremst Modernism and English Literature.* Manchester University Press, 1981.

VI. Surréalisme

Abastado (Cl.), *Le Surréalisme*, Paris, Hachette, 1975 (Faire le point, Espaces littéraires)
* Albi (J.) — Fuster (Joan), *Antología del surrealismo español, Revista Verbo* (Alicante), 23-24-25, 1952.
Album Eluard. Iconographie réunie et commentée par R.-J. Ségabat, Paris, Gallimard, 1968 (Pléiade).
Aleksandrov (A.), « Ignavia », *Světová literatura*, XIII, 6, 1968, pp. 156-174.
« Oberiu. Predvaritel'nye zametki » (Oberiu. Remarques préliminaires), *Československá rusistika*, XIII, 5, 1968, pp. 296-303.
Aleksandrov (A.), Mejlach (M.), « Tvorčestvo A. Vvedenskogo » (L'oeuvre de A. V.), in : *Materialy XXII Naučnoj studenčeskoj konferencii.* Tartu, Tartusskij gosudarstvennyj universitet, 1967, pp. 105-108.
Alexandrian (Sarane), *André Breton par lui-même*, Paris, Seuil, 1971 (Ecrivains de toujours, 90).
L'art surréaliste, Paris, Hazan, 1969.
Le surréalisme et le rêve, Paris, Gallimard, 1974 (Connaissance de l'inconscient, 24).
Alquié (Ferdinand), *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955 (Bibliothèque de philosophie scientifique).
Aragon (L.), *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928.
Artaud (A.), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 (Idées, 114)
* *Avantgarda známá a neznámá* (Avant-garde connue et inconnue), *I. Od proletářského umění k poetismu, 1919-1924.* Štěpán Vlašín a kol. Praha, Svoboda, 1971.
Babilas (Wolfgang), « Le collage dans l'œuvre critique et littéraire d'Aragon, » *Revue des Sciences Humaines*, 151, juillet-septembre 1973, pp. 329-354.
Baciu (Stefan)*, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, México, Mortiz, 1976.
« Points of Departure Towards a History of Latin-American Surrealism, » *Cahiers Dada surréalisme*, 2, 1968, pp. 133-153.
Bakoš (M.), *Avantgarda 38*, Bratislava, Slovenský spisovatel, 1969.
Balakian (A.), *Literary Origins of Surrealism.* A New Mysticism in French Poetry, New York, King's Crown Press, 1947.
Surrealism : The Road to the Absolute, London, Unwin Books, 1972 (U 91).
Baluch (J.), *Poetyzm. Propozycja czeskiej awangardy lat dwudziestych* (Le poétisme. Propositions de l'avant-garde tchèque des années 20), Warszawa, Polska Akademia Nauk, 1969 (Prace komisji slowianoznawstwa, 20).

Baratta (E. A.), *Surrealistische Züge im Werke Jean Pauls*, Bonn, Bouvier, 1972 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenchaft, 109).
Baron (Jacques), *L'An I du surréalisme. Suivi de « L'An dernier »*, Paris, Denoël, 1969.
Bataille (Georges), « Le surréalisme au jour le jour, » *Change* (Le groupe, La rupture), 7/1970, pp. 84-98.
Bays (G. M.), « Rimbaud-Father of Surrealism?, » *Yale French Studies*, 31, May 1964, pp. 44-51.
Bédouin (Jean-Louis), *La poésie surréaliste*, Paris, Seghers, 1975.
Vingt ans de surréalisme 1939-1959, Paris, Denoël, 1961.
Béhar (Henri), « La question du théâtre surréaliste, ou le théâtre en question », *Europe*, XLVI, 475-476, novembre-décembre 1968, pp. 162-176.
Berger (Pierre), *Robert Desnos* (. . .), Paris, Seghers, 1970 (Poètes d'aujourd'hui, 16).
Biro (A.), Passeron (R.) (Ed.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, P.U.F., 1982.
Björling (F.), *Stolbcy by Nikolaj Zabolockij. Analyses*, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1973 (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Slavic Studies, 8)
Bo (Carlo), *Bilancio del Surrealismo*, Padova, Cedem, 1944 (Guida di cultura contemporanea).
* Bodini (Vittorio), *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963.
Bonnet (M.) : « L'aube du surréalisme et le cinéma : attente et rencontre », in : *Etudes cinématographiques*, 38-39, Printemps 1965, pp. 83-101.
Books Abroad, Vol. 49,4, Autumn 1975 (The Greek Poet Odysseus Elytis (. . .) numéro spécial).
Borum (P.), *Poetisk modernisme. En kritisk introduktion* (Modernisme poétique. Introduction critique), København, 1966.
Bounoure (Gabriel), *Marelles sur le parvis*. Essais de critique poétique, Paris, Plon, 1958 (Cheminements).
Boyer (A.-M.), *Michel Leiris*, Paris, Editions Universitaires, 1974 (Psychothèque, 26).
Bréchon (Robert), *Le surréalisme*, Paris, Armand Colin, 1971 (U 2, 159).
Breton (André), *Entretiens, 1913-1952* (. . .) Nouvelle édition, Paris Gallimard, 1969 (Idées, 284).
Manifestes du surréalisme, Paris, Pauvert, 1962.
Position politique du surréalisme, Paris, Sagittaire, 1935 (Les Documentaires)
Le surréalisme et la peinture. Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965.
Breton (André), Schuster (Jean), « Art Poétique », *Bief*, 7, 1er juin 1959.
Brousek (Marketa) : *Der Poetismus. Die Lehrjahre der tschechischen Avantgarde und ihrer marxistischen Kritiker*, München, Carl Hanser, 1975 (Literatur als Kunst).
* Brzękowski (Jan), *Poezja integralna* (Poésie intégrale). Warszawa, « Biblioteka a.r. », 1933.
* *Wyobraźnia wyzwolona* (L'imagination libérée). Warszawa, PIW, 1966.
Bussy (Christian), *Anthologie du surréalisme en Belgique*. Paris, Gallimard, 1972.
Cahiers du 20e siècle, 4, 1975 (Permanence du surréalisme).
Carrouges (Michel), *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1967 (Idées, 121).
Cellier (L.), « Breton et Nerval », *Cahiers du 20e siècle*, 4, 1975, pp. 49-64.
Césaire (Aimé), *Cahier d'un retour au pays natal*. Précédé par : Un grand poète noir, par André Breton. With translations (. . .). New York, Brentano's, 1947.
Cesariny de Vasconcelos (M.),* *Antologia surrealista de Cadáver esquisito*. Lisboa, Guimarães, 1961.
A intervenção surrealista. Lisboa, Ulisseia, 1966.
* *Surrealismo-Abjeccionismo*. Lisboa, Minotauro, 1963.
Change (Prague, poésie, Front gauche), 10, 1972 (sur le poétisme tchèque).
Charles (Michel), « Aragon, lecteur de Lautréamont », *Cahiers Dada surréalisme*, 4, 1970, pp. 65-78.
Chazal (Malcolm de) : « Message aux surréalistes », *La Brèche*, I, 1, 1961, pp. 39-45.
La civilisation surréaliste présentée par Vincent Bounoure (. . .). Paris, Payot, 1976 (Traces).
* Corbalán (Pablo), *Poesía surrealista en España*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.
* Correia (Natália), *O Surrealismo na poesia portuguesa*, Lisboa, Europa—América, 1973.
Couffon (Claude), *Nicolas Guillen* (. . .). Paris, Seghers, 1964 (Poètes d'aujourd'hui, 111).
Crispolti (E.), *Le surréalisme*. Paris, Tête de Feuilles, 1976 (Galeries d'art).
Dali (Salvador), *La vie secrète de Salvador Dali*. Paris, La Table ronde, 1952.
Décaudin (M.), Du Symbolisme au Surréalisme. Quelques repères, *Cahiers du 20e siècle*, 4, 1975, pp. 65-77.
Decottignies (Jean), L'œuvre surréaliste et l'idéologie, *Littérature*, 1, 1971, pp. 30-47.
Dobossy (László), Quelques remarques sur le surréalisme, *Acta Litteraria Academiæ Scientiarum Hungaricæ*, IX, 1967, pp. 215-226.
Drug (Š.), *DAV a davisti* (Le DAV ét les davistes). Bratislava, 1965 (Malá moderná encyklopédia, 31).
Dubois (Philippe) : « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », *Le Français moderne*, XLIII, 3, juillet 1975, pp. 202-213.
* Dubowik (H.), *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej* (Le surréalisme dans la littérature polonaise contemporaine). Poznań-Bydgoszcz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971.
Duplessis (Yves), *Le surréalisme*. Paris, P.U.F., 1950 (Que sais-je?, 432).
Dupuy (Henry-Jacques) : *Philippe Soupault*. Paris, Seghers, 1957 (Poètes d'aujourd'hui, 58).
Durozoi (G.) — Lecherbonnier (B.), *André Breton. L'écriture surréaliste*. Paris, Larousse, 1974 (Thèmes et textes).
Le Surréalisme. Théories, thèmes, techniques, Paris, Larousse, 1971 (Thèmes et textes).
Dvorský (Stanislav), Effenberger (Vratislav), Král (Petr) : *Surrealistické východisko 1938-1968* (L'issue surréaliste), Praha, Československý spisovatel, 1969.

Dymšic (A.), « Jumorističeskie stichi Nikolaja Olejnikova » (Les vers humoristiques de N.O.), *Voprosy literatury*, XIII, 3, 1969, pp. 234-239.
Effenberger (V.), *Realita a poesie* (...) (Réalité et poésie), Praha, Mladá fronta, 1969.
* *Výtvarné projevy surrealismu* (Le surréalisme dans les beaux-arts). Praha, 1969
* Ekelöf (Gunnar), *Fransk surrealism, inledning och översättning* (Le surréalisme français. Introduction et traduction), Stockholm, 1933 (Nouvelle édit., 1962).
Eluard (Paul) : *Œuvres complètes*. Éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, 1968, 2 vol. (Pléiade, 200-201).
Elytis (O.) : *Ἀνοιχτὰ Χαρτιὰ* (Papiers ouverts), Athènes, Asterias, 1974.
Encrenaz (O.), Richer (J.), *Vivante étoile. Michel-Ange, Gérard de Nerval, André Breton*, Paris, Minard, 1971 (Archives des Lettres modernes, 124 ; Archives nervaliennes, 9).
English and American Surrealist Poetry. Ed. Edward B. Germain, Harmondsworth, Penguin Books, 1978 (The Penguin Poets).
Entretiens sur le surréalisme (du 10 au 18 juillet 1966) ; sous la direction de F. Alquié, Paris-La Haye, Mouton, 1968. (Décades du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. Nouvelle série, 8).
* *Ἠριδανός* (Eridan), n° 4, février-mars 1976 (consacré à A. Embirikos).
Etudes cinématographiques, 38-39, Printemps 1965 (numéro spécial : « Surréalisme et cinéma »).
Europe, XLVI, 475-476, nov.-déc. 1968 (numéro sur le surréalisme).
Fedor (Michal), *Slovenský nadrealizmus*. Anotovaná bibliografia. (Le surréalisme slovaque. Bibliographie commentée), Martin, Matica slovenska, 1968.
Flaker (A.),* « O minijaturama Danila Harmsa », *Forum*, 1969, 4-5, pp. 683-695.
* « I racconti di Daniil Charms », *Rassegna Sovietica*, 1972, 1-2, pp. 288-293.
« O rasskazach Daniila Charmsa » (Sur les récits de D. Ch.), in : *Československá rusistika*, XIV, 2, 1969, pp. 78-84.
Formentelli (Éliane) : « Max Ernst — Paul Eluard ou l'impatience du désir », *Revue des Sciences Humaines*, 164, 1976, 4, pp. 487-504.
Foucault (Michel), *Ceci n'est pas une pipe* (...) Montpellier, Fata Morgana, 1973 (Scholies, 5).
* França (José Augusto), « Balanço das actividades surrealistas em Portugal », in : *Cadernos Surrealistas*, 1948.
A pintura Surrealista em Portugal, Lisboa, Artis, 1966 (Colecção de arte contemporanea, 16).
* Garfield (Evelyn), *¿ Es Julio Cortázar un surrealista ?*, Madrid, Gredos, 1975.
Gaudy (J.-C.), « L'évolution comparée des productions d'ouvrages poétiques, surréalistes, de Breton, d'Aragon et d'Eluard publiés en France de 1917 à 1959 », in : *Schémas*, 1, 1963, pp. 31-35.
Gauthier (Xavière), *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971 (Idées, 251).
Gould (Michael), *Surrealism and the Cinema*, London, The Tantivy Press, 1976.
* Henein (Georges), « Bilan du surréalisme », *Revue des Conférences françaises en Orient* (Le Caire), 8, octobre 1937.
* « Rayonnement de l'esprit poétique moderne parti de Paris », *Revue des Conférences françaises en Orient* (Le Caire), 5, mai 1945.
Hubert (Renée Riese), « Miró and Breton », *Yale French Studies*, 31, May 1964, pp. 52-58.
* Hutnikiewicz (A.), *Od czystej formy do literatury faktu* (De la forme pure à la littérature du fait), wyd. III, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1974.
Ilie (Paul) : *The Surrealist Mode in Spanish Literature. An Interpretation of Basic Trends From Post-Romanticism to the Spanish Vanguard*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1968.
* *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972.
* Janicka (K.), « Stanisław Ignacy Witkiewicz a surrealizm » (S.I.W. et le surréalisme), in : *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu* (Etudes sur S.I.W.), Wrocław, Ossolineum, 1972, pp. 245-255.
Jaworski (S.), *U podstaw awangardy* (Aux fondements de l' « awangarda »), Kraków, WL, 1968 (Monografie historycznoliterackie)
* Jean (Denis-J.). « Was There an English Surrealist Group in the Forties ? : Two Unpublished Letters, » *Twentieth Century Literature*, 1975 (numéro spécial sur le surréalisme), pp. 81-89.
Jean (M.), *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1967.
Jean (R.), « Sade et le surréalisme », in : *Le Marquis de Sade*, Paris, Colin, 1968, pp. 241-248 (Colloque, Aix, 19-20 février 1966).
Jechová (H.), « Le poétisme tchèque entre le cubisme et le surréalisme », *Revue de Littérature Comparée*, 1977, 2, pp. 202-211.
Jelínek (A.), *Vítězslav Nezval*, Praha, 1961.
Jouanny (Robert A.), « L'amitié magique de Paul Eluard et Max Ernst », in : *Motifs et figures*, Paris, P.U.F., 1974 (Publications de l'Université de Rouen. Centre d'art, esthétique et littérature).
Kapidžić-Osmanagić (H.), *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom* (Le surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français), Sarajevo, Svjetlost, 1966.
Le surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français, Paris, Les Belles Lettres, 1968 (Publications de l'Université de Dijon, 40).
Karandonis (A.), *Γύρω ἀπὸ τὴ σύγχρονη ἑλληνικὴ Ποίηση* (Autour de la poésie grecque contemporaine), Athènes, 1961.
Εἰσαγωγὴ στὴ νεώτερη Ποίηση (Introduction à la nouvelle poésie), Athènes, 1958.
Kesteloot (Lilyan), *Aimé Césaire* (...), Paris, Seghers, 1962 (Poètes d'aujourd'hui, 85).
Král (P.), *Le surréalisme en Tchécoslovaquie*. Choix de textes 1934-1968. Tr. (...) et présenté par Petr Král. Paris, Gallimard, 1983 (Du monde entier).

*Kwiatkowski (J.), *Klucze do wyobraźni* (Clés pour l'imagination), wyd. II, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1973.
Kyrou (Ado), *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Le Terrain Vague, 1963.
* Lam (A.), « Jak jeszcze istnieje nadrealizm ? » (Comment le surréalisme subsiste-t-il encore ?), in : *Z teorii i praktyki awangardyzmu* (Théorie et pratique de l'avant-garde) Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1976, pp. 59-71.
Larrea (Juan),* *César Vallejo y el surrealismo*, Madrid, Corazón, 1976.
Del surrealismo a Machupicche, México, Joaquín Mortiz, 1967 (Serie del volador).
Legoutière (Edmond) (Ed.), *Le surréalisme*, Paris, Masson, 1972 (Ensembles littéraires).
Leiris (M.), *L'Age d'homme, précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, 1946.
* Ley (Charles David), « Influencia de Pablo Neruda y de otros poetas hispanoamericanos en la moderna poesía de España », in : *Congreso Internacional de Hispanistas* 3º, México, D. F., 1968. Actas. México, D. F., 1970, pp. 543-552.
* Lignadis (Tasos), *Τὸ Ἄξιον ἐστί τοῦ Ἐλύτη* (L'Axion esti d'Elytis), Athènes, Lignadis, 1971 (2e éd. 1976).
Luca (Gh.), Trost (D.), *Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international*, Bucureşti, 1945.
* Lundkvist (Artur), « André Breton surrealist », in : *B.L.M.* (Magazine Littéraire Bonnier), 1935.
Ikarus' flykt (Le vol d'Icare), Stockholm, 1939.
Poeter i profil (Profils de poètes), Stockholm, 1958.
Mariën (Marcel), *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1979.
Matthews (J.H.), « Du cinéma comme langage surréaliste », *Etudes cinématographiques*, 38-39, printemps 1965, pp. 65-74.
* « Surrealism and England », *Comparative Literature Studies*, I, 1, 1964, pp. 55-71.
Surrealism and Film, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1971.
Surrealism and the Novel, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966.
Miguel (André), *Achille Chavée* (...), Paris, Seghers, 1965 (Poètes d'aujourd'hui, 190).
Milner (M.), « Romantisme et surréalisme : la redécouverte des petits romantiques, » *Cahiers du 20e siècle*, 4, 1975, pp. 33-47.
Mingelgrün (Albert), *Essai sur l'évolution esthétique de Paul Eluard : Peinture et langage*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977 (Bibliothèque de Littérature Comparée).
Morris (C.B.), *Surrealism and Spain 1920-1936*, London, Cambridge University Press, 1972.
Musacchio (Danièle), « Le surréalisme dans la poésie hispano-américaine », *Europe*, XLVI, 475-476, nov.-déc. 1968, pp. 258-284.
Nadeau (M.), *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1946 (Pierres vives).
Histoire du surréalisme, II. *Documents surréalistes*, Paris, Seuil, 1948 (Pierres vives).
« Nadrealizm w roku jubileuszowym/dyskutuja : A. Bukowska, M. Décaudin, C. Jean, A. Lam, Z. Ryłko, M. Zukrowski » (Le surréalisme en l'année jubilaire, table ronde), *Miesięcznik Literacki*, 1975, 7, pp. 52-58.
Naville (P.), *L'espérance mathématique*. I, Le temps du surréel, Paris, Galilée, 1977 (Ecritures/figures).
La Nouvelle Revue Française, XV, 172, 1er avril 1967 (numéro spécial : André Breton et le mouvement surréaliste).
Orenstein (Gloria F.), *The Theatre of the Marvelous. Surrealism and the Contemporary Stage*, New York University Press, 1975.
Papandréou (Chrysa), *Yannis Ritsos*, Paris, Seghers, 1968 (Poètes d'aujourd'hui, 178).
Passeron (René), *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Brodard et Taupin, 1968 (Le Livre de Poche).
Pastoureau (H.), *André Breton—Essais et témoignages*, Lausanne, La Baconnière, 1950.
Peiper (T.), *Tędy-Nowe usta* (Là-bas. Bouches nouvelles), Kraków, W.L., 1972.
Péret (Benjamin), *Le Déshonneur des poètes*, Paris, Pauvert, 1965.
* Pérez-Minik (Domingo), *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona, Tusquets, 1975.
* Petersen (V. Bjerke), *Surrealismen. Livsanskuelse. Kunst* (Le surréalisme. La conception de la vie. Art), København, 1934.
Petrovskij (M.),« Vozvraščenie Daniila Charmsa, » *Novyj mir*, 1968, 8, pp. 258-260.
Picon (Gaëtan), *Journal du surréalisme*, Genève, Skira, 1976.
Piel (Jean), « Feu le surréalisme, vue d'ensemble », *Critique*, XXX, 331, décembre 1974, pp. 1131-1133.
Pierre (José), *Le surréalisme : dictionnaire de poche*, Paris, Hazan, 1973.
« Le surréalisme, » in : Schaeffner (Cl.) (Ed.) : *Histoire générale de la peinture*, Lausanne, Rencontre, 1966, vol. 21.
Piscopo (Ugo), « Le surréalisme en Italie, » *Europe*, XLVI, 475-476, novembre-décembre 1968, pp. 217-237.
Poetismus. Ed. K. Chvatík—Z. Pešat, Praha, Odeon, 1967 (České Literární Moderny).
Ponge (Francis), *Le Grand Recueil*, Paris, Gallimard, 1961, 3 vol.
* Prokop (J.), « Sprawa nadrealizmu » (La question surréaliste), in : *Lekcja rzeczy* (Leçon de choses), Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1972, pp. 149-159.
* *Quaderni Portoghesi*, 1978, 3 (numéro sur le surréalisme portugais).
Raillard (Georges), « Breton en regard de Miró », *Littérature*, 17, février 1975, pp. 3-13.
Ray (Paul C.), *The Surrealist Movement in England*, Ithaca—London, Cornell University Press, 1971.
Read (Herbert) (Ed.), *Surrealism*, London, Faber & Faber, 1936.
* Rémy (Michel), « Le surréalisme et la politique en Angleterre ou l'étonnement du discours », in : *Actes du Congrès de Nantes*, 1974, 66, pp. 185-196.

Riffaterre (M.), « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, sept., 3, 1969, pp. 46-60.
Rivas (Pierre), « Le surréalisme portugais, trente ans après », in : *Revues et tracts surréalistes et de l'horizon surréaliste en France et dans le monde* (1919-1974), C.N.R.S., Bulletin de liaison, 10, décembre 1978, pp. 2-17.
* Ryłko (Z.), « Polska recepcja nadrealizmu francuskiego w okresie międzywojennym » (Réception du surréalisme français en Pologne dans l'entre-deux guerres), *Poezja*, 1975, 9, pp. 15-27.
Schuster (Jean), *Archives 57-68, Batailles pour le surréalisme*, Paris, Losfeld, 1969.
Scutenaire (Louis), *Mon ami Mesens*, Bruxelles, Chez l'auteur, 1972.
Senghor (Léopold S.), *Négritude, arabisme et francité. Réflexions sur le problème de la culture*, Beyrouth, Dar Al-Kitab Allubnani, 1967.
Négritude et humanisme, Paris, Seuil, 1964 (Liberté, 1).
Sławiński (J.), *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej* (La conception de la langue poétique dans l'avant-garde de Cracovie), Wrocław, Ossolineum, 1965.
* « O poezji Jana Brzękowskiego » (Sur la poésie de J. Brzękowski), *Twórczość*, 9, 1961.
*Šmatlák (S.), « Poetismus a proletárská poezie » (Poétisme et poésie prolétarienne), *Slovenské pohľady*, 12, 1965.
* « Úvod k úvodu do nadrealizmu » (Introduction à l'introduction au surréalisme), *Slovenské pohľady*, 9, 1965.
* « Vznik a vyvin nadrealizmu » (Formation et développement du surréalisme), *Slovenské literatura*, 1966, 1-2.
Sobejano (Gonzalo), « El epiteto surrealista », in : *El epiteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956 (Biblioteca románica hispánica. Estudios y ensayos, 28).
Somville (L.), *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925*, Genève, Droz, 1971.
Spyridaki (G.), *La Grèce et la poésie moderne*, Paris, Les Belles-Lettres, 1954 (Collection de l'Institut d'Etudes byzantines et néo-helléniques de l'Université de Paris, 15).
Stétié (Salah), *Les porteurs de feu et autres essais*, Paris, Gallimard, 1972 (Les essais, 174).
Le surréalisme en Amérique / Surrealism in the Americas, Actes du VIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Ed. M. V. Dimić et Eva Kushner, I. Stuttgart, Kunst und Wissen, Erich Bieber, 1979, pp. 235-264.
Le surréalisme en 1947, Paris, Exposition internationale du surréalisme, 1947. Paris, Maeght, 1947.
* *Surrealismo/Surrealismos. Latino-América y España*. Ed. P. Earle y G. Gullón, Philadelphia, University of Pennsylvania, s. d. (Congrès d'août 1975).
* *A szürrealizmus* (Le surréalisme). Ed. Endre Bajomi Lázár, Budapest, 1968.
* Tabucchi (A.), *La parola interdetta : Poeti surrealisti portoghesi*, Torino, Einaudi, 1971.
*Themelis (I.), Ἡ νεώτερη ποίησή μας (Notre poésie nouvelle), Athènes, 1963 et 1967.
Turkov (A.M.), « Nikolaj Zabolockij », in : N.A. Zabolockij : *Stichotvorenija i poemy* (Vers et poèmes), Moskva—Leningrad, Sovetskij Pisatel', 1965.
Tzara (T.), *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Nagel, 1948 (Littérature).
Virmaux (Alain et Odette), *Les surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976.
Vlašín (S.), « Expresionismus a poetismus » (Expressionnisme et poétisme), *Česká literatura*, XVI, 3, 1968, pp. 323-329.
Vovelle (José), « Magritte et le cinéma », *Cahiers Dada surréalisme*, 4, 1970, pp. 103-113.
Le surréalisme en Belgique, Bruxelles, André De Rache, 1972.
Waldberg (Patrick), *Chemins du surréalisme*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1965 (Témoins et témoignages).
Les initiateurs du surréalisme, Paris, Albin Michel, 1969.
René Magritte (. . .), Bruxelles, André De Rache, 1965.
Surrealism, London, Thames & Hudson, 1965 (The World of Art Library, Modern Movements).
* Witan (J.), « Elementy nadrealizmu w twórczości Józefa Czechowicza » (Eléments surréalistes dans l'œuvre de Józef Czechowicz), *Poezja*, 1975, 10, pp. 3-27.
Yale French Studies, 31, May 1964 (numéro sur le surréalisme).
Yurkievich (Saúl), *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, Barcelona, Barral, 1971 (Breve biblioteca de respuesta, 10).

VII. Constructivisme

Angelow (V.), « Die ästhetischen Anschauungen der russischen Konstruktivisten », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVII, 1, 1972, pp. 115-130.
Baljeu (Joost), *Theo van Doesburg*, London, Studio Vista, 1974.
**Biznes* (Business), Moskva, Gosizdat, 1929.
*Čičerin (A. N.), *Kan-Fun. Deklaracija* (Kan-Fun, Manifeste), Moskva, 1926.
Dal Co (Francesco), « Poétique de l'avant-garde et architecture dans les années 20 en Russie », *VH 101*, 7-8, Printemps-été 1972, pp. 13-50.
Dupuis (Michel), « F. Bordewijks anti-utopie "Blokken" (1931) in het licht van modernisme en formeel experiment », *Spiegel der Letteren*, XVIII, 1976, 3-4, pp. 176-201.
*Franer (K.), *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten*, Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1970.
**Gosplan literatury* (Plan d'Etat de la littérature), Moskva—Leningrad, Krug, 1925.

Gropius (Walter), *The New Architecture and the Bauhaus*, tr. angl., New York—London, Museum of Modern Art — Faber & Faber, 1936.
Jaffé (H. L. C.), *De Stijl 1917-1931. The Dutch Contribution to Modern Art*, Amsterdam, J. M. Meulenhoff, 1956.
Konstruktive Malerei 1915-1930. Ed. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main, Frankfurter Kunstverein, 1966 (Catalogue, exposition 19 nov. 1966-8 jan. 1967).
Meyerhold (V.), *Ecrits sur le théâtre*. Ed. B. Picon-Vallin, Lausanne, L'Age d'Homme — La Cité, 1973-1975 (Théâtre Années Vingt), 2 vol.
Michaud (Eric), *Théâtre au Bauhaus*, Lausanne, L'Age d'Homme — La Cité, 1978 (Théâtre Années Vingt).
**Pressestimmen (Auszüge) für das Staatliche Bauhaus Weimar*, Jena, Bauhaus, 1924.
Ragghianti (C. L.), *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Milano, Comunità, 1962 (Studi e documenti di storia dell'arte, 2).
Recht-gebogen, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1977 (catalogue d'exposition).
Riha (K.), « Übers Lautgedicht », *Sprache im technischen Zeitalter*, 55, Juli-September 1975, pp. 260-285.
Scheper (Dirk), « Theater zwischen Utopie und Wirklichkeit », in : *Tendenzen der Zwanziger Jahre*... Berlin, Dietrich Reimer, 1977, pp. 1/192-198.
Schlemmer (Oskar), *Théâtre et Abstraction*. Ed. Eric Michaud, Lausanne, L'Age d'Homme — La Cité, 1978 (Théâtre Années Vingt).
Schlemmer (O.), Moholy-Nagy (L.), Molnár (F.), *Die Bühne im Bauhaus*, Mainz, Florian Kupperberg, 1965.
Szymak (J.), *Twórczość Ilji Sielwińskiego na tle teorii konstruktywizmu, 1915-1930* (L'œuvre de S. à la lumière de la théorie du constructivisme), Wrocław, 1965 (Polska Akademia Nauk).
Tafuri (Manfredo), « URSS/Berlin 1922 : du populisme à "l'internationale constructiviste" », *VH 101*, 7-8, printemps-été 1972, pp. 53-87.
Taïrov (A.), *Le théâtre libéré*. Ed. Cl. Amiard-Chevrel, Lausanne, L'Age d'Homme — La Cité, 1974 (Théâtre Années Vingt).
The Tradition of Constructivism. Ed. Stephen Bann, London, Thames & Hudson, 1974 (The Documents of 20th-Century Art).
**H. N. Werkman. Typographies and Poems*. Catalogue d'exposition, London, Whitechapel Gallery, nov.-déc. 1975.
*Zelinskij (K.), « Konec konstruktivizma » (La fin du constructivisme), in : *Na literaturnom postu* (Au poste littéraire), 1930, 20.
**Poezija kak smysl. Kniga o konstruktivizme* (La poésie comme sens. Livre sur le constructivisme), Moskva, Federacija, Mospoligraf, 1929.
*Zelinskij (K.), Čičerin (A. N.), Sel'vinskij (E. K.), *Mena Vsech* (L'échange de tous), Moskva, Škola Fabzavuča Gosizdata 1-j Obrascovoj tipografii, 1924.

VIII. Néo-avant-gardes (mouvements postérieurs à 1945)

Aktionen, Happenings und Demonstrationen seit 1965. Eine Dokumentation (...), Ed. Wolf Vostell. Reinbek, Rowohlt, 1970.
Algulin (I.), *Tradition och modernism. Bertil Malmbergs och Hjalmar Gullbergs lyriska förnyelse efter 1940-talets mitt*. (Tradition et modernisme. Le renouveau lyrique chez Bertil Malmberg et Hjalmar Gullberg après le milieu des années 1940), Stockholm, 1969.
Altmann (R.), « Elementos de estética letrista », *Islas*, IX, 3 (Cuba, 1967), pp. 247-272.
Amadou (Robert), « Esotérisme, initiation et contre-culture », *Preuves*, 18, été 1974, pp. 8-19.
An Anthology of Concrete Poetry. Ed. E. Williams, New York, Something Else Press, 1967.
Antologia da Poesia Concreta em Portugal. Organização de José Alberto Marques e E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973.
Arsac (J.), Lentin (A.), Nivat (M.) et Nolin (L.), *Algol, théorie et pratique*, Paris, Gauthier-Villars, 1965 (Programmation).
*Bann (Stephen), « Ian Hamilton Finlay's Ocean Stripe 5 », *Scottish International*, 2, April 1968, pp. 46-52.
Bense (Max), *aesthetica*, Baden-Baden, Agis-Verlag, 1956-1960, vol. 2-4.
Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie, Reinbek, Rowohlt, 1969 (rde).
*« Texttheorie », in : *Studium generale Konkretetexte* (*ROT*, 1). Stuttgart, Augenblick, 1960.
Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden, Köln—Berlin, Kiepenheuer-Witsch, 1962.
*Birnbaum (Norman), « The Making of a Vanguard », *Partisan Review*, XXXVI, 2, 1969, pp. 220-232.
Bloch-Michel (Jean), *Le présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.
Bonnefoy (Claude), *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Pierre Belfond, 1966 (Entretiens).
Broutin (G.-P.) et al., *Lettrisme et hypergraphie*, Paris, Fall, 1972 (Bibli-Opus).
Burnham (Jack), *Great Western Salt Works : Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*, New York, Braziller, 1974.
Campos (A. de), Pignatari (D.), Campos (H. de), *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos, 1950-1960, São Paulo, 1965.
Campos (Haroldo de), *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1969.
Metalinguagem. Ensayos de teoria e crítica literária, Rio de Janeiro, Editóra Vozes, 1967 (Nosso tempo, 5).
Campos (Haroldo de, e Augusto de), « O Grupo Concreto », in : *Poetas do Modernismo*, VI. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972.

A Casebook on the Beat. Ed. Thomas Parkinson, New York, Thomas Y. Crowell, 1961 (Crowell Literary Casebooks).
Catoir (Barbara), « Individuelle Mythologien », *Das Kunstwerk*, XXVII, März 1974, 2, pp. 3-34.
Chamie (Mário), *Instauração Praxis*, São Paulo, Quíron, 1974, 2 vol.
A Linguagem Virtual, São Paulo, Quíron, 1976.
**Palavra-Levantamento na poesia de Cassiano Ricardo*, Rio, Liv. S. José, 1963.
Concrete Poetry : A World View. Ed. Mary Ellen Solt, Bloomington—London, Indiana University Press, 1970.
Concrete Poetry. An International Anthology. Ed. St. Bann, London, London Magazine Editions, 1967.
Curtay (J.-P.), *La poésie lettriste*, Paris, Seghers, 1974.
Dencker (Klaus Peter), *Text-Bilder*. Visuelle Poesie International, Köln, DuMont Schauberg, 1972.
Depew (Wally), *Nine Essays on Concrete Poems*, Alamo, CA, Holmgangers Press, 1974.
Dithmar (Reinhard), *Industrieliteratur*, München, DTV, 1973.
Döhl (Reinhard), « Konkrete Literatur », in : *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Ed. Manfred Durzak, Stuttgart, Reclam, 1971, pp. 257-284.
Donnard (J.-H.), *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, Paris, Minard, 1966 (Situations, 8).
Dubois (Jacques), « Beckett and Ionesco : The Tragic Awareness of Pascal and the Ironic Awareness of Flaubert », *Modern Drama*, IX, 3, December 1966, pp. 283-291.
« Le "nouveau théâtre" : je, tu, il », *Ecritures 67*, Univ. de Liège, Centre Interfacultaire de littérature, 1967, pp. 10-13.
Edition Hansjörg Mayer (...). Catalogue d'exposition, La Haye, Gemeentemuseum, 5 oct.-24 nov. 1968.
Emmens (J. A.) — De Jongh (E.), « De Kunsttheorie van Cobra » (La théorie artistique de Cobra), 1848-1949, *Simiolus*, I, 1, 1966-7, pp. 51-64.
Esslin (Martin), *The Theatre of the Absurd*. Revised and Enlarged Edition, Harmondsworth, Penguin Books, 1970 (Pelican Books).
Estivals (R.), *L'hypergraphie idéographique synthétique*, Paris, Guy Le Prat, 1964.
Felici (Lucio), « Appunti sulla "Nuova Avanguardia" », in : *Nuova Antologia*, CI, fasc. 1984, Aprile 1966, pp. 499-516.
Flaker (A.), *Modelle der Jeans Prosa. Zur literarischen Opposition bei Plenzdorf im osteuropäischen Romankontext*, Kronberg, Scriptor, 1975.
Fletcher (John), *Claude Simon and Fiction Now*, London, Calder and Boyars, 1975.
The Novels of Samuel Beckett, London, Chatto & Windus, 1964.
Frère (Jean-Claude) et de Roux (Jacqueline), « Panorama de la littérature ésotérique », *Preuves*, 18, été 1974, pp. 20-29.
Fried (Michael), « Art and Objecthood », in : Battcock (G.), *Minimal Art : A Critical Anthology*, New York, Dutton and Co., 1968, pp. 116-147.
Garnier (Pierre), *Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique*, Paris, Silvaire, 1963 (Les Lettres, 29).
Spatialisme et poésie concrète, Paris, Gallimard, 1968.
Goldstein (E.), « Les précurseurs roumains de Ionesco », *Bulletin des jeunes romanistes* (Strasbourg), 11-12, décembre 1965, pp. 70-74.
Gomringer (Eugen),* « The First Years of Concrete Poetry (Die ersten Jahre der konkreten Poesie) », *Form*, 4, 1967.
Konstellationen, Ideogramme, Stundenbuch. Mit Einführungen von H. Heissenbüttel und W. Gössmann (...), Stuttgart, Reclam, 1977 (Universal-Bibliothek, 9841).
Worte sind schatten. Die Konstellationen 1951-1968. Ed. H. Heissenbüttel, Reinbek, Rowohlt, 1969.
Greenberg (Cl.), « Avant-Garde Attitudes : New Art in the Sixties », *Studio International*, 179, April 1970, pp. 142-145.
Grivel (Ch.), « Inventaire des avant-gardes », *Rapports*, 4, 1980, pp. 162-174.
Grotowski (Jerzy), *Towards a Poor Theatre*. Ed. Eugenio Barba. Preface by Peter Brook, London, Methuen, 1969.
Gruppo 63. Critica e teoria. Ed. R. Barilli e A. Guglielmi, Milano, Feltrinelli Economica, 1976 (SC/10, 74).
*Guglielmi (A.), *La letteratura del risparmio*, Milano, Bompiani, 1973.
Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau réalisme. Eine Dokumentation, Ed. Jürgen Becker und Wolf Vostell. Reinbek, Rowohlt, 1965 (Rowohlt Paperback Sonderband).
Hassan (Ihab), « The Critic as Innovator : A Paracritical Strip in X Frames », *Chicago Review*, XXVIII, 3, Winter 1977, pp. 5-31.
The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature, New York, Oxford University Press, 1971.
The Literature of Silence. Henry Miller and Samuel Beckett, New York, A. A. Knopf, 1967 (Studies in Language and Literature, 19 — Borzoi Books).
Paracriticisms. Seven Speculations of the Times, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1975.
« A re-Vision of Literature », *New Literary History*, VIII, 1976-77, pp. 127-144.
The Right Promethean Fire. Imagination, Science, and Cultural Change. Urbana–Chicago–London, University of Illinois Press, 1980.
Heissenbüttel (H.), *Zur Tradition der Moderne*, Neuwied—Berlin, Luchterhand, 1972.
Helbo (André), *Michel Butor. Vers une littérature du signe* (...), Bruxelles, Complexe, 1975 (Creusets).
Hesse (Perez P.), « L'Insoumission de l'art », *Revue d'esthétique*, XXII, 2, 1969, pp. 167-185.
Hiršal (J.)—Grögerová (B.) (ed.), *Experimentální poezie*, Praha, Odeon, 1968.
Höskuldsson (Sveinn Skorri), « The Triumph of Modernism in Icelandic Poetry 1945-1970 », *Scandinavica*, XII, 1, May 1973 (Supplement), pp. 65-75.
Horvat-Pintarić (V.), « Oslikovljena riječ — The Word-Image », « *bit* » *international* (Zagreb), 5-6, 1969, pp. 3-70.

Introduzione al neorealismo. I narratori. Ed. Gian Carlo Ferretti, Roma, Ed. Riuniti, 1974 (Strumenti per la ricerca interdisciplinare, 7).
Ionesco (Eugène), *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, 1967 (Idées, 287).
Notes et contre-notes, Paris, Gallimard, 1966 (Idées, 107).
Isou (Isidore), « The Creations of Lettrism », *The Times Literary Supplement*, Thursday September 3, 1964, pp. 796-797.
Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique, Paris, Gallimard, 1947.
Précisions sur ma poésie et moi (. . .), Paris, Aux Escaliers de Lausanne, 1950.
« Qu'est-ce que le lettrisme ? Bilan lettriste 1947 », in : *Fontaine*, VIII, 62, oct. 1947, pp. 529-550.
Jacquart (Emmanuel C.), *Le théâtre de la dérision*, Beckett, Ionesco, Adamov, Paris, Gallimard, 1974 (Idées, 311).
Kantor (T.), *Le théâtre de la mort*. Ed. D. Bablet, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977.
« Konkrete Poesie », *Text + Kritik*, 25, Januar 1970 ; 30, April 1971.
**Konkrete poëzie*. Catalogue d'exposition, Amsterdam, Stedelijk Museum, nov.-janv. 1971.
Kostelanetz (Richard), *The Theatre of Mixed Means*. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances, New York, Dial Press, 1968.
Kramer (Hilton), *The Age of the Avant-Garde*, An Art Chronicle of 1956-1972, London, Secker & Warburg, 1974.
Lebel (J.-J.), *Le happening*, Paris, Denoël, 1966 (Les Lettres nouvelles).
Lehmann (J.), « Radicalismo intellettuale di ieri e di oggi », *Europa Letteraria*, III, 18, Dicembre 1962, pp. 14-22.
Lemaître (Maurice), *Isidore Isou* (. . .), Paris, Le Cheval marin, 1954.
Lipton (Lawrence), *The Holy Barbarians*, London, W. H. Allen, 1960.
The Living Theatre. Paradise Now. Ein Bericht in Wort und Bild. Text Erika Billeter, Bern—München—Wien, Rütten und Loening, 1968.
Lombard (Anne), *Le mouvement hippie aux Etats-Unis. Une double aliénation, entre le rêve et la réalité, le salut et la perte*, Tournai, Casterman, 1972 (Documents).
*Lourenço (Eduardo), « Uma Literatura Desenvolta ou os Filhos de Álvaro de Campos », *O Tempo e o Modo*, 42, oct. 1966.
Marowitz (Ch.), « Notes on the Theatre of Cruelty », *Tulane Drama Review*, XI, 2, t. 34, Winter 1966, pp. 152-172.
Meletinskij (J.), « Mythological Theories in the West in the 20th Century », *Social Sciences* (Moscow), 4 : 3, 13, 1973, pp. 108-135.
Melo e Castro (E. M. de), *In-Novar*, Lisboa, Plátano Editora, 1977 (Temas Portugueses, 5).
Micciollo (H.), *La jalousie, d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Hachette, 1973 (Lire aujourd'hui).
Moles (A.) et al., *La communication* (. . .), Paris, Centre d'étude et de promotion de la lecture, 1971 (Dictionnaires du savoir moderne).
Moles (A. A.), « Manifeste de l'art permutationnel », *ROT*, n° 8, 1961, pp. 8-13.
*Moravia (A.), « Metavanguardia e manierismo », *Nuovi argomenti*, 1967, 6, pp. 3-10.
Morissette (B.), *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1971 (Arguments, 13).
Nouveau roman, hier, aujourd'hui. Ed. J. Ricardou, F. van Rossum-Guyon, Paris, Union Générale d'Editions, 1972 (10/18, 720 & 725), 2 vol.
I Novissimi. Poesie per gli anni '60. Ed. A. Giuliani, Torino, Einaudi, 1967 (Collezione di poesia, 19).
Oulipo : la littérature potentielle (. . .), Paris, Gallimard, 1973 (Idées)
Out-Posts/Avant-Postes (. . .) Interviews. Poetry. Bibliographies & A Critical Introduction to 8 Major Modern Poets. Ed. Caroline Bayard & Jack David. Erin, Press Porcépic Ltd., 1978. (Contemporary Literary Criticism in Canada, IV).
Pausch (Holger A.), « Konkrete Dichtung. Notizen zur kritischen Rezeption », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, V, 1, Winter/hiver 1978, pp. 95-113.
Piene (Otto), « The Development of Group Zero », *The Times Literary Supplement*, 3 Sept. 1964, pp. 812-813.
Pino (Wlademir Dias), *Processo : Linguagem e Comunicação*, Petrópolis, Vozes, 1971.
Poesia Experimental 1° caderno antológico organizado por António Aragão e Herberto Helder, Lisboa, 1964 ; 2° caderno antológico organizado por António Aragão, E. M. de Melo e Castro e Herberto Helder, Lisboa, 1966.
Proceedings of the First International Symposium on Letterism. (Lewis and Clark College, Portland, Oregon, USA) May 24-29, 1976. Ed. P. Ferrua, Paris-Portland, Avant-Garde, 1979.
Pronko (L. C.), *Théâtre d'avant-garde, Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*. Tr. M.-J. Lefèvre, Paris, Denoël, 1963.
Revzine (Olga et Isaak), « Expérimentation sémiotique chez Eugène Ionesco », *Semiotica*, IV, 3, 1971, pp. 240-262.
Ricardo (Cassiano), *Poesia Praxis e 22*, Rio, Liv. J. Olympio Ed., 1965.
Ricardou (Jean), *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973 (Ecrivains de toujours, 92).
Pour une théorie du Nouveau Roman, Paris, Seuil, 1971 (Tel Quel).
Problèmes du Nouveau Roman, Paris, Seuil, 1967 (Tel Quel).
Robbe-Grillet (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
Rosenberg (Harold), *The De-Definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, New York, Horizon Press, 1972.
Roubaud (Jacques), « L'évolution récente de la prosodie », *Action poétique*, 62, 1975, p. 50.
« La sextine de Dante et d'Arnaut Daniel », *Change* (La destruction), 2, 1969, pp. 9-38.
Rubin (Jerry), *Do It. Scénarios de la révolution*. (Tr. Gang Yippie de Paris), Paris, Seuil, 1971 (Combats).
Rühm (G.) (ed.), *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener* (. . .), Reinbek, Rowohlt, 1967.
Russell (Charles), *The Avant-Garde Today*. An International Anthology. Urbana–Chicago–London, University of Illinois Press, 1981.
Sá (Alvaro de), *Vanguarda-Produto de Comunicação*, Petrópolis, Vozes, 1975.

Sarraute (N.), *L'ère du soupçon.* Essais sur le roman, Paris, N. R. F., 1956 (Idées, 42).
Scandinavica, XII, 1, May 1973, Supplement (Special Issue Devoted to Contemporary Scandinavian Poetry).
Schmidt (Siegfried J.) : « Konkrete Dichtung : Theorie und Konstitution », *Poetica*, IV, 1, Jan. 1971, pp. 13-31.
**Elemente einer Textpoetik*, München, 1974.
Schöffer (N.), *Le nouvel esprit artistique.* Paris, Denoël-Gonthier, 1970 (Médiations, 72).
Claude Simon analyse, théorie. Ed. J. Ricardou, Paris, Union Générale d'Editions, 1975 (10/18, 945).
Stokvis (W.), *Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1974.
Swahn (Sigbrit), « Attitudes to Literature in Sweden in the Sixties », *Scandinavica*, XII, 1, May 1973, Supplement, pp. 125-134.
Szabolcsi (Miklós), *Jel és kiáltás* (Le signe et le cri), Budapest, Gondolat Kiadó, 1971.
Teoria da Poesia Concreta, São Paulo, Ed. Invenção, 1975.
Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie. Ed. Th. Kopfermann, Tübingen, Niemeyer, 1974 (Deutsche Texte, 33).
« The Theory of Information and the New Aesthetics », *bit*, 1, 1968.
The Times Literary Supplement (The Changing Guard), August 6 (1) ; September 3 (2), 1964.
The Times Literary Supplement (Sounding the Sixties), July 29 (1), September 16 (2), September 30 (3), November 25 (4), 1965.
Torrigiani (U. E.), « Le groupe (63), dans la littérature italienne contemporaine », *Les Temps modernes*, XXV, 277-278, août-septembre 1969, pp. 274-279.
van Rossum-Guyon (Françoise), *Critique du roman.* Essai sur *La modification* de Michel Butor, Paris, Gallimard, 1970 (Bibliothèque des Idées).
Verhesen (F.), « La poétique "Change" », *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises*, LIII, 1, 1975, pp. 52-78.
Xisto (Pedro), *Poesia em Transição*, Fortaleza, 1960.

IX. Genres et techniques littéraires

Adam (J.-M.)-Goldenstein (J.-P.), *Linguistique et discours littéraire* (...), Paris, Larousse, 1975.
Aragon (L.), *Les collages*, Paris, Hermann, 1965 (Miroirs de l'art).
Barthes (R.), « L'ancienne rhétorique ; aide-mémoire », *Communications*, 16, 1970, pp. 172-229.
Béhar (H.), « Le collage ou la pagure de la modernité », *Cahiers du 20e siècle*, 5, 1975, pp. 43-68.
Bouissac (Paul), « Semiotics and Surrealism », *Semiotica*, XXV, 1-2, 1979, pp. 45-58
Caminade (P.), *Image et métaphore. Un problème de poétique contemporaine*, Paris, Bordas, 1970 (Etudes supérieures).
Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt. Table ronde internationale du C.N.R.S. (Ivry, 1976), Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1978 (Théâtre Années Vingt).
Degrés, 1, janvier 1973 (consacré à l'œuvre « ouverte »).
Eco (U.), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 (Pierres vives).
Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Milano, Bompiani, 1962 (Portico. Critica e saggi, 38).
Florescu (V.), *Retorica şi neoretorica. Geneză ; evoluţie ; perspective*, Bucureşti, Editura Acad. R.S.R., 1973.
Gelas (N.), « Sur la hiérarchie des isotopies, », *Linguistique et sémiologie*, 1976, 1, pp. 35-46 (numéro spécial « L'isotopie »)
Genette (G.), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 (Poétique).
Greimas (A.J.) et al., *Essais de sémiotique poétique* (...), Paris, Larousse, 1972 (L)
Groupe μ [Dubois (J.), Edeline (F.), Klinkenberg (J.-M.), Minguet (Ph.)] : « Isotopie, allotopie et polytopie : le texte rhétorique », *Versus*, 14, 1976, pp. 41-68.
Rhétorique générale, Paris, Larousse, 1970 (Langue et langage).
Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire, Bruxelles, Complexe, 1977.
Groupe μ [Dubois (J.), Edeline (F.), Klinkenberg (J.-M.), Minguet (Ph.), Pire (F.), Trinon (H.)], *Rhétorique poétique*, Urbino, Centre International de Sémiotique, 1972 (Documents de travail et prépublications, 10, série B).
Ivanov (V.V.), « La traduction poétique à la lumière de la linguistique », *Change* (Transformer, traduire), 14, 1973, pp. 45-60.
Jakobson (Roman), « Qu'est-ce que la poésie ? », *Poétique*, 7, 1971, pp. 299-309.
Klinkenberg (J.-M.), « Combinatoire et sélection », *Le Journal des poètes*, 42, 1972, 3, pp. 8-11.
« Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire », *Le Français moderne*, XLI, 3, juillet 1973, pp. 285-290.
« Vers un modèle théorique du langage poétique », *Degrés*, 1, 1973, pp. d1-d12.
Kristeva (Julia), *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974 (Tel Quel).
Literarische Collagen. Texte, Quellen, Theorie. Ed. Volker Hage, Stuttgart, Reclam, 1981 (Universal-Bibliothek, 7695).
Littérature, 39, octobre 1980 (Les manifestes).
Lotman (Ju. M.), *Analiz poetičeskogo teksta. Struktura sticha.* (Analyse du texte poétique. Structure du vers), Leningrad, Prosveščenie, 1972.
Marcus (Solomon), *Poetica matematică*, Bucureşti, Ed. Acad. R.S.R., 1970.

Marino (Adrian), « L'avant-garde et la "révolution" du langage poétique », *Cahiers roumains d'Etudes littéraires*, 1975, 2, pp. 92-107.
Mounin (G.), *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970 (Le Sens commun).
Pinguet (M.), « L'écriture du rêve dans le *Cornet à dés* », *La Revue des lettres modernes*, 336-339, 1973, 1, pp. 13-52.
Prinzip Collage. Hrsg. v. Institut für Moderne Kunst Nürnberg, Neuwied—Berlin, 1968.
Riffaterre (Michel), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971 (Nouvelle bibliothèque scientifique).
Riha (Karl), *Cross-Reading und Cross-Talking*. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik (...), Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1971 (Texte Metzler, 22).
Roters (Eberhard), « Collage und Montage » in : *Tendenzen der Zwanziger Jahre*. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977. Berlin, Dietrich Reimer, 1977, pp. 3/30-41.
Russian Poetics in Translation. Ed. L. M. O'Toole and A. Shukman
Vol. 1 Generating the Literary Text, 1975
2 Poetry and Prose, 1976
3 General Semiotics, 1976
4 Formalist Theory, 1977
5 Formalism : History, Comparison, Genre, 1978
6 Dramatic Structure ; Poetic & Cognitive Semantics, 1979
7 Metre, Rhythm, Stanza, Rhyme, 1980
8 Film Theory and General Semiotics, 1981
Oxford, Holdan Books.
Sémiologie de la représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée. Ed. André Helbo, Bruxelles, Complexe, 1975 (Creusets).
Spencer (Sharon), *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, New York, New York University Press, 1971.
Stanzel (F. K.), *Typische Formen des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964 (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 187).
Thau (A.), « Play with Words and Sounds in the Poetry of Max Jacob », *La Revue des lettres modernes*, 336-339, 1973, 1, pp. 125-156.
Ubersfeld (A.), *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977 (Critique).
Van Zoest (A.), « Een semiotische analyse van Morgensterns "Fisches Nachtgesang" », *Levende Talen*, 278, mei 1971, pp. 359-377 (tr. allemande, *Lili*, 4, 1974, pp. 49-67).
Weisstein (Ulrich), « Collage, Montage, and Related Terms : Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts », *Comparative Literature Studies*, XV, 1, March 1978, pp. 124-137.
Wescher (Herta), *Collage*. Tr. Robert E. Wolf, New York, Abrams, s.d.
Wissmann (Jürgen), « Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk », in : *Immanente Ästhetik-Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Ed. W. Iser, München, Fink, 1966, pp. 327-360.

X. Littérature et beaux-arts

Admussen (R. L.), « Nord-Sud and Cubist Poetry, » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVII, 1, Fall 1968, pp. 21-25.
Adorno (Theodor W.), *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956 (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 28-29).
Philosophie der neuen Musik, Tübingen, Mohr, 1949.
Bachat (Ch.), « Picasso et les poètes », *Europe*, XLVIII, 492-493, avril-mai 1970, pp. 165-177.
Bayer (Raymond), *Entretiens sur l'art abstrait*, Genève, P. Cailler, 1964 (Peintres et sculpteurs d'hier et d'aujourd'hui, 74).
Bertrand (G.), *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme, 1909-1914. Derain, Dufy, Picasso*, Paris, Klincksieck, 1971 (Le signe de l'art, 8).
* Blumenkranz-Onimus (N.), « Apollinaire critique d'art, » *L'Information d'histoire de l'art*, septembre-octobre 1961.
« Picasso écrivain ou la revanche de la couleur », *Europe*, XLVIII, 492-493, avril-mai 1970, pp. 143-164.
Bojko (Szymon), *New Graphic Design in Revolutionary Russia*. Tr. R. Strybel & L. Zembrzuski, New York—Washington, Praeger, 1972.
Breunig (L.-C), « Apollinaire et le cubisme », *La Revue des lettres modernes*, 69-70, printemps 1962, pp. 7-24.
Broekman (J. M.) « Zur Philosophie des Kubismus », *Actes du Cinquième Congrès International d'Esthétique* (Amsterdam, 1964). Ed. J. Aler, La Haye—Paris, Mouton, 1968, pp. 923-926.
Burger (F.), *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München, Delphin-Verlag, 1913, 2 vol.
Butor (Michel), *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969 (Les sentiers de la création).
Cabanne (P.), *L'épopée du cubisme*, Paris, La Table Ronde, 1963.
Le Siècle de Picasso, Paris, Denoël, 1975.
Carmody (F.), « L'esthétique de l'esprit nouveau », *Le Flâneur des deux Rives*, II, 7-8, septembre—décembre 1955, pp. 11-20.
* Chardžiev (N.I.), « Pamjati Natalii Gončarovoj (1881-1962) i Michaila Larionova (1881-1964) », (A la mémoire de N. G. et de M. L.), in : *Iskusstvo knigi* (L'art du livre), V. Moskva, 1968, pp. 306-318.
Chevalier (J.-Cl.), « Apollinaire et le calembour », *Europe*, XLIV, 451-452, novembre—décembre 1966, pp. 56-76.

Colvile (G.M.M.), *Vers un langage des arts autour des années vingt*, Paris, Klincksieck, 1977.
Cooper (D.), *The Cubist Epoch*, London, Phaidon, 1971.
* Courthion (P.), Dorival (B.), Grenier (J.), *Léon Zack*, Paris, Le Musée de Poche, 1976.
* *Le cubisme*. Actes du 1er Colloque d'Histoire de l'Art Contemporain, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne, 19-21 nov. 1971. Université de Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Travaux IV, 1973.
Dachy (Marc), *Des énergies transformatrices du langage*, Paris, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, 1980.
* Décaudin (M.), « Cubisme littéraire », in : *Dizionario critico della letteratura francese*, Torino, U.T.E.T., 1972, pp. 321-324.
Delaunay (R.), *Du cubisme à l'art abstrait* (. . .). Ed. P. Francastel, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957 (Bibliothèque générale de l'Ecole Pratique des Hautes-Etudes, VIe section).
De Micheli (Mario), *Arte contro, 1945-1970. Dal realismo alla contestazione*, Milano, Vangelista, 1970.
« Utopia, protesta e realtà nelle ultime tendenze », *Arte contro*, V, 1976, 3, pp. 5-11.
« Utopia, protesta e realtà nell'arte d'oggi », *Rivista IBM* (Milano), 1971, 4, pp. 2-13.
Dijkstra (Bram), *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams. The Hieroglyphics of a New Speech*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1978.
Dittmann (L.), « Die Willensform im Kubismus », in : *Argo. Festschrift für Kurt Badt* (. . .). Ed. M. Gosebruch und L. Dittmann, Köln, DuMont Schauberg, 1970, pp. 401-417.
Dorfles (Gillo), *Il divenire delle arti*, Torino, 1959 (Saggi, 243).
Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Concettuale, Milano, Feltrinelli, 1973.
Europe, LX, 638-639, juin-juillet 1982 (Cubisme et littérature)
Faust (Wolfgang Max), *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München, Carl Hanser, 1977 (Literatur als Kunst).
Fenollosa (Ernest), *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Ed. Ezra Pound, San Francisco, City Lights, 1968.
Flaker (Aleksandar), « Avant-Garde : Literature and Painting », Zagreb, Sveučilišna Naklada Liber, 1979 (ICLA, 9th Congress, Innsbruck, 1979), 10 pp.
Gleizes (A.), *Du cubisme et des moyens de le comprendre*, Paris, La Cible, 1920.
Gleizes (A.)-Metzinger (J.), *Du « cubisme »*, Paris, Figuière, 1912 (Tous les arts).
Gray (Camilla), *L'avant-garde russe dans l'art moderne 1863-1922*, Lausanne, L'Age d'Homme, s. d.
The Russian Experiment in Art. 1863-1922, London, Thames & Hudson, 1971 (The World of Art Library).
Guiney (Mortimer), *Cubisme et littérature*, Genève, Georg, 1972.
La poésie de Pierre Reverdy, Genève, Georg, 1966.
Habasque (G.), « Cubisme et phénoménologie », *Revue d'esthétique*, II, 2, avril—juin 1949, pp. 151-161.
Hadermann (Paul), « Le Cubisme a-t-il influencé la littérature ? », *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, I, 1, 1979, pp. 66-82.
Haftmann (W.), *Malerei im 20. Jahrhundert*, München, Prestel-Verlag, 1954.
* Henry (D.), « Der Kubismus », *Die Weissen Blätter*, III, 9, pp. 209-222.
Henry (H.), « Max Jacob et Picasso », *Europe*, XLVIII, 492-493, avril-mai 1970, pp. 191-210.
Huyghe (R.)-Rudel (J.), *L'art et le monde moderne*, Paris, Larousse, 1969-1970, 2 vol.
Kahnweiler (D.-H.), *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963 (Les essais, 110).
Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits, Paris, Gallimard, 1964.
Kamber (G.), *Max Jacob and the Poetics of Cubism*, Baltimore—London, Johns Hopkins Press, 1971.
* Karshan (Donald), « L'art graphique de Kasimir Malévitch : Informations et observations nouvelles », in : *Suprématisme*, Paris, Gal. Jean Chauvelin, 1977 (catalogue d'exposition), pp. 48-68.
* *Malevich. The Graphic Work : 1913-1930. A Print Catalogue Raisonné*. Jerusalem, Israel Museum, 1975 (catalogue d'exposition).
Klee (Paul), *Théorie de l'art moderne*. Ed. P.-H. Gonthier, Genève, Gonthier, 1964 (Médiations, 19).
* Klein (R.), « Peinture moderne et phénoménologie », *Critique*, 188-193, 1963, pp. 336-353.
La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne (. . .), Paris, Gallimard, 1970 (Bibliothèque des sciences humaines).
* Kovtun (E.), « Das Antibuch der Warwara Stepanowa », in : *Von der Fläche zum Raum. Russland 1916-24*, Köln, Gal. Gmurzynska, 1974, pp. 57-63.
* *Knižnye obložki russkich chudožnikov načala XX veka* (Couvertures de livres des peintres russes du début du XXe siècle), Leningrad, Musée Russe, 1977 (catalogue d'exposition).
Laude (J.), *La Peinture française (1905-1914) et « l'Art nègre »* (Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme), Paris, Klincksieck, 1968.
Lemaître (G.), *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1941.
Lhote (André), *Les invariants plastiques*, Paris, Hermann, 1967 (Miroirs de l'art).
Lippard (Lucy R.), *Pop Art* (. . .), London, Thames & Hudson, 1974 (The World of Art Library. Modern Movements).
Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972, New York, Praeger, 1973.
Malévitch (K.S.), *Ecrits I. De Cézanne au suprématisme*. Tous les traités parus de 1915 à 1922. (Tr. J.-Cl. et V. Marcadé et V. Schiltz) Lausanne, L'Age d'Homme, 1974 (Slavica).
Ecrits II. Le Miroir suprématiste (. . .). Lausanne, L'Age d'Homme, 1977 (Slavica).
Ecrits (1916-1928). Présentés par A. B. Nakov. Tr. A. Robel-Chicurel, Paris, Champ Libre, 1975.

* Malraux (A.), « Des origines de la poésie cubiste », *La Connaissance*, janvier 1920.
Marcadé (V.),* « O vlijanii narodnogo tvorčestva na iskusstvo russkich avangardnych chudožnikov desjatych godov 20-go stoletija » (Influence de la production artistique nationale sur l'art des peintres russes d'avant-garde de 1910 à 1920), in : *Communications de la délégation française.* VIIe Congrès International des Slavistes, Varsovie, 21-27 août 1973, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1973, pp. 279-299.
Le renouveau de l'art pictural russe 1863-1914, Lausanne, L'Age d'Homme, 1972 (Slavica, Ecrits sur l'art).
Moulin (Raoul-Jean), « De l'art révolutionnaire des années 20 à la recherche d'un nouvel art soviétique », in : Louis Réau, *L'Art russe*, III, Paris—Verviers, Gérard, 1968 (Marabout Université, 166).
Ragghianti (C. L.), *Commenti di critica d'arte*, Bari, Laterza, 1946 (Biblioteca di cultura moderna, 398).
Raphael (M.), *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei*, München, Delphin Verlag, 1913.
Raynal (M.), *Quelques intentions du cubisme*, Paris, Editions de « l'Effort moderne » Léonce Rosenberg, s. d.
Reverdy (P.), *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975.
Note éternelle du présent. Ecrits sur l'art (1923-1960), Paris, Flammarion, 1973.
Pablo Picasso, Paris, Gallimard, 1924 (Les peintres français nouveaux, 16).
Pierre Reverdy, 1889-1960, Paris, Mercure de France, 1962.
Roberts-Jones (Philippe), « L'image poétique et le poème visible », in : *Courrier du Centre International d'Etudes poétiques*, 98, 1973.
Rowell (Margit), *La peinture, le geste, l'action. L'existentialisme en peinture*, Paris, Klincksieck, 1972 (Collection d'esthétique, 10).
Russische Malerei 1890-1917, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1976 (catalogue d'exposition).
Schönberg (A.), *Harmonielehre*, Wien—Zürich—London, Universal Edition, 1949.
Scobie (Stephen), « Apollinaire and the Naming of Cubism », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, V, 1, Winter/hiver 1978, pp. 53-71.
Sedlmayr (Hans), « Art du démoniaque et démonie de l'art », in : *Atti del II° Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, 1953, pp. 285-297.
Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg, Rowohlt, 1956 (rde, 1).
Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1964.
Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg, O. Müller, 1953.
Seuphor (M.), « Histoire sommaire du tableau-poème », *XXe siècle*, 3, juin 1952, pp. 21-26.
Les sources du XXe siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914. Exposition, Paris, 4 novembre 1960-23 janvier 1961. Musée National d'Art Moderne. Paris, 1960 (catalogue).
Stuckenschmidt (H. H.), *La musique du XXe siècle*, Paris, Hachette, 1968 (L'Univers des Connaissances, 39).
Sypher (W.), *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, Random House, 1960 (V-229).
Tomkins (Calvin), *Ahead of the Game. Four Versions of Avant-Garde*, Harmondsworth, Penguin Books, 1968.
Verdone (Mario), *Le avanguardie storiche del cinema*, Torino, SEI, 1977 (SEI/Saggi).
Zurbrugg (Nicholas), « Tom Phillips and the Verbal/Visual Avant-Garde », *Open Letter*, 4th Series, 1-2, Summer 1978, pp. 212-218.

XI. Littérature et science ou technique

Benthall (J.), *Science and Technology in Art Today*, London, Thames & Hudson, 1972 (The World of Art Library. New Directions).
Changement de forme. Révolution. Langage. Ed. J.-P. Faye, J. Roubaud, Paris, Union Générale d'Editions, 1975, 2 vol. (10/18, 976-977). I. Change de forme : Biologies et prosodies. II. Change matériel : Folie, histoire, récit.
Hassan (Ihab), « Culture, Indeterminacy, and Immanence : Margins of the (Postmodern) Age », *Humanities in Society*, I, 1, Winter 1978, pp. 51-85.
Heisenberg (W.), *La Nature dans la physique contemporaine*, Paris, Gallimard, 1962 (Idées)
Physique et philosophie. La science moderne en révolution, Paris, Albin Michel, 1961 (Les savants et le monde).
Jakobson (Roman), Halle (Morris), Chomsky (Noam), *Hypothèses* (. . .), Paris, Seghers-Laffont, 1972 (Change)
Junggesellenmaschinen/Les machines célibataires. Catalogue. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 6. Februar-21. März 1976.
Leavis (F. R.) « "Literarism" versus "Scientism". The Misconception and the Menace », *The Times Literary Supplement*, Thursday, 23 April, 1970, pp. 441-444.
Masterman (Margaret), « The Use of Computers to Make Semantic Toy Models of Language », *The Times Literary Supplement*, Thursday, August 6, 1964, pp. 690-691.
Masterman (Margaret) and Wood (Robin McKinnon), « The Poet and the Computer », *The Times Literary Supplement*, Thursday, June 18, 1970, pp. 667-668.
Moles (A. A.), *Art et ordinateur* (. . .), Tournai, Casterman, 1971. (Synthèses contemporaines).
Kunst und Maschinen, Düsseldorf, ASTA, 1966.
Nathan (J.), *La littérature du métal, de la vitesse et du chèque de 1880 à 1930*, Paris—Bruxelles—Montréal, Didier, 1972 (Orientations).

L'ordinateur et les arts visuels. Ed. F. Molnar. Centre de Recherche des Arts plastiques, Paris I-Musée National d'Art Moderne, Paris, mars 1977.
Ortega y Gasset (J.), « El sentido histórico de la teoría de Einstein », in : *Obras Completas*, III. Madrid, Revista de Occidente, 1957 (4ème éd.).
Ott (K. A.), « Die wissenschaftlichen Ursprünge des Futurismus und Surrealismus », *Poetica*, II, 3, Juli 1968, pp. 371-398.
Pichois (C.), *Littérature et Progrès. Vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973 (Langages).
Planck (M.), *L'image du monde dans la physique moderne*, Paris, Gonthier, 1963 (Médiations, 3).
« Poetry, Prose and the Machine », *The Times Literary Supplement*, Friday, May 4, 1962, p. 310.
Ricardou (J.), *Art et Science : De la créativité*, Paris, 10/18, 1972.
Sadoul (J.), *Histoire de la science-fiction moderne, 1911-1971*, Paris, Albin Michel, 1973.
Science and Literature, New Lenses for Criticism, Ed. Edward M. Jennings, Garden City, New York, Doubleday & C°, 1970 (Anchor Books, 756).
* Tessari (Roberto), *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano, Mursia, 1973.

XII. Sociologie et politique

Aaron (D.), *Writers on the Left. Episodes in American Literary Communism*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1961. (Communism in American Life).
Abosch (Heinz), « Das Altern der Neuen Linken », *Neue Rundschau*, 1974, 2, pp. 193-213.
Auclair (Georges), « Idéologies de la modernité et novation esthétique », *Société française de sociologie, Bulletin*, IV, 9, juin 1977, pp. 30-40.
Barglow (Ray), « Form and Freedom, a Critique of Marcuse's Esthetics », *Lier en Boog*, II, 2, jan. 1977, pp. 88-101.
Baudrillard (J.), *La société de consommation. Ses mythes. Ses structures*, Paris, Gallimard, 1974 (Idées, 316).
Beaujour (Michel), « Flight Out of Time : Poetic Language and the Revolution », *Yale French Studies*, 39, 1967, pp. 29-49.
« Fuite hors du temps : le langage poétique et la révolution », *Les Temps modernes*, XXIII, 264, mai—juin 1968, pp. 1936-1957.
Benjamin (W.), « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », in : *Schriften*, I. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, pp. 366-405.
« Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers », *Zeitschrift für Sozialforschung*, III, 1934, pp. 54-78.
Berger (John), *Art and Revolution. Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the U.S.S.R*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1969.
« Problems of Socialist Art », in : Lee Baxandall, *Radical Perspectives in the Arts*. Baltimore, Penguin, 1972, pp. 209-224.
Bernard (J.-P.A.) *Le parti communiste français et la question littéraire 1921-1939*. Presses Universitaires de Grenoble, 1972.
Birolli (Z.)-Crispolti (E.)-Hinz (B.), *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano, Feltrinelli, 1974.
Bourdieu (P.), « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps modernes*, XXII, 246, 1966, pp. 865-906.
« Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps modernes*, XXVI, 295, février 1971, pp. 1345-1378
* « La production de la croyance : contribution à l'économie des biens symboliques », *Actes de la Recherche*, 13, fév. 1977, pp. 3-43.
Bradbury (Malcolm), *The Social Context of Modern English Literature*, Oxford, Blackwell, 1972.
Brenner (Hildegard), *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek, Rowohlt, 1963 (rde, 167-168).
Cassou (Jean) et al., *Art et contestation*, Bruxelles, La Connaissance, 1968 (Témoins et témoignages. Actualité).
Cattaneo (Giulio), *Letteratura e ribellione*, Milano, Rizzoli, 1972.
Caudwell (C.), *Further Studies in a Dying Culture*. Ed. E. Rickword, London, Bodley Head, 1949.
Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry, London, Macmillan, 1937.
Studies in a Dying Culture, London, John Lane, 1938.
* Chvatík (K.), *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*. (B. V. et le développement de l'esthétique marxiste). Praha, CSAV, 1962.
Damus (Martin), *Funktionen der Bildenden Künste im Spätkapitalismus*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1973.
« Déclaration sur l'hégémonie idéologique bourgeoisie/révisionnisme », *Tel Quel*, 47, automne 1971, pp. 133-135.
Demetz (P.), *Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1959.
De Micheli (Mario), « L'arte d'opposizione (...) », *L'Arte moderna*, III, 69-70 (Milano), 1967.
« L'arte di ispirazione sociale e di impegno civile in America dal 1900 al 1945 », *L'Arte moderna*, III, 71 (Milano), 1967.
Dethier (Hubert), « De utopie van de vernieuwing » (L'utopie du renouveau), *Lier en Boog*, I, 2, jan. 1976, pp. 61-84.
Esthétique et marxisme, Paris, Union Générale d'Editions, 1974 (10/18, 838).
Estivals (R.), « De l'avant-garde esthétique à la révolution de mai », *Communications*, 12, 1968, pp. 84-107.
« Schémas pour l'Avant-garde », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1976, 3-4, pp. 242-291.

Franco (Jean), « Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta », *Escritura*, II, 3, enero/junio 1977, pp. 3-19.
Gallas (Helga), *Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, Neuwied—Berlin, Luchterhand, 1971 (Sammlung Luchterhand, 19).
Gehlen (Arnold), « Genese der Modernität-Soziologie », in : *Aspekte der Modernität*. Ed. Hans Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965 (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 217).
Goldmann (Lucien), *La création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971 (Médiations).
Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1965 (Idées, 93).
Gorz (André), *Stratégie ouvrière et néocapitalisme*, Paris, Seuil, 1964.
Gramsci (A.), *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1954.
Gurvitch (G.), *Les cadres sociaux de la connaissance*, Paris, P.U.F., 1966 (Bibliothèque de sociologie contemporaine).
Hauser (A.), *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C. H. Beck, 1958, 2 vol.
Henric (J.), « Pour une avant-garde révolutionnaire », *Tel Quel*, 40, hiver 1970, pp. 58-66.
Herrmann (Rolf Dieter), *Der Künstler in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1971.
Hynes (Samuel), *The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930's*, London, The Bodley Head, 1976.
Imperialismus und Kultur. Zur kulturellen Entwicklung in der BRD. Autorenkollektiv u.d. Leitung v. Dieter Ulle, Berlin, Dietz, 1975.
Jimenez (Marc), *Theodor W. Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, Union Générale d'Editions, 1973 (10/11 ; S. 758).
Kofler (Leo), *Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht*, Neuwied—Berlin—Spandau, Luchterhand, 1962.
Kostelanetz (R.), *The End of Intelligent Writing : Literary Politics in America*, New York, Sheed & Ward, 1974.
Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, 15-X/8-XII, 1970. Frankfurter Kunstverein.
Leenhardt (Jacques), *Lecture politique du roman, « La Jalousie » d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1973 (Critique).
Lefèbvre (H.), *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968 (Idées, 162).
* Lenin (V. I.), « Čto delat'? » (Que faire?), in : *Polnoe sobranie sočinenij* (Œuvres complètes), VI, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo političeskoj literatury, 1959.
* *Polnoe sobranie sočinenij* (Œuvres complètes), 5e édit., XLI, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo političeskoj literatury, 1963.
Lénine (V.), *Œuvres*, 5, Paris—Moscou, Editions Sociales-Editions du Progrès, 1965.
Œuvres, 31, Paris—Moscou, Editions Sociales-Editions en Langues Etrangères, 1961.
The Leninist Ideas About Art and Our Times, Sofia, Publishing House of the Bulgarian Academy of Sciences, 1971.
Lidsky (Paul), *Les écrivains contre la Commune*, Paris, Maspero, 1970 (Cahiers libres, 167-168).
Literature and Revolution. Ed. Jacques Ehrmann, New Haven, Eastern Press, 1967 (Yale French Studies, 39).
« Littérature et idéologies », Colloque de Cluny II, *La Nouvelle Critique*, Spécial 39 bis, 1970.
Littérature et Société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature. Colloque (. . .) du 21 au 23 mai 1964, Bruxelles, Ed. de l'Institut de Sociologie, U. L. B., 1967.
Lourau (René), « Sociologie de l'avant-gardisme », *L'homme et la société*, 26, oct.—nov.—déc. 1972, pp. 45-68.
Lunetta (Mario), « Littérature et/ou Révolution », *Tel Quel*, 43, automne 1970, pp. 97-102.
Marcuse (H.), *Counterrevolution and Revolt*, Boston, Beacon Press, 1972.
One Dimensional Man, London, Sphere Books, 1970.
Reason and Revolution. Hegel and the Rise of Social Theory, New York, The Humanities Press, 1954.
Marino (Adrian), « Analyse comparatiste du cycle de l'avant-garde », *Cahiers roumains d'Etudes littéraires*, 1979, 1, pp. 84-93.
Nationalismus in Germanistik und Dichtung. (. . .). Ed. B. von Wiese-R. Henss, Berlin, Schmidt, 1967.
Navelet (B.)-Leenhardt (J.) (Ed.), *Idéologies, littérature et société en Amérique latine*. Colloque, Royaumont, 1974, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975 (Etudes de sociologie de la littérature).
Naville (Pierre), *La révolution et les intellectuels*, Paris, Gallimard, 1975 (Idées, 334)
Der neue Konservativismus der siebziger Jahre. Ed. Martin Greiffenhagen, Reinbek, Rowohlt, 1974 (rororo aktuell, 1822).
Noszlopy (George T.) « L'embourgeoisement de l'art d'avant-garde », *Diogène*, 67, juillet-octobre 1969, pp. 95-126.
Palmier (J.-M.), *Lénine, l'art et la révolution. Essai sur la formation de l'esthétique soviétique*, I, Paris, Payot, 1975 (Bibliothèque historique).
* Papa (E. R.), *Fascismo e cultura*, Venezia—Padova, Marsilio, 1974.
* « Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség » (Esprit de parti, engagement, désengagement), *Helikon*, 1967, 2.
Reszler (André), *L'esthétique anarchiste*, Paris, P.U.F., 1973 (Collection Sup).
« L'Esthétique anarchiste à travers Pierre Kropotkine », *Diogène*, 78, 1972, pp. 55-66.
Revue d'Esthétique, XX, 1967, 4 ; XXIII, 1970, 3-4 (Art et Société).
Roszak (Theodore), *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, London, Faber & Faber, 1969.
Vers une contre-culture. (. . .), Paris, Stock, 1970.
Rühle (J.), *Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus*, Köln—Berlin, Kiepenhauer & Witsch, 1960.

Sanguineti (E.), *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965 (Materiali, 4).
«Pour une avant-garde révolutionnaire», *Tel Quel*, 29, printemps 1967, pp. 76-95.
«Sociologie de l'avant-garde», in : *Littérature et société* (...), *op. cit.*, Bruxelles, 1967, pp. 11-18 (Discussion, pp. 18-29).
Schücking (L.L.), *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Bern, Francke, 1961 (Dalp-Taschenbücher, 354).
Schwendter (Rolf), *Theorie der Subkultur*, Frankfurt, Syndikat Autoren- u. Verlagsgesellschaft, 1978.
Soares (Fernando Luso), *Teatro, Vanguarda, Revolução e Segurança Burguesa*, Lisboa, Edições Afrodite, 1973.
Sollers (Philippe), Pleynet (Marcelin), « Littérature et révolution : Vérité de l'avant-garde ». (Entretien réalisé par Jean-Louis Houdebine à Paris, le 24 février 1973), *Promesse*, 34-35, printemps 1973, pp. 5-38.
* Spinella, « Un'ipotesi di sociologia della letteratura », *Il Menabò*, 1965, 8, pp. 14-36.
Strothmann (Dietrich), *Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich*, Bonn, Bouvier, 1963 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik-und Literaturwissenschaft, 13).
Swingewood (Alan), *The Novel and Revolution*, London, Macmillan, 1975.
Teodori (Massimo) (Ed.), *The New Left : A Documentary History*, Indianapolis—New York, Bobbs-Merrill, 1969.
Thibaudeau (Jean), *Socialisme, avant-garde, littérature. Interventions*, Paris, Editions sociales, 1972 (Problèmes, 2).
Thirion (André), *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Laffont, 1972.
Tomberg (Friedrich), *Politische Ästhetik*, Darmstadt-Neuwied, Luchterhand, 1973.
Touraine (Alain), *Le mouvement de mai ou le communisme utopique*, Paris, Seuil, 1968.
La société post-industrielle, Paris, Denoël, 1969 (Médiations, 61).
Trotsky (L.), *Littérature et révolution*. [Tr. P. Frank et C. Ligny], Paris, Julliard, 1964 (Lettres nouvelles).
Weisgerber (Jean), « De sociologie van de avant-garde. Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme », *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, XXII, 8, oktober 1969, pp. 791-819.

XIII. Divers

Abshtuk (A.), *Etiudn un Materialn tsu der geshikhte fun der Yidishe literatur-bavegung in URSS 1917-1927*, Kharkov, 1934.
Albérès (R. M.), *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1966.
Alegría (Fernando), *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, Andrea, 1959 (Manuales Studium, 10).
Walt Whitman en Hispanoamérica, México, Studium, 1954.
Alonso (Dámaso), *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958, 2ème éd. (Biblioteca Románica Hispánica, II, 6).
Anderson Imbert (Enrique), *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de cultura económica, 1964-1965, 2 vol. (Breviarios del Fondo de cultura económica, 89, 156).
Andrade (Mário de), *La poésie africaine d'expression portugaise. Anthologie précédée de « Evolution et tendances actuelles »*, (Honfleur), Oswald, 1969 (P. J. O.-Poche, 9).
Arbour (R.), *Les revues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914. Répertoire descriptif*, Paris, Corti, 1956.
Attila József. Sa vie et sa carrière poétique reconstituées à travers ses poèmes, ses confessions, sa correspondance et autres documents de l'époque. Ed. Miklós Szabolcsi, Budapest, Corvina, 1978.
Balibar (R.), *Les Français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national* (...), Paris, Hachette, 1974 (Analyse, Langue et littérature).
Barilli (R.), *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1964 (Civiltà letteraria del Novecento, Saggi, 7).
Baróti (Dezső), « Radnóti et la poésie de l'avant-garde », *Acta Litteraria Acad. Sc. Hung.*, VII, 3-4, 1965, pp. 313-336.
Barthes (R.), *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966 (Tel Quel).
Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1953 (Pierres Vives).
Essais critiques, Paris, Seuil, 1964 (Tel Quel).
Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975 (Ecrivains de toujours, 96).
Sade, Fourier, Loyola, Paris, Seuil, 1971 (Tel Quel).
Bataille (Georges), *La littérature et le mal* (...), Paris, Gallimard, 1957.
Béguin (A.), *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Corti, 1939.
Béhar (H.), *Jarry, le monstre et la marionnette*, Paris, Larousse, 1970 (Thèmes et textes).
Benda (Julien), *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure* (...), Paris, Gallimard, 1945.
La Trahison des clercs, Paris, Grasset, 1927 (Les Cahiers verts, 1927, 6).
*Benjamin (W.), *Literarische Essays*, Frankfurt, Suhrkamp, 1966.
Bentley (Eric), *The Playwright as Thinker. A Study of Drama in Modern Times*, New York, Reynal & Hitchcock, 1946.
Berger (J.), *Selected Essays and Articles : The Look of Things*, Harmondsworth, Penguin, 1972.
Toward Reality : Essays in Seeing, New York, Knopf, 1962.
Blanchot (Maurice), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
Bojtár (Endre), « Der slawische Strukturalismus als Richtung der Literaturwissenschaft », *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, XVIII, 1976, pp. 55-84.
Bol'šaja sovetskaja enciklopedija (Grande encyclopédie soviétique) I, Moskva, Gosudarstvennoe naucnoe izdatel'stvo «Sovetskaja enciklopedija », 1970.

*Bosi (Alfredo), *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1970.
Bouvier (Emile), *Initiation à la littérature d'aujourd'hui*, Paris, La Renaissance du Livre, 1927.
Brecht (Bertolt), *Schriften zur Literatur und Kunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, 3 vol.
Brindeau (Serge), *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Paris, St.-Germain-des-Prés, 1973.
Brockman (John), *Afterwords : Explorations of the Mystical Limits of Contemporary Reality*, Garden City, NY, Doubleday Anchor, 1973.
Brustein (Robert), *The Theatre of Revolt*. London, Methuen, 1965.
*Bujnicki (T.)—Stępień (M.), « Dyskusje o poezji w lewicowej prasie kulturalnej dwudziestolecia » (Discussions sur la poésie dans la presse culturelle de gauche entre les deux guerres), in : *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, II. Warszawa, 1965.
Bullough (G.), *The Trend of Modern Poetry*, Edinburgh—London, Oliver and Boyd, 1949.
*Busatto (Luiz), *Montagem em Invenção de Orfeu*, Rio, Âmbito Cultural, 1978.
Clancier (G. E.), *De Rimbaud au surréalisme. Panorama critique*, Paris, Seghers, 1953 (Poètes d'aujourd'hui).
Clouard (H.), *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1947-49, 2 vol.
Corvin (Michel), *Le théâtre nouveau en France*, Paris, P. U. F., 1974 (Que sais-je ?, 1072).
Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques (Bruxelles).
*Davison (Ned), *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*, Boulder, Colorado, Pruett Press, 1966.
Décaudin (M.), *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960 (Universitas).
Decottignies (Jean), *Prélude à Maldoror. Vers une poétique de la rupture en France 1820-1870*, Paris, Colin, 1973 (Etudes romantiques).
Déjeux (Jean) : *Anthologie des écrivains français du Maghreb* (. . .), Paris, Présence Africaine, 1969.
Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française (. . .), Paris, Présence Africaine, 1964, 2ème éd., 1965.
**La poésie maghrébine de 1830 à nos jours*, Paris, Mouton, 1963.
Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. (Histoire de la littérature française des XIXe et XXe siècles), II. Ed. Jan O. Fischer, Praha, Academia, 1976 (Dějiny světových literatur., 4).
Deleuze (Gilles)-Guattari (Félix), *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975 (Critique).
Delvaille (Bernard), *La nouvelle poésie française*. Anthologie, Paris, Seghers, 1974.
Derrida (J.), *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967 (Critique).
La dissémination, Paris, Seuil, 1972 (Tel Quel).
L'écriture et la différence, Paris, Seuil, 1967 (Tel Quel).
Glas, Paris, Galilée, 1974 (Diagraphe).
Marges de la philosophie, Paris, Minuit, 1972 (Critique).
Diego Cendoya (Gerardo), *Poesía española contemporánea 1901-1934*, Madrid, Taurus, 1962 (Ser y tiempo. Temas de España, 13).
Dizionario critico della Letteratura francese. Ed. F. Simone, Torino, U. T. E. T., 1972, 2 vol.
Dorfles (Gillo), « Art and the Public », *JAAC*, 4, 1958, pp. 488-496.
Dort (Bernard), *Théâtre public 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967 (Pierres Vives).
Drozda (M.)—Hrala (M.), *Dvacátá léta sovětské literární kritiky*. (Les années 20 dans la critique littéraire soviétique), Praha, Univ. Karlová, 1968 (Acta Universitatis Carolinae — Philologica Monographia, XX).
Drug (Š.), *Kapitoly k začiatkom socialistickej literatúry na Slovensku* (Chapitres sur les débuts de la littérature socialiste en Slovaquie) (. . .), Bratislava, Vydavatel'stvo Slovenskej akadémie vied, 1961.
Duhamel (G.) et Vildrac (Ch.), *Notes sur la technique poétique*, Paris, Champion, 1925.
Ďurišin (Dionýz), *Sources and Systematics of Comparative Literature*, Univerzita Komenského v Bratislave, 1974.
Ehrmann (J.) (Ed.), *Game, Play, Literature*, Boston, Beacon Press, 1971 (Beacon Paperback, 378).
Textes. Suivi de *La mort de la littérature*, Paris, L'Herne, 1971.
Ermolaev (Herman), *Soviet Literary Theories, 1917-1934. The Genesis of Socialist Realism*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1963 (University of California Publications in Modern Philology, 69).
Etiemble (René), *Le mythe de Rimbaud*, II. Structure du mythe. Paris, Gallimard, 1952.
Ežov (I. S.), Šamurin (E. I.), *Russkaja Poezija XX Veka* (Poésie russe du XXe siècle). Moskva, Novaja Moskva, 1925.
*Fernández Moreno (César) (Ed.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI/Unesco, 1972.
*Fernández Retamar (Roberto), *Para una teoría de la literatura latinoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.
*Fischer (E.), *Von der Notwendigkeit der Kunst*, Dresden, Verlag der Kunst, 1959 (Fundus-Bücher, 1).
Florit (Eugenio)-Jiménez (José Olivio), *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*. Antología, estudio preliminar y notas críticas, New York, Appleton-Century-Crofts, 1968.
**Formateremtő elvek a költői műalkotásban* (Les principes de la forme dans l'œuvre poétique). Ed. Elemér Hankiss, Budapest, 1971.
*França (José Augusto), *A Arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Artis, 1975.
Friedrich (H.), *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt, 1956 (rde, 25).
Fuentes (Carlos), *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquin Mortiz, 1969 (Cuadernos de Joaquin Mortiz).
Gârret (Naomi M.), *The Renaissance of Haitian Poetry*, Paris, Présence Africaine, 1963 (Enquêtes et études).
Glants-Leyeles (A.), *Velt un Vort* (Monde et parole), New York, Private Press, 1958.
Glatsteyn (J.), *In Tokh Genumen* (Au cœur du sujet). Vol. 1-5, New York, 1947, 1956 ; Buenos Aires, Kium, 1960 ; Tel Aviv, I. L. Perets, 1963.

Goldmann (L.), *Sciences humaines et philosophie*, Paris, P. U. F., 1952 (Nouvelle encyclopédie philosophique).
*Gonzales Rodas (P.), « El movimiento nadaísta en Colombia », *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), XXXII, 62, 1966.
Grobard (B.), *A Fertl Yorhundert* (Un quart de siècle), New York, Private Press, 1917.
Grossmann (Rudolf), *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*, München, Hueber, 1969.
*Haars (Luis), *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
Hamburger (K.), *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett, 1957.
Hamilton (Russell G.), *Voices from an Empire : A History of Afro-Portuguese Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1975.
Hauser (Arnold), *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, C. H. Beck, 1958.
Henríquez Ureña (P.), *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969 (Biblioteca Americana, Literatura Moderna).
Hilevič (N. S.), *Akrylenaja revaljucyjaj* (Révolution ailée), Minsk, 1962.
Hoffman (Frederick J.) et al., *The Little Magazine. A History and a Bibliography*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1946.
Holquist (M.), « Whodunit and Other Questions : Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction », in : *New Literary History*, III, 1, Autumn 1971, pp. 135-156.
Huizinga (J.), *In de Schaduwen van Morgen* (Incertitudes). *Een Diagnose van het geestelijk lijden van onzen tijd*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1935.
Illés (L.), *Józanság és szenvedély* (. . .) (Sobriété et passion), Budapest, 1966 (Elvek és Utak).
*« Proletárkultúra vagy szocialista kultúra ? » (Culture prolétarienne ou culture socialiste ?), *Kritika*, 11-12, 1971.
Istorija russkoj sovetskoj literatury (Histoire de la littérature russe soviétique), I, Moskva, Akad. Nauk, 1958.
Jean (M.) et Mezei (A.), *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française*, Paris, Corrêa, 1950 (Le Chemin de la vie).
*Jitrik (Noé), *El no existente caballero*, Buenos Aires, Megápolis, 1975.
Jonasovich (I.), *Mit Yidishe Shrayber in Rusland*, New York, Private Press, 1959.
*Keldiš (V.), *Problemy dooktjabrskoj proletarskoj literatury* (Problèmes de la littérature prolétarienne avant Octobre), Moskva, 1964.
*« A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései » (Questions d'histoire de la littérature comparée dans l'Est européen), *Helikon*, 1965, 4.
Kermode (Frank), *Romantic Image*, Glasgow, Collins, 1976 (Fontana).
Kesteloot (Lilyan), *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, 3e éd., Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Institut de Sociologie, 1965 (Etudes africaines, 12).
Kesting (Marianne), *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*, Stuttgart, Kohlhammer, 1959 (Urban-Bücher, 36).
*Khalaf (Saher), *Littérature libanaise de langue française*, Quebec Edition Naaman, Sherbrooke, 1975.
Klotz (Volker), *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Carl Hanser, 1960 (Literatur als Kunst).
Korsuns'ka (B. L.), *Poezija novogo svitu* (. . .) (La poésie du nouveau monde), Kijev, 1967.
Kostelanetz (R.) (Ed.), *Breakthrough Fictioneers : An Anthology*, West Glover, Vermont, Something Else Press, 1973.
The End of Intelligent Writing, New York, Sheed and Ward, 1974.
(Ed.), *Essaying Essays : Alternative Forms of Exposition.*, N. Y., Oolp Press, 1975.
Recyclings. A Literary Autobiography, N. Y., Assembling Press, 1974.
Kratkaja literaturnaja enciklopedija (Petite encyclopédie littéraire). I. Ed. A. A. Surkov, Moskva, Gosudarstvennoe naucnoe izdatel'stvo « Sovetskaja enciklopedija », 1962.
Lafforgue (Jorge) (Ed.), *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1969-1972, 2 vol. (Letras Mayusculas, 12-12 bis).
Larson (Charles R.), *The Emergence of African Fiction*, Bloomington—London, Indiana University Press, 1972.
Léonard (Albert), *La crise du concept de littérature en France au XXe siècle*, Paris, Corti, 1974.
Lethen (H.), *Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des « Weissen Sozialismus »*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1970 (Metzler Studienausgabe).
Levin (Harry), *Refractions. Essays in Comparative Literature*, New York, Oxford University Press, 1966.
LeWitt (Sol), *Arcs, From Corners and Sides, Circles, and Grids and All Their Combinations*, New York—Bern, Paul Bianchini-Kunsthalle Bern, 1972.
Liptzin (S.), *A History of Yiddish Literature*, New York, Jonathan David, 1972.
Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Ed. J. Wulf, Gütersloh, Mohn, 1963.
A Literatura no Brasil. Ed. A. Coutinho, Rio, Sul Americana, 1970, vol. V.
**Literaturnaja enciklopedija* (Encyclopédie littéraire). I, Moskva, 1929.
Littérature hongroise, littérature européenne. Etudes de littérature européenne publiées par l'Académie des Sciences de Hongrie (. . .). Ed. I. Sőtér et O. Süpek, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964.
Lukács (G.), *Il significato attuale del realismo critico* (. . .), Torino, Einaudi, 1957.
Thomas Mann, Paris, Maspero, 1967 (Textes à l'appui, 17).
Werke, Neuwied-Berlin, Luchterhand.
Band 4. *Probleme des Realismus I. Essays über Realismus*, 1971.
Band 5. *Probleme des Realismus II. Der russische Realismus in der Weltliteratur*, 1964.
Band 6. *Probleme des Realismus III. Der historische Roman*, 1965.
Band 10. *Probleme der Ästhetik*, 1969.

Wider den missverstandenen Realismus, Hamburg, Claassen, 1958.
Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler, Berlin, Aufbau-Verlag, 1955.
*Lunačarskij (A. V.), *Sobranie sočinenij* (Œuvres complètes), II, Moskva, « Chudožestvennaja literatura », 1964.
Lunatscharskij (A.), *Die Revolution und die Kunst* (...), Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1974 (Fundus Bücher, 6).
Luthi (J.-J.), *Introduction à la littérature d'expression française en Egypte, 1798-1945*, Paris, L'Ecole, 1974.
Lyotard (J.-F.), *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, Union Générale d'Editions, 1973 (10/18, Série « S », 754).
Madison (C.), *Yiddish Literature. Its Scope and Major Writers*, New York, Frederick Ungar, 1968.
Magris (Claudio), « Musil und die "Nähte der Zeichen" », *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Neue Folge, XV, 1974, pp. 189-219.
Mallarmé (S.), *Propos sur la poésie*. Ed. Henri Mondor, Monaco, Editions du Rocher, 1953.
Marcuse (H.), *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, London, Routledge & Kegan Paul, 1956.
Markiewicz (H.), « Le naturalisme dans les recherches littéraires et dans l'esthétique du XXe siècle », *Revue de Littérature Comparée*, XLVII, 2, avril-juin 1973, pp. 256-272.
Mastera sovremennoj literatury (Les maîtres de la littérature contemporaine), III. *Bor. Pil'njak*, Leningrad, « Academia », 1928.
Maurer (Karl), « Formen des Lesens », *Poetica*, IX, 1977, Heft 3-4, pp. 472-498.
Mauriac (Claude), *L'alittérature contemporaine* (...), Paris, Albin Michel, 1969.
Mayzel (N.), *Nonte un Vayte* (Proche et lointain), Vilna, Kultur-Liga, 1923-30, 2 vol.
Medina (José Ramón), *Cincuenta años de literatura venezolana (1918-1968)*, Caracas, Monte Avila, 1969 (Prisma).
Merquior (José Guilherme), *Formalismo & Tradição Moderna*, Rio, Forense Universitária, 1974.
Meschonnic (H.), *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970-1973, 3 vol. (Le Chemin).
Miguel (A.), *L'homme poétique* (...), Paris, « Saint-Germain-des-Prés », 1974 (Les Cahiers de poésie, 1).
Minkov (N. B.), *Pionern fun yidisher poezie in Amerike*, New York, Private Press, 1956, 3 vol.
Mitchell (Bonner), *Les manifestes littéraires de la belle époque, 1886-1914*. Anthologie critique, Paris, Seghers, 1966.
Mittenzwei (Werner), « Die Brecht-Lukács-Debatte », *Sinn und Form*, XIX, 1967, 1. Heft, pp. 235-269.
Monguió (Luis), *La poesía postmodernista peruana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954 (Tierra firme, 57).
Morris (C. B.), *A Generation of Spanish Poets, 1920-1936*, Cambridge, The University Press, 1969 (Companion Studies).
Motekat (H.), *Experiment und Tradition. Vom Wesen der Dichtung im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main—Bonn, Athenäum Verlag, 1962.
Mukařovský (J.), *Studie z estetiky* (...) (Etudes d'esthétique), Praha, 1966.
Muller (Joseph-Emile), *L'art et le non-art*, Paris, Somogy, 1970.
Niger (S.), *Yidishe Shrayber in Sovet-Rusland*, New York, Private Press, 1958.
O'Connor (William Van) (Ed.), *Forms of Modern Fiction* (...), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1948.
Oehm (H.), *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, München, Fink, 1976.
Olson (Charles), *Additional Prose*. A Bibliography on America (...), Bolinas, CA, Four Seasons, 1974.
L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain. Actes du colloque (...) (avril 1972). Ed. P. Vernois, Paris, Klincksieck, 1974 (Actes et colloques, 14).
Onís (Federico de) (Ed.), *Antología de la poesía española y hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Revista de filología española, 1934.
Ortega (Julio), *Convergencias/Divergencias/Incidencias*, Barcelona, Tusquets, 1973 (Textos en el aire, 1972-1973).
**Figuración de la persona*, Barcelona, EDHASA, 1971.
Ortega y Gasset (J.), *La révolte des masses*. [Tr. Louis Parrot], Paris, Gallimard, 1967 (Idées, 130).
*Papernij (Z.), *Proletarskaja poezija pervich let sovetskoj epochi* (La poésie prolétarienne des premières années de l'époque soviétique), Moskva, 1959.
Pasquier (Marie-Claire), Rougier (Nicole), Brugière (Bernard), *Le nouveau théâtre anglais*, Paris, Armand Colin, 1969 (U2, 69).
Paulhan (Jean), *Les Fleurs de Tarbes ou La terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1941.
Paz (O.), *L'Arc et la Lyre*. [Tr. Roger Munier], Paris, Gallimard, 1965 (Les Essais, 119).
Children of the Mire. Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde. [Tr. Rachel Phillips], Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974.
Corriente alterna, México, Siglo XXI, 1968. (La creación literaria. Ensayo).
Cuadrivio. Dario, López Velarde, Pessoa, Cernuda, México, J. Mortiz, 1969 (Serie del volador).
Deux transparents : Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss. [Tr. Monique Fong-Wust et Robert Marrast], Paris, Gallimard, 1970 (Les Essais).
**Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
Point de convergence, du romantisme à l'avant-garde, [Tr. Roger Munier], Paris, N. R. F., 1974 (Les Essais, 193).
Penkert (Sibylle), *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969 (Palaestra, 255).
Picon (G.), « La littérature du XXe siècle », in : *Histoire des littératures*, III. Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1958.
Picon-Vallin (Béatrice), « Le théâtre de rue dans les premières années de la révolution russe », *Travail Théâtral*, automne 1970, pp. 92-102.

Plechanov (G. V.), *Iskusstvo i literatura* (Art et littérature), Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1948.
**Literatura i estetika* (Littérature et esthétique), I, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1958.
*Pollak (S.), «Z historii poezji rosyjskiej XX wieku» (L'histoire de la poésie russe au XXe siècle), *Przegląd humanistyczny*, 2, 1961.
*Porębski (M.), *Granica współczesności* (La frontière de la modernité), Warszawa, 1965.
Queeney (Shiva) and Goodenough (Michael), *The Be-Cause Look Book*, New York, Links Press, 1973.
Rader (Melvin), «The Artist As Outsider», *JAAC*, 3, 1958, pp. 306-318.
Raymond (M.), *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, 1963.
Rebelo (Luís Francisco), *O Jogo dos Homens*. Lisboa, Edições Atica, 1971.
Read (Herbert), *The Philosophy of Modern Art. Collected Essays*, London, Faber & Faber, 1952.
Rényi (Péter), «Az avantgarde-tól a korszerű alkalmazott művészetig» (De l'avant-garde à l'art appliqué moderne), *Kritika*, V, 1967, pp. 21-33.
Reszler (André), *Le national-socialisme dans le roman allemand contemporain* (1933-1938), Genève, Droz, 1966 (Etudes d'histoire économique, politique et sociale, 50).
Reverdy (Pierre), *Le gant de crin*, Paris, Plon, 1927 (Le Roseau d'Or, 12).
Revolte und Experiment. Die Literatur in Ost und West. Ed. W. Paulsen, Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, 1972 (Poesie und Wissenschaft, 35).
Rivkin (B.), *Grunt-tendentsn fun der Yidisher literatur in Amerike*, New York, Cyco, 1948.
Yidish-Dikhter in Amerike, New York, Cyco, 1947.
Roberts-Jones (Ph.), «Pamphlet pour un art permanent», *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1971, 2-3, pp. 295-316.
*Rogyko (M.), *Ukrajinskaja poezija pervich požovtnevich rokiv* (Poésie ukrainienne des premières années après Octobre), Kijev, 1971.
Russkaja literatura konca XIX-načala XX vv. 1908-1917 (La littérature russe de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, 1908-1917). Ed. B. A. Bjalik, Moskva, Nauka, 1972.
Russo (L.), *La critica letteraria contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1967 (Biblioteca Sansoni).
Sanguineti (E.), *Tra Liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961 (Civiltà letteraria del Novecento. Saggi, 3).
Scarfe (Francis), *Auden and After. The Liberation of Poetry, 1930-1941*, London, Routledge, 1942.
Schmalenbach (Fritz), «The Term Neue Sachlichkeit», *The Art Bulletin*, XXII, 3, September 1940, pp. 161-165.
Séché (Alphonse), *Dans la mêlée littéraire, 1900-1930* (...), Paris, Malfère, 1935.
Le désarroi de la conscience française, Paris, Paul Ollendorff, 1914.
Seehaus (G.), *Franz Wedekind*, Reinbek, Rowohlt, 1974 (Rowohlts Monogr., 213).
Serreau (Geneviève), *Histoire du «nouveau théâtre»*, Paris, Gallimard, 1966 (Idées, 104).
Shmeruk (Kh.), «Yiddish Literature in the U. S. S. R.», in : *The Jews in Soviet Russia Since 1917*. Ed. L. Kochan, London—New York—Toronto, Oxford University Press, 1970.
Shulman (Elihu), *Di Sovetish-Yidish Literatur*, New York, Cyco, 1971.
Siebenmann (Gustav), *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973 (Biblioteca románica hispánica, II. Estudios y ensayos, 183).
Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1965 (Sprache und Literatur, 22).
*Sierocka (K.), *Kultura Mas* (La culture de masse), Warszawa, 1969.
Šklovskij (V.), «O cvetnych snach» (Sur les rêves colorés), *Literaturnaja gazeta*, XXXVIII, 47, 1967, p. 8.
**Šljachy rozvytku ukrains'koi proletars'koi literatury. Literaturna Dyskusija. Zbirnyk materijaliv*. (Les voies du développement de la littérature prolétarienne. Discussion littéraire. Recueil de documents), Charkiv, 1928.
**Slovar' literaturovedčeskich terminov* (Dictionnaire des termes littéraires). Ed. L. I. Timofeev—S. A. Turaev, Moskva, «Prosveščenie», 1974.
Soergel (A.)-Hohoff (C.), *Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, II, Düsseldorf, Bagel, 1963.
Soffici (Ardengo), *Arthur Rimbaud*, Firenze, La Rinascita del Libro, 1911 (Quaderni della voce, 13).
Sollers (Ph.), *Logiques*, Paris, Seuil, 1968 (Tel Quel).
«Réponses», *Tel Quel*, 43, automne 1970, pp. 71-76.
Sur le matérialisme. De l'atomisme à la dialectique révolutionnaire, Paris, Seuil, 1974 (Tel Quel).
Sontag (S.), *Against Interpretation and Other Essays*, London, Eyre & Spottiswoode, 1966.
Styles of Radical Will, London, Secker & Warburg, 1969.
Starobinski (J.), *L'œil vivant, II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970 (Le chemin).
Steiner (George), *Language and Silence*. Essays, 1958-1966, London, Faber & Faber, 1967.
Stimson (Frederick S.), *The New Schools of Spanish American Poetry*, Madrid, Castalia, 1970 (Estudios de Hispanófila, 13).
Straus (Tomás), «L'Art et sa fonction d'anticipation (...)», *Revue d'Esthétique*, 1, 1971, pp. 39-48.
*Sucre (Guillermo), *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Avila, 1975.
Sus (O.), «Typologie tzv. slovanského formalismu a problémy přechodu od formálních škol ke strukturalismu» (La typologie du formalisme slovaque et les problèmes du passage des écoles formalistes au structuralisme), in : *Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů v Praze*. Praha, Academia, 1968, pp. 293-300.
Symons (Julian), *The Thirties : A Dream Revolved*, London, The Cresset Press, 1960.
Szondi (Peter), *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1956.

*« A szovjet-orosz irodalom az 1920-30-as években » (La littérature de la Russie soviétique dans les années 20 et 30), *Helikon*, 1966, 1.
*Szymański (W. P.), *Neosymbolizm* (Le néo-symbolisme), Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1973.
Tabachnik (A.), *Dikhter un Dikhtung*, New York, Private Press, 1965.
**Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből* (Etudes sur l'histoire de la littérature socialiste en Hongrie). Ed. L. Illés—M. Szabolcsi, Budapest, 1962.
Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932. Ed. Equipe Théâtre Moderne du C. N. R. S., Lausanne, L'Age d'Homme-La Cité, 1977-1978 (Théâtre Années Vingt), 4 vol.
Themerson (Stefan), *Logic, Labels, and Flesh*, London, Gaberbocchus Press, 1974.
Théorie d'ensemble. Textes de M. Foucault, R. Barthes, J. Derrida, etc. Paris, Seuil, 1968 (Tel Quel).
Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik, I. Ed. Walter Höllerer, Reinbek, Rowohlt, 1965 (rde, 231-233).
*Tolley (A. T.), *The Poetry of the Thirties*, London, Gollancz, 1976.
Torrente Ballester (G.), *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965 (Panoramas, 2).
Tsitran (S. L.), *Dray Literarishe Dores* (Trois générations littéraires), Vilna, Kletskin, 1931, 4 vol.
*Undurraga (Antonio de), *El arte poética de Pablo de Rokha*, Santiago de Chile, Nascimento, (c. 1945).
Vajda (Gy. M.), *Állandóság a változásban* (. . .) (Constance dans le changement), Budapest, 1968 (Elvek és Utak).
*Varga (M.), *Russkaja sovetskaja literatura. Chrestomatija kritičeskich materialov (1917-1934)* (La littérature russe soviétique. Chrestomathie des matériaux critiques), Budapest, Tankönyvkiadó, 1973.
Verdin (S.), *Stéphane Mallarmé le presque contradictoire, précédé d'une étude de variantes*, Paris, Nizet, 1975.
Viazzi (G.)—Scheiwiller (V.) (Ed.), *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1967-1973, 3 vol.
Völker (Klaus), « Brecht und Lukács : Analyse einer Meinungsverschiedenheit », *Kursbuch*, VII, September 1966, pp. 80-101.
Voronskij (A.), *Literaturno-kritičeskie stat'i* (Articles de critique littéraire), Moskva, Sovetskij pisatel', 1963.
Vorovskij (V. V.), *Literaturno-kritičeskie stat'i* (Articles de critique littéraire), Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1956.
Weidlé (Wladimir), *Les Abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, Paris, Gallimard, 1954.
Wellershoff (D.), *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976 (edition suhrkamp, 848).
« Infantilismus als Revolte. Zur Theorie des Blödelns », *Merkur*, XXX, 1976, 11, pp. 1029-1048.
Wellwarth (George), *The Theater of Protest and Paradox. Developments in the Avant-Garde Drama*, New York, New York University Press, 1971.
« Wir stürmen in die Revolution ». Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur. Ed. Miklós Szabolcsi et al., Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977.
Yurkievich (Saúl), *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976 (Cuadernos infimos, 72).
**La confabulación con la palabra*, Madrid, Taurus, 1978.
Ziolkowski (Th.), *Dimensions of the Modern Novel. German Texts and European Contexts*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1969.
Zum-Felde (Alberto), *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930, 3 vol.

INDEX DES NOMS

A

Abish, W. 1148
Achebe, Ch. 486
Achleitner, Fr. 585
Achmadulina, B. 41
Achmatova, A. 276, 278, 280, 281, 282
Adam, P. 130, 141, 156, 188
Adamov, A. 407, 592, 836, 846, 911
Adenauer, K. 1034
Admussen, R. L. 311
Adorno, Th. 29, 54, 1033
Adrian-Nilsson, G. 205
Aduev, N. A. 522
Agapov, B. N. 522
Agar, E. 455
Aichinger, I. 585
Albeniz, I. 79
Albert-Birot, P. 202, 311, 315, 318, 320, 325, 364, 428, 715, 777, 783, 817, 949, 954, 955, 956, 957, 960, 962, 980, 1015, 1017
Alberti, R. 202, 263, 295, 428, 432, 433, 435, 436, 486, 514
Albi, J. 430
Aldington, R. 265, 266, 267, 269, 273, 274, 740
Alechinsky, P. 570
Aleixandre, V. 428, 430, 431, 432, 486
Alexandre II 88
Alexandrian, S. 1003
Aljagrov (pseudonyme de Jakobson, R.) 977
Alkema, W. 538
Allais, A. 412
Allard, R. 314, 317
Allen, Ch. 59
Allwohn, A. 235
Alma, P. 543
Almada Negreiros, J. de 185, 187, 188
Almeida, R. 189
Alomar, G. 64, 132, 200, 201, 213, 215, 722, 770, 1046
Alomar, J. 295
Alonso, D. 65, 430
Alquié, F. 477
Al'tman, N. 181, 539, 976
Altmann, R. 903, 904
Alvear, Y. 300
Amado, J. 189
Amaral, T. do 471
Amorim, E. 298
Amundsen, R. 493
Anceschi, L. 597
Anderson Imbert, E. 466
Andoniou, D. I. 447
Andrade, C. 300
Andrade, M de 68, 69, 189, 1083
Andrade, O. de 68, 69, 188, 189
Angelus Silesius 224
Anguita, E. 300
Angyal, A. 209
Annenskij, I. 279, 280
Antoine, A. 836, 843
António, M. 296
Apollinaire, G. 25, 43, 70, 73, 83, 84, 91, 92, 97, 98, 116, 119, 125, 126, 143, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 185, 189, 193, 194, 202, 203, 204, 206, 252, 292, 299, 300, 302, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 332, 334, 336, 337, 361, 363, 364, 388, 396, 397, 401, 407, 415, 434, 466, 470, 478, 481, 482, 514, 584, 633, 634, 640, 641, 642, 643, 644, 659, 663, 684, 694, 698, 699, 706, 707, 708, 712, 718, 720, 721, 723, 727, 731, 737, 741, 749, 753, 754, 759, 764, 766, 771, 775, 776, 777, 781, 783, 789, 791, 805, 806, 808, 810, 816, 848, 884, 922, 937, 938, 939, 943, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 962, 963, 970, 979, 1006, 1015, 1021, 1075
Apollonius de Tyane, 74
Appel, K. 570, 942
Appia, A. 835, 838, 839
Aragon, L. 12, 74, 95, 97, 103, 105, 117, 364, 365, 369, 370, 372, 386, 398, 399, 400, 406, 407, 408, 416, 422, 424, 427, 431, 439, 444, 450, 472, 477, 478, 479, 496, 506, 514, 520, 566, 583, 647, 650, 662, 668, 681, 682, 684, 691, 716, 727, 732, 739, 740, 751, 763, 767, 774, 777, 791, 794, 824, 828, 830, 851, 853, 854, 855, 857, 858,

861, 863, 866, 867, 874, 979, 982, 984, 990, 999, 1000, 1005, 1007, 1008, 1009, 1057, 1058, 1088, 1101, 1109, 1110
Aranha, J. P. da Graça 68, 188, 189
Archipenko, A. 48, 255, 316, 317, 326, 330, 332, 813
Arcimboldo, G. 953
Arderius, J. 428
Arenas, B. 300, 469
Arensberg, W. C. 337, 339, 341, 345, 368
Arghezi, T. 519, 500, 553, 555, 566, 771
Arioste 1025
Aristote 273, 836, 965
Arnaud, N. 820
Arnauld, C. 365, 366, 369
Arnaut Daniel 798
Arnim, A. von 94, 396, 771, 788
Arnold, A. 196, 197, 222
Arnold, M. 1149
Aroca, J. de 288
Arp, H. (ou J.) 85, 94, 96, 105, 346, 347, 350, 353, 354, 356, 357, 358, 361, 362, 363, 367, 368, 381, 383, 386, 390, 540, 541, 554, 555, 571, 584, 609, 729, 730, 732, 750, 759, 763, 765, 815, 816, 835, 965, 979, 980, 983, 991, 992, 994, 996, 997, 1006, 1007, 1018, 1040
Arrabal, F. 299, 407, 470, 842
Arroyo, C. 288
Artaud, A. 125, 254, 398, 402, 407, 464, 471, 478, 481, 482, 487, 514, 519, 644, 663, 664, 668, 671, 681, 684, 700, 701, 735, 751, 834, 837, 840, 842, 843, 844, 984, 1049, 1140
Artmann, H. C. 585
Arvatov, B. I. 38, 182, 521
Aseev, N. 796
Asturias, M. A. 467, 468, 469, 1083
Atatürk 1108
Aubertin, F. 575
Auden, W. H. 253, 456, 457, 566
Audiberti, J. 846, 911
Audisio, G. 472
Auerbach, E. 649
Auric, G. 981
Austen, J. 487
Autant, E. 834
Avelino, A. 304
Ávila, A. 70
Awoonor, K. 487
Azari, F. 840
Azevedo, F. 463
Azocar, R. 300
Azorín, J. (pseud. de Martínez Ruiz, J.) 201

B

Baader, F. von 74
Baader, J. 347, 350, 351, 352, 354, 381, 996
Baargeld, J. 353, 354, 980
Bab, J. 232
Bacarisse, M. 110, 201, 202, 434
Bach, J. S. 277, 1047
Bachterev, I. 440
Bacon, F. 729
Baez, J. 589
Bagrickij, E. G. 40, 522
Bakoš, M. 495
Bakounine, M. 24, 88, 776, 1046
Bakst, L. 722
Balakian, A. 11, 94, 98, 100, 419, 485, 1139
Balcerzan, E. 104
Balestrini, N. 651
Ball, H. 49, 79, 88, 91, 94, 96, 102, 105, 107, 112, 116, 119, 122, 198, 254, 346, 347, 348, 350, 355, 359, 360, 362, 386, 387, 401, 542, 676, 694, 743, 745, 747, 754, 762, 765, 767, 770, 773, 777, 817, 831, 833, 900, 979, 981, 990, 1036
Balla, G. 141, 143, 185, 193, 561, 776, 968
Bal'mont, K. D. 169, 174, 743
Baluschek, H. 543
Balzac, H. de 19, 52, 87, 234, 279, 858, 859, 1074, 1110
Bann, S. 59, 1148
Barba, E. 834, 844
Barbaud, P. 587
Barbey d'Aurevilly, J. 120
Barbu, I. 555
Barbusse, H. 88, 400
Barilli, R. 27, 29
Barlach, E. 223, 226, 229, 564
Barletta, L. 298
Baroja, P. 1136
Baron, J. 117, 365, 427, 642, 701
Barrès, M. 88, 107, 188, 367, 368, 369, 399
Barta, S. 374, 375, 377
Barth, J. 586
Barthelme, D. 586, 1148
Barthes, R. 67, 483, 582, 798, 823, 1062, 1140, 1143, 1144, 1145, 1146, 1149
Bartók, B. 44, 79, 85
Barzun, H.-M. 151, 155, 156, 157, 317, 320
Basil, O. 568
Basterra, R. 202
Bataille, G. 423, 568, 645, 667, 701, 1140
Batista, T. L. 303

Baudelaire, Ch. 20, 28, 84, 87, 94, 98, 101, 102, 103, 111, 118, 135, 137, 186, 279, 320, 326, 391, 396, 398, 473, 478, 641, 656, 707, 726, 727, 771, 795, 811, 990, 1097, 1109, 1110, 1112, 1124
Bazalgette, L. 115
Bazán, A. 301
Bažan, M. 528
Bazin, G. 1044
Beauduin, N. 154, 155, 157
Beaujour, M. 1127
Bebel, A. 86
Bebutov, V. N. 37
Becher, J. R. 87, 196, 199, 200, 221, 223, 227, 236, 237, 393
Beck, B. 425
Beck, J. 837
Beckett, S. 52, 390, 572, 582, 592, 593, 835, 836, 837, 846, 847, 848, 863, 911, 912, 918, 1047
Bédouin, J.-L. 481
Beethoven, L. van 830
Béguin, A. 94
Béhar, H. 124, 955
Behne, A. 317, 327, 328, 329, 336
Behrens, P. 235, 327
Béjart, M. 586, 844
Bell, D. 1139
Bellay, J. du 18
Belli, C. 26
Bellmer, H. 694, 983, 1009
Belloli, C. 1020, 1021
Bellour, R. 157
Belyj, A. 101, 110, 521, 722, 743, 753, 796, 853, 866, 867, 869, 872, 879
Ben 1110, 1112
Benda, J. 71, 828, 1124, 1131, 1132, 1133, 1134, 1135, 1136
Benjamin, W. 28, 50, 1033, 1040, 1144
Benn, G. 48, 99, 196, 199, 200, 223, 228, 236, 564, 795
Benoist-Méchin, J. 253
Benoît, J. 673
Bens, J. 820
Bense, M. 584, 816, 891, 919, 927, 929, 1079, 1148
Beratis, J. 446
Berckelaers, F. (pseud. Seuphor, M.) 204, 329, 385
Berg, A. 271
Bergelson, D. 247, 248, 249
Berger, J. 1126, 1130
Bergman, I. 594
Bergman, P. 311
Bergson, H. 74, 75, 77, 85, 126, 205, 263, 271, 306, 309, 388, 498, 1133, 1135
Berio, L. 810
Bernanos, G. 471
Bernard, S. 1088, 1112
Bernárdez, F. L. 298
Bernhardt, S. 130
Bernstein, E. 87
Bernstein, H. 794
Bernstein, M. 1087
Bertrand, A. 94, 95
Bertrand, G. 311
Bethel, D. de 475
Bever, P. Van 14
Bèze, Th. de 18
Białoszewski, M. 602, 603
Biebl, K. 494
Biermann, W. 590, 603
Bihalji, O. 210
Bihalji, P. 210
Bill, M. 1010, 1022
Billy, A. 152, 314
Binkis, K. 210
Binni, W. 26
Björling, G. 373
Blackmur, R. P. 1144
Blaga, L. 764
Blake, W. 96, 404, 408, 458
Blanchot, M. 568, 811
Blavatsky, H. P. 74
Blecher, M. 513
Blekiov, N. 972
Blin, R. 837
Bloch, E. 51, 577, 1149
Blok, A. 160, 174, 277, 281, 736, 762, 764
Bloom, H. 1143
Bloomfield, J. 381, 382 (= Blumenfeld, E.)
Blum, R. 317
Blümner, R. 47, 220, 223, 230, 234, 235, 257, 261, 327
Blunck, H. F. 564
Boccioni, U. 75, 78, 83, 141, 143, 148, 150, 151, 162, 185, 193, 197, 198, 211, 314, 324, 684, 694, 703, 710, 749, 763, 782, 789, 801, 811, 968
Bogdanov, V. 210
Bogza, G. 506, 507, 508, 510, 682, 687, 697, 771, 772, 782
Böhme, I. 224
Bohr, N. 81
Bohumil Kubišta, 331
Boisson, A. 14
Boito, A. 722
Bolívar, S. 449, 452
Böll, H. 600
Bombal, M. L. 469
Bonanova, F. (pseud. de Moll, I. L.) 295
Bonea, E. 132
Bonset, I. K. 328, 383, 1016 (voir aussi Doesburg, Th. van)
Bontempelli, M. 25, 518, 867
Bonzagni, A. 968

Boratynskij, E. A. 99
Bordewijk, F. 850, 871, 872, 873
Borel, P. 95
Borges, J. L. 62, 63, 64, 116, 256, 261, 289, 291, 292, 294, 295, 297, 298, 301, 302, 304, 305, 307, 308, 309, 468, 470, 586, 596, 654, 867, 1077, 1083
Bory, J.-F. 935
Bosch, J. 114, 595, 941
Boscovitch, R. 324
Bouchet, A. du 800, 808, 809
Boucourechliev, A. 811
Boudjedra, R. 485
Boulez, P. 801, 803, 811, 812, 818, 820
Bounoure, G. 475, 777
Bourgeois, P. 204, 329, 330
Bourgeois, V. 329
Boutroux, E. 74
Bouvier, E. 152
Bóveda, X. 287, 288
Bowra, C. M. 59
Boyer, A. M. 869
Bradbury, M. 850, 1036
Bragi, E. 443, 445
Brâncuşi, C. 326, 339, 481, 505, 553, 555, 556, 732, 762, 764, 770
Brandi, C. 26
Brandt Corstius, J. C. 15
Brandy, C. 469
Braque, G. 151, 271, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 323, 324, 325, 331, 339, 674, 731, 815, 816, 827, 946, 947, 948, 949, 950, 954, 956, 962, 965, 973
Brauner, V. 379, 398, 464, 468, 506, 510, 555, 650, 738, 796, 1003
Brautigan, R. 593
Bréchon, R. 477
Brecht, B. 51, 52, 392, 407, 565, 566, 597, 606, 607, 639, 836, 837, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 848
Bredel, W. 51
Brémond, abbé Henri 760
Brenes, R. A. 304
Brentano, Cl. 94
Breton, A. 46, 71, 75, 76, 81, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 112, 113, 116, 117, 124, 226, 253, 261, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 386, 387, 389, 392, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 436, 438, 439, 443, 445, 446, 447, 454, 455, 456, 458, 459, 460, 462, 463, 466, 470, 471, 473, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 488, 494, 496, 497, 502, 504, 505, 506, 507, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 520, 559, 561, 567, 568, 583, 609, 611, 612, 634, 635, 638, 647, 648, 649, 650, 652, 653, 655, 660, 662, 664, 666, 671, 672, 676, 681, 684, 687, 688, 691, 699, 700, 701, 707, 708, 714, 716, 718, 720, 724, 725, 727, 728, 732, 733, 734, 735, 737, 743, 744, 746, 748, 751, 755, 756, 760, 763, 766, 767, 768, 769, 771, 773, 774, 777, 778, 779, 781, 786, 787, 793, 795, 796, 798, 801, 802, 804, 805, 806, 810, 812, 813, 816, 825, 826, 828, 830, 831, 849, 851, 855, 857, 860, 861, 872, 883, 884, 937, 943, 960, 962, 979, 980, 983, 984, 985, 991, 997, 998, 999, 1000, 1001, 1002, 1003, 1005, 1006, 1007, 1008, 1009, 1010, 1024, 1027, 1028, 1037, 1039, 1040, 1041, 1045, 1046, 1047, 1049, 1051, 1054, 1057, 1058, 1088, 1101, 1109, 1110
Breunig, L. C. 311, 319
Březina, O. 239
Brik, O. 162, 650, 674, 723, 745, 789
Brjusov, V. 38, 160, 169, 171, 279, 280
Brockman, J. 1148
Brod, M. 238, 249
Broderzon, M. 249, 250
Brook, P. 595, 596, 834, 837, 842, 844
Brousse, P. 86
Broutin, G.-Ph. 901
Brown, N. 578
Bruce, P. 315
Bruegel, P. 414, 941
Brugman, T. 1016
Brull, M. 63, 64, 303, 466
Brunclair, V. 204
Brunea, F. 556
Brunius, J. 455, 456, 460
Brzękowski, J. 503, 550
Buarque de Holanda 190
Buchartz, M. 541
Büchner, G. 846
Buczkowski, M. 245
Budzik, K. 568
Buffet, G. 364, 755
Buffet, M. 981
Bulatović, V. 436
Bulliet, C. J. 58
Bunster, M. 300
Buñuel, L. 431, 514, 767, 943, 985, 1004
Burden, Ch. 579
Burger, F. 317, 327
Bürger, P. 793, 1033, 1034, 1039, 1065, 1151, 1153, 1154
Burljuk, D. 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 331, 332, 333, 643, 653, 695, 710, 711, 715, 731, 745, 767, 790, 966, 971
Burljuk, N. 104, 158, 160, 161, 179, 331, 333
Burljuk, V. 331, 333
Burnham, J. 1149
Burniaux, R. 414

Burra, E. 455
Burroughs, W. 586, 589
Burssens, G. 204, 329
Busch, W. 356, 357
Busoni, F. 82, 197
Bustamante y Ballivian, E. 301
Butor, M. 582, 796, 820, 865, 866, 869, 871, 1048, 1148
Buzzati, D. 518
Buzzi, P. 131, 245, 720, 968, 970
Byron, G. G. Lord 95

C

Cabanne, P. 802, 1044, 1048
Cabrales, L. A. 304
Cáceres, J. 300, 469
Cage, J. 571, 690, 808, 809, 818, 844, 1148
Caillois, R. 919
Calas, N. 446, 463 (voir aussi Spieros)
Calder, A. 399, 1029, 1030, 1032
Calderón de la Barca, P., 912
Călinescu, M. 17, 57, 58, 60, 1033, 1050
Călugăru, I. 555, 769, 784
Calvesi, M. 31
Calvin, J. 538
Calvino, I. 29, 1149
Cameron, Ch. 589
Camini A. 382, 385 (voir aussi Doesburg, Th. van)
Camões, L. de 184, 186
Campal, J. 817
Campendonk, H. 329
Campert, R. 858
Campos, A. de 69, 584, 816, 1022, 1023
Campos, H. de 69, 584, 816, 819
Campos Cervera, H. 469
Campos-Pessoa, Á. de (voir Pessoa, F.)
Camus, A. 472, 736, 859
Cangiullo, F. 204, 320, 373, 746, 796, 979
Cannell, S. 266
Cansinos-Asséns, R. 61, 62, 64, 109, 116, 202, 287, 288, 289, 291, 292, 294, 300, 308, 427
Canudo, R. 157
Čapek K. 331, 593, 849
Čapek-Chod, K. M. 206, 238, 241
Capok, G. 528
Capuana, L. 24, 826
Caraffa, B. 298
Caragiale, I. L. 379, 916
Carballo, L. A. 295
Carco, F. 316, 317, 318
Cardoso, L. 471
Carmody, F. 311
Carnot, M. F. Sadi 88
Caro, A. L. 298
Carpentier, A. 303, 467, 468, 469, 661, 1083
Carrà, C. 88, 141, 143, 144, 185, 968, 970
Carrasquel y Valverde, R. 303
Carrera Andrade, J. 302
Carrington, L. 406, 983
Carroll, L. 119, 458, 816
Carvalho, R. de 189
Casal, J. 288
Casanueva, D. 300
Casseres, B. de 339, 342
Casséus, M. 486
Cassian, N. 748
Cassirer, E. 814
Cassou, J. 528
Caudwell, Chr. 59, 458, 1036, 1125
Caux, J. 1087
Cavacchioli, E. 131, 968
Cavadia, M. 473, 474
Cavafis, C. 594
Cayrol, J. 572, 581, 586
Cazalis, H. 802
Čechonin, S. 976
Čechov, A. 837
Cekrygin, V. 333
Cela, C. J. 430
Celan, P. 569, 572
Cendrars, B. 79, 147, 151, 156, 157, 185, 189, 254, 292, 311, 314, 315, 316, 318, 320, 325, 330, 333, 335, 687, 698, 715, 727, 777, 942, 950, 951, 954, 955, 956, 960, 962, 977, 979, 1049
Ceplis, A. 247
Čerina, V. 209
Cernuda, L. 428, 486
Cervantes, 52, 429
Césaire, A. 399, 407, 477, 478, 479, 480, 482, 487, 569
Césaire, S. 479
Cézanne, P. 29, 44, 78, 84, 314, 317, 557, 648, 763, 808, 832, 946, 963, 969, 1018
Chagall, M. 59, 79, 315, 316, 539, 959
Chamberlain, H. S. 88
Chamie, M. 69
Changeux, J.-P. 1032
Chappuis, P. 808
Char, R. 800, 809, 816, 824, 999, 1009
Charchoune, S. 365, 382, 386, 981
Charcot, J. M. 78
Chardžiev, N. 973, 974
Charms (pseud. de D. I. Juvačov) 440, 441, 442
Chateaubriand, F. R. de 18, 20, 95
Chavée, A. 411, 412, 413, 414, 426

Chazal, M. de 885, 887
Chédid, A. 476
Che Guevara 603
Chenoy, L. 330
Chevalier, J.-C. 319, 948
Chiarini, P. 573
Chicharro Hijo, E. 430
Chirico, G. de 349, 406, 430, 448, 983, 1000, 1008, 1009
Chlebnikov, V. V. 32, 74, 79, 110, 115, 125, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 206, 211, 213, 214, 306, 331, 332, 333, 334, 390, 440, 593, 634, 652, 722, 723, 740, 742, 743, 745, 746, 747, 748, 764, 789, 790, 793, 809, 966, 971, 975, 976, 1014
Chomsky, N. 813, 1031
Chopin, H. 919, 934, 935
Chrysanthe (pseud. de Zak, L.) 966
Chvoščinskij, V. 207
Chwistek, L. 243
Čičerin, A. N. 83, 522, 524, 525, 526, 527, 528, 559, 562, 972, 973, 1026
Cid, T. 300
Cirlot, J. E. 431
Citroen, H. 382
Citroen, P. 381, 382, 385
Cixous, H. 1147
Clancier, G. E. 311
Clark, J. P. 487
Claudel, P. 107, 121, 252, 471, 478, 668, 686, 843
Claus, H. 570, 942
Clausewitz, K. von 1094
Clouard, H. 311
Cocteau, J. 84, 85, 311, 315, 317, 318, 325, 330, 364, 365, 366, 368, 376, 377, 699, 737, 836, 845, 942, 946, 948, 950, 951, 954, 1047, 1058, 1071, 1093, 1101, 1109
Cole, B. 589
Coleridge, S. T. 99, 459, 486
Colin, P. 253
Colinet, P. 411
Collins, C. 455
Colomar, M. A. 295
Combes, E. 1095, 1096
Comet, C. A. 288
Comte, A. 19, 73, 1064
Connolly, C. 453
Conrad, J. 79, 796
Constant (pseud. de Nieuwenhuys, C. A.) 570, 587
Copeau, J. 239
Copernic, N. 324
Coquiot, G. 204, 313, 315, 329
Cordier, S. 425
Corneille (pseud. de Beverloo, C. van) 570
Corneille, P. 487
Coronel Urtecho, J. 304
Corradini, E. 137
Corray, H. 381
Corrigan, R. W. 1044
Corso, G. 589
Cortázar, J. 406, 469, 470, 514, 586, 867, 1076, 1083, 1084
Cortés, A. 466
Cosma, M. 207, 379, 380, 505, 555, 657, 682, 711, 1047 (voir aussi Sernet, Cl.)
Costa, E. da 365, 464
Costa Pinto, C. 463
Courbet, G. 1059, 1061
Courier, P.-L. 965
Cournos, J. 266
Courrège, P. 1032
Court de Gébelin, A. 175
Covert, J. 344
Cowell, H. 85
Craig, E. G. 125, 835, 838, 843
Crane, H. 200, 244, 389
Cravan, A. 147, 340, 341, 363, 386, 388, 680, 684, 686, 715, 727, 736, 765, 1052, 1056
Craveirinha, J. 487
Crémer, V. 431, 436
Cremnitz, 314
Crevel, R. 74, 76, 91, 365, 368, 395, 427, 438, 445, 446, 479, 644, 662, 735, 864, 872
Croce, B. 76
Cros, Ch. 95, 114, 117, 685
Crotti, J. 382
Cuadra, M. 304
Cuadra, P. A. 304
Cuello, J. A. 304
Čukovskij, K. 159, 160, 331
Cummings, E. E. 58, 69, 244, 389, 816
Curi, F. 28, 29
Curtius, E. R. 224
Čužak, N. F. 33
Cyr, G. 476
Czechowicz, J. 503
Czuchnowski, M. 550
Czyżewski, T. 104, 110, 191, 243, 501

D

Dacosta, A. 463
Daisne, J. 518, 868
Daladier, E. 425
Dalí, S. 59, 398, 427, 428, 431, 438, 454, 459, 479, 483, 510, 514, 519, 671, 704, 732, 735, 767, 984, 985, 1000, 1001, 1002, 1007, 1008, 1009

Dalize, R. 314
Damas, L. 478
Danchin, A. 1032
D'Annunzio, G. 88, 115, 120, 131, 135, 136, 137, 188
Dante 309, 517, 770, 798, 1025
Darío, R. 61, 116, 292, 294, 297, 304, 465, 1074, 1075, 1076, 1077
Darwin, Ch. 76, 88
Däubler, Th. 47, 200, 204, 220, 327, 336, 715, 717
Daudet, A. 24
Daumal, R. 398, 400, 423
Davičo, O. 437, 438, 569
Davies, A. B. 339
Davies, H. S. 454, 455, 459
Davis, G. 400
Debord, G. 590, 1087, 1095
Debussy, Cl. 79, 84, 808, 813
Décaudin, M. 11, 114, 149, 151, 152, 153, 311
Dedinac, M. 436, 437, 438, 439, 570
Degas, E. 83
Deguy, M. 595, 779, 800, 817, 821
Dehmel, R. 121
Delacroix, E. 965
Delanoue, Cordellier 1093, 1106, 1109, 1112
Delaunay, R. 151, 156, 185, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 326, 332, 463, 806, 816, 954, 959, 962, 963, 977
Delaunay, S. 147, 151, 185, 314, 315, 332, 333, 335, 816
Deledda, G. 79
Deleuze, G. 596, 1146
Della Volpe, G. 67
Delmarle, A. F. Mac 75, 93, 154, 693
Delorme, J.-G. 136
Delvaille, B. 800
Delvaux, A. 868
Delvaux, P. 398, 414, 426, 514, 873, 1001, 1008
Del'vig, A. A. 99
De Maria, L. 134, 139, 151, 152
Demetrescu-Buzău, D., voir Urmuz
De Micheli, M. 27, 139
Demuth, Ch. 344
Denis, M. 323
Densusianu, O. 207
Depero, F. 373, 561, 745, 776
Depew, W. 1148
Deplanche, éditeur 314
Derain, A. 143, 313, 314, 315, 326, 332, 764, 963
Dermée, P. 202, 203, 311, 330, 334, 364, 365, 366, 369, 372, 428, 434, 693, 720, 723, 984
Der Nister, 247, 248, 249
Derrida, J. 797, 965, 1140, 1146, 1149
Déry, T. 375, 378, 498, 499, 566
De Sanctis, F. 27
Descartes, R. 90, 391, 482, 487
Desnos, R. 103, 104, 105, 117, 365, 398, 402, 406, 407, 427, 428, 445, 450, 506, 550, 694, 701, 755, 786, 854, 855, 858, 860, 864, 865, 866, 868, 873, 874, 876, 887, 888, 938, 939, 988, 1000, 1002, 1003, 1005
Dethorey, E. M. 295
Dexel, W. 541
Dhainaut, P. 824
Dias Pino, W. 69
Díaz, J. 470
Dib, M. 472
Dickens, Ch. 87, 114
Diderot, D. 91, 125
Diebold, B. 220
Diego, G. 291, 428, 430
Diego Padró, J. I. 303
Diels, H. 74
Dienst, K. P. 890, 894
Dienst, R. 894
Dinis, A. 68
Dinu, G. 507, 508 (voir aussi Roll, S.)
Divoire, F. 156, 330, 641
Dix, O. 543
Djagilev, S. 85, 315, 332, 706, 834, 985
Döblin, A. 44, 46, 112, 113, 167, 169, 170, 193, 194, 196, 197, 199, 235, 326, 853, 866, 961
Dobrushin, Y. 247
Doctorow, E. L. 604
Doesburg, N. van 380, 381, 383, 385, 537
Doesburg, Th. van (pseud. de Küpper, C. E. M.) 330, 336, 352, 354, 368, 373, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 389, 505, 534, 535, 536, 537, 538, 541, 542, 547, 554, 556, 557, 558, 559, 695, 733, 758, 771, 952, 954, 956, 981, 1015, 1016, 1017, 1018, 1019, 1020, 1021, 1023 (voir aussi I. K. Bonset et Aldo Camini)
Domenchina, J. J. 428
Domínguez, O. 399, 428, 1001
Domselaer, J. van 383
Donadini, U. 209
Donato, E. 1144
Donelaitis, K. 210
Dongen, K. van 313, 316
Donnard, J.-H. 918, 919
Donne, J. 90
Doolittle, H. (pseud. H. D.) 265, 266, 269, 271, 272, 274
Doris, D. 446
Dorros, Th. 446
D'Ors, E. 64
Dort, B. 911
Dos Passos, J. 866
Dos Santos, A. 464
Dossi, C. 24 (pseud. de Pisani, A.)
Dostoevskij, F. 24, 73, 87, 88, 114, 157, 165, 406, 471, 478, 572, 867

Dotremont, Ch. 413, 570, 894, 942
Dove, A. 344
Dreyfus, A. 86, 114
Driessche, J. van den 900
Drieu la Rochelle, P. 365
Drivas, A. 446
Druet, E. 317
Drummond de Andrade, C. 69
Duault, A. 822, 824
Dubois, F. 88
Dubois, Ph. 885
Dubuffet, J. 815
Du Camp, M. 20, 82, 136
Ducasse, I. 107 (voir aussi Lautréamont)
Duchamp, M. 183, 317, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 363, 365, 366, 367, 386, 390, 398, 463, 571, 575, 587, 592, 643, 676, 686, 687, 688, 692, 695, 700, 703, 706, 729, 750, 754, 787, 806, 807, 815, 832, 977, 980, 982, 984, 986, 990, 996, 1007, 1036, 1066
Duchamp, R. 317
Duchamp, S. 317
Dufrêne, Fr. 935, 1086
Dufy, R. 314
Duhamel, G. 154, 309, 314, 325, 800, 949, 959, 961, 962, 1133
Dujardin, E. 796
Dumas, A. père, 641
Dumas, A. fils 641
Duncan, I. 85, 609, 1036
Duparc, H. 366
Dupin, J. 800, 809
Durand-Ruel, galerie 317
Durckheim, E. 1064
Durozoi, G. 824
Durych, J. 241
Dyk, V. 239
Dylan, B. 589, 604

E

Eco, U. 67, 580, 598, 811
Eddy, A. J. 326
Edeline, F. 817
Edison, T. A. 82, 186
Edschmid, K. 45, 93, 95, 98, 113, 199, 200, 219, 220, 223, 224, 225, 230, 233, 234, 235, 236, 237
Edwards, J. 300
Eesteren, C. van 536, 541
Effenberger, V. 568
Egbert, D. D. 17, 50, 51
Eggeling, V. 382, 540, 554, 555, 842, 979, 982
Eguren, J. M. 297, 301, 305
Ehrenburg, I. 490, 521, 540, 545, 557, 560
Ehrenstein, A. 255
Ehrmann, J. 1139
Eichenbaum, B. 33, 286, 1012
Einstein, A. 78, 79, 80, 969
Einstein, C. 255, 316, 318, 327, 328, 679, 764, 943
Eisenstein, S. M. 285, 943
Eisler, H. 565
Eisner, L. H. 253
Ekelöf, G. 443, 563
Ekster, A. 521, 840
Eliot, T. S. 44, 52, 58, 59, 271, 274, 443, 460, 589, 614, 646, 734, 784, 927, 1036, 1147
Ellis, H. H. 89
Elskamp, M. 79
Eluard, P. 74, 75, 76, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 106, 107, 108, 111, 112, 114, 116, 117, 365, 366, 367, 368, 369, 382, 386, 395, 398, 400, 402, 408, 411, 416, 422, 426, 427, 428, 435, 438, 443, 445, 450, 452, 454, 455, 477, 479, 483, 487, 494, 495, 506, 514, 566, 635, 639, 645, 652, 653, 672, 691, 715, 720, 724, 732, 735, 755, 760, 771, 778, 779, 786, 787, 788, 791, 797, 812, 814, 815, 823, 828, 938, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 996, 998, 999, 1000, 1002, 1003, 1007, 1009, 1088, 1101, 1109, 1110
Elytis, O. 445, 447, 451, 452, 453
Embirikos, A. 445, 447, 448, 451
Emerson, R. W. 74
Eminescu, M. 506
Emmanouil, K. 447
Empson, W. 774
Engel'gardt, M. 161
Engels, F. 76, 1033
Engonopoulos, N. 447, 448, 449, 451, 452, 563
Ensor, J. 257, 414, 571, 649, 873
Enzensberger, H. M. 54, 55, 571, 1033, 1035, 1145
Epstein, J. 326
Ercasty, S. 305
Ermanis, P. 247
Ermilov, V. 528
Ernst, M. 332, 349, 353, 354, 367, 368, 369, 382, 386, 398, 399, 427, 431, 438, 454, 459, 514, 703, 716, 786, 816, 980, 982, 983, 984, 985, 995, 996, 1000, 1001, 1002, 1003, 1007, 1008, 1009
Escher, M. C. 1031
Eschyle, 1142
Escosura, J. de la 202
Escudero, G. 302
Esenin, S. 12, 41, 86, 98, 99, 119, 171, 282, 284, 307, 308, 540, 609, 652, 1013, 1036, 1041
Espinosa, A. 428
Espírito Santo, A. do 487
Estivals, R. 18, 580, 1003, 1034

Etiemble, R. 965
Euclide 80, 86
Evans, A. J. 79
Evans, M. 455
Evola, J. 373, 980
Evtušenko, E. 41
Ewers, H. H. 221

F

Fabry, R. 489
Fahlström, Ő. 584, 816
Falk, E. 443
Falla, M. de 79
Fallières, A. 1034
Fauconnier, S. 901
Faulkner, W. 52, 72, 443, 796, 858, 859, 864, 866, 1036, 1182
Fautrier, J. 815, 823
Faye, J.-P. 583, 600, 1031
Federman, R. 586, 1148
Feininger, L. 326, 329
Fellini, F. 594
Fénéon, F. 679
Fenollosa, E. 272
Ferguson, G. 1148
Ferlinghetti, L. 589
Fernández, M. 466
Fernández Moreno, C. 469
Ferreiro, A. M. 299
Ferro, A. 188
Fet, A. 173
Feuchtwanger, L. 51
Feuerbach, L. 76, 438
Feuerstein, B. 544
Fichte, J. G. 116, 1059
Figuière, éditeur 311, 314
Filla, E. 239
Fillia, L. C. 148
Filonov, P. 333, 440, 441, 966, 974, 976, 977
Filosofov, D. 160
Fininberg, E. 249
Finlay, I. H. 584, 921, 927, 1023, 1024
Fischer, O. 1125
Flake, O. 220
Flaker, A. 15, 603
Flaubert, G. 24, 111, 112, 228, 279, 309, 916, 1059, 1060
Fletcher, J. 11
Fletcher, J. G. 59, 194, 266, 273, 274, 850
Flint, F. S. 264, 265, 266, 267, 269, 271, 273
Flora, F. 26
Florian-Parmentier, E. 154
Florit, E. 303
Flouquet, P.-L. 329
Foch, F. 661
Foix, J. V. 427
Folgore, L. 718, 720, 827, 833
Folguera, J. 427
Folicaldi, A. 148
Follain, J. 938
Ford, Ford Madox 193, 266
Forneret, X. 95
Fort, P. 269, 317, 318, 828
Foucault, M. 183, 1140, 1146, 1150
Fourier, Ch. 400, 771, 785
Fraenkel, Th. 368, 369
França, J. A. 463, 464
France, A. 279, 399, 641, 645, 648
Franco Bahamonde, F. 1108
Frank, H. 135
Frank, L. 256
Fraser, G. S. 461
Frazer, J. G. 79
Frege, G. 78
Freitas Filho, A. 69
Freud, S. 78, 89, 126, 371, 399, 438, 443, 444, 457, 477, 478, 510, 518, 596, 600, 1065, 1141
Freundlich, O. 353
Freyre, G. 188, 190
Frías, C. E. 303
Friče, M. 36
Frickx, R. 414
Friedländer, S. (pseud. Mynona) 391
Friedrich, H. 221
Friesz, O. 802
Frobenius, L. 79
Frost, A. 315
Fry, Chr. 846
Fry, R. 58
Frye, N. 1143
Fuchs, E. 1053
Fuentes, C. 1083
Fuller, S. 985
Fundoianu (ou Fondane), (pseud. de Wechsler, B.) 506, 555, 838
Furnival, J. 919

G

Gabo, N. (pseud. de Pevsner, N.) 328, 332, 521, 539, 557, 587, 688, 752, 830, 1012, 1013
Gabrilovič, E. I. 522

Gacki, St. 771
Gala (= Hélène Diakonova, femme de P. Eluard, puis de S. Dalí) 1009
Galilée 80, 84, 90, 1025
Gallardo, S. 302
Galogaža, S. 210
Gama, M. 69
Gan, A. 521, 1015
Ganduglia, S. 298
Gangotena, A. 302
García Cabrera, P. 428
García Lorca, F. 79, 295, 428, 429, 430, 431, 435, 451, 486, 514, 566
García Márquez, G. 569, 607, 1083
García Sola, J. 430
Garfias, P. 287, 291
Gargallo, P. 316
Garmadi, S. 473
Garnier, I. 818, 819, 909
Garnier, P. 570, 584, 653, 817, 818, 909, 910, 926
Garret, N. 481
Garro, E. 470
Gascar, P. 104
Gascoyne, D. 453, 457, 458, 459
Gašpar, T. J. 240
Gatsos, N. 445, 447, 451
Gaudi y Cornet, A. 761
Gaudier-Brzeska, H. 193, 326, 764, 943
Gaudy, J.-Ch. 18, 1087, 1094, 1101, 1110
Gauguin, P. 55, 79, 481, 763
Gaulle, Ch. de 1034, 1109, 1112
Gaultier, J. de 263
Gautier, Th. 20, 73, 98, 279, 309, 326, 1110, 1126
Gehlen, A. 1033
Genet, J. 592, 911, 918
Genette, G. 865
George, S. 224, 748
Gertler, M. 199
Ghelderode, M. de 414, 834, 835, 846, 847
Ghika (pseud. de Khadjikyriakos-Ghika, N.) 447
Ghil, R. 114, 115, 149, 800, 967
Giacometti, A. 809, 984
Giardina, G. 101
Gibbs, M. 924, 928
Gide, A. 52, 89, 121, 140, 185, 252, 317, 372, 416, 461, 679, 684, 761, 805, 828, 850, 866, 871, 1124, 1133, 1137
Gilbert-Lecomte, R. 96, 98, 106, 400
Gillard, J.-P. 899
Gillespie, A. L. 1148
Ginsberg, A. 588, 589, 591
Ginsburg, N. 521
Girondo, O. 298, 466, 1077, 1080
Giuliani, A. 27, 717
Glants-Leyeles, A. 251
Glatsteyn, J. 251, 252
Gleizes, A. 84, 311, 314, 315, 317, 318, 323, 325, 326, 328, 329, 332, 336, 337, 943, 980
Glucksmann, A. 597
Gobineau, J. A. de 88
Godwin, W. 1056
Goemans, C. 411, 415, 416, 421, 422
Goering, R. 223
Goethe, J. W. von 79, 94, 408, 734, 787, 794, 828, 1024, 1027
Goffin, R. 204, 330
Gogh, V. van 44, 47, 84, 232, 644, 657, 776, 950, 965, 969
Gogol', N. V. 93, 440, 1012
Goldmann, L. 67, 588, 1125
Goll, I. ou y. 209, 221, 253, 256, 261, 375, 378, 428, 609, 680, 836, 1047
Gołubiew, A. 245
Golyscheff, J. 348, 351
Gombrowicz, W. 124
Gómez Carrillo, E. 288
Gómez Correa, E. 300, 469
Gómez de la Serna, R. 61, 64, 202, 308, 428, 716
Gomringer, E. 584, 816, 817, 920, 922, 925, 1015, 1021, 1022, 1148
Goncărov, I. A. 52
Gončarova, N. S. 79, 158, 163, 164, 331, 332, 333, 441, 972, 973, 974
Goncourt, E. et J. de 24
Góngora, L. de 90, 746
Gonzalevis-Blanco 132
González Lanuza, E. 298
González Martínez, E. 296
González Olmedilla, J. 119
González Tuñón, R. 298
Goodenough, M. 1148
Gorky, Arshile 411
Gorlov, N. 1046
Gorodeckij, S. 276, 277
Gosewitz, L. 931
Götz, F. 240, 331
Gould, M. 985
Gourmont, R. de 263, 309, 324, 326
Govoni, C. 131, 141, 147
Goy Díaz, A. 294
Goya, F. de 142, 428, 595, 941
Gracq, J. 406, 773, 807, 861, 864, 872, 873
Graeff (Gräff), W. 540, 541, 1011
Gramsci, A. 27, 132, 133
Grass, G. 54, 600
Graves, R. 58, 460
Greco, (le) 47, 229
Green, J. 471

Greenberg, Cl. 59, 1044
Greiff, L. de 302, 466
Greimas, A. J. 920, 935
Grieg, N. 206
Grinberg, U. T. 249, 250, 251
Gris, J. 312, 313, 314, 315, 317, 318, 321, 332, 946, 948, 949, 951, 952, 953, 954, 961
Grivel, Ch. 580
Grochowiak, S. 602, 603
Gropius, W. 541, 1041
Grossmann, R. 64
Grosz, G. 346, 351, 352, 376, 381, 540, 676
Grotowski, J. 606, 834, 839, 844, 848, 912
Grün, M. von der 600
Grünewald, J.-L. 926
Grünewald, M. 229
Gryphius, A. 224
Guallart, A. 288
Guattari, F. 596
Guesde, J. 86
Guglielmi, A. 28, 29, 31, 598, 753
Guglielmini, H. 298
Guilbeaux, H. 154, 157, 202, 256
Guillaume II 123, 253
Guillaume, P. 332
Guillén, A. 301
Guillén, N. 63, 303, 486, 487
Guillevic, E. 587, 800
Guiney, M. 311, 959
Güiraldes, R. 297
Guirao, R. 303, 467
Gullar, F. 69
Gumilëv, N. 98, 119, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 307, 308, 310
Guro, E. 158, 159, 331, 966, 976
Guruceaga, J. 303
Gurvitch, G. 1036
Gutfreund, O. 331
Gysin, B. 919

H

Hába, A. 79
Habasque, G. 951
Hachette, M. 894, 903
Hadwiger, E. 194, 196
Hagalín, G. G. 445
Halas, F. 98, 102, 385, 492, 493
Halle, M. 813
Hamann, J. G. 74
Hamilton, R. G. 487
Hamsun, K. 79, 440
Handke, P. 584, 836, 840, 842, 845, 847
Harasymowicz, J. 602
Harrisson, T. H. 460
Hartley, M. 339
Hartmann, E. 74
Hartung, H. 965
Hašek, J. 239, 241, 242
Hasenclever, W. 86
Hassan, I. 579, 1139, 1146, 1148
Hauer, J. M. 85
Hauptmann, G. 163, 224
Hausenstein, W. 317, 327
Hauser, A. 1033, 1125, 1129, 1131
Hausmann, R. 346, 347, 348, 350, 351, 354, 359, 360, 361, 381, 382, 540, 542, 543, 571, 687, 694, 696, 702, 704, 711, 713, 715, 717, 729, 741, 747, 763, 817, 979, 980, 981, 990, 995, 1015, 1019, 1045, 1050
Hausner, R. 595
Havel, V. 603
Havlíček, Z. 495
H. D. voir Doolittle, H.
Heartfield, J. (pseud. de Herzfelde, H.) 346, 351, 352, 358, 381, 645, 676
Hecke, P.-G. van 423
Hedayat, S. 476
Hegel, Fr. 19, 76, 77, 116, 438, 479, 510, 518, 785, 786, 795, 814, 1059
Heidsieck, 935
Heine, H. 357
Heisenberg, W. 73, 80
Heisler, J. 489
Heissenbüttel, H. 580, 584, 585, 600, 920, 922, 1148
Hellens, F. 204, 330, 414, 415
Heller, J. 593
Helmholtz, H. F. von 81
Hemingway, E. 318
Hendry, J. F. 461
Henein, G. 473, 474, 475, 476
Henley, W. E. 88
Henríquez Ureña, P. 62
Henry, Ch. 81
Henry, D. (pseud. de Kahnweiler, D. H.) 317
Henry, M. 984
Henry, P. 587
Héraclite, 74, 76, 477
Herbert, Zb. 602, 603
Herder, J. G. 99
Héritier, J. 155
Hermans, W. F. 868
Hernández Franco, T. 304, 435
Herold, J. 510
Herrera Sevillano, D. 311
Herrera y Reissig, J. 297, 299, 305, 465, 1074, 1077

Herrmann-Neisse, M. 76
Hervé, J-A. 44
Hervieu, M. 155
Herzfelde, W. 350, 351, 381
Heym, G. 46, 223
Heynicke, K. 221, 235
Hidalgo, A. 297, 301, 431
Higgins, D. 1148
Hilar, K. H. 239, 240
Hilbert, D. 1031
Hiller, K. 88, 113, 218
Hiller, L. A. 587
Hilst, H. 70
Himiob, N. 303
Hindemith, P. 79
Hinojosa, J. M. 428, 432
Hiršal, J. 931, 934
Hitchcock, A. 985
Hitler, A. 45, 48, 494, 515, 566
Höch, H. 995
Hochhuth, R. 840
Hoddis, J. van (pseud. de Davidsohn, H.) 979
Hodell, Å. 585
Hodin, J. P. 59
Hodler, F. 317
Hoel, S. 443
Hoerle, A. 353
Hoerle, H. 353, 542, 543, 980
Hoff, R. van 't 536
Hoffmann, E. T. A. 396
Hofmannsthal, H. von 121, 224, 585
Hofsteyn, D. 247
Hölderlin, F. 94, 95, 96
Hollander, W. von 235
Höllerer, W. 54, 55
Holthusen, H. E. 54, 55, 1040
Holz, A. 200
Hölzer, M. 568
Homère, 120, 144, 309, 1142
Homunculus (pseud. de Zaslavskij, D.) 160
Honegger, A. 315
Honzl, J. 545
Hooreman, P. 411, 985
Horace 963
Horváth, I. 240
Hösle, J. 14
Houédard, D. S. 908
Howard, Ch. 455
Hrabal, B. 239, 242, 603
Hubert, E.-A. 960
Hueffer, Ford Madox, 266 (voir aussi Ford, Ford Madox)
Huelsenbeck, R. 105, 198, 346, 348, 350, 351, 352, 357, 358, 362, 375, 376, 381, 382, 386, 387, 693, 708, 717, 719, 729, 765, 777, 824, 979, 981, 1036
Hughes, G. 58
Hughes, T. 595, 835
Hugnet, G. 454, 455, 550, 985, 986, 1050
Hugo, V. 20, 84, 93, 95, 97, 100, 156, 186
Huidobro, V. 62, 63, 64, 202, 287, 289, 291, 293, 299, 300, 302, 307, 308, 310, 318, 323, 325, 334, 367, 386, 401, 427, 466, 470, 648, 652, 658, 708, 716, 723, 729, 731, 739, 757, 760, 770, 779, 787, 816, 954, 962, 980, 1074, 1075, 1077, 1078, 1079, 1082, 1083
Huizinga, J. 1124, 1131, 1134
Hulewicz, J. et W. 99, 243
Hulme, T. E. 41, 58, 75, 193, 194, 261, 263, 264, 265, 267, 269, 270, 273, 274, 305, 306, 307, 308, 326, 336
Humboldt, W. von 175
Husserl, E. 74
Huszár, V. 383, 536, 981
Huxley, A. 870, 871
Huysmans, J.-K. 119, 691
Hynckes, R. 518

I

Iancu, M. 555 (voir aussi Janco, M.)
Ibsen, H. 258, 1046
Icaza Tigerino, J. 304
Ichaso, F. 303
Iglesias, F. 288
Iglesias Caballero, P. 288
Ignat'ev, I. (pseud. de Kazanskij, I. V.) 91
Iliazd (pseud. de Zdanevič, J.)
Illés, L. 53
Illyés, Gy. 497, 498, 499
Inber, V. 522, 1013
Ingenieros, J. 288
Ionesco, E. 390, 592, 593, 653, 698, 725, 761, 828, 830, 833, 835, 836, 911, 912, 913, 916, 917, 918, 919, 1046, 1047, 1048, 1058
Iser, W. 1143
Isherwood, Ch. 259
Isou, I. 569, 570, 829, 889, 902, 1086, 1110, 1111, 1112
Itten, J. 541
Ivanov, V. 101, 110, 276, 799
Ivnev, R. 282
Izambard, G. 106
Izmajlov, A. 160

J

Jabès, E. 473, 474
Jacob, M. 292, 299, 302, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 325, 336, 415, 434, 858, 946, 949, 950, 953, 956, 959, 960, 962
Jacobi, F. H. 74
Jacobsen, R. 444
Jahnn, H. H. 223
Jakobson, R. 110, 286, 333, 809, 813, 916, 931, 977
Jakubinskij, L. 33, 1014
Jakulov, G. 162, 332, 521, 976
James, H. 796, 850
James, W. 73, 77
Jameson, F. 1143
Jammes, F. 252
Janáček, L. 79
Janco, M. 94, 348, 373, 386, 555, 681, 729, 760, 765, 766, 777, 779, 784, 979, 981
Jancsó, M. 594
Jandl, E. 585, 910, 931, 934, 1024, 1148
Jandou, P. 155
Janeliunas, P. 210
Janet, P. 399
Jankowski, J. 190, 191
Jannini, P. A. 152, 153, 154
Janover, M. 1099
Jarnés, B. 428, 430
Jarry, A. 105, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 137, 317, 364, 372, 387, 388, 407, 462, 514, 706, 726, 754, 770, 771, 786, 816, 828, 831, 832, 835, 837, 843, 848, 913
Jasieński, B. 191, 192, 211, 550, 682, 778
Jaurès, J. 86
Jaworski, St. 503
Jean, M. 398, 801
Jeanne d'Arc 23
Jeanneret, Ch.-E. voir Le Corbusier
Jean Paul, (pseud. de Richter, J. P. Fr.) 94, 100, 356
Jené, E. 568
Jennings, H. 454, 459, 460
Jessner, L. 239
Jiménez, J. R. 202
Jiménez, M. 304
Johns, J. 570
Johnson, E. 444
Johnson, R. 922
Johst, H. 564
Jones, LeRoi 589
Joostens, P. 203, 204, 256
Jorn, A. 570
Josephson, M. 367
Jouffroy, A. 673
Jovanović, D. 437, 438
Joyce, J. 45, 51, 69, 229, 266, 461, 487, 585, 614, 646, 796, 816, 850, 864, 868, 939, 940, 1036, 1075, 1112, 1152
József, A. 566
Juan, G. 297
Juhász, F. 595
Jullian, R. 143
Jung, C. G. 78, 892, 1141
Jung, F. 346, 350
Jünger, E. 518, 867
Junoy, J. M. 427
Jùzek, F. 495

K

Kaden-Bandrowski, J. 243
Kafka, F. 44, 99, 221, 222, 238, 239, 241, 255, 461, 513, 571, 572, 582, 585, 586, 796, 850, 863, 867, 929, 1036
Kahn, G. 114, 115, 129, 263, 309
Kahnweiler, D. H. 313, 314, 315, 316, 317, 318, 327, 332, 947, 952
Kaiser, G. 122, 222, 223, 794
Kaknavatos, H. 453
Kalamaris, N. 446 (voir aussi Spieros)
Kalivoda, R. 495
Kállai, E. 547, 549
Kamban, G. 445
Kamber, G. 311
Kamel, F. 475
Kamenskij, V. 158, 160, 161, 162, 643, 653, 966, 971, 972, 977
Kamov, J. P. 209
Kandinskij, V. 44, 47, 49, 83, 84, 85, 216, 220, 228, 230, 231, 234, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 270, 271, 307, 318, 326, 327, 337, 339, 359, 388, 539, 541, 561, 647, 679, 703, 711, 719, 723, 747, 748, 749, 758, 764, 779, 793, 813, 817, 830, 840, 943, 968, 979, 1029, 1030, 1036
Kant, I. 74, 77, 81, 1059, 1071
Kantor, T. 837, 840, 841, 844
Kapelinski, F. J. 14
Kaprow, A. 840, 844
Karandonis, A. 447
Kardec, A. 73
Karellis, Z. 453
Kariotakis, K. 450
Kassák, L. 245, 246, 374, 376, 377, 497, 546, 547, 548, 549, 555, 557, 568, 778, 779, 1041, 1054
Kaštelan, J. 436
Kayser, R. 96, 122
Kayssler, F. 123
Kazanskij, I. V. 91, 101, 119
Keats, J. 794, 1142
Kellermann, B. 197

Keller Sarmiento, E. 298
Kelvin (Sir William Thomson), lord 202
Kemeny, A. 541
Kemper, H. G. 363
Kermode, F. 605, 1147
Kerouac, J. 589, 663, 671, 717
Kerr, A. 198
Keršovani, O. 210
Kersten, H. 256
Kesteloot, L. 478, 480
Keyserling, H. graf von 471
Khair-Eddine, M. 485
Kierkegaard, S. 572
Kipling, R. 79, 88
Kipphardt, H. 840
Kitsopoulos, G. 453
Klabund (pseud. de Henschke, A.) 79
Klee, P. 234, 326, 327, 555, 813, 816, 823, 965, 1007
Klein, R. 579
Klein, Y. 678, 724
Kleist, H. von 98, 224, 843
Kljun, I. W. 977
Klopčič, M. 210
Koch, P. 518
Kodály, Z. 79
Kofler, L. 1033, 1038
Kok, A. 536, 1016
Kokoschka, O. 48, 223, 226, 229, 238, 254, 738
Kornfeld, P. 235
Korsch, K. 577
Korsi, D. 304
Kosík, K. 241
Kosmas, S. (pseud. de Pendzikis, N. G.) 453
Kostelanetz, R. 1148, 1149
Kostić, D. 437
Kosut, J. 579
Kosztolányi, D. 245
Kotěra, J. 544
Kovtun, E. 975, 976
Král', J. 495
Kramář, V. 331
Kramer, H. 1044, 1048, 1145
Kraus, K. 226, 585
Kreft, B. 210
Krejcar, J. 544
Krell, M. 47, 219, 220
Kreuzer, H. 1126
Kreuzig, 317, 327
Kristeva, J. 600, 822, 1146
Kriwet, F. 890, 894, 897
Krleža, M. 566
Kroetz, F. X. 601
Krolow, K. 572
Kropotkine, P. A. 88, 719, 1056
Kručěnych, A. E. 74, 87, 157, 158, 159, 160, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 206, 278, 306, 331, 333, 334, 390, 525, 542, 686, 741, 746, 747, 748, 761, 776, 779, 789, 835, 842, 964, 966, 970, 971, 974, 975, 976, 977, 978, 1014, 1046
Kuba, L. 239
Kubin, A. 221, 518, 571, 595
Kuhn, T. S. 1141
Kul'bin, N. 973
Kupka, F. 239, 316, 327
Kurcijs, A. 247
Kurek, J. 550, 552
Kushnirov, A. 248
Kušner, B. 790
Kuzmin, M. 32, 276, 277, 278, 279, 308
Kvitko, L. 248

L

Labordeta, M. 431
Lachelier, J. 73
Lacuzon, A. 154
Ladovskij, L. 539
Lafargue, P. 86
Laflèche, P. 155
Laforgue, J. 115, 116, 129, 135, 263, 309, 326, 428, 466, 949, 956, 957
Laforgue, dr. R. 447
La Fresnaye, R. de 317, 951
La Harpe, J. F. de 18
Laicens, L. 247
Laloum, C. 1088
Lam, W. 398, 400, 406, 487
Lamartine, A. de 93, 94
Lambert, M. 1094
Lamennais, F. R. de 87
Lamming, G. 487
Lampo, H. 518
Landaeta, L. 303
Landolfi, T. 518
Lange, N. 297, 298
Langevin, P. 1029
Langvik Johannessen, K. 14
Lao Tseu 770
Lara, J. 300
Lara, L. 834
Larbaud, V. 315, 416, 957
Larionov, M. 79, 158, 163, 164, 331, 332, 333, 441, 757, 789, 790, 972, 973, 974, 977
Larrea, J. 291, 293, 427, 428, 432, 468, 471
Larson, Ch. 485

Las, J. (pseud. de Cansionos-Asséns, R.) 288
Lasker-Schüler, E. 221
Lasso de la Vega, R. 300
Laude, J. 607, 809
Laurencin, M. 153, 313, 314, 332, 830
Laurens, H. 314, 315, 316, 318
Lautréamont, I. Ducasse, comte de 92, 95, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 123, 126, 129, 364, 388, 397, 408, 428, 462, 466, 467, 472, 477, 479, 518, 641, 665, 679, 735, 771, 774, 779, 794, 807, 829, 956, 1001, 1046, 1049, 1140 (voir aussi Ducasse)
Lavelle, L. 478
Laverdant, G. D. 19
Lawrence, D. H. 198, 199, 200, 264, 266, 273, 308, 315, 443, 461
Laxness, H. K. 205, 445, 514
Laye, C. 485, 486
Leal, G. 463
Leal, L. 303
Leal, R. 184, 185, 188
Leary, T. 578, 589, 592
Leavis, F. R. 58
Lebedev, V. 539
Lebel, J.-J. 844
Lebel, R. 406
Leblond, A. 79
Leblond, M. 79
Le Bon, G. 87
Lechoń, J. 191
Leck, B. van der 536
Lecomte, M. 411, 414, 416
Le Corbusier, 328, 554, 557, 759
Ledesma, R. 298
Lee, D. Brinton 454
Lee, R. 454
Leenhardt, J. 1033, 1043
Le Fauconnier, H. 314
Lefèbvre, H. 73, 778
Léger, F. 202, 314, 315, 316, 317, 329, 339, 575, 592, 789
Legge, S. 455
Legrand, F. C. 811
Legrand, G. 768
Lehmann, J. 59
Lehmbruck, W. 48, 316, 326
Leiria, M. H. 464
Leiris, M. 117, 398, 701, 810, 861, 869, 870, 871, 876, 889, 1005
Le Lionnais, F. 819, 821
Lemaître, G. 311
Lemaître, M. 899, 901, 902, 903, 907, 911, 1086, 1104, 1110
Lemonnier, C. 24
Lénine, V. I. 34, 39, 51, 86, 87, 479, 480, 496, 522, 543, 787, 1001, 1099, 1104, 1107
Lentulov, A. 163
Lenz, J. M. R. 98, 224
Lenz, S. 604
Léonard de Vinci 643, 770, 1028
Leone, M. de 720
Leonhard, R. 194
Leopardi, G. 93, 770
Le Parc, J. 571
Lermontov, M. I. 93, 99
Léro, E. 478, 479, 480
Le Senne, R. 478
Lessing, G. E. 971
Leusden, W. van 538
Levada, O. 528
Levin, B. 440
Lévi-Strauss, Cl. 83, 1146, 1154
Lévy, B.-H. 597
Levy, R. 316
Lévy-Bruhl, L. 79, 1090
Lewis, C. Day 58, 457, 566
Lewis, M. G. 92, 458
Lewis, P. Wyndham 58, 59, 193, 196, 198, 264, 326, 714, 720, 781
Le Witt, S. 1148
Leybold, H. 346, 350
Lezama Lima, J. 1079
Lhote, A. 317, 325, 952
Liebknecht, K. 86
Liebmann, K. 235, 327
Lima, J. de 471
Limbour, G. 406
Lindegren, E. 444, 563
Linder, R. 636
Lindfors, B. 14
Lindsay, N. Vachel 252
Linera, E. 288
Lins do Rego, J. 189
Linze, G. 204, 330
Lipchitz, J. 318
Lippard, L. 1148
Lisboa, A. M. 463, 464, 465
Lisickij, El, 355, 521, 522, 525, 534, 539, 540, 541, 542, 547, 557, 776, 972, 1011, 1015, 1019
Lista, G. 373
List Arzubide, G. 302
Littlewood, J. 842
Litvakov, M. 248, 249
Livšic (Livchits), B. 158, 159, 160, 161, 162, 171, 172, 174, 176, 180, 333, 750, 757, 764, 789, 790, 966, 971
Lizaso, F. 298, 303
Ljubimov, J. 606
Lleras Camargo, A. 302
Lobačevskij, N. I. 81, 175

Lohse, R. 1023
López Merino, F. 298
López Torres, D. 435
López Velarde, R. 466
Lora, J. J. 301
Lorent, A. 411
Lourau, R. 1033
Lourenço, E. 66, 67
Lovejoy, A. O. 226
Lowell, A. 53, 58, 59, 252, 263, 266, 268, 269, 273, 274
Luca, Gh. 508, 510, 511, 512, 513, 683
Lucebert, (L. J. Swaanswijk) 570
Lucini, G. P. 104, 131, 141, 693
Lucrèce 1024
Ludé, A. 411
Lugné-Poe, A.-M. 112
Lugones, L. 297, 305, 465, 1074, 1076
Lugovskij, V. A. 522
Lukács, G. 27, 30, 44, 49, 51, 52, 67, 194, 564, 565, 566, 577, 596, 648, 649, 715, 1111, 1125, 1128, 1133
Lulle, R. 74
Lunacarskij, A. V. 37, 286, 543
Lundkvist, A. 443, 444, 514, 563
Lur'e, A. V. 162, 976
Luxemburg, R. 87
Luz Brum, B. 301
Lye, L. 455
Lynton, N. 910
Lyotard, J.-F. 596

M

Maassen, H. 203
Mabille, P. 468
Mach, E. 202
Mácha, K. H. 99, 495
Machado, A. 65, 68
Machado, M. 292, 305
Macke, A. 326
Macksey, R. 1144
MacLeish, A. 748
Mac Low, J. 930
MacNeice, L. 566
Mac Orlan, P. 313, 316
Mácza, J. 378
Madge, Ch. 460
Maeterlinck, M. 114, 115, 117, 121, 260, 478
Magloire-Saint-Aude, C. 480, 481, 482
Magnelli, A. 143, 816
Magre, M. 136
Magritte, R. 203, 385, 398, 411, 412, 413, 414, 416, 423, 424, 426, 427, 431, 514, 803, 816, 873, 876, 942, 984, 995, 1001, 1002, 1003, 1008, 1009
Mailer, N. 588, 589
Majakovskij, V. V. 32, 33, 35, 36, 37, 40, 42, 81, 82, 87, 88, 89, 93, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 170, 171, 174, 176, 178, 180, 206, 209, 210, 211, 213, 214, 216, 247, 248, 249, 259, 284, 332, 333, 334, 393, 441, 521, 524, 540, 609, 634, 639, 641, 642, 643, 651, 652, 653, 657, 660, 693, 694, 706, 714, 723, 726, 727, 731, 740, 745, 757, 776, 785, 789, 829, 836, 837, 954, 956, 957, 966, 971, 972, 1011, 1013, 1018, 1020, 1041, 1046, 1056, 1069
Majerník, C. 239
Malet, L. 1001
Malevič, K. S. 84, 158, 159, 171, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 440, 441, 520, 526, 539, 540, 541, 547, 644, 676, 691, 694, 728, 731, 757, 759, 764, 790, 793, 842, 966, 967, 968, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 1026, 1063
Malfatti, A. 188
Malina, J. 837
Malinowski, B. 79
Mallarmé, S. 69, 84, 86, 97, 109, 110, 111, 126, 147, 153, 292, 304, 309, 322, 584, 641, 726, 770, 771, 794, 796, 797, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 808, 810, 812, 937, 959, 961, 963, 964, 967, 973, 1017, 1021, 1033, 1063, 1111, 1112, 1133, 1140
Mallet-Joris, F. 426
Malraux, A. (pseud. de Berger, A.) 254, 311, 566, 1070, 1103
Man, P. de 1143, 1144
Manach, J. 303
Mandel'stam, O. 276, 277, 278, 281, 282, 307, 310, 318, 440
Manet, E. 83, 803
Maniu, A. 379, 509
Mann, H. 222, 229
Mann, Th. 51, 224, 229, 850, 871, 1060, 1128
Manolo, (pseud. de Martínez Hugué, M.) 315, 316
Man Ray, 337, 338, 339, 341, 343, 344, 365, 370, 382, 386, 454, 567, 703, 776, 817, 820, 821, 823, 824, 830, 980, 982, 984, 985, 997
Mansour, J. 475
Manzoni, A. 93, 114
Maples Arce, M. 63, 302
Mar, S. del 301
Maran, R. 478
Marañón, G. 64
Marc, F. 44, 47, 48, 194, 197, 220, 230, 235, 318, 326, 327, 330, 660, 672, 761
Marcadé, V. 333

Marconi, G. 186
Marcus, S. 884
Marcuse, H. 577, 604, 1044, 1057, 1126, 1130, 1139
Marechal, L. 298
Maria, J. 238
Mariani, R. 298
Mariátegui, J. C. 65, 300
Mariën, M. 411, 412, 413
Mariengof, A. 282, 283
Marinello, J. 303
Marinetti, F. T. 43, 44, 46, 47, 54, 57, 58, 68, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 97, 98, 100, 101, 104, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 123, 125, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 161, 162, 163, 166, 176, 179, 184, 186, 188, 189, 191, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 219, 226, 235, 245, 257, 259, 260, 283, 285, 302, 306, 309, 325, 329, 331, 332, 379, 390, 393, 437, 505, 514, 517, 551, 561, 608, 609, 613, 633, 634, 637, 639, 640, 646, 649, 653, 654, 659, 665, 669, 670, 674, 675, 679, 685, 690, 694, 698, 699, 703, 706, 710, 712, 718, 719, 720, 722, 726, 727, 728, 731, 738, 745, 749, 754, 761, 770, 771, 772, 775, 781, 785, 788, 789, 790, 793, 795, 796, 806, 808, 816, 825, 826, 827, 829, 830, 832, 833, 836, 839, 846, 848, 861, 872, 961, 962, 968, 969, 970, 972, 979, 1017, 1021, 1024, 1025, 1036, 1039, 1041, 1046, 1050, 1126
Marino, A. 11, 14, 800, 1033, 1035, 1039, 1040, 1124, 1130
Markiewicz, H. 113
Markish, P. 248, 249, 250, 251
Marlier, G. 256
Marowitz, Ch. 837
Marriott, Ch. 58
Marsman, H. 262, 330, 336
Martel, A. 899
Martí, J. 61, 303
Martí Casanovas, J. 303
Martins, H. 68
Martinson, H. 444
Marx, K. 76, 106, 126, 399, 426, 438, 443, 444, 457, 478, 479, 480, 510, 518, 596, 597, 768, 1033, 1065, 1066, 1107
Masaryk, T. 239
Masereel, F. 256, 644
Maškov, I. 163
Massignon, L. 475
Massine, L. 985
Masson, A. 398, 803, 811, 984, 1000
Massot, P. de 365, 368, 369
Mastronardi, C. 298
Mathieu, G. 690, 965, 1046, 1110
Matić, D. 436, 437, 438, 569, 756
Matisse, H. 44, 55, 228, 310, 332, 339, 764, 946, 965, 974
Matjušin, M. 158, 332, 333, 334
Matoš, A. G. 209
Matosić, J. 209
Matta, R. 802
Matthews, J. H. 456
Mattis Teutsch, H. 555
Maturin, Ch. R. 92
Mauclair, C. 188
Mauriac, F. 794, 859, 1133
Maurin, C. 316
Maurras, Ch. 88
Maxwell, J. C. 80, 81
Maxy, M. H. 553, 555
Maya, R. 302
Mayer, H. 584, 919, 1015, 1026
Mayo, H. 302
Mayoux, J. 398
Mazza, A. 968
McCullagh, G. 198
McGough, R. 589
McKay, Cl. 478
McKinley, W. 88
Medina, J. R. 303
Mehring, W. 381
Mejerchol'd, V. E. 36, 37, 239, 521, 522, 557, 837, 838, 844
Melo e Castro, E. M. de 67
Melšin, (pseud. de Jakubovič, P. F.) 160
Mendès, C. 129, 130
Mendes, M. 471
Méndez, E. 298
Mendzelos, D. 446
Ménil, R. 478, 479, 480
Mentré, F. 1088
Mercereau, A. 155, 314, 317, 320, 332
Merežkovskij, D. S. 157
Merodack-Jeaneau, A. 719, 776
Meschonnic, H. 501
Mesens, E. L. T. 385, 398, 411, 424, 425, 426, 427, 454, 455, 456, 459, 460, 463, 985
Messein, éditeur 314
Metaxas, I. 447, 449
Metzinger, J. 84, 311, 314, 315, 317, 318, 323, 325, 326, 329, 332, 336, 943, 946
Meyer, C. 69
Meyer, F. 856, 857
Meyrink, G. 221, 238
Mezei, Á. 376, 801
Michaud, G. 1088, 1110
Michaux, H. 414, 426
Michel-Ange 143, 643
Michelet, J. 19
Micić, L. 209, 262

Miciński, T. 243, 501
Mickiewicz, A. 99
Mieželaitis, E. 607
Miguel, A. 414, 822
Mihăilescu, C. 553, 766
Mihaïlovski, N. C. 771
Milev, G. 208
Milhaud, D. 79, 332
Millet, J.-F. 1059
Miłosz, Cz. 550
Minkov, N. 251
Minulescu, I. 553
Mirbeau, O. 82
Miró, J. 332, 398, 402, 404, 803, 810, 816, 965, 983, 984, 985, 1002, 1008
Mistral, F. 148
Mitchell, A. 589
Młodożeniec, S. 191
Mnouchkine, A. 591, 837
Mockel, A. 155
Modigliani, A. 316, 979
Moens, W. 204
Moholy-Nagy, L. 382, 540, 541, 543, 547, 548, 557, 587, 840
Moles, A. A. 584, 820
Molière, 912
Molina, C. D. 469
Molina, E. 469
Molnár, F. 547
Mon, F. 570, 584, 585
Mondor, H. 147
Mondrian, P. (ou Mondriaan) 337, 382, 536, 537, 538, 541, 557, 719, 816, 818, 1023
Monet, C. 317
Monguio, L. 301
Monnerot, J. 479, 480
Monroe, H. 265
Montaigne, M. de 641
Montes, E. 287, 291, 293, 295, 311
Moore, H. 454, 575, 595
Moore, M. 274
Morandi, G. 143
Morasso, M. 131, 135, 136
Moravia, A. 29, 30
Moréas, J. 129, 279, 317, 318, 323
Moreno Jimenes, D. 304
Moreno Villa, J. 428
Morgado, B. 300
Morgan, E. 584, 923, 927, 933
Morgenstern, Ch. 357, 359, 746, 900, 909
Mörike, E. 94
Morise, M. 117, 411, 982
Morissette, B. 865
Moro, C. 399, 469, 470
Morpurgo, N. 148
Morris, W. 1056
Mosley, O. 457
Mozart, W. A. 935
Mozer, H. 821, 822, 834
Mrożek, S. 593, 603
Mulisch, H. 865
Munch, E. 47, 84, 229, 233, 257, 293
Murakami, S. 703
Muschg, W. 196
Musil, R. 52, 585, 850
Musorgskij, M. P. 85
Musset, A. de 93, 95
Mussolini, B. 138, 139, 194, 393, 515, 1108
Mutt, R. (pseud. de Duchamp, M.) 340, 1066
Mynona (pseud. de Friedländer, S.) 391

N

Nadeau, M. 92, 107, 124, 422, 463, 500, 1049, 1139
Naffah, F. G. 476
Napoléon 105
Nash, P. 454
Naum, G. 510, 511, 512, 513, 683
Navarro Luna, M. 303
Naville, P. 400, 694, 982, 1069
Nazaré, J. 300
Nazzaro, G. B. 137
Nebel, O. 327
Nedošivin, G. A. 36
Nelli, R. 919
Nemès, E. de 475
Németh, A. 378, 497, 498, 499
Nerlinger, O. 540
Neruda, P. 63, 298, 300, 304, 305, 435, 467, 514, 834, 1074, 1077, 1078, 1079, 1080, 1082
Nerval, G. de 93, 94, 97, 98, 113, 126, 396, 397, 472, 1110
Nervo, A. 297
Neto, A. 487
Neuhuys, P. 204, 205, 329
Neumann, J. B. 351
Neumann, S. K. 206, 239
Nevinson, C. R. W. 58, 59, 198
Newbolt, H. 200
Newton, I. 80, 90, 324, 1025
Nezval, V. 82, 104, 206, 331, 488, 490, 491, 492, 493, 494, 496, 514, 545, 563, 566, 678, 682, 760
Nicolas II. 247, 1034

Nietzsche, F. 73, 75, 76, 77, 84, 88, 135, 137, 141, 187, 254, 301, 388, 596, 777, 850, 1065, 1107, 1108, 1133, 1135, 1142, 1143
Nizen, E. 158
Nižinskij, V. F. 85
Noland, K. 569
Nolde, E. (pseud. de Hansen, E.) 79, 564
Nordström, L. 205
Noriega Hope, C. 302
Norton, A. 339
Norton, L. 339
Noszlopy, G. T. 1129, 1139
Nougé, P. 398, 410, 411, 412, 413, 414, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426
Nouveau, G. 95, 114, 117
Novák, L. 919
Novalis, (pseud. de Hardenberg, Fr. von) 94, 95, 96, 100, 224, 396, 408, 656, 795
Novemeský, L. 495
Nowak, T. 602
Nunes, S. 70

O

Obrestad, T. 601
Oever, K. van den 204
Okudžava, B. 41, 603
Olejnikov, N. 440, 441
Olivari, N. 298
Ollier, C. 583, 859, 864
Olson, Ch. 587, 595, 1148
O'Neil, A. 461, 462, 463, 464, 465
Onís, F. de 62, 291
Oom, P. 464
Oppenheim, M. 1003
Oppenheimer, M. 979
Oquendo, C. 300
Ordóñez, A. 304
Örkény, I. 593
Orsini, G. 131
Ortega y Gasset, J. 43, 64, 65, 71, 294, 303, 432, 1124, 1131, 1132, 1134, 1135, 1136
Ortelli, R. 298
Orwell, G. 59
Ory, E. de 430
Óskar, J. 443, 445
Ostaijen, P. van 204, 205, 257, 261, 262, 328, 329, 330, 336, 385, 646, 744, 948, 954, 955, 956
Ostwald, W. 202
Otero Silva, M. 303
Ott, K. A. 113
Ottwalt, E. 51
Oud, J. J. P. 536
Øverland, A. 443
Ovide 309
Oyarzum, A. 300
Ozenfant, A. 328, 557, 759

P

Paalen, W. 398
Pablo, L. de 810
Paegle, L. 247
Pagliarani, E. 30
Paladini, V. 710
Palazzeschi, A. 141, 147, 148, 245, 692, 827, 831, 968
Palés Matos, L. 303
Palladio 841
Palma, C. 300
Pană, S. 505, 506, 507, 508, 509, 512, 761
Pankhurst, Mrs. E. 89
Pannaggi, I. 710
Pansaers, C. 204, 255, 385
Papa, E. R. 140
Papaditsas, D. 453
Papini, G. 25, 77, 104, 141, 148, 150, 633, 644, 660, 665, 710, 749, 782
Paracelse 464, 771
Páral, V. 593, 603
Paraschivescu, M. R. 506, 508
Pardo García, G. 302
Pareto, V. 137
Parfondry, M. 411
Paris, J. 1031
Parkin, V. 163
Parmelin, H. 1044, 1048
Parra, N. 470
Parra del Riego, J. 301
Pascal, B. 74, 482, 487, 644, 1092
Pascin (pseud. de Pinkas, J.) 316
Pasolini, P. P. 30, 575, 597, 599
Pasos, J. 304
Pasquier, E. 18
Pasternak, B. 41, 209, 540, 742
Patrick, R. 604
Patten, B. 589
Paulhan, J. 416, 419, 420, 1049, 1124, 1131, 1132, 1136, 1137
Păun, P. 508, 510, 511, 512, 513
Pavlović, M. 595
Paz, O. 63, 186, 464, 468, 470, 514, 569, 806, 1153
Paz Castillo, F. 303
Peano, G. 78
Pechstein, M. 49

Pedro, A. 463, 464
Pedroso, R. 303
Peeters, J. 203, 329
Péguy, Ch. 478
Peiper, T. 501, 502, 503, 550, 551, 552, 557, 791
Péladan, J. 24
Pelekais, K. 247
Pellegrini, A. 469, 1046
Pelletier = Peletier du Mans, J. 18
Pena, C. 471
Pendzikis, N. G. 447, 453
Penrose, R. 454, 455, 457
Perahim, S. 506, 508, 510
Perec, G. 592, 820
Pereda Valdés, I. 299
Pereira, J. M. 463
Péret, B. 117, 365, 367, 368, 369, 382, 398, 402, 422, 427, 455, 464, 471, 479, 667, 720, 734, 735, 778, 779, 828, 980, 985, 998, 1003, 1005, 1056
Perets, I. L. 247
Pérez Estrada, F. 304
Pérez Fonseca, E. 304
Pérez Santana, A. 300
Périer, O.-J. 330
Permeke, C. 873
Perret, A. 544
Pessoa, F. 66, 115, 184, 185, 186, 187, 188, 211, 334, 335, 336, 337, 1045,1051 (hétéronymes: Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis)
Pétain, Ph. 1108
Petraşcu, M. 553, 555
Petrović, R. 437
Pevsner (Pevzner) A. 328, 521, 539, 557
Pevsner (Pevzner), N. (voir Gabo, N.)
Pfemfert, F. 88, 219, 227
Pia, P. 107, 153
Pica, V. 24
Picabia, F. 119, 202, 292, 315, 317, 321, 338, 334, 340, 341, 342, 343, 344, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 382, 386, 387, 388, 390, 411, 571, 575, 645, 660, 681, 686, 698, 700, 702, 703, 706, 715, 720, 722, 749, 762, 787, 795, 805, 815, 816, 829, 832, 979, 980, 981, 986, 987, 993, 994, 995, 996, 1007, 1036, 1057, 1058
Picard, G. 155
Picasso, P. 37, 43, 79, 84, 133, 151, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318,321, 322, 323, 325, 326, 329, 331, 332, 338, 339, 481, 566, 595, 644, 648, 649, 657, 699, 720, 721, 727, 731, 764, 769, 813, 815, 822, 823, 879, 946, 947, 948, 949, 950, 954, 956, 973, 978, 984, 1000, 1002, 1025, 1057, 1058, 1110
Pichette, H. 407, 911
Pichois, Cl. 82
Picon, G. 311, 1049
Piero della Francesca 83
Pierre le Grand 162
Piętak, S. 550
Pieyre de Mandiargues, A. 405, 448, 568
Pignatari, D. 69, 584, 1023
Pijnenburg, G. 329, 385
Pilinszky, J. 572
Piłsudski, J. 1108
Piñero, F. 297
Pinget, R. 583, 855, 856, 857, 860, 861, 863, 864, 866, 867
Pinthus, K. 46, 47, 220, 221, 225
Pirandello, L. 555, 834
Piscator, E. 239, 393, 836, 838, 845
Piscopo, U. 1033
Pianchon, R. 912
Planck, M. 81, 812
Platon, 75, 261, 323, 560, 644
Plaudis, J. 247
Plaza, J. 1023
Plechanov, G. V. 1125
Plisnier, Ch. 330
Plotin, 74
Plutarque 971
Poe, E. A. 98, 118, 641, 758, 770, 1026
Poggioli, R. 28, 42, 44, 46, 56, 57, 60, 114, 118, 120, 428, 1033, 1035, 1036, 1038, 1042, 1044, 1048, 1131, 1137, 1138, 1145
Poictevin, F. 24
Poliščuk, V. 528
Polti, G. 155, 320
Ponge, F. 781, 811, 824, 940, 1050
Pontual, R. 471
Popa, V. 436
Popova, L. 332, 522, 840, 973
Popović, J. 210
Popović, K. 437, 438
Portal, M. 301
Pörtner, P. 219, 227
Potebnja, A. A. 283
Pougny (Puni), I. 332, 539, 973, 977
Poulenc, F. 85, 332
Pound, E. 45, 58, 59, 69, 79, 80, 115, 125, 193, 195, 261, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 282, 283, 305, 307, 308, 309, 310, 318, 326, 383, 460, 487, 589, 609, 698, 810, 816, 819, 843, 943, 1022, 1041, 1075
Poupeye, C. 843
Pousseur, H. 820
Poussin, N. 561
Prado, P. 188, 190
Prado Coelho, J. do 14, 66
Prados, E. 428, 435
Praga, M. 693

Prampolini, E. 329, 528, 710, 839
Prassinos, G. 1000
Pratella, F. B. 85, 162
Praz, M. 100
Prévert, J. 473, 647, 701, 732
Prévost, dit l'abbé Prévost, 279
Price-Mars, J. 478
Prigent, Ch. 822, 823
Prigoni, P. 804
Princet, M. 316
Prokof'ev, S. S. 36
Pronaszko, A. 99, 243
Proudhon, P. J. 88, 1046
Proust, M. 45, 72, 406, 416, 796, 861, 1124, 1131
Prutkov ("Koz'ma Prutkov") 441
Przyboś, J. 504, 514, 550, 552, 603
Przybyszewski, St. 98, 99, 110, 239, 243
Puni, voir Pougny
Punin, N. 521, 547
Purrmann, H. 316
Puškin, A. S. 93, 99, 157, 160, 164, 165, 168, 174, 380, 561, 649, 770
Pynchon, T. 586
Pythagore, 74

Q

Quasimodo, S. 580
Queeney, S. 1148
Queneau, R. 582, 701, 756, 819, 820, 821, 851, 852, 853, 854, 855, 857, 858, 860, 862, 863, 866, 867, 874, 939
Queval, H. 820
Quevedo, F. G. de 305, 429
Quinet, E. 1062
Quintanilla, L. 301
Quiroga, H. 465

R

Rabelais, F. 279, 771
Racin, K. 210
Racine, J. 79, 264, 309
Radcliffe, A. 92
Räderscheidt, A. 353
Rados, N. 446 (voir Spieros)
Raffa, P. 31
Raine, K. 460
Rama, A. 63
Ramos, G. 189
Raphael, M. 315, 317, 327
Raphaël (Raffaello Sanzio, dit) 643
Rastier, F. 937
Rauschenberg, R. 678
Ravel, M. 79
Ravitsh, M. 249, 250, 251
Ray, P. C. 459
Raymond, M. 311, 1049
Raynal, M. 313, 315, 317, 319, 323, 329
Read, H. 58, 232, 233, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 1044
Reavey, G. 455
Reclus, E. 88
Redko, A. 160
Redon, O. 55
Rees, O. van 381, 385, 979
Rees-Dutilh, A. C. van 381, 385
Reger, M. 85
Régnier, H. de 279
Reich, Ch. A. 578
Reich, W. 577
Reichardt, J. 1019
Reinhardt, M. 838
Reiss, E. 226
Remak, H. H. H. 14
Rembrandt, 104, 142
Remizov, A. M. 440
Renan, E. 661
Renaud, Ph. 150, 152
Renéville, R. de 106
Renoir, A. 83, 214, 413
Renzio, T. del 455
Repin, I. 164
Restany, P. 806
Reverdy, P. 202, 203, 291, 292, 299, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 334, 336, 337, 364, 397, 401, 427, 428, 434, 466, 477, 483, 501, 502, 506, 509, 514, 587, 634, 653, 706, 729, 731, 735, 739, 757, 759, 760, 786, 804, 805, 808, 812, 818, 945, 946, 948, 951, 953, 954, 956, 959, 960, 962, 997, 1000, 1010
Revzine, O. et Y. 917
Reyes, S. 298
Reyes Messa, A. 300
Reymont, W. S. 79
Ribemont-Dessaignes, G. 105, 316, 317, 363, 365, 366, 367, 369, 382, 385, 397, 505, 506, 550, 635, 661, 674, 681, 690, 694, 701, 708, 723, 727, 732, 734, 750, 754, 757, 771, 774, 777, 827, 828, 980, 981, 986, 1045, 1058
Ribera Chevremont, E. 466
Ribot, Th. 263
Ricardo, C. 189
Ricardou, J. 583, 803, 852, 866, 874, 875, 1137
Riccio, G. 298
Richepin, J. 136
Richter, H. 353, 382, 534, 540, 541, 554, 719, 777, 842, 979, 982, 1011, 1015, 1017, 1019

Ricœur, P. 1065
Rictus, J. 316, 318
Riding, L. 58
Riegl, A. 78
Rieti, V. 383, 981
Rietveld, G. 534, 536, 538
Riffaterre, M. 885, 916
Rigaut, J. 365, 662, 681, 684, 703, 788, 832, 1056
Rilke, R. M. 72, 222, 1124
Rimbaud, A. 47, 73, 79, 97, 105, 106, 107, 110, 111, 123, 124, 126, 260, 292, 304, 309, 322, 326, 364, 388, 399, 404, 408, 426, 428, 467, 469, 472, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 487, 518, 641, 642, 656, 659, 672, 675, 679, 684, 693, 699, 707, 719, 726, 727, 740, 741, 743, 744, 763, 768, 770, 771, 776, 779, 794, 796, 810, 822, 828, 832, 874, 996, 1017, 1026, 1048, 1050, 1097
Rimydis, A. 210
Rinsema, E. 383, 384, 385
Rinsema, Th. 383, 384, 385
Riopelle, J.-P. 815
Ristić, M. 434, 436, 437, 438, 569, 682, 756, 791, 831
Ritsos, Y. 445, 447, 449, 450, 451, 453
Rittich, W. 237
Rivas, H. 288
Rivas Dávila, A. 304
Rivas Panedas, J. 288, 291
Rivera, D. 400, 751
Rivero Oramás, R. 303
Roa Bastos, A. 469
Robbe-Grillet, A. 405, 582, 583, 796, 851, 852, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 865, 866, 867, 871, 872
Roberts, M. 456, 457
Roberts-Jones, Ph. 816
Robin, M. 132
Roblès, E. 472
Roche, D. 583, 811, 815, 819, 937, 940
Roche, M. 1148
Roché, H.-P. 341
Rodčenko, A. 522, 539, 540, 547, 557, 587, 726, 977, 1014, 1016
Rodin, A. 142
Roditi, E. 399
Rodrigues, O. 18, 24
Rogačevskij-Lvov, V. 160
Roh, F. 468
Röhl, K. P. 382, 541
Rojas, G. 469
Rojas Jiménez, A. 298, 300
Rojas Paz, P. 298
Rokha, P. de (pseud. de Díaz Loyola, C.) 300, 304, 466
Roll, S. (pseud. de Dinu, G.) 207, 208, 379, 380, 506, 509, 555, 556, 683, 736
Rolland, R. 88, 363
Romains, J. (pseud. de Farigoule, Louis) 135, 140, 254, 326, 415, 1133
Romani, B. 115
Romani, R. 968
Romero y Martínez, M. 61
Romoff, S. 1046
Ronconi, L. 833
Ronsard, P. de 18, 102, 913
Rood, O. N. 81
Rosai, O. 143
Rosales y Rosales, V. 304
Rosenberg, A. 45
Rosenberg, H. 59, 1154
Rosenberg, L. 317
Rosenquist, J. 810
Rosny, J. H. 79, 141, 156
Rossetti, D. G. 118, 119
Rossijanskij, M. (pseud. de Zak, L.) 966
Rossum-Guyon, F. van 583
Rothko, M. 569
Rouault, G. 254
Roubaud, J. 798, 799, 800, 820, 939, 940, 1031, 1032
Roud, G. 256
Roughton, R. 454, 455
Rousseau, H. dit le Douanier 314, 749, 832
Rousseau, J.-J. 91, 771, 1097
Roussel, R. 517, 796, 801, 806, 820, 850, 858, 859, 862, 863, 874, 875, 1000
Roussel, X. 55
Rouveyre, A. 149
Rowohlt, E. 46, 226
Roy, J. 472
Royère, J. 140, 703
Rozanova, O. 159, 330, 333, 334, 336, 966, 973, 974, 977
Roždestvenskij, R. 603
Różewicz, T. 573, 602, 603
Rubiner, L. 76
Rude, F. 320
Rulfo, J. 569, 1083
Ruskin, J. 118, 119
Russell, B. 78, 1027, 1028
Russell, M. 339
Russo, L. 25
Russolo, L. 85, 151, 154, 710, 968
Rutherford, E. 1030
Rutter, F. 57

S

Sá, A. de 69
Saarikoski, P. 601
Saaritsa, P. 601

Sabanajew, L. 230
Sabatier, R. 903, 906
Sá-Carneiro, M. de 184, 185, 186, 335
Sade, D. A. F. marquis de 91, 92, 95, 103, 433, 464, 477, 479, 498, 600, 673, 679, 749, 770, 771, 1017, 1140
Sagot, C. 317
Sahtouris, M. 453
Saillet, M. 107, 960
Sainte-Beuve, Ch. A., 19, 20, 880, 1088, 1110
Saint-Georges de Bouhélier, S. 78, 131, 135
Saint-John Perse, (pseud. de Saint-Léger Léger, Alexis) 444, 470, 483, 594, 824
Saint-Point, V. de 89, 154, 203
Saint-Pol Roux (pseud. de Roux, P.) 114, 115, 116, 117, 185, 397, 724, 883
Salazar (A. de Oliveira) 462, 1039
Salazar Domínguez, J. 303
Šalda, F. X. 544
Salgado, P. 189
Salinas, P. 202
Salinger, J. D. 589
Salmon, A. 152, 153, 313, 314, 315, 317, 318, 320, 321, 325, 329, 415, 950, 951
Salvat-Papasseit, J. S. 295
Sánchez, L. A. 300
Sandberg, W. 1020
Sanguineti, E. 28, 67, 573, 576, 585, 598, 1033
Sanouillet, M. 94, 363
Sant'Ana, A. R. de 70
Santa Rita, G. de 184, 185, 335
Sant'Elia, A. 148, 214, 717, 779, 780, 782
Santos, A. dos 464
Sapho 309
Sarraute, N. 582, 862, 866
Sartre, J.-P. 52, 106, 577, 590, 859, 1040, 1044, 1143
Satie, E. 79, 84, 85, 315, 318, 332, 365, 368, 369, 381, 383, 802, 823, 832, 984, 985
Saussure, F. de 581, 600, 939, 990, 993
Sautreau, S. 824
Scarfe, F. 460
Schad, Ch. 346, 997
Schade, J. A. 444
Schaeffer, P. 587
Schamberg, M. 339, 344
Scheerbart, P. 86, 328, 329, 359, 746, 794, 796, 900
Schéhadé, G. 407, 476, 514, 519, 911
Schéhadé, L. 476
Scheiwiller, V. 131, 148
Schelling, F. W. J. 19, 1059
Schenouda, H. 474
Schérer, J. 820
Schickele, R. 93, 194, 223
Schierbeek, B. 797
Schiller, Fr. von 95, 755
Schlegel, A. W. 18
Schlegel, F. 100
Schlemmer, O. 541, 840, 842
Schliemann, H. 79
Schlumberger, J. 372
Schmalenbach, W. 994
Schmalzigaug, J. 203
Schmidt, A. 586
Schmidt, S. J. 920
Schoenmaekers, M. H. J. 537
Schöffer, N. 587, 606, 817
Scholte, H. 1016
Schönberg, A. 84, 85, 227, 229, 271, 587, 942
Schopenhauer, A. 74, 78, 322
Schreyer, L. 47, 220, 223, 230, 235, 255, 327, 936
Schulz, B. 243, 593
Schulz, K. 104
Schuster, J. 667
Schwarzkogler, R. 579, 1145
Schwitters, K. 327, 346, 347, 348, 349, 352, 354, 355, 356, 357, 361, 363, 375, 377, 382, 383, 384, 389, 396, 540, 541, 542, 555, 556, 557, 571, 584, 592, 606, 702, 747, 793, 795, 817, 841, 880, 942, 954, 980, 981, 994, 1007, 1015, 1017, 1018, 1019, 1020, 1024, 1026
Scott, W. 93, 114, 795
Scrivo, L. 134
Scutenaire, L. 411, 414, 426
Seabra, J. A. 66, 185
Šebek, K. 495
Séché, A. 131, 133
Sedlmayr, H. 44
Séféris, G. (pseud. de Seferiadis, G.) 445, 447, 563
Segall, L. 188
Seguel, G. 298, 300
Seiwert, F. W. 353, 543
Seixas, C. 464
Seligmann, K. 398, 399
Seliškar, T. 210
Sel'vinskij, I. L. 522, 524, 527, 528
Semënov, A. 972
Šemerys, S. 210
Semprun, J. 607
Šemšurin, A. 334
Senghor, L. S. 399, 478, 483, 484, 485
Serner, W. 256, 346, 348, 349, 361, 362, 367, 368, 979, 980
Sernesi, S. 430
Sernet, C. 505, 682, 690 (voir aussi Cosma M.)
Serpan, J. 894
Serra, R. 25
Serreau, J.-M. 912
Šeršenevič, V. 115, 161, 282, 283, 284, 285, 286, 306, 308
Servien, P. 884

Servranckx, V. 203
Sérusier, P. 317
Seue = Scève, M. 18
Seuphor, M. (pseud. de Berckelaers, F.) 550, 738, 816
Seurat, G. 83
Ševčenko, A. V. 764
Severini, G. 56, 58, 141, 152, 185, 193, 314, 324, 325, 710, 725, 961, 962, 968
Severjanin, I. 32, 159, 966
Shakespeare, W. 78, 125, 264, 309, 408, 487, 842
Shattuck, R. 311, 957, 1145
Shaw, G. B. 86, 771
Sheeler, Ch. 344, 982
Shelley, P. B. 267, 795
Signac, P. 317
Silva Brito, M. da 188
Simenon, G. 426
Simić, A. B. 208
Simić, N. 210
Simon, C. 582, 583, 796, 859, 860, 861, 863, 867, 871, 874, 875, 876
Sinán, R. 304
Sinclair, M. 270
Sinkó, E. 499
Siqueiros, D. 566
Siti, W. 31
Sitwell, E. 326, 614, 949
Skarimbas, Y. 446, 447
Šklovskij, J. 33, 159, 170, 713, 714, 776
Skrjabin, A. N. 85, 230, 723
Škvorecký, J. 242
Slaviček, A. 207
Šlejhar, K. J. 238
Slodki, M. 978
Słowacki, J. 99
Smet, G. de 256
Smith, R. 298
Socrate 75
Soffici, A. 24, 43, 114, 133, 148, 150, 373, 643, 749, 757, 830
Sokel, W. 196, 230, 264
Sokolov, I. 261
Sokolov, P. 440
Solana, J. Gutiérrez 429, 430
Sollers, Ph. 583, 651, 822, 871, 1146
Šolochov, M. A. 36
Sologub, F. (pseud. de Teternikov, F.) 169
Solstad, D. 601
Solt, M. E. 919
Somville, L. 138
Sorel, G. 88, 139, 141, 768, 1133
Šostakovič, D. 79
Sotillo, P. 303
Souday, P. 1058
Soulier, ("le père Soulier") 317
Soupault, Ph. 113, 203, 329, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 395, 407, 415, 416, 427, 477, 478, 677, 703, 826, 888, 950, 951, 979, 980, 985, 991, 1000, 1058
Souriau, E. 814
Souriau, P. 77
Souris, A. 411, 424, 985
Sousa Cardoso, A. de 185
Spacagna, J. 903
Špála, V. 239
Spencer, H. 73, 77
Spender, S. 59, 457, 566
Spengemann, Chr. 355
Spengler, O. 640, 668
Spieros, M. (voir aussi: N. Kalamaris, N. Rados, N. Calas) 446
Spire, A. 900
Stadler, E. 46, 200, 223, 228
Staël, Mme de 18
Staline, 52, 282, 425, 519
Stallman, R. W. 1143
Stanislavskij (Alekseev, K. S., dit) 836, 837
Staritsky, A. 977
Steegemann, P. 354, 980
Stein, G. 313, 314, 315, 316, 318, 326, 339, 745, 783, 874, 931, 946, 947, 948, 951
Stein, L. 313, 315, 316
Steiner, George 748
Steiner, Giuseppe 148
Steinitz, K. 542
Stella, J. 339, 344
Stenberg, G. 522
Stenberg, V. 522
Stendhal, (H. Beyle, dit) 1061
Stepanov, N. 971
Stepanova, V. 522, 978, 1014
Šterenberg, D. 539
Sterian, P. 713, 827
Stern, A. 191, 192, 501, 550
Sternberg, J. von 985
Sterne, L. 852
Sternheim, C. 99, 112, 199, 200, 220, 223, 236
Stétié, S. 476
Stevens, W. 275, 326
Stieglitz, A. 338, 339, 340, 341, 342, 368
Stimson, F. S. 63
Stirner, M. 76, 88, 353
Stockhausen, K. 587, 810, 817, 820, 935, 942
Stokes, A. 58
Stramm, A. 47, 83, 125, 199, 221, 223, 226, 230, 234, 235, 255, 258, 307, 327, 329, 330, 357, 389, 584, 796, 846
Strand, P. 982

Strauss, E. 951
Strauss, R. 85
Stravinski, I. 44, 79, 85, 315, 318, 802, 823
Streuvels, S. (pseud. de Lateur, F.) 79
Strindberg, A. 47, 121, 122, 132, 228, 257, 258, 834
Stuckenberg, F. 329
Stur, J. 99, 115
Štyrský, J. 331, 489, 490, 491
Suares, C. 1049
Sukenick, R. 1148
Sully, J. 78
Sully Prudhomme (R. F. A. Prudhomme, dit) 641
Supervielle, J. 466
Sureda, J. 295, 297
Suyder, G. 589
Švarc, E. 440, 442
Svevo, I. (pseud. de Schmitz, E.) 850
Sviták, I. 495
Svjatogor, A. 81
Swift, J. 458, 770
Swinburne, A. C. 118, 119
Swingewood, A. 1033
Synge, J. M. 79
Sypher, W. 311, 312
Szabolcsi, M. 11, 14, 114, 1033, 1035, 1081
Szejna, J. 603
Szilárd, L. 1029
Szymanowski, K. 79
Szymborska, W. 602

T

Tabet, A. 476
Tablada, J. J. 297, 302, 305
Tabucchi, A. 462
Tagore, R. 79, 115
Taine, H. 73, 234
Tairov, A. J. (pseud. de Kornblit, A.) 239, 521, 838
Tallet, J. Z. 303
Tanguy, Y. 398, 399, 459, 1002, 1003, 1008
Tapiés, A. 570
Tarabukin, N. 521
Tardieu, J. 835, 836, 911, 914
Tarkieltaub, J. 900
Tarulis, P. 210
Tasteven, H. 161
Tati, J. 572
Tatlin, V. E. 37, 332, 333, 334, 521, 539, 540, 557, 676, 710, 781, 974, 978, 995, 1012, 1014, 1016, 1018, 1023, 1026
Taut, B. 328
Tchouang-Tzeu 482
Teige, K. 206, 240, 331, 385, 488, 489, 490, 491, 492, 514, 544, 545, 555, 557, 568, 682, 714, 724, 725, 730, 741, 746, 756, 780, 781, 942
Teirlinck, H. 865
el-Telmissany, K. 475
Tennyson, A. 126
Teodorescu, V. 510, 511, 513, 683, 748
Terent'ev, I. 173, 177, 183, 440
Terk, S. 314 (voir aussi Delaunay, S.)
Tessari, R. 134
Thackeray, W. M. 114
Theer, O. 206, 239
Themelis, G. 453
Themerson, S. 1148
Theophilos, H. 449
Thiers, A. 828
Thogorma, J. 155
Thom, R. 1028
Thomas d'Aquin, (saint) 74, 648
Thórdarson, Th. 205
Tieck, L. 100
Tiempo, C. 298
Tilvytis, T. 210
Timofeev, L. I. 41
Tinguely, J. 575, 703
Tisserer, J. 136
Tixier, J. M. 821, 822, 824
Tjutčev, F. 99, 173
Tobey, M. 802
Todd, R. 455
Todorov, T. 882
Tolkien, J. R. R. 594
Toller, E. 260, 393, 609
Tolstoj, A. K. 441
Tolstoj, L. 51, 157, 165, 561
Torre, G. de 11, 62, 201, 202, 203, 287, 288, 289, 291, 292, 297, 300, 301, 305, 308, 386, 427, 429, 471, 660, 759, 777, 827, 1044
Torrente Ballester, G. 64, 287
Tot, A. 575, 595
Touraine, A. 800
Toyen (pseud. de Čerminová, Marie) 489, 491
Trakl, G. 96, 221, 256, 261, 330, 571, 585
Treece, H. 461
Tret'jakov, S. 181
Trevelyan, J. 454
Triolet, E. 400
Troncoso, A. 300
Trost, D. 510, 511, 512
Trotski, L. 35, 44, 45, 87, 133, 400, 421, 1126, 1127, 1129
Troxler, I. V. 94
Troyer, P. de 203, 204, 323
Tudor-Miu, A. 737

Tueni, N. 476
Tufanov, K. 440
Tumannyj, D. 522
Turaev, S. A. 41
Turgot, A. R. J. 1093
Turnell, M. 1143
Tutuola, A. 485, 486, 487
Tuwim, J. 191
Twombly, Cy 570
Tylor, (sir Edward Burnett) 79
Tynjanov, J. 182, 286, 832, 1012, 1013
Tysliava, J. 210
Tzara, T. (pseud. de Rosenstock, Sami) 79, 105, 107, 110, 119, 124, 202, 203, 220, 292, 302, 337, 348, 349, 350, 355, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 379, 380, 381, 382, 385, 386, 387, 398, 402, 407, 415, 422, 438, 479, 483, 505, 506, 509, 541, 550, 554, 570, 638, 641, 646, 649, 657, 660, 661, 664, 665, 669, 671, 676, 680, 682, 684, 686, 687, 689, 691, 694, 696, 698, 699, 700, 702, 706, 708, 711, 713, 718, 720, 723, 725, 727, 729, 732, 734, 735, 737, 739, 746, 747, 748, 750, 751, 757, 759, 762, 765, 767, 769, 770, 771, 772, 773, 777, 778, 780, 783, 787, 788, 791, 795, 797, 804, 805, 806, 808, 814, 818, 825, 826, 827, 828, 829, 831, 832, 833, 836, 911, 979, 980, 981, 987, 990, 991, 992, 993, 996, 1006, 1036, 1045, 1046, 1047, 1049, 1054, 1057, 1058, 1109

U

Ubac, R. 1008
Udal'cova, N., 332, 973
Uhde, W. 314, 316
Uhland, L. 99
Unamuno, M. de 201, 383
Undurraga, A. de 299
Unik, P. 422
Unruh, F. von 232
Upward, A. 266
Urbina, L. 288
Urmuz (pseud. de Demetrescu-Buzău, D.), 379, 380, 387, 508, 556, 663, 683, 685, 771
Urošević, V. 435
Uslar Pietri A. 303
U Tamsi, Tchicaya (pseud. de Félix-Tchicaya, G.) 482, 486

V

Vaché, J. 224, 240, 364, 387, 427, 470, 660, 662, 669, 680, 684, 686, 691, 703, 831, 1056
Václavek, B. 240, 331, 491, 492
Vaginov, K. 440
Vailland, R. 106
Vajda, G. M. 14
Valaoritis, N. 453
Valdelomar, A. 301
Valéry, P. 72, 416, 420, 482, 691, 758, 806, 807, 810, 824, 830, 876, 1033, 1133, 1137
Valle, A. del 61, 109, 291, 298
Valle, R. del 300
Valle-Inclán, R. del 429, 430, 432, 467, 468
Vallejo, A. 298
Vallejo, C. 297, 301, 304, 305, 428, 466, 467, 468, 470, 1074, 1075, 1077, 1078, 1079, 1082
Vallotton, F. 55
Vámoš, G. 240
Vančura, V. 206, 241, 242
Vandeputte, H. 330
Vanderpyl, F. R. 317
Vando-Villar, I. del 288, 291, 297
Vaneigem, R. 1095
Vantongerloo, G. 536
Varallanos, A. 304
Varela, L. A. 469
Varèse, E. 339, 341
Vargas, G. 189
Vargas Llosa, M. 1083
Varvitsiotis, T. 453
Vasarely, V. 587, 880, 1025, 1031, 1032
Vasconcelos, M. Cesariny de 462, 463, 464, 465, 487
Vasseur, A. A. 770
Vauthier, J. 911
Vauxcelles, L. 311
Vega, L. de la 291
Vela, A. 302
Velter, A. 824
Verde, C. 186
Verdin, S. 801
Vergez, G. 18, 1087, 1094
Verhaeren, E. 32, 82, 87, 114, 115, 116, 129, 131, 132, 135, 137, 140, 141, 149, 155, 156, 200, 203, 260, 263, 280, 332, 414, 1033
Verhesen, F. 879
Verlaine, P. 24, 114, 116, 641, 659, 681, 886, 964, 1097, 1110
Verne, J. 81
Vérola, P. 155
Vesaas, T. 443
Vesnin, A. 521
Vespeira, M. 463
Veyssié, R. 155
Vian, B. 851, 853, 854, 855, 857, 861, 863, 866, 867, 874
Viazzi, G. 131, 148
Vico, G. 224, 742, 761

Vidal Isern, A. 295
Vidales, L. 302
Vignale, P. J. 298
Vigny, A. de 126
Vila, J. 430
Vildrac, Ch. 280, 285, 309, 314, 326, 800, 949
Vilhjálmsson, Th. 445
Villa Lobos, H. 79
Villaespesa, F. 288
Villaurrutia, J. de 298
Villon, F. 279, 309, 317, 771
Villon, J. (pseud. de Duchamp, Gaston) 317, 1057
Vinaver, S. 730
Vinea, I. 207, 379, 380, 505, 553, 555, 559, 637, 683, 736, 771
Vinokur, G. 172, 740
Virgile 913
Visan, T. de 155
Vischer, M. 361
Vitrac, R. 97, 117, 124, 364, 365, 407, 478, 846, 911, 984
Vives, 295
Vivier, R. 414
Vladimirov, J. 440
Vlaminck, M. de 313, 763, 764
Voirol, S. 155, 156, 954
Voisine, J. 14
Vold, J. E. 601
Vollard, A. 317, 947
Voltaire, 770
Vonnegut, K. 593
Vordemberge-Gildewart, F. 536
Voronca, I. 207, 208, 379, 380, 505, 506, 507, 508, 509, 514, 554, 555, 556, 654, 655, 697, 700, 728, 730, 736, 738, 742, 744, 758, 761, 769, 781, 784, 791, 796, 826, 827, 1047
Voronskij, A. 35
Voskovec, J. (pseud. de Wachsmann, J.) 493, 545
Voznesenskij, A. 41, 603, 606
Vree, P. De 295, 1024
Vučo, A. 435, 437, 438, 439, 569
Vuillard, E. 55
Vujadinović, Ž. 437
Vvedenskij, A. 440, 442

W

Wadsworth, E. 233
Wagner, O. 544
Wagner, R. 84, 85, 105, 118, 163, 322, 835, 838, 841, 964
Walcott, D. 988
Walden, H. 44, 47, 197, 199, 209, 219, 220, 227, 228, 231, 234, 237, 255, 257, 258, 260, 315, 327, 329, 554, 680, 731
Walden, N. 327
Wallraff, G. 600
Walpole, H. 92
Walser, R. 222
Warhol, A. 579, 591, 720, 844, 942, 985, 1071
Wat, A. 104, 191, 501
Watson-Taylor, S. 456
Wauer, W. 220
Ważyk, A. 501, 550
Webb, B. 86
Webb, S. 86
Webern, A. 85, 271, 587, 809, 818, 1022
Wechsler, B. (voir Fundoianu)
Wedekind, F. 121, 122, 123, 125, 223, 243, 257, 834
Wees, W. 198
Weidlé, W. 793
Weightman, J. 56
Weill, B. 317
Weill, K. 837
Weiner, R. 240, 331
Weingarten, R. 911
Weisgerber, A. 316
Weisgerber, J. 1033
Weiss, J. 240
Weiss, P. 836, 837, 845
Weisstein, U. 11, 14, 55, 941
Wellek, R. 225
Werfel, F. 95, 222, 223, 227, 237, 238, 609
Werich, J. 493, 545
Werkman, H. N. 384, 386, 538, 1015, 1020
Wessem, C. van 745
Westerdahl, E. 428
Westphalen, E. 469
Whitehead, A. N. 78
Whitman, W. 47, 82, 114, 115, 116, 117, 140, 160, 186, 200, 203, 252, 280, 292, 304, 326, 431, 771, 1033, 1074
Wilde, O. 89, 94, 102, 119, 388, 641, 1073, 1142
Wilder, Th. 845
Wildman, E. 1148
Williams, E. 911, 921, 927, 930, 932, 934, 939
Williams, T. L., dit Tennessee 845
Williams, W. C. 266, 275, 326, 344, 389
Willink, C. 518
Wils, J. 536
Wilson, B. 835
Wilson, C. 636
Wilson, E. 58
Wilson, R. 596, 604
Wimsatt, W. K. 1143
Winckelmann, J. J. 79
Witkacy, voir Witkiewicz
Witkiewicz, S. I. (pseud.: Witkacy) 243, 244, 261, 733, 794, 834, 837, 843, 846

Wittgenstein, L. 585
Wittlin, J. 243
Wolfenstein, A. 196, 609
Wolff, A. 341
Wolff, K. 46, 226, 352
Wölfflin, H. 78
Wolker, J. 544
Wols, (pseud. de Schulze, W.) 802
Wood, B. 340
Woolf, V. 614, 796, 850, 864
Wordsworth, W. 78
Worringer, W. 44, 47, 48, 187, 194, 220, 224, 231, 259, 307, 326, 647, 764, 943
Wright, W. H. 58
Wyspiański, St. 243, 258

X

Xenakis, Y. 587, 839
Xisto, P. 69, 923, 929

Y

Yacine, K. 472, 485
Yáñez, A. 467
Yeats, W. B. 72, 79, 408, 460, 487, 843
Younan, R. 475
Young, E. 458, 770
Yurkievich, S. 1043

Z

Zabolockij, N. 439, 440, 441, 442
Zadek, P. 606
Zadkine, O. 316, 332, 376, 575
Zahradníček, J. 241
Zak, L. (pseudonymes: Chrysanthe et M. Rossijanskij) 966
Zalamea, J. 302
Zamjatin, E. I. 794, 870, 873
Zátková, R. 207
Zatočnik, D. 160
Závada, V. 492
Zayas, M. de 339
Zdanevič, I. (pseud.: Iliazd) 173, 175, 177, 525, 816. 971
Zech, P. 86, 223
Zee, J. van der 538
Zegadłowicz, E. 243
Žegin, L. 333
Zelinskij, K. 521, 522, 524, 526, 527, 528, 550
Žemčužnikov, A. M. et V. M. 441
Žengé, J. 210
Zenkevič, M. 276
Živadinović-Bor, V. 438, 439
Zola, E. 24, 82, 88, 112, 113, 114, 214, 837, 1024, 1033, 1059, 1060, 1063, 1065, 1128
Zoltowski, V. 1110
Zuckmayer, C. 222
Zukofsky, L. 272
Žukovskij, V. A. 99
Zweep, D. van der 538
Zweig, S. 249

BIBLIOTHECA ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA Könyvtára

2 les avant-gardes littéraires au xxe siècle

507100