

Introduction

L'image du jeune caractère destructeur dynamique proposée par Walter Benjamin, dont le seul « mot d'ordre » est « faire de la place »²⁷, et appliquée à l'activité artistique du début du XX^{ème} siècle, nous a séduit par son évidence frappante. Écrit en 1931, ce texte de deux courtes et denses pages se trouve en tête d'une époque ambivalente et secouée de changements, entraînant des conséquences pour tout le siècle à venir.

Originellement, Benjamin pensait à des auteurs comme Bertolt Brecht en tant que modèle pour son caractère destructeur, des personnages auxquels il attribuait une mentalité brute qui poussaient leurs manifestations esthétiques sans délicatesse contre toute résistance intellectuelle.²⁸ Brecht réussit tout de même à convaincre une base de lecteurs solide et à répondre aux exigences du style d'époque, étant perçu comme auteur que la destruction a rajeuni : « Détruire en effet nous rajeunit, parce que nous effaçons par là les traces de notre âge »,²⁹ affirme Benjamin.

Le caractère destructeur avec son mot d'ordre captivant synthétise un fondement créateur de l'art de l'avant-garde et heurte son paradoxe inévitable : la destruction implique effectivement des aspects créateurs ; l'espace déblayé sera rempli aussitôt. Sur un plan existentiel, ce paradoxe invoque la formule d'Albert Camus sur l'absurdité du suicide : « On croit tout détruire et tout emporter avec soi, mais de cette mort même renaît une valeur qui, peut-être, aurait mérité qu'on vécût. »³⁰ Les mouvements d'avant-garde partagent l'idée de son négativisme – étant donné que les idéaux sont toujours des projections négatives, évoquant des utopies qui ne sont pas en place. Ce négativisme aide les individus à répondre aux autorités existantes par une autorité individuelle et frappante, permettant à ces

27 BENJAMIN, Walter : « Le Caractère destructeur » (1931), dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 330–332, ici p. 332.

28 WOHLFAHRT, Irving : « No-Man's-Land : On Walter Benjamin's 'Destructive Character' », *Diacritics*, t. 8 n° 2, 1978, p. 47–65, ici p. 57.

29 BENJAMIN, 2000, p. 332.

30 CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris : Gallimard, 1951, p. 20.

individus de choisir pour eux-mêmes leurs idéologies et, en conséquence, leurs chemins et possibilités esthétiques.

Ces aspects de l'art de l'avant-garde nous ont menée à notre problématique ; nous ne souhaitons pas établir encore une définition supplémentaire de l'avant-gardisme. Nous avons fait abondamment usage de la *Teoria dell'arte d'avanguardia* de Renato Poggioli³¹ pour ce travail et nous tenons compte de la notoire *Theorie der Avantgarde* de Peter Bürger³² ainsi que du recueil par Manfred Hardt, *Literarische Avantgarden*³³, qui unit des perspectives historiques, sociologiques, politiques et esthétiques.

Le terme en soi pose des problèmes, désignant dans le domaine artistique le plus grand écart entre l'art traditionnel et l'avènement de l'art appelé « avant-gardiste ». Cette approche saisit la motivation des artistes de « faire autrement », de créer une sorte de contraire vis-à-vis de leurs conditions culturelles respectives, d'assumer une attitude antagoniste comme l'appelle Poggioli. C'est une définition très large qui vise plutôt l'intention et le corpus théorique des œuvres, c'est-à-dire les implications socio-culturelles, et qui propose fréquemment des moyens destructeurs. Et elle inclut des artistes qui n'ont jamais appartenu à des courants spécifiques, ce qui se prête parfaitement à l'approche que nous utilisons dans ce travail. Nous donnons à toutes les occasions pertinentes un grand espace aux analyses des œuvres afin de compléter et d'exemplifier le fond théorique et l'ambiance destructrice par des exemples concrets.

Il est pour nous question de démontrer comment s'est développée une dynamique destructrice dans le caractère, la rhétorique et dans l'activisme artistique de la période de l'Avant-guerre et de l'Entre-deux-guerres en tant que facteur qui unit l'art européen du Portugal jusqu'en Russie. Pour mettre en contexte et approfondir cette problématique, nous donnons dans cette introduction un panorama des mouvements d'avant-garde et de leurs foyers principaux, un résumé socio-artistique de la première guerre mondiale et de la révolution de 1917 en Russie. Dans la troisième partie de cette introduction, nous illustrons les différents aspects de la destruction qui nous paraissent pertinents. En dernier lieu, nous expliquons notre approche méthodologique et le fil conducteur de ce travail sous le signe de la destruction et la fusion des arts.

Nous avons placé la problématique de notre travail dans une époque dense et mouvementée. Charles Péguy met en pointe dans la revue *L'Argent* de 1913 : « Le monde a moins changé depuis Jésus-Christ qu'il n'a changé depuis trente

31 POGGIOLI, 1962.

32 BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt (Main) : Suhrkamp, 1974.

33 HARDT, Manfred (éd.), *Literarische Avantgarden*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

ans. »³⁴ En moins de trente ans, on a pu observer la naissance et la mort de plusieurs mouvements artistiques comme le symbolisme, la décadence, le cubisme, l'expressionnisme, pour en nommer quelques-uns. La création artistique était marquée par l'art-pour-art et son attitude auto-référentielle ainsi que par le mysticisme qui visait un retour à un état naturel archaïque ; les avant-gardes l'ont reconnectée avec le présent.

Nous avons été témoins de la célébration des centenaires du début et de la fin de la première guerre mondiale en 2014 et 2018, du mouvement dadaïste en 2016 et de la révolution d'octobre en 2017 lors de la rédaction de ce travail. Ce défilé d'anniversaires commémorés dans toute l'Europe, voire sur tout le globe, par des expositions, des colloques, des publications et des numéros spéciaux de revues, souligne davantage la pertinence de la problématique non seulement dans un champ littéraire ou de musicologie, mais également historique et international.

Le cadre temporel de 1909 à 1932 prend comme point de départ la publication du manifeste fondateur du futurisme de Marinetti et l'année de la publication de l'*Ursonate* de Schwitters comme point final, quoique nous fassions usage de quelques écrits qui ont été publiés ultérieurement. Cette époque est marquée par la grande productivité à l'écrit qui reflète la créativité méditée et des aspirations sérieuses de mener ces créations à une théorie valable. Elle englobe l'avant-guerre, la première guerre mondiale, la révolution en Russie et l'entre-deux-guerres, et surtout les années d'épanouissement, d'établissement et, en partie, du déclin des mouvements d'avant-garde qui surgissent du modernisme européen : le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme dans leurs différents foyers européens.

L'hétérogénéité de la création artistique et la superposition des domaines artistiques de ce temps sont difficiles à manier : nous choisissons un angle abstrait dans le cadre de ce travail, la destruction, afin de pouvoir aborder les différentes disciplines et dans quelques cas profiter de leurs synergies. Nous ne supposons pas l'art de l'avant-garde comme concept historique unique, mais comme ensemble de concepts, idées et tendances esthétiques. Il s'agira de saisir la « *comune condizione psicologica* »³⁵ – la condition psychologique partagée, à savoir l'oscillation entre suppression de la tradition et la création (*cf.* ci-dessous).

Nous abordons en premier lieu le domaine textuel et poétique. Les écrits avant-gardistes sont en eux-mêmes si explicatifs et – certains – marqués par la clairvoyance de la part de leurs auteurs, que nous les privilégions pour une analyse pertinente, nous les faisons parler pour eux. Nous lirons des affirmations, des excuses, de l'iconoclasme, de la négation et du vol d'icônes. Les acteurs, demandant un renouveau total, se retrouvent parfois dans un état de naïveté historique, omettant des mutations radicales qui ont eu lieu antérieurement. La vue de

34 Cité par SHATTUCK, Roger, *Les Primitifs de l'Avant-garde*, Paris, Flammarion, 1974, p. 9.

35 POGGIOLI, 1962, p. 16.

l'histoire culturelle à travers un prisme précis et par conséquent étroit, à savoir le courage de ne pas répondre aux exigences du public ou du patron, peut également sembler bornée. Une partie du radicalisme des manifestes et de certains ouvrages réside dans l'illusion d'être seul au monde, de revendiquer la position d'être seul contre tous. Se croyant unique, l'artiste arrive à un niveau de création explosif, se joignant à ceux qui pensent comme lui, il gagne la confiance que ce qu'il crée vaut d'être remarqué.

Ensuite, dans le domaine musical, nous explorons cette facette de l'art de l'avant-garde qui joue un rôle particulier – d'emblème, ou invisible – pour chaque mouvement que nous mettrons en évidence. Elle apparaît souvent dans le contexte de la performance, une notion qui a d'ailleurs été créée lors d'une soirée futuriste le 24 mai 1914 à Naples par le journaliste Paolo Scarfoglio.³⁶ Les arts du spectacle que nous appelons dans ce contexte « performance » constituent le domaine le plus ambigu et le moins déterminé de notre travail, faute de documentation exhaustive de moments au final éphémères et faute d'entre-croisements des tendances esthétiques contemporaines aux mouvements.

La cible de la destruction consiste dans l'écart de plus en plus visible entre la vie contemporaine et le langage des arts traditionnels et de le neutraliser justement en remplissant cet écart avec un art vif qui répond aux besoins de la nouvelle condition humaine. Les créations artistiques des acteurs autour des mouvements d'avant-garde rapprochent par cette destruction la réalité de la société de la réalité artistique.³⁷ Les vers libres, puis les mots en liberté devaient refouler les Alexandrins. L'échelle diatonique ne valait plus rien à côté des bruiteurs et de l'enharmoine. Les lieux de performance alternatifs conquerraient l'espace fermé des théâtres. L'image d'une vie déterminée individuellement exige un art qui est proche de l'individu autonome.

Nous omettons le domaine des beaux-arts. La relation entre la peinture et la littérature a été le sujet d'un grand nombre d'études des bibles illustrées jusqu'aux œuvres de René Magritte. L'aspect de la performance est beaucoup moins évident confronté avec la littérature lors des lectures publiques, la musique et le théâtre. Il pourrait être intéressant dans le cadre d'une étude séparée d'expliquer en quoi l'acte de l'exposition constitue justement un acte et non un moment statique, et il faudrait aussi démarquer les limites de l'exposition vis-à-vis de la performance animée par des êtres-humains.

Or, la typographie avant-gardiste ouvre le champ de la relation entre la peinture et la parole qui a déjà été l'objet de plusieurs travaux de recherche fructueux.

36 LISTA, 2008, p. 192.

37 HARDT, Manfred : « Zu Begriff, Geschichte und Theorie der Avantgarde », dans HARDT, p. 145–171, ici p. 167.

Nous ne traçons que rapidement la nouvelle mise en page lors des analyses poétiques dans I.3.

Nous n'aborderons que de manière allusive la question des décors dans le chapitre sur les pratiques théâtrales, un aspect fructueux du théâtre moderne et avant-gardiste. La peinture et le théâtre sont évidemment liés en ce qui concerne la question des décors. Un grand nombre de critiques et de réformes proposées se fondent sur les habitudes de décor qui, à l'époque, était considéré comme trop réaliste, étouffant. C'est une raison pour laquelle dans un travail qui à priori ne s'occupe pas de la peinture avant-gardiste nous avons consulté autant de documents qui ont aussi comme sujet des arts figuratifs. Ces textes servent à démontrer à quel point les différentes formes d'art s'entrecroisent au théâtre, et témoignent de l'idée de décor-acteurs, notamment des ouvrages critiques de Paul Pörtner, Alberto Bragaglia, Joseph Georg et Fülöp-Müller ou Enrico Prampolini (*cf.* Bibliographie et III.1).

Les mouvements artistiques de l'avant-garde historique ont été les sujets d'une variété d'études portant sur des aspects individuels, synchroniques et diachroniques, des ouvrages comparatistes ainsi que sur les différents domaines artistiques dont nous nous sommes servis pour ce travail (*cf.* Bibliographie). Dans la présente étude, nous entamons un panorama européen qui unit les extrémités orientales et occidentales du continent ainsi que les deux époques d'avant-guerre. Il en résulte une image hétérogène que nous découvrons tout de même interconnectée d'un côté par les vifs échanges entre les artistes et de l'autre par une dynamique créatrice marquée par un caractère destructeur imposé par la condition humaine et esthétique de l'époque et décrite dans le texte de Benjamin. Nos mouvements sont les principaux de l'avant-garde historique, omettant les courants plus marginaux comme le vorticisme de Ezra Pound ou les ultraïstes espagnols, pour en nommer quelques-uns.

L'approche analytique en littérature et en musicologie est complétée par un angle trans- et socioculturel qui justifie notre recherche de nouvelles pistes dans ce champ des avant-gardes historiques.

Nous avons trouvé un angle de vue capable d'englober un grand nombre d'auteurs et de compositeurs différents. Nous cherchons les répétitions au cours de l'histoire littéraire, de trouver les moments de continuité ou de rupture. Le dénominateur commun de la destruction sert à détecter une facette du style de l'époque.

L'intérêt de contempler plusieurs domaines dans l'art des mouvements d'avant-garde réside dans la pratique artistique qui connaît de plus en plus d'échanges et de synergies entre les différents domaines ; les formes d'expression s'entre-influencent, s'entrechoquent et communiquent. De vouloir limiter l'étude littéraire à une dynamique strictement générique et nationale (*cf.* ci-dessus), serait

pérenniser la même lacune que l'alchimie peut avoir vis-à-vis de la chimie. L'ouverture des genres et des frontières linguistiques, pour les études comparatives, rend cette démarche d'autant plus indispensable : cela implique l'étude des grands travaux qui unissent toutes les formes d'expression. Il est donc souhaitable que l'on puisse comprendre et visualiser les réciprocitys entre la littérature, la musique et la performance, qui sont assez inexplorées en dehors des études sur l'opéra.

L'entrée d'amateurs, de passepartouts artistiques, de multi-talents, ainsi que de formes hybrides transforme la manière de juger une œuvre d'art. Nous pouvons observer l'ouverture du spectre artistique, la dissolution des frontières d'abord entre les genres et les différents domaines de l'art, puis entre l'art lui-même et le monde hors de la création artistique. Si on peut « faire » de l'art à partir de tout comme les cubistes ou les dadaïstes avec leurs objets trouvés, tout est fait à partir de l'art.

Nous intégrons donc dans ce travail des chapitres transversaux ; notamment le chapitre sur la pratique du manifeste I.2 qui unit des manifestes des différents mouvements, pays et portant sur différentes formes d'art ; « L'avant-gardiste après la lettre » résume les positions avant-gardistes qui anticipent et reprennent le caractère destructeur de Benjamin. Dans II.3.1, nous montrons que la poésie phonétique par son hybridité de genre englobe la parole, des aspects musicaux ainsi que performatifs. Nous voyons réalisée une véritable fusion de ces formes d'expression dans ce nouveau genre. Le chapitre sur les pratiques théâtrales met surtout en avant les événements orchestrés selon les critères littéraires, musicaux et théâtraux dans III.2 et III.3.

La portée de notre recherche exige que nous emprunions un angle transculturel et transdisciplinaire dans nos analyses. Cette méthode convient souvent mieux qu'une approche purement littéraire, musicale ou théâtrale dans le cadre de ce travail. Elle est un outil qui permet de comprendre les mouvements comme mouvements internationaux non seulement à l'égard de leur distribution géographique et les foyers différents, mais surtout en ce qui concerne leur érudition, le savoir de l'art qui leur est contemporain, et surtout les échanges internationaux. Quand nous pensons aux comptes rendus des premières soirées au *Cabaret Voltaire*, il ne faut même plus se poser la question de l'internationalité ou de la transdisciplinarité : la méthode transculturelle nous aide à saisir les ressemblances entre les individus, ne favorise pas les styles nationaux mais cherche justement à comprendre les échanges entre les diverses cultures, groupes et territoires. Arensberg, poète américain, trouve la formule qui résume cette nécessité dans son manifeste *Dada est américain*, publié dans le n° 13 de *Littérature* en Mai 1920³⁸ : « DADA est

38 ARENSBERG: « Dada est américain », *Littérature* n° 13, p. 15–16, consulté le 1 mai 2018 sur <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/litterature/>.

américain, DADA est russe, DADA est espagnol, DADA est suisse, DADA est allemand, DADA est français, belge, norvégien, suédois, monégasque. » Ainsi, la méthode est également devenue l'objet de notre étude dans son intérêt de donner une vision des entrecroisements des disciplines, des styles, des nationalités et des langues.

Certains éléments du monde artistique et philosophique européen servent de « pont »³⁹ comme l'entend Michel Espagne entre les mouvements et les divers pays. Surtout les auteurs comme Gabriele d'Annunzio, Charles Baudelaire et Walt Whitman étaient reçus dans tous les pays dont nous parlons dans cette étude, et même s'ils n'étaient pas toujours appréciés de la même manière, ils constituent des points de référence de l'histoire littéraire du XX^{ème} siècle.

Dans une ambiance de plus en plus internationale, nous rencontrons le domaine de la traduction. Surtout les textes français, allemands et italiens donnèrent lieu à un échange fréquent et parfois difficile à retracer. Marinetti rédigea tous ses manifestes des premières années en français et les faisait traduire par son secrétaire Decio Cinti (*cf.* ci-dessus). La version originale est donc en français, encore qu'elle fût connue en italien ; et il faisait traduire une grande partie des manifestes de ses compagnons en français. Hausmann écrivait d'abord en allemand, mais traduisit lui-même certains de ses textes en français, tout comme Arp qui le faisait surtout à cause de son exil. Tzara, venant de la Roumanie, était à l'aise dans toutes ces langues et les utilisait à peu près toutes dans ses écrits, Pessoa, né en Afrique du Sud, rédigeait beaucoup de textes en anglais avant de se concentrer sur le portugais. Ces conditions rendent le choix du texte à citer difficile dans certains cas car il existe plusieurs versions originales dans des langues différentes. Nous avons décidé d'utiliser un maximum de versions françaises, aussi pour des raisons pratiques, ce qui vaut surtout pour les textes futuristes : nous avons utilisé le recueil très exhaustif de Giovanni Lista, *Le Futurisme*⁴⁰ sans donner les versions italiennes. Pour les autres textes nous avons choisi de les citer en langue originale et de mettre la traduction des auteurs si elle a été prévue, sinon, nous traduisons. Les textes russes sont utilisés soit directement en traduction ou, dans les quelques cas où nous avons aussi travaillé avec des originaux, en translittération occidentale et en traduction.

39 ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris : Presses Universitaires de France : 1999, p. 22.

40 LISTA, Giovanni, *Le Futurisme. Textes et Manifestes*, Ceyzérieu : Champ Vallon, 2015.

1. Les mouvements – philosophies esthétiques et sociales

Il n'est pas aisé de saisir un mouvement avant-gardiste, car il naît d'une vague énergie dont les sources sont tellement dispersées que l'on ne peut pas les déterminer, contrairement aux courants esthétiques contemporains comme l'expressionnisme ou le symbolisme qui sont plus classables, identifiables et connaissent des appartenances sociales spécifiques. Cette énergie se transforme lors de sa manifestation en public, signifiant toujours une certaine simplification de la phase métaphysique qui la poussait.⁴¹ Nous rappelons le mythe créateur du futurisme évoqué dans *Le Futurisme*, le manifeste fondateur de Filippo Tommaso Marinetti : « Nous avons veillé toute la nuit [...]. Nous avons discuté aux frontières extrêmes de la logique ».⁴² Ou bien, les débuts d'André Breton et Philippe Soupault dans *Les Champs magnétiques*⁴³, qui, lors de leur rédaction en 1919, étaient encore « nullement dada »⁴⁴ et non plus surréalistes.

L'avant-garde n'est jamais réservée à un créateur-modèle, non à priori en tout cas. Elle se démarque rapidement par l'opposition. Une nouvelle distribution des rôles principaux sur la scène de la vie culturelle et d'une couche sociale a lieu.⁴⁵ L'art se mêle, voire se dissout dans la vie pratique, dans des conditions historiques et sociales. L'établissement d'une vision de l'Homme adaptée au mouvement d'avant-garde respectif a lieu. L'analyse de la création artistique de ces mouvements pose donc des problèmes variés. Nous nous intéressons aux petits groupes d'artistes afin d'avoir au moins quelques facteurs unifiants, comme un pays, une région, voire une seule ville, les relations entre eux, les mêmes conditions politiques, etc. Nous tentons d'établir des systèmes de références culturelles. Ils nous permettront d'analyser de manière transdisciplinaire les rapports entre les artistes, pouvant les mener aux relations fructueuses qui existent entre les arts.

En suivant strictement les pas de quelqu'un d'autre, il s'avère impossible de le surpasser. La rupture avec la tradition, quoique violente, est l'occasion de bâtir sur un terrain qui n'a pas encore été défriché, de choisir ses propres influences et de prendre la liberté de changer tout ce que l'on veut au niveau formel. De ce processus résultent des manifestes théorisants, l'éloge des « grands hommes » précurseurs et le blâme des conservateurs.

41 BENJAMIN, Walter : « Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. », dans *Passagen*, Frankfurt : Suhrkamp, 2007, p. 145–159, ici p. 145.

42 Paru sur la page de titre du *Le Figaro* le 20 février 1909.

43 Paris : Éditions du Sans Pareil, 1920, dans BRETON, 1988, p. 51–105, notice p. 1120 sv.

44 BRETON, cité par RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 78.

45 SHATTUCK, p. 39.

Malgré les tentatives de se démarquer et se diversifier par rapport à d'autres courants artistiques, nous pouvons distinguer certains points communs entre les mouvements de l'avant-garde, par exemple sous la prémisse d'« épater le bourgeois » ainsi que l'aspiration à surpasser, voire détruire l'héritage de l'esthétisme de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècles. Les réalités du jeune XX^{ème} siècle étaient tellement étrangères aux idéaux artistiques que reflète cet esthétisme qu'il provoquait une réaction violente qui conduisit à mettre à jour ces idéaux (*cf.* utopies ci-dessus).

En tête de chaque nouveau chapitre thématique de ce travail se trouve le futurisme. Ceci ne s'explique pas uniquement par l'important aspect diachronique, mais est dû à son rôle exemplaire et aussi didactique dans le cosmos des mouvements d'avant-garde radicaux du début du XX^{ème} siècle :

Né en Italie, le futurisme deviendra un modèle de référence pour les avant-gardes des années dix et vingt : le cubo-futurisme et le constructivisme russes, le modernisme brésilien, l'ultraïsme espagnol, le vorticisme anglais, l'électricisme suédois, l'ardentisme mexicain, l'activisme hongrois, le formisme polonais, etc., sans parler du dadaïsme et du surréalisme. On retrouvera dans la plupart de ces mouvements, à la manière futuriste, la stratégie du manifeste et des « soirées », l'organisation de spectacles, la projection de l'action culturelle au sein même du corps social. Son rôle historique a été immense, car son exemplarité en a fait le paradigme de ce qu'on a appelé « le siècle des avant-gardes ».⁴⁶

Ce mouvement est donc, lors de cette étude, le plus représenté. Possédant la voix la plus unifiée, il marque le début de l'art destructeur et fonde les bases qui seront ensuite contrariées par le dadaïsme, mais qui constituent néanmoins des bases. Ce contre-mouvement contrebalance le futurisme. Le surréalisme est moins concerné par ces questions d'équilibre, il ne s'agit plus des mêmes batailles relatives à la destruction, mais sans les achèvements du futurisme, le surréalisme n'aurait pas eu lieu de la même façon.

Le futurisme vu dans sa fonction d'exemple pour les autres mouvements d'avant-garde historiques a pu influencer non seulement l'histoire de l'art, mais l'histoire même en vue du fascisme. Le désir d'édifier une culture artistique, religieuse et politique pour l'Italie, de créer une grande nation homogène ressemblait aux aspirations futuristes de la première heure.⁴⁷ Il est une des idées centrales de se solidariser, de ne pas vénérer des artistes-vedettes, mais d'agir ensemble, de ne pas partir du « moi », mais du « nous ».

46 LISTA, 2010, p. 12.

47 WAGNER, Nike : « Italienische Morgenröte – Der Futurismus und eine späte Folge für das Musiktheater », dans REININGHAUS, p. 84–89, ici p. 84.

Il y a pourtant un trait militaire et totalitaire dans cette voix collective ; la force solidaire d'une opposition contre une entité, un système dominant : « Nous voulons chanter l'amour du danger, [...] nous sommes sur le promontoire extrême des siècles [...] Nous voulons glorifier la guerre »⁴⁸ La logique guerrière – la conquête du monde connu ou bien une défaite complète – c'est-à-dire la mégalomanie est toujours flanquée d'un sentiment purement auto-destructeur. « Nous, seulement nous, sommes le visage de l'époque. En l'art des mots c'est nous qui faisons résonner le clairon du temps. »⁴⁹ L'avant-garde futuriste se fait mouvement, elle est un phénomène de groupe⁵⁰, elle identifie radicalement sa cause et se démarque strictement d'autres influences. Une de leurs revues, tardive par rapport aux débuts du mouvement, s'intitule même *Noi*, nous. Elle a été fondée en juin 1917 pendant la guerre par Bino Sanminiati et Enrico Prampolini à Rome et durera jusqu'en 1925. Leur but était de ne pas insister sur la culture nationale de l'Italie mais de rendre compte du caractère international de l'avant-garde, comme indiqué dans le sous-titre de la revue : « *Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia* » – Revue internationale de l'art de l'avant-garde. Le « nous », dans ce cas, ne cible donc pas seulement un cercle restreint ou une nation spécifique, mais peut surmonter les frontières. Nous reprenons cette voix collective dans I.2 à propos des manifestes.

Marinetti se met en scène dès le début du mouvement futuriste comme un acteur qui aspire à moderniser l'Italie afin de préparer le pays pour le futur. Il propage son manifeste dans toute l'Europe par des tracts, des journaux, et surtout en donnant des conférences en Italie ainsi qu'à l'étranger ; apparaissant sur la scène européenne en tant que « caféine ».⁵¹

Tout dans l'optique de l'unification, on peut comparer l'ambition marinettienne à celle du héros du Risorgimento Giuseppe Mazzini sous l'angle de vue que le pays nécessite un renouveau de la pratique artistique :

Le problème est celui de reconduire l'Italie dans l'Europe, les autres nations ont dépassé l'Italie et cette dernière ne les rejoindra pas tant qu'elle s'enfermera dans l'exaltation des gloires passées.⁵²

Le futurisme des premiers manifestes est difficile à concilier avec les principes conservateurs du fascisme après 1920. Les embarras de la bureaucratie, du

48 MARINETTI, F.T. : « Le Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1.

49 BOURLIOUK, David, KROUTCHENYKH, Alexandre, MAÏAKOVSKI, Vladimir, KHLEBNIKOV, Velmir : « Gifle au Goût du public », dans LISTA, Giovanni, *Le Futurisme. Manifestes et textes 1909–1944*, Ceyzérieu : Champ Vallon, 2015, p. 448.

50 POGGIOLI, 1962, p. 30.

51 STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *Nel segno di Orfeo. Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Gênes : il melangolo, 2004, p. 114 ; citation : « caffeina d'Europa ».

52 Cité par LISTA, 2010, p. 359.

catholicisme, de la restauration imposent leur poids ; Marinetti ayant par ailleurs assumé son poste de ministre des affaires culturelles. Il entre en 1929 à l'Académie d'Italie, la même qu'il voulait encore brûler 20 ans auparavant – le futurisme qui se poursuit fait preuve d'une expression plus institutionnelle.⁵³ C'est en conséquence la première phase du futurisme de 1909 à 1920 qui nous intéresse dans le cadre de ce travail.

L'impact de l'art sur la vie, voire sur la politique, n'est pas à sous-estimer dans plusieurs cas des artistes traités dans cette étude. L'œuvre intégrale de Vladimir Maïakovski s'oppose à la Russie ancienne, tsariste, et tous les éléments passésistes qui essaient de se sauver par des innovations. Les conditions sociales lui semblent, comme à Brecht, disposées aux changements – lui-même venant du loin. Il remplit une image d'artiste véritablement nouveau qui prépare un monde meilleur.⁵⁴

En constatant l'élan socio-critique du futurisme, nous pouvons souligner la louange à la jeunesse que nous trouvons dans le manifeste de 1909 et qui se répète dans d'autres manifestes fondamentaux comme celui de Francesco Pratella de 1911 sur la musique futuriste (cf. II.2.1). Ces textes préconisent non seulement l'importance de surpasser le passé et la tradition artistique et, dans un cadre peu explicite mais tout de même prononcé, l'ordre social, mais mettent en avant que l'énergie d'entamer l'action nécessaire ne pourrait provenir que des jeunes gens :

Les plus âgés d'entre nous ont trente ans : nous avons donc au moins dix ans pour accomplir notre tâche. Quand nous aurons quarante ans, que de plus jeunes et plus vaillants que nous veuillent bien nous jeter au panier comme des manuscrits inutiles !⁵⁵

Dans le texte *Une Goutte de poix* de 1915⁵⁶ de Maïakovski, nous trouvons des raisonnements semblables, mais ce ne sont pas les jeunes qui sont exaltés mais les plus âgés qui sont dénoncés alors :

Comment pouvez-vous comprendre la jeunesse ? Les jeunes gens qui nous aiment bien ne rentrent pas demain du champ de bataille ; mais vous, qui êtes restés ici avec vos boulots tranquilles [...], vous, qui êtes trop frêles pour porter une arme, vous, vieux sacs pleins de rides et de cheveux gris, vous vous souciez comment passer le plus agréablement au prochain monde au lieu du destin de l'Art russe !

53 WAGNER, p. 86.

54 Préface par Hugo Huppert, dans MAÏAKOVSKI, Vladimir, *Werke*, t. 1, Frankfurt (Main) : Suhrkamp, 1980, p. 5.

55 MARINETTI, F.T : « Le futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1.

56 Cité en anglais dans LAWTON, p. 100–102, ici p. 101, nous traduisons.

L'histoire et son importance, la domination des œuvres d'art et celle de leurs créateurs ont alourdi dès l'antiquité l'activité du présent et empêchent les artistes de faire de vrais progrès. Le dynamisme devient l'une des paroles-clé de cette esthétique, ce qui implique non seulement le mouvement et un certain tempo, mais également la perméabilité et surtout le changement. On ne se réfère au passé, on souligne que l'on est en train de devenir. L'esthétique est donc celle du devenir, soit de la réalité matérielle de l'environnement quotidien, ou des constitutions énergiques des acteurs futuristes.

Les dadaïstes ne forment pas un foyer homogène, et ce n'était surtout pas leur but d'en donner un. Nous travaillons avec les différents micro-mouvements qui se sont formés sous le signe d'une esthétique de la négation. Le Dada suit néanmoins un certain développement chronologique qui débute entre Zurich et New York en 1916, passe à Paris et Berlin après la première guerre mondiale. En 1920, Raoul Hausmann, personnage central du *Club Dada* berlinois, déclare la mort officielle du mouvement dans son texte *Dada empört sich regt sich und stirbt in Berlin* – Dada s'indigne, se mobilise et meurt à Berlin⁵⁷ Il est vrai que les œuvres labellisées dadaïstes après 1920 s'auto-déclarent rarement, c'est la postériorité qui leur attribue ce label. Le groupe dada à Paris qui s'était formé autour de Tzara se transformait en cercle avant-gardiste ouvert aux activités artistiques scandaleuses ; à Hanovre, Kurt Schwitters poursuit bien la voie de ses compagnons jusqu'à la fin de sa vie, en re-pensant sa vision de l'essence dadaïste en *Merz* (cf. ci-dessous).

Hugo Ball et sa femme Emmy Hennings fondent, entretiennent et animent le *Cabaret Voltaire* à Zurich le 5 février 1916, le premier numéro de la revue « Dada » paraît le 15 mai 1916. Le nom n'est pas officiellement expliqué et chaque contributeur du mouvement raconte sa propre histoire de sa genèse.⁵⁸ Sous le label du dadaïsme surgirent nombre de mouvements parallèles et successifs, comme à Berlin, à Hanovre, etc. (cf. ci-dessous). Tzara affirme en soulignant un point central du dit mouvement que « le dadaïsme n'a jamais reposé sur aucune théorie et n'a jamais été qu'une protestation »⁵⁹.

Les dadaïstes ont trouvé trois différentes formes d'exprimer ce point : le refus de tout, l'anarchie, être contre tout ; en voulant établir le lien entre l'art et le comportement de l'artiste ; et l'action artistique. Nous pouvons aussi considérer la performance comme un art du comportement. Leurs « contraires » (cf. I.1), c'est-à-dire leurs expressions artistiques antagonistes, consistent à mettre en

57 Reproduit dans HAUSMANN, *Am Anfang war Dada*, Steinbach/Gießen : Anabas-Verlag, 1970, p. 15–22.

58 DAVAL, Jean-Luc (éd.), *Le Journal des Avant-gardes. Les années vingt, les années trente*, Genève : Skira, 1980, p. 27.

59 Cité par BÉHAR, Henry : « Dada », dans ABRAHAM et DESNÉ, p. 237–240, ici p. 239.

lumière les objets trouvés (*cf.* Duchamp, les assemblages de Schwitters, etc.), certains entre-eux s'enthousiasmaient pour la technique et les grandes machines (*cf.* Picabia, Duchamp, Ernst), alors que l'esprit anti-futuriste le défendrait, c'est la déconstruction, la mise à nu totale de la langue et des objets. Selon Arp, Dada est, en opposition au non-sens, un sans-sens.⁶⁰

Dada cherche à signifier beaucoup plus qu'un paradigme esthétique, il englobe toute la vie, et son expression tente de jouer sur tous les registres possibles. Ceci comporte le visuel, l'ouï, le mouvement et l'action du corps, c'est une « manifestation d'une spontanéité anarchique qui se fonde sur une inspiration critique, c'est l'horreur et la dénonciation des attitudes conventionnelles. »⁶¹

Dans le *Dadaistisches Manifest* de 1918, signé aussi par Tzara, Franz Jung, Grosz, Marcel Janko, Hausmann, Ball et Arp, publié ensuite en 1920 dans la revue *Zweemann*, Richard Huelsenbeck explique l'attitude de l'artiste qui fait dada :

Dadaist sein kann unter Umständen heißen, mehr Kaufmann, mehr Parteimann als Künstler sein – nur zufällig Künstler sein – Dadaist sein, heißt, sich von den Dingen werfen lassen, gegen jede Sedimentsbildung sein, ein [sic!] Moment auf einem Stuhl gesessen, heißt, das Leben in Gefahr gebracht zu haben [...].⁶²

Être un dadaïste peut quelquefois vouloir dire être commerçant, politicien plutôt qu'artiste, n'être artiste que par hasard. Être dadaïste veut dire se faire bousculer par les événements, être contre toute sédimentation, être assis un court instant dans un fauteuil, veut aussi dire avoir mis sa vie en danger.

En fait, c'est Dada qui fait l'artiste, et on ne peut pas le faire exprès ; la peur de s'arrêter dans un fauteuil s'approche au dynamisme des futuristes. Si une œuvre d'art voit la lumière du jour, ce qui n'est pas l'objectif principal, ce n'est jamais une démonstration de pouvoir ou une occasion pour créer une hiérarchie. Ceci implique aussi que le contenu des œuvres dadaïstes n'est pas déterminé, et surtout que chaque œuvre est créée selon le libre-arbitre du créateur, sans prêter attention aux contraintes du marché ou de la société et sans vouloir donner une illusion de la réalité qui n'existera jamais, est une œuvre dadaïste par défaut et un dilettante n'est qu'une victime d'un climat élitiste. Les dadaïstes propagent donc le concept du dilettantisme dans l'art, pour rompre une bonne fois pour toutes avec l'élitisme et rester dans le présent de la création artistique et de leur temps. C'est un point-de-vue inclusif et honnête qui contrarie l'objectif de plaire à tout prix à un public potentiel et relève d'une attitude antagoniste (*cf.* ci-dessous). Le passé n'a aucune

60 RAILLARD, G : « Les arts plastiques », dans ABRAHAM et DESNÉ, p. 93–102, ici p. 99.

61 HUELSENBECK, Richard, cité par DAVAL, p. 27.

62 HUELSENBECK, cité par SCHNEEDE, p. 22, traduction dans HAUSMANN, 2004, p. 30.

importance, le fait qu'il faut le dépasser mis à part.⁶³ L'expérience dadaïste consiste justement dans la rupture avec les convictions et les habitudes dans le champ artistique ainsi que dans la vie. Percevant le passé, voire la langue même comme des chaînes à briser, les anéantir apparaît comme une conséquence viable.

L'énergie destructrice est une force neutre ou même positive dans ce cas : Le dadaïsme et aussi le surréalisme rompent avec le nihilisme entraîné par la guerre, ils signifient la recherche de quelque chose de positif, avec des moyens très différents par rapport aux méthodes antérieures. La tâche essentielle de l'art devient indissociable d'un mode de vie dadaïste ou surréaliste qui transcende la propre existence de l'individu : « *Jeder der in sich seine eigenste Tendenz zur Erlösung bringt, ist Dadaist* »⁶⁴ – chacun qui porte en soi sa propre tendance de rédemption est un dadaïste, comme s'articule Hausmann, et Breton va encore plus loin : « C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs. »⁶⁵

Pendant la longue durée de leur mouvement – d'environ 1919 jusqu'après la mort de Breton si l'on veut (cf. IV.2) –, les surréalistes agissaient comme des « archéologues de l'intellect »⁶⁶, excavant des potentialités de l'esprit humain en s'inspirant des auteurs et des théories du passé dont ils devinaient le pouvoir révolutionnaire. Le manifeste du surréalisme opte pour la réunion des découvertes scientifiques et psychologiques et leur poésie ou écriture, ayant pour but la description la plus complète possible de l'Homme.⁶⁷ En répondant à la stérilisation de l'homme par le rationalisme de sa société, le surréalisme favorise les formes d'art inconnues ou méprisées. Le retour de l'art qui ressemble à un rêve ou à l'expression des instincts a un effet libérateur, ce primitivisme est beaucoup célébré (cf. ci-dessous).

Les surréalistes se présentent – plus ou moins – sous un front uni, similaire aux premiers futuristes. Il y eut plusieurs ruptures, des personnages comme Aragon ou Artaud s'éloignent du mouvement ou sont même excommuniés.

L'impact du mouvement fut sur certains adhérents d'une importance vitale ce qui est essentiellement dû à la force des idées qui s'enlacèrent non seulement à

63 HERZFELDE, Wieland : « Zur Einführung » (Faltblatt zur Ersten Internationalen Dada-Messe, Berlin 1920 à la galerie de Otto Burchard), dans SCHNEEDE, p. 31–34, ici p. 32–34.

64 HAUSMANN : « Synthetisches Cino der Malerei », dans HAUSMANN, 1972, p. 28, nous traduisons.

65 BRETON : André : « Premier Manifeste du surréalisme » (1924), dans *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1977, p. 64.

66 SCHIFF, Christopher : « Banging on the windowpane. Sound in early surrealism », dans KAHN, Douglas et WHITEHEAD, Gregory (éd.), *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1992, p. 139, nous traduisons.

67 NAVARRI, R : « Le surréalisme », dans ABRAHAM et DESNÉ, p. 250.

des critères esthétiques, mais surtout à des nouveaux modes de penser, et, par conséquent, de vivre. Artaud rappelle l'effet salvateur du surréalisme :

[...] le surréalisme vint à moi à une époque où la vie avait parfaitement réussi à me lasser, à me désespérer et où il n'y avait plus pour moi d'issue que dans la folie ou dans la mort. Le surréalisme fut cet espoir virtuel, insaisissable et probablement aussi trompeur qu'un autre, mais qui vous pousse malgré vous à tenter une dernière chance, à accrocher à n'importe quels fantômes pour peu qu'ils réussissent à tromper légèrement l'esprit. Le surréalisme ne pouvait pas me rendre une substance perdue, mais il m'apprit à ne plus chercher dans le travail de la pensée une continuité qui m'était devenue impossible, et à savoir me contenter des larves que mon cerveau faisait traîner derrière moi. Mieux que cela, à ces larves il donnait un sens, une vie incontestable, acide, et par le fait je me réapprenais à croire de nouveau en ma pensée.⁶⁸

Nous nous intéressons également dans ce travail à ce genre d'effet sur la sensibilité que nous soupçonnons pertinente pour la problématique de l'expression artistique destructrice, précisément le caractère destructeur.

Nous ne pouvons pas passer à la prochaine partie sans mentionner les -ismes politiques comme le fascisme et le communisme – qui s'entend lui-même comme avant-gardisme politique⁶⁹ –, plus tard le stalinisme, qui sont contemporains des mouvements d'avant-garde et qui sont – sauf dans le cas du dadaïsme – souvent associés avec eux.

Les futuristes italiens et les surréalistes français sont souvent supposés avoir adopté le fascisme et le communisme comme expression politique de leurs paradigmes esthétiques ou bien qu'ils s'en sont solidarisés. Certains prenaient assurément leurs distances du mouvement au moment d'une affiliation prononcée comme Aragon ou Prampolini. Il y eut une attraction aventureuse pour ces tendances politiques. Les mouvements artistiques et les extrémismes politiques partagent effectivement un moment nihiliste qui réside dans le travail destructif à accomplir (*cf.* Tzara ci-dessus), les premiers débordant du domaine esthétique et atteignant la société, restant pourtant rhétoriques.⁷⁰ L'individualisme et l'antagonisme (*cf.* ci-dessus) des auteurs exclut dans plusieurs cas l'engagement pour la collectivité. En même temps, les nouvelles idéologies politiques qui se répandent au début du XX^{ème} siècle évoquent – l'analogie est peut-être osée – une sorte de dadaïsme politique :

68 ARTAUD, Antonin : « Point Final », *Le Magazine littéraire*, n° 61, février 1972, cité par MAEDER, Thomas, *Antonin Artaud*, Paris : Plon, 1978, p. 77.

69 EGBERT, Donald D. : « The Idea of 'Avant-garde' in Art and Politics », dans HARDT, Manfred (éd.), *Literarische Avantgarden*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, p. 44–65, ici p. 63.

70 POGGIOLI, Renato : « The Avant-Garde and Politics », *Yale French Studies*, n° 39, 1967, p. 180–187, ici p. 182.

il faut se rappeler que les dadaïstes tenaient la société respectable pour responsable de la guerre, du traité de Versailles, de l'inflation d'après-guerre, du réarmement et d'une quantité de folies sociales, politiques et économiques. La réalité du nouveau christianisme leur paraissait aussi insensée que leurs 'superréalités' paraissaient exagérées au monde qui se croyait sain et normal...⁷¹

Surtout le lien entre le futurisme et le fascisme n'était pas motivé artistiquement. Le fascisme en tant qu'idéologie totalitaire visant le passé, – le salut et le faisceau de licteur sont des enseignes romaines –, l'architecture frappe encore aujourd'hui par sa plate imitation des éléments classiques et de la renaissance agrandis. Par contre, une non-collaboration aurait signifié la persécution des artistes (*cf.* ci-dessous).

L'avant-gardisme inclut aussi une nouvelle vision de l'Homme (*Menschenbild*). Le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme mettent en question le rôle de l'individu vis-à-vis de la tradition, de l'histoire, de la société. Chaque mouvement optait pour les Hommes libres, soit libérés de contraintes sociales, historiques etc., ou libres d'explorer leur propre esprit. Le surréalisme en particulier est connu pour ses figures individualistes qui ne s'unissaient qu'en second lieu à un soi-disant groupe surréaliste – vue la nécessité de bien soigner la vie quotidienne afin de maintenir la liberté de l'individu.

Les futuristes italiens rêvaient un Homme libre de sentimentalités, un Homme mécanisé, la vision dystopique de Karl Marx devenu pour eux une réalité utopique, en veine avec le futur technique du monde. Il y a le progrès technique bien sûr, l'électricité, la tour Eiffel ; etc. En 1908, la *Über-Marionette*⁷² (sur-marionnette) de Edward Gordon Craig fit parler d'elle, une marionnette sur-dimensionnée, plus capable qu'un acteur humain de jouer grâce à l'absence d'égoïsme et d'autres aspects d'individualité qui amènent trop de réalisme dans la représentation, menant l'entrain de l'anti-réalisme de l'époque.⁷³ L'acteur ne serait pas remplacé par une marionnette, mais formé selon une marionnette, alléguant des aspects comme la discipline, les mouvements précis et perfectionnés, le contrôle de soi-même. Si l'acteur arrive à extérioriser toute sa vie intérieure en mouvement et jeu, il serait plus parfait qu'une marionnette et devient, par conséquent, une sur-marionnette.⁷⁴

71 BARR, Alfred, cité par HAUSMANN, Raoul : « Dada est plus que dada », dans *Courrier dada*, Paris : Éditions Allia, 2004, p. 13–21, ici p. 15.

72 CRAIG, Edward Gordon, *The actor and the Über-Marionette*, parut en 1908, dans PÖRTNER, p. 23.

73 ORTEGA Y GASSET, José : « Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst », dans *Gesammelte Werke*, t. 2, Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1955, p. 229–264, ici p. 241.

74 PÖRTNER, p. 24.

Le futur envisagé comme destruction crée forcément un nouvel homme tout à fait formé selon les instruments techniques et le mythe du « *macchinismo* » – machinisme. Ce fétichisme pour la machine se sert d'un vocabulaire non-technique, voire biologique : la machine transpire, gémit, Luigi Russolo traverse une capitale moderne avec nous et nous fait remarquer « les rôles des moteurs qui respirent avec une animalité indiscutable, la palpitation des soupapes ». ⁷⁵ La machine s'amalgame avec la vie organique, ce qui solidifie le rapport entre elle et l'être-humain qui n'a plus le choix de vivre sans machines. L'idée du progrès, aussi économique, s'unit à l'art et aux Hommes. La machine « ressent », elle est chaude et sensuelle comme la femme sans l'être. Le futurisme misogyne se passerait bien des femmes. ⁷⁶ On voulait surpasser l'individu (cf. *Über-Marionette*) qui assumait être ancré dans son contexte culturel respectif ce qui compte également pour les futuristes russes en ce qui concerne l'influence de l'occident sur la culture russe. Leur cible était moins la mécanisation de l'Homme que sa rationalité qu'ils voulaient subvertir.

Paul Haviland, photographe et critique d'art associé au cercle dada New-yorkais, compare le rapport difficile entre l'Homme et la machine au rapport entre Dieu et les êtres-humains dans la revue *Camera Work* en 1915 :

Man made the machine in his own image. She has limbs which act ; lungs which breathe ; a heart which beats ; a nervous system through which runs electricity. The phonograph is the image of the voice ; the camera is the image of his eye. ⁷⁷

L'homme a fait la machine à son image. Elle a des membres qui agissent, des poumons qui respirent, un cœur qui bat, un système nerveux alimenté par l'électricité. Le phonographe est l'image de la voix ; la caméra est l'image de son œil.

On comprend l'indissociabilité du temps actuel et de la machine, comme on lit chez Maïakovski en 1927 :

Le temps joue de la harpe / sur les fils du télégraphe / laisse le cœur / en compagnie / de la vérité. / Cela se passait / dans un pays / avec les soldats et villes, / ou / dans mon cœur / tout seul. ⁷⁸

⁷⁵ RUSSOLO, Luigi : « L'Art des bruits », dans LISTA, 2015, p. 479.

⁷⁶ WAGNER, p. 88.

⁷⁷ HAVILAND, Paul, cité par AGEE, William : « New York Dada, 1910–30 », dans HESS, Thomas et ASHBERY, John (éd.), *The Avant-Garde*, New York : The Macmillan Company, 1968, p. 104–113, ici p. 110, nous traduisons.

⁷⁸ MAÏAKOVSKI, « Gut und schön », cité par DUWAKIN, Wiktor, *ROSTA-Fenster. Majakowski als Dichter und bildender Künstler*, Dresde : Verlag der Kunst Dresden, 1975, p. 6, nous traduisons.

Non seulement le monde qui l'entoure devient moderne et plus mécanique au fur et à mesure, mais lui-même devient un des points dans le réseau où tout et tous sont connectés par les fils télégraphiques. Il comprend ce progrès comme une affaire très personnelle, et aussi comme réalité qui concerne tout le monde qui l'entoure.

La machine monte également les scènes, au niveau de l'équipage ainsi que dans le jeu. Meyerhold cherchait à créer des moments de collectivité, sans conflit psychologique ou individuel. Pour ce faire, il emploie le mouvement des corps synchronisés, mettant la chorégraphie comme ordre extérieur qui est capable d'organiser, voire d'assimiler, l'intérieur des personnes. L'acteur devrait donc correspondre à une certaine norme dans ses mouvements, ce que Meyerhold appelle « biomécanique ».⁷⁹

La machine fait partie de la vie de tous les jours du début du XX^{ème} siècle et constitue une réalité pour tout le monde et pour tous les artistes, peu importe leur enthousiasme. L'inclure dans leur art signifie être cohérent dans l'entrelacement de l'art et de la vie en tant que trait de caractère de l'art avant-gardiste ; elle est forcément présente d'une manière ou d'une autre dans leurs œuvres.

Des membres du *Club Dada* berlinois signaient le document *Was ist Dadaismus und was will er in Deutschland ?* – Qu'est-ce que le dadaïsme et que veut-il en Allemagne⁸⁰ en 1919 où ils établissent une sorte de programme fondé sur le « *radikalen Kommunismus* » – communisme radical. Le but, tout à fait opposé aux convictions fondamentales prolétaires du communisme, est un chômage progressif (« *progressive Arbeitslosigkeit* ») par la complète mécanisation de toutes les activités (« *umfassende Mechanisierung jeder Tätigkeit* ») ; l'expropriation de toute propriété et l'alimentation collective et gratuite permettant à chacun d'explorer son potentiel créatif et de s'habituer à vivre (« *an das Erleben sich zu gewöhnen* »). Un conseil dada (« *dadaistischer Beirat* ») dans toutes les grandes villes ainsi que des événements de propagande dadaïste avec 150 cirques (« *großdadaistische Propaganda mit 150 Circussen* ») apporteraient la liberté partout en Allemagne et pourraient éclairer le prolétariat (« *zur Aufklärung des Proletariats* »).⁸¹ Pour le *Club Dada*, l'Homme est libre au moment où il n'est plus contraint de passer son temps à travailler et disposé à explorer sa propre vocation. Le rôle de la machine n'est pas fétichisé comme dans les textes futuristes, mais tout de même essentiel à cette vision : la machine est utile à l'Homme, le soulage du travail. L'homme est « multiplié par lui-même, ennemi du livre, ami de

79 GREGOR et FÜLÖP-MILLER, p. 109.

80 Dans HAUSMANN, Raoul, *Am Anfang war Dada*, Steinbach/Gießen : Anabas-Verlag, 1970, p. 107–108.

81 Toutes les citations *Ibid.*, p. 107.

l'expérience personnelle, élève de la Machine : [un] type non humain »⁸², ce qui correspond à l'idée de la « barbarie positive »⁸³ de Benjamin.

2. Les foyers : nations et conflits

Le cadre géographique de ce travail est proprement européen et s'étend du Portugal jusqu'en Russie. Il impose la question de la circulation des idées dans cet espace multilingue. Il impose également une réflexion sur les événements historiques qui se produisirent au long des deux décennies environ dont nous nous occupons.

Malgré l'épanouissement international des courants d'avant-garde, il existe également une auto-perception nationaliste des mouvements distincte. Dans l'*Esprit Nouveau et les poètes*⁸⁴, Apollinaire souligne l'importance de cette perception ; l'originalité stylistique est, selon lui, liée aux frontières linguistiques et nationales. Au moment où un texte opte pour être perméable à des stimuli internationaux, il perd son « accent »⁸⁵ qui le distingue des autres styles. Avant qu'un courant artistique ne puisse se lancer dans d'« héroïques aventures et apostolats lointains »⁸⁶, il doit fonder un foyer dont la nationalité est clairement définie. Les origines des modes de pensée et la socialisation ont sans doute façonné l'esprit créateur. En les ignorant, on risque de neutraliser d'importants aspects de ces créations, voire les rendre aléatoires. Alexeï Kroutchenykh est du même avis, dans son texte *Nouvelles voies pour le mot*⁸⁷, il déclare :

N'utilisez-pas de mots étrangers dans vos œuvres littéraires, ils sont adéquats dans un seul cas : quand vous voulez lui donner un sens dégradant et trivial.

Souvenez-vous : une fois on a demandé à Pouchkine ce qu'il pensait de l'esprit d'une femme avec qui il avait eu une longue conversation, il répliqua : « Je ne sais pas, vous voyez, nous avons parlé français !... »

82 BENJAMIN cité par RAULET, p. 79.

83 Cf. « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », dans *Illuminationen*, Frankfurt (Main), Suhrkamp Taschenbuch, 1977, p. 136–169, ici p. 139.

84 APOLLINAIRE, Guillaume : « L'esprit Nouveau et les poètes » (1917), dans *Œuvres en prose complètes* t. 2, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1991, p. 941–954.

85 *Ibid.*, p. 946.

86 *Ibid.*, p. 953.

87 *Novye puti slova*. Originellement publié dans *Troi*, Petrograd, 1913, reproduit en anglais dans LAWTON, p. 69–77, ici p. 77, nous traduisons.

Même si Pouchkine, sa langue et son époque sont gravement conspués par les avant-gardistes russes, ils utilisent néanmoins son bon-mot pour exclure les influences des langues étrangères. Une crainte qui était d'ailleurs particulière au monde russophone, rappelons-nous que la lingua franca de l'élite était le français et que les grands romans de la fin du XIX^{ème} siècle se servaient amplement de cette langue.

Les adaptations de courants avant-gardistes sont donc accordés à leur contexte culturel respectif. L'intérêt de leur exploration sous-entend que l'on respecte les différents styles « nationaux », subsumés sous un concept attribué à un seul pays d'origine. Cependant, pour parler des mouvements avant-gardistes, il est impossible de se contenter de l'approche purement nationale, d'où l'incursion au Portugal et en Russie.

Nous tenons compte du fait que surtout en Russie, la perception postérieure des auteurs que nous déclarons facilement avant-gardistes diffère de l'histoire littéraire nationale. Maïakovski par exemple est souvent considéré comme le sommet de la poésie du réalisme pré-soviétique voire même du réalisme socialiste.⁸⁸ Ceci s'explique en vue de l'auto-compréhension de l'union soviétique en tant que régime progressif.

Nous pouvons désigner l'Italie comme pays d'origine du futurisme, et nous devons néanmoins avouer que le premier manifeste du futurisme fut rédigé⁸⁹ et publié en français, dans le *Figaro*, et que Marinetti séjournait longuement à Paris où il donnait à voir au préalable ses premières pièces de théâtre dont *Roi Bombance* (1905) et les *Poupées électriques* (1909). Le premier manifeste se répandit à une vitesse considérable par tract dans toute l'Europe, des extraits paraissaient dans des journaux internationaux.⁹⁰

En Italie, les activités antérieures à la première guerre mondiale se concentrent sur Milan et Florence. Il y eut des manifestations à Venise, Parme, Gênes et d'autres villes dans le Nord du pays. Le groupe autour de la revue *Lacerba* ainsi que Aldo Palazzeschi étaient basés à Florence. Après la guerre, il se forme un cercle auprès du futuriste Prampolini à Rome. Il y a plusieurs groupes qui surgissent en Province (cf. chapitre IV.2).

Marinetti excellait dans le rôle d'impresario du futurisme avec, n'ayant pas honte de parcourir Paris en voiture, jetant des tracts par les fenêtres. « Les manifestes [...] étaient sans cesse réédités et envoyés dans toute l'Europe. Tout

88 MATHAUSER, Zdenek : « Zur Struktur der europäischen Avantgarden », dans HARDT, p. 77–89, ici p. 78.

89 Dans les premières années du futurisme, presque tous les écrits de Marinetti furent rédigés en français et ensuite traduits par Decio Cinti, cf. STEGAGNO PICCHIO, p. 119, note 26.

90 DANCHEV, p. XXIII.

artiste dont Marinetti connaissait l'adresse, recevait un grand nombre de manifestes et publications futuristes. »⁹¹

La position géographique du Portugal ainsi que celle de la Russie n'a pas facilité l'échange culturel, quoique le futurisme y fut reçu dans des délais normaux de quelques semaines après la première parution des manifestes, surtout grâce à la presse internationale et aux efforts publicitaires de Marinetti.

Le futurisme – d'abord l'avenirisme – fit son entrée dans des cercles intellectuels et artistiques russes et y rencontra un certain écho. Déjà en 1908, Khlebnikov annonce un art nouveau et des idées qui semblent anticiper le concept esthétique du futurisme italien, décrit par le néologisme « boudetlianine », que l'on peut traduire en « homme de l'avenir », d'où l'avenirisme.

Il se constitue un mouvement distinct au cours de l'année 1912, de manière parallèle à l'Acémisme.⁹² Le futurisme qui s'est formé en Russie n'est guère cohérent, beaucoup moins qu'en Italie ; il consiste en plusieurs mouvements : Depuis 1913, les futuristes, incluant Khlebnikov et Kroutchenykh, Maïakovski, Malevich, etc., se déclaraient cubo-futuristes, se différenciant du futurisme marinettien. Igor Sévérianine s'auto-déclarait égo-futuriste en 1911, soumettant l'expression des sentiments personnellement vécus à un angle entièrement subjectiviste et en se séparant des cubo-futuristes. Leur fondamental unifiant restait toujours la négation de tout tabou, de toute frontière, voire, dans certains cas, de l'art même⁹³. Il inclut aussi différents groupes modernistes qui se sont influencés réciproquement, comme l'Imaginisme, ou le Formalisme⁹⁴, il existait des influences du Fauvisme et de l'Orphisme ; il y avait le groupe du Centrifuge⁹⁵ de Pasternak et Nikolaï Asseïev qui unissait une variété d'écrivains des divers groupes modernistes à Petrograd. Les futurismes se dissolvent pour la plupart encore avant la Révolution, il reste le Groupe 41 qui représentait un front plutôt traditionaliste et le LEF (Front gauche des arts) qui se rendait au service de la Révolution avec Maïakovski.⁹⁶

Le futurisme italien arriva en Russie comme conception toute faite que les artistes concernés accueillirent à bras ouverts, ayant déjà préparé la voie depuis la révolution de 1905.⁹⁷ Les artistes qui aimaient s'associer au futurisme provenaient de tous les domaines et chacun propageait sa propre idée du vrai futurisme.

91 LISTA, 2000, p. 17.

92 FLAKER, p. 19, Le groupe des acméistes, ceux qui sont en cime du symbolisme russe, réfléchissent à propos du contenu polysémantique du mot dans le langage poétique – entêté de Osip Mandel'stam, Anna Achmatova, Kouzmine, etc.

93 *Ibid.*, p. 233.

94 *Ibid.*

95 MARKOV, p. 259.

96 LAWTON, p. 12.

97 DUGANOW, Rudolf Walentinowitsch : Die Ästhetik des russischen Futurismus », dans BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 237.

Marinetti se rend à Petrograd en janvier et février 1914 pour donner deux conférences le 27 et le 28 janvier. Du 1 au 5 février se tenait une « Semaine Marinetti » au *Chien errant*.⁹⁸ Khlebnikov et d'autres distribuaient un tract contre le « duce » du futurisme et organisaient une conférence après le départ de Marinetti où ils établissaient une fois pour toutes l'autonomie du futurisme russe vis-à-vis de l'italien (cf. I.2).⁹⁹

Le modernisme portugais prit son grand essor après le remplacement de la monarchie constitutionnelle par un gouvernement républicain en octobre 1910. Il y eut de premières hésitations lors de l'entrée en guerre en mars 1916, et l'instauration de la dictature en 1926 freina le mouvement. La peinture surtout était touchée par les tendances modernistes, la littérature serrait les rangs. L'ouverture vers l'Europe orientale eut lieu : si l'avant-garde ne vint pas toute seule au pays, on alla la chercher. Pessoa lui-même ne fit pas de *grand tour* dans ce but, mais ses collègues Mario de Sá-Carneiro et le peintre Guilherme de Santa-Rita séjournèrent à Paris dans les années 1912/13 où ils rencontrèrent Marinetti et d'autres futuristes, se mettant à disposition pour traduire des manifestes et surtout en rapportant les idées dans leur patrie.¹⁰⁰

Quelques années avant la parution de la revue *Portugal Futurista* en novembre 1917 à Lisbonne qui confirme officiellement¹⁰¹ l'existence d'une adaptation portugaise du futurisme, au moins dans ses aspects élitistes et esthétiques¹⁰². La revue *Orpheu*, dont deux numéros sortirent en 1915 également à Lisbonne, fit du bruit. La revue propose un choix d'échantillons de courants littéraires de la dernière minute aux lecteurs. Parmi les noms des contributeurs se trouvent les figures les plus importantes de la littérature portugaise du XX^{ème} siècle, notamment Almada Negreiros, Sá-Carneiro, et Fernando Pessoa. La rhétorique de *Gifle au Goût du public*, empruntée aux futuristes russes, servit comme concept unificateur du programme de la revue ; le contenu était censé être osé, inhabituel, polémique, dangereux. Il était donc fondé sur des polémiques principales que comporta le futurisme – concept qui était déjà, par son retentissement datant de six ans, marqué par des connotations négatives.¹⁰³ Almada Negreiros rédige le *Manifesto Anti*

98 GOJOWY, p. 95.

99 MENDE, Wolfgang, *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, Cologne : Böhlau, 2009, p. 37.

100 STEGAGNO-PICCHIO, p. 120–121.

101 PIZARRO, Jerónimo : « Introdução », dans PESSOA, p. 13. L'auteur défend le statut de modernisme, en opposition à l'avant-garde historique, des créations autour de *Orpheu*. Le premier manifeste du futurisme fut publié en portugais en août 1909 par Luís-Francisco Bicudo ; cf. STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *Nel segno di Orfeo. Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Gênes : il melangolo, 2004, p. 120.

102 STEGAGNO PICCHIO, p. 220.

103 *Ibid.*, p. 109.

Dantas en 1916 et le signe « *José de Almada Negreiros, futurista* »¹⁰⁴ Sous la signature futuro-moderniste apparaît donc la revue *Orpheu*, incluant les créations de Álvaro de Campos, hétéronyme¹⁰⁵ de Pessoa. Sa poétique, comme nous allons le démontrer dans le chapitre I.3.1.3, (re-)produit un grand nombre de *topoi* futuristes. Néanmoins, Pessoa « concède »¹⁰⁶ seulement une partie de son hétéronyme de Campos au futurisme, le reste de son activité littéraire échappe aux moules génériques et constitue encore une fois un cas à part dans l'histoire littéraire.

Le futurisme portugais vit surtout des individus qui le poursuivent de manière plus ou moins ardente, non un groupe uni par un manifeste, des contextes sociaux ou des goûts communs¹⁰⁷. Marinetti ne se rend au Portugal qu'en 1932. Almada Negreiros déplore, après la visite, que Marinetti n'avait pas honoré ses collègues futuristes, mais leur ennemi déclaré, Julio Dantas, auteur qui fut la cible du manifeste futuriste conspuant par Almada Negreiros de 1916 (cf. I.2). Dantas témoigne : « *il Marinetti futurista appartiene al passato e che altro è oggi il significato e l'interesse del personaggio* »¹⁰⁸ –le futuriste Marinetti appartient au passé et quel est sinon le sens et l'intérêt du personnage aujourd'hui ? Almada Negreiros salue froidement le – jadis anti-académique – ministre des affaires culturelles Marinetti en employant une ironie mordante :

nós os futuristas portuguesas, saudamos com o maior dos nossos entusiasmos o sempre novo criador do futurismo [...] e desejamos-lhe uma feliz viagem de regresso à sua grande pátria, onde o espera o seu lugar bem merecido de académico do fásccio italiano.¹⁰⁹

nous, les futuristes portugais, saluons avec le plus grand enthousiasme le créateur du futurisme toujours surprenant et nous lui souhaitons un bon voyage de retour dans sa grande patrie ou l'attend son poste d'académicien du magnétisme italien.

Nous pouvons à ce moment supposer que l'attrait du futurisme de l'avant-guerre s'était complètement perdu, non seulement par la déception de la visite de Marinetti et du développement récent de la situation politique en Italie, mais aussi en l'ayant dépassé par ses propres inventions (cf. I.3.1.2).

104 ALMADA NEGREIROS, José de, *Obra Completa*, éd. BUENO, Alexei, Intro. José Augusto França, Rio de Janeiro : Ed. Nova Aguilar, 1997, p. 645.

105 Un alter ego littéraire avec une propre biographie, par rapport au pseudonyme autonome de l'auteur. Le terme fut créé par Pessoa et n'implique pas la notion linguistique.

106 STEGAGNO PICCHIO, p. 134.

107 *Ibid.*, p. 115 et 125.

108 *Ibid.*, p. 115.

109 *Ibid.*, p. 117.

Le mouvement dadaïste se forme sous ce nom à Zurich avec Tzara, Ball, Richard Huelsenbeck et plusieurs autres acteurs dadaïstes.

En même temps, même un peu avant dès 1915, Duchamp, Francis Picabia et Man Ray se rencontrent et échangent régulièrement leurs idées à New York. Leurs œuvres, presque toutes des peintures, sculptures, installations et photographies, ne sont pas traitées dans ce travail, l'*erratum musical* de Duchamp à part. Nous mentionnons néanmoins cette rencontre car leur activité, encore sans le label dada, nourrit le mouvement de loin et spirituellement.¹¹⁰ Le cercle New-yorkais était en échange avec plusieurs artistes américains comme Benjamin de Casseres ou Marius de Zayas qui commençaient déjà à partir de 1910 « à épater les bourgeois » ; De Casseres anticipe, en 1912, un ton dadaïste :

All great movements begin with the gesture of hate, of irony, of revenge... There is a re-evaluation going on in the art of the world today. There is a healthy mockery, a healthy anarchic spirit abroad... No art is perfect until you have smashed it.¹¹¹

Tous les grands mouvements commencent par le geste de haine, d'ironie, de vengeance..... Une réévaluation dans l'art du monde d'aujourd'hui est en cours. Il y a une moquerie saine, un esprit anarchique sain à l'étranger..... Aucun art n'est parfait tant que vous ne l'avez pas démolé.

Le fondement anarcho-ironique du mouvement et surtout la composante destructrice que l'œuvre nécessite même afin d'atteindre une sorte de perfection font l'objet de l'échange entre De Casseres, De Zayas, Walter Conrad Arensberg et Picabia, Duchamp et ainsi entre l'Amérique du Nord et l'Europe.

Le Dada voyage de Zurich à Berlin vers 1918 et à Paris vers 1919 lors du déménagement de Tzara. Il n'y a que Werner Serner qui reste en Suisse, à Genève. Zurich comme ville constituait au départ un centre dada idéal : c'est « au cœur de la non-guerre » que se regroupent des personnages très diversifiés. Comme dénominateur commun, on peut relever une aversion profonde vis-à-vis de la guerre et de ses effets néfastes, puis de la contradiction que, pour défendre la liberté des cultures respectives, il faut massacrer des peuples, villes, et pays entiers. « À l'absurde on ne peut répondre que par l'absurde »¹¹² – ce qui souligne une fois de plus l'entrelacement absolu du dadaïsme et de la première guerre mondiale.

110 HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, Paris : Éditions Allia, 2004, p. 10.

111 AGEE, William : « New York Dada, 1910–30 », dans HESS, Thomas et ASHBERY, John (éd.), *The Avant-Garde*, New York : The Macmillan Company, 1968, p. 104–113, ici p. 107, nous traduisons.

112 DAVAL, p. 26.

Le manifeste du dadaïsme allemand de 1918 signé par Hausmann, Grosz, John Heartfield, Wieland Herzfelde et Jefim Golyscheff marque le début de l'étape berlinoise, appelé aussi le *Club Dada* qui durera de 1918–1920. Hausmann déclare la mort de Dada après le premier salon dada en août 1920 bien qu'il continue à s'engager à ce titre. Le manifeste démontre de manière significative la découverte du rôle des artistes dans la société. Le mouvement en Allemagne a été préparé par les activités du *Cabaret Voltaire* à Zurich, et, directement à Berlin, par Frank Jung qui écrivit pour la revue *Junge Straße* et par Herzfelde du journal *Neue Jugend*¹¹³, des titres qui témoignent de la nouvelle et jeune énergie avant-gardiste. Leur point de départ commun, l'envie « d'épater le bourgeois » (cf. futurisme italien) à part, est la déception de l'inutilité de la première guerre mondiale, et le nihilisme qui en résulta et qui se répandit juste après.

Sans Paris, le mouvement dadaïste se serait probablement éteint après sa brève phase à Zurich et la période berlinoise qui s'est terminée face aux difficultés politiques et au dégoût général dans l'Allemagne de l'après-guerre. L'accueil sympathique à Paris était fondamental pour la continuité de l'œuvre de Tzara, Max Ernst, Duchamp, Picabia ou Man Ray.¹¹⁴ La fin du mouvement constitue aussi l'apogée du surréalisme ; elle fut déclarée à Weimar en 1922 par Tzara, mais célébrée lors des querelles autour de la représentation de *Coeur à gaz* entre *Littérature* et Tzara en juillet 1923 à Paris, et elle est marquée en octobre 1924 par la parution des *Sept Manifestes dada*.¹¹⁵

Après la première guerre mondiale, nous notons un décalage des centres artistiques de portée internationale ; Paris, Vienne, Moscou attirant de nombreux artistes de toutes les nations. Les nouvelles tendances vont vers New York où le *MoMA* fut ouvert en 1929, Edgar Varèse, Picabia, plus tard Piet Mondrian, Béla Bartók. Le dadaïsme s'y rend et s'y développe indépendamment du dadaïsme européen : Duchamp avec son *ready-made*, des objets communs qui gagnent un statut d'art par le choix de l'artiste, Man Ray dans le domaine du film et Francis Picabia. Le terrain pour Dada a été préparé à Paris par des figures comme Jacques Vaché, qui jouait Alfred Jarry et Arthur Caravan, éditeur de *Maintenant*, puis, bien entendu, les fondateurs de *Littérature*.¹¹⁶

Moscou n'était plus fréquentée par les Occidentaux depuis 1923, mais Paris et Berlin s'ouvrent à nouveau aux nouvelles tendances artistiques. À Berlin, des activités s'organisent sous le nom de *Novemberstürme* – Tempêtes de novembre –

113 Cf. SCHNEEDE, p. 20.

114 PADGETT, Ron : « Poets and Painters in Paris, 1919–39 », dans HESS, Thomas et ASHBERY, John (éd.), *The Avant-Garde*, New York : The Macmillan Company, 1968, p. 88–95, ici p. 89.

115 DACHY, 2005, p. 266 ; Première publication des sept manifestes de 1916 à 1920 réunis à Paris : Éditions du Diorama, 1924 ; cf. TZARA, p. 353–390 et notice p. 694.

116 BÉHAR, Henry : « Dada », dans ABRAHAM et DESNÉ, p. 237–240, ici p. 238.

un nom qui suggère l'ambiance difficile de l'Allemagne d'après-guerre où l'on peut se demander si la révolution déchuée pourrait servir en tant que moteur créateur. Sous la direction de Victor Hollaender, il existait un cabaret avec une revue à succès depuis l'avant-guerre. Il changera sous des influences du groupe dada à Berlin, perpétuant les idées venant de Zurich, radicalisant le cabaret *Schall und Rauch*, qui unit désormais le *Happening*, les persiflages, collages, montages, en mettant en avant les liens entre la vie et l'art et la politique, prouvant un certain sens pour le décalé.¹¹⁷

Paris en tant que centre mondial de l'art contemporain et international était digne de sa réputation de capitale de la France qui possède depuis toujours un potentiel d'innovations artistiques énormes.

La notion d'avant-garde même dans le contexte littéraire est d'origine française, même si Baudelaire ne l'utilise pas de manière flatteuse :

De l'amour, de la prédilection des Français pour les métaphores militaires. Toute métaphore ici porte des moustaches. Littérature militante. Rester sur la brèche. Porter haut le drapeau... A ajouter aux métaphores militaires : Les poètes de combat. Les littérateurs d'avant-garde. Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité ; des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société.¹¹⁸

Par contraste, Apollinaire réclame que même si dans « le monde entier » se fait ressentir un mouvement vers le renouveau, ce n'est qu'en France qu'on le trouve autant dans le domaine de la poésie, si éloigné de « la simple constatation de l'antiquité » ou « du beau décor romantique ». L'esprit nouveau est constitué par l'apport antique d'un « solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d'ensemble sur l'univers et dans l'âme humaine, et les sens du devoir qui dépouille les sentiments et en limite ou plutôt en contient les manifestations. »¹¹⁹

Dans le premier numéro du périodique *SIC*, qui parut en avril 1916, Pierre Albert-Birot affirme la force de l'esprit critique et nouveau français qui en a fait une propre tradition digne d'être suivie :

TRADITIONMORT FRANCEVIE

LA TRADITION FRANCAISE : c'est briser les entraves

LA TRADITION FRANCAISE : c'est tout voir et tout comprendre

117 TRABER, Habakuk : « Novemberstürme – Kabarett und Revue nach 1918 in Berlin », dans REININGHAUS, p. 60–64, ici p. 60–62.

118 BAUDELAIRE, Charles, *Journaux intimes*, Édition critique établie par J. Crépet et G. Blin, Paris : Corti, 1949, p. 76–77.

119 APOLLINAIRE, Guillaume : « L'Esprit nouveau et les poètes », dans *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, t. III, Paris, André Balland et Jacques Lecat, 1966, p. 900–910, ici p. 900.

LA TRADITION FRANCAISE : c'est chercher, découvrir, créer
 Donc la tradition française
 C'EST NIER LA TRADITION.
 Suivons la tradition.¹²⁰

Il y eut un grand nombre de cafés fréquentés par des artistes et des intellectuels dans des quartiers bohèmes comme *Le Bateau-lavoir* à Montmartre à partir de 1904 où Picasso, Braque et leur entourage discutèrent ; il y eut à Montparnasse *Le Dôme* et *La Coupole* entre 1920 et 1930, fréquentés par Dufy, Léger, Joyce, Miller, Hemingway, Sartre, Beauvoir, etc. ; et *Le Bœuf sur le toit* à la Madeleine où l'on rencontrait le Groupe des Six, mais aussi Breton, Aragon et d'autres surréalistes.¹²¹

La ville possédait une culture florissante de salons artistiques qui contrôlait la plupart des tendances esthétiques, Frederick Brown en donne un aperçu exhaustif dans sa biographie sur Cocteau.¹²² Dans les années 1920, les périodiques et revues de référence y voyaient la lumière du jour comme *Littérature* de 1919 à 1924, *L'Esprit Nouveau* de 1920 à 1925 et encore *La Révolution Surréaliste* de 1924 à 1929.

Marinetti y publie son premier manifeste du futurisme, expérimente avec le music-hall quand il met en scène ses pièces proto-futuristes *Le Roi Bombance* et *Les Poupées électriques* et rencontre le groupe moderniste portugais (cf. ci-dessus), le cubo-futurisme russe s'y répand grâce aux efforts de Lioubov Popova et Kazimir Malevich. Duchamp y vécut avant de se rendre régulièrement et de manière plus permanente à New York. Tzara déménage à Paris afin de pouvoir poursuivre ses aventures dadaïstes et le surréalisme se forme dans cette ville même. Le groupe Art et Action se rencontre à partir de 1919 à Montmartre, les « Soirées de Paris » commençaient à partir de 1924, avec Satie, Braque, Picasso, Milhaud ; les pièces *Relâche* et *Skating Sink* de Honegger et Fernand Léger en sont un produit.¹²³ Finalement, Benjamin séjournait dans la capitale française entre 1926 et 1927 et s'y installa en 1934¹²⁴ pour s'exiler.

Paris est à la croisée de chemins de la problématique de ce travail, au centre névralgique des sources avant-gardistes qui « ont jailli d'une atmosphère générale européenne beaucoup plus que des cerveaux particuliers »¹²⁵. Nous observerons

120 Cité par MICHEL, Laure : « *SIC et Nord-Sud* : deux revues en temps de guerre », dans SEYBERT et STAUDER, p. 1061–1075, ici p. 1062.

121 Cf. SABATIER, François, *Miroirs de la Musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800–1950*, Poitiers, Fayard, 1995, p. 529–531.

122 BROWN, Frederick, *Jean Cocteau*, Frankfurt am Main : Fischer, 1985.

123 PÖRTNER, p. 83.

124 FREUND, Gisèle, *Photographien und Erinnerungen*, München : Schirmer/Mosel, 2008, p. 61–65.

125 HAUSMANN, 2004, p. 15–16.

ces synergies particulièrement dans le contexte du ballet *Parade* dans le chapitre III.3. Malgré les moyens de diffusion accélérés par les télégraphes et le téléphone, les entrecroisements et les échanges les plus fructueux ont lieu dans un endroit central qui arrive à unir et à tolérer un maximum d'opinions et goûts, et où les forces destructrices des artistes ne risquent pas à déstabiliser toute la communauté artistique d'un pays.

La perspective historique que nous adoptons dans ce travail prend forcément en considération la première guerre mondiale, la révolution de 1917 en Russie et le pressentiment de la deuxième guerre mondiale.

Les thèmes du progrès technique, scientifique et politique face à la barbarie, la guerre et la destruction influencent les artistes dont nous parlerons et déterminent d'une certaine manière la facture de leurs produits artistiques. Les mauvaises conditions de vie, la population stagnante, l'augmentation des prix, la dévastation de grandes parties du pays laissent des traces inévitables. À priori, l'état guerrier n'accorde pas de place à la vie culturelle, ni physiquement, ni psychologiquement : les journaux, les imprimeries et la radio ne fonctionnent que de manière limitée et servent surtout à la guerre, le public potentiel est sans doute moins réceptif aux plaisirs esthétiques.¹²⁶

2.1 La Première guerre mondiale

*GUERRE. – « Cache toi, guerre. » (Lautréamont.)
« Quand la guerre s'en va, la poésie rentre. » (A. A.)¹²⁷*

Au moment où la première guerre mondiale éclata, la civilisation européenne se trouvait secouée entre le progrès scientifique et technique et le pressentiment d'un cataclysme proche : la poétique expressionniste et futuriste est marquée par l'avènement de la barbarie, de la destruction et de la guerre. Tous les pays dont il est question dans ce travail étaient touchés par la guerre. La France était en triple entente avec le Royaume-Uni et la Russie, puis envahie. L'Italie était en neutralité imposée par la triple alliance, ce qui ne plaisait guère aux futuristes, et n'entraînait en guerre que dix mois plus tard, en 1915, s'alliant à la triple entente. Le Portugal faisait partie des nations alliées dès 1916.

¹²⁶ Cf. DÉCAUDIN, M. : « Les écrivains et la guerre », ABRAHAM, Pierre et DESNÉ, Robert, *Histoire Littéraire*, t. 6 : « De 1913 à nos jours », Paris, Messidor, 1982, p. 173.

¹²⁷ BRETON : « Dictionnaire abrégé du surréalisme » (1938), dans *Œuvres complètes*, t. 2, 1992, p. 814.

Ball, dans son journal intime, qualifie le temps même comme destructeur, au vu de la censure, du climat politique en février 1914 :

Eine destruktive, entwertende, schändende Zeit. Wer sich nicht anbietet, wird vergewaltigt. Unerhörter Auf- und Abbau der im Spiel befindlichen Kräfte.¹²⁸

Un temps destructeur, dévalorisant, dégradant. Celui qui ne veut pas se vendre sera violé. Construction et déconstruction des forces en jeu impossibles.

Les jeunes dadaïstes se trouvent désillusionnés et sans idéaux ou projets pour le futur, sont irrités, incrédules vis-à-vis des promesses religieuses et politiques et s'intéressent au nihilisme. Tzara se montre presque optimiste dans ses *Sept manifestes dada* : « Il nous reste après le carnage l'espoir d'une humanité purifiée »¹²⁹ – une autre preuve que malgré tout nihilisme, l'artiste cherche à se solidariser avec son public potentiel.

L'histoire des idées vers 1914 fut marquée par le rationalisme ; le positivisme scientifique qui favorisa l'athéisme et la laïcité ; la critique du spirituel, ainsi que par la psychanalyse. Les fondamentaux philosophiques du surréalisme furent donc déjà bâtis avant 1914. D'un côté, les mouvements d'avant-garde se montrent cosmopolites, informés sur les tendances à l'étranger, sont bi- ou trilingues et poussent la traduction de leurs textes. De l'autre, l'attitude chauviniste et nationaliste s'empare des institutions culturelles et de certains artistes et prépare ainsi les hostilités dans le domaine des arts de la première guerre mondiale. En France, dès 1912, les responsables des institutions culturelles commencent à mettre un frein à l'art qui leur semble « étranger », c'est-à-dire fait par des artistes d'influences culturelles autres que françaises, excluant ainsi des compositeurs de la vie culturelle comme dans le cas de Jean Wiéner.¹³⁰

Une part des artistes avant-gardistes fut enthousiasmée. Le recueil de Marinetti *Guerra, sola igiene del mondo*¹³¹ – Guerre seule hygiène du monde est notoire pour sa rhétorique agressive, reprenant son livre *Le futurisme*¹³² qui se prononçait pour une entrée en guerre de l'Italie de la part des futuristes, en faveur de l'introduction du « coup de poing dans la lutte artistique »¹³³. Le signe futuriste de l'avant-guerre comporte dès le départ une volonté guerrière et violente ainsi qu'une attitude anti-neutraliste.

128 BALL, p. 10 (nous traduisons).

129 TZARA, p. 353–390.

130 Cf. SABATIER, p. 519.

131 Editions futuristes de « Poesia », Milan, avril 1915.

132 Sansot, Paris, 1911, dans LISTA, 2015, p. 879.

133 MARINETTI : « Les premières Batailles futuristes », dans LISTA, 2015, p. 879.

En attendant notre grande guerre tant invoquée, nous Futuristes alternons notre violente action anti-neutraliste, dans les places et dans les universités, et notre action artistique sur la sensibilité italienne. Nous voulons la préparer à la grande heure du plus grand Danger. L'Italie devra être [...] impassible tant à l'annonce d'une victoire qui aurait coûté 50000 morts qu'à l'annonce d'une défaite.¹³⁴

Ce passage témoigne aussi du fatalisme évident de la guerre : le carnage s'annonce inévitable, quoiqu'il arrive. Et il arrive avec une force destructrice que même les futuristes n'auraient pas pu mieux imaginer. Également en 1915, plusieurs artistes futuristes se prononcent publiquement en sa faveur et à propos de son rôle vis-à-vis de l'art, parmi eux Umberto Boccioni :

La guerre à mort contre les Allemands, qui finira par une victoire, grâce à notre position neutre de départ et à notre intervention fatale, nous montre avec clarté la proximité du danger nordique teutonique. Que les Italiens défendent les manifestations artistiques nationales totalement renouvelées par le futurisme, afin que nous puissions être prêts à lutter contre les dangers nordico-orientaux, plus lointains mais tout aussi exécrables.¹³⁵

La revue *Lacerba*, qui était dès sa fondation un des journaux proches du futurisme, pendant une certaine période même complètement futuriste, se montrait également ouvert aux défis de la guerre et prenait une position anti-neutraliste avec des articles comme « Aimons la guerre ! », « Soit guerre soit révolution », « Sang viennois »¹³⁶. Dans le texte de Marinetti sur *L'Orgueil italien* du 11 décembre 1915¹³⁷, il utilise les mêmes notions comme dans les manifestes artistiques appliquées à l'Italie en tant que nation, par exemple « passéisme » ou « la vieille Italie enterrée », et appelle une fois de plus l'artiste à agir :

Il mérite gifles, coups de pieds et coups de fusil dans le dos, l'artiste ou le penseur italien qui, physiquement apte, fait preuve de l'absence la plus absolue de valeur humaine, se renfermant dans l'art comme dans un sanatorium ou dans un lazaret de cholériques, et n'offrant pas sa vie pour fortifier l'Orgueil italien.¹³⁸

La guerre est perçue comme une occasion pour l'art de s'épanouir par le chauvinisme – et gare à celui qui ne comprend pas sa nécessité. Elle constitue

134 MARINETTI : « Le Théâtre futuriste synthétique », dans LISTA, 2015, p. 845.

135 BOCCIONI, Umberto : « La Guerre et l'Italianité dans l'art », dans LISTA, 2015, p. 878.

136 Cité par SPINELLI, Manuela : « *La Voce et Lacerba* face à la Grande Guerre », dans SEYBERT et STAUDER, t. 1, p. 387–405, ici p. 389.

137 Dans LISTA, 2015, p. 915–918, signé par Marinetti, Boccioni, Russolo, Sant'Elia, Sironi et Piatti.

138 *Ibid.*, p. 917.

aussi un domaine de lutte supplémentaire, comme le constate également Carlo Carrà :

La guerre, au lieu d'entraver le génie artistique italien, en stimulera et en favorisera l'expression et l'affirmation, en augmentant sa puissance dans l'acte de destruction et son courage infatigable, héroïque et futuriste dans l'acte de la création. [...] Et si [la guerre], par sa violente grandeur, les [les artistes] bouleverse, ils ne peuvent en tirer qu'une multiplication de leur force créatrice.¹³⁹

Outre l'effet positif qu'exercerait la guerre sur les artistes, Carrà souligne que la création futuriste ne peut que surgir de la « puissance dans l'acte de destruction ». Dans le contexte guerrier, cette affirmation implique même la nécessité d'un tel événement.

Juste un an après pourtant, deux jours avant sa mort, Boccioni écrit à un ami :

Da questa esistenza ne uscirò con un disprezzo per tutto ciò che non è arte. Non c'è nulla più terribile dell'arte.¹⁴⁰

Je sortirai de cette existence [de soldat] ayant du dédain pour tout ce qui n'est pas art. Il n'y a rien de plus terrible que l'art.

Les expériences au front lui ont montré la différence entre la destruction artistique et la mort sur le champ. Il la qualifie comme « *un accordo musicale ben composto* »¹⁴¹ – un accord musical bien composé ; pas du tout donc comme un événement cathartique, dynamique et excitant auquel il s'était attendu, mais comme une affaire de discipline sans espace pour l'individualisme. Il vécut une désillusion de la glorification chauviniste de la guerre comme beaucoup de ses compagnons artistiques et la rationalise en snobisme artistique.

Ce n'était pas uniquement un élan du premier fascisme propagé par Marinetti ou des royalistes allemands, mais également un sentiment partagé d'intellectuels renommés pour leur pacifisme. Thomas Mann, qui n'assumait une attitude distinctement anti-militariste qu'à l'occasion de l'apogée du parti national-socialiste, décrit cet enthousiasme pour la guerre dans *Doktor Faustus* :

Der Krieg war ausgebrochen. [...] Es mag wohl sein, [...] daß anderwärts, in feindlichen und sogar in verbündeten Ländern, dieser Kurzschluß als 'grand malheur' empfunden wurde [...]. In unserem Deutschland, das ist gar nicht zu leugnen, wirkte er ganz vorwiegend als Erhebung, historisches Hochgefühl, Aufbruchsfreude, Abwerfen des Alltags, Befreiung aus einer Welt-Stagnation, mit der es so nicht weiter

139 CARRÀ, Carlo : « La Guerre et son influence dans l'art », dans LISTA, 2015, p. 879.

140 Cité par MAFFINA, p. 69, nous traduisons.

141 *Ibid.*, nous traduisons.

hatte gehen können, als Zukunftsbegeisterung, Appell an Pflicht und Mannheit, kurz, als historische Festivität.¹⁴²

La guerre avait éclaté. Il est possible que d'autre part, dans des pays ennemis et même dans des pays alliés, on considéra ce court-circuit politique comme un 'grand malheur'. Dans notre Allemagne, il est difficile de le nier, il eut majoritairement un effet d'élévation, de délice historique, de plaisir de la mobilisation, de rejet du quotidien, de libération d'une stagnation mondiale – ce monde n'aurait pas pu continuer de la même manière –, en tant qu'enthousiasme pour le futur, appel au devoir et à la virilité, bref, une festivité historique.

Si l'on avait attendu un brin d'espoir d'opposition de la part de l'intelligentsia socio-démocratique ou des intellectuels, on aurait été partiellement déçu. L'affirmation de cette guerre ne résidait pas seulement dans l'autorité militaire, mais s'alimentait des valeurs traditionnelles qui étaient partagées par la plupart de la population sans préjuger de la formation reçue.¹⁴³

Les conditions de la vie quotidienne se dégradèrent au cours de la guerre. L'art ne devait servir qu'à un seul but : propager l'utilité de la guerre et un sort victorieux ou la mort glorieuse. Très peu de moyens ont donc été investis dans la vie culturelle, son infrastructure fut empruntée à la guerre comme les stations de radio, les salles polyvalentes, les imprimeries. La population stagnait, les prix augmentaient après la guerre, des grandes parties des pays étaient dévastées.

Les œuvres d'art allemandes, littéraires et musicales en tout cas, surtout les plus récentes, étaient bannies des librairies et des salles de concert à l'exception de quelques classiques, par exemple Beethoven, qui pouvait très bien refléter un esprit de révolution à la française.¹⁴⁴

La guerre comportait automatiquement la destruction des biens et valeurs culturels. La destruction des monuments et des musées chantée par les futuristes devenait banale réalité et malgré la position patriotique et pro-guerre des futuristes, leur activité changea :

La guerra, dunque, non solo frenò quel fermento intelletuale tanto auspicato per il rinnovamento della cultura italiana, ma segnò la fine del periodo più creativo e fecondo del futurismo.¹⁴⁵

142 MANN, Thomas, *Doktor Faustus* (1947), Frankfurt am Main : Fischer, 1985, p. 300 (début du 30^{ème} chapitre ; nous traduisons).

143 FIEDLER, Leonhard : « Dada und der Weltkrieg », dans HARDT, p. 194–211, ici p. 201.

144 GABORIAUD, Marie : « Les discours musicaux pendant la Grande Guerre », dans SEYBERT, Gislinde et STAUDER, Thomas (éd.), *Heroisches Elend – Misères de l'héroïsme – Heroic Misery*, Frankfurt : Peter Lang, 2014, t. 2, p. 1479–1490, ici p. 1482.

145 MAFFINA, p. 9, nous traduisons.

La guerre ne freinait donc pas seulement la créativité intellectuelle tant désirée pour un renouvellement de la culture italienne, mais elle marquait aussi la fin de la période la plus propice du futurisme.

En Russie, les futuristes répondaient à la guerre par le constructivisme, en Italie, des nouveaux acteurs comme Prampolini, Cangiullo ou Giacomo Balla apparaissent à Rome qui empruntent la radicalité de Marinetti aspirant en même temps à une composante internationale et pacifiste du mouvement.

Cette destruction ubiquitaire et légitimée de la guerre marquait toute la génération artistique et, les futuristes pacifistes à part, pousse les jeunes artistes à réinventer leurs valeurs et à assumer des positions distinctes vis-à-vis de la guerre et de ce que l'art peut signifier pour la société. Il se cristallise un point de vue méphistophélique et un mouvement qui toujours nie car tout art qui existait avant la guerre méritait d'être détruit ayant perdu son innocence, une position dadaïste ; ainsi qu'un point de vue transcendantal tâchant à élever la réalité de la langue endommagée à un niveau supérieur en abandonnant toutes les valeurs sûres déjà existantes, une position surréaliste.

La voix d'Apollinaire, lui même combattant, ayant souffert d'une blessure à la tête, se fit entendre fortement sur le champ de bataille littéraire. Sans revendiquer le nihilisme des dadaïstes, Apollinaire et ses compagnons littéraires propagent l'idée que l'ère d'imitation dans l'art a passé et mettent l'accent sur le présent. Il faudrait, selon eux, installer un nouveau réel dans l'immédiat, non dans la tradition ; au final un « sur-réel », qui ne connaît pas la même forme que l'art qui le précède, qui renonce à toute mise en forme selon la rhétorique classique. Ceci, en pratique, se traduit par la fusion de différents domaines d'art et par l'abandon des signes et de la sémantique classiques.¹⁴⁶ Nous y reviendrons dans le chapitre II.3.1 sur la poésie phonétique.

Même si le chant du danger marinettien ne faisait jusque là pas l'objet d'une émulation russe, Maïakovski publie des écrits qui s'approchent de cette rhétorique : « La guerre ce n'est pas un meurtre dénué de sens, mais le poème de l'âme libérée et exaltée. [...] Des Hercules futuriens [sic!] se dessinent. »¹⁴⁷ Nous reconnaissons les paroles de Mann et l'image italienne du futuriste jeune et fort. Sinon, les avant-gardistes russes se montrent pacifistes, et après un bref épisode de sentiments patriotiques en 1914 et 1915, surtout Maïakovski commence à s'engager au service de la révolution. Khlebnikov remarque dans son poème *Où le loup s'est écrié avec du sang* de 1915 :

146 DÉCAUDIN, dans ABRAHAM et DESNÉ, p. 175.

147 Cité par KRASVOVEC, Aleksandra : « La perception de la Première Guerre mondiale et le simultanisme chez les poètes de l'avant-garde russe », dans SEYBERT et STAUDER, p. 1045–1060, ici p. 1045.

C'est vrai que les jeunes gens sont devenus moins chers ?
Moins chers que la terre, la barrique d'eau et la tèlegue de charbon ?¹⁴⁸

La destruction de toute une génération de jeunes hommes se traduit dans ces vers, ils reflètent le pacifisme profond qui s'empare d'une grande partie d'enthousiastes de guerre après les deux premières années.

Vers 1916, la vie culturelle regagnait de la vitalité en France. Les premiers artistes rentraient du front et commençaient petit à petit à se relancer dans leurs diverses activités. La création de *Parade* a lieu (cf. III.3), la revue *SIC* a été fondée en mai 1916, la revue *Nord-Sud* en 1917.¹⁴⁹

La plupart des dadaïstes, à l'exception du groupe qui s'était formé à Berlin en 1919 (cf. ci-dessus) ne se montrait pas particulièrement engagés et antimilitaristes, mais plutôt mesurés et nihilistes au maximum : « Dada [...] érige les baïonnettes sans conséquence la tête sumatrale du bébé allemand »¹⁵⁰ – constate Monsieur Antipyrine cyniquement. La révolte dada existe néanmoins, elle « était contre tous les pouvoirs, pour toutes les libertés possibles »¹⁵¹, cherchant une approche englobante et non engagé dans une voie concrète.

En vue de la nouvelle république déclarée en Allemagne en novembre 1918 et les manifestations de la ligue spartakiste, la plupart des dadaïstes allemands prenaient une position pro-communiste, et la déchirèrent aussitôt en rédigeant des manifestes ironisant les idéaux socialistes et optant pour un parti dadaïste (cf. I.2.2). Schwitters projette dans ce contexte sa *Merzpartei* en 1920 avec Anna Blume comme candidate d'exception¹⁵² : « *M. P. D. = Merz-Partei Deutschland ; M. P. D. = Mehrheitspartei Dada* »¹⁵³ – Merz partie Allemagne ; Partie de majorité Dada.

À New York, Duchamp et son entourage restaient toujours discrets vis-à-vis des questions politiques – en tant qu'immigrés, ils avaient l'expulsion à craindre, surtout après l'entrée en guerre des États-Unis. C'était d'ailleurs également le cas pour les étrangers qui vivaient à Paris ou à Zurich.¹⁵⁴ Satie ne participa pas

148 Cité par KRASVOVEC, dans SEYBERT et STAUDER, p. 1047.

149 MICHEL, dans SEYBERT et STAUDER, p. 1063.

150 TZARA, Tristan : « Manifeste de Monsieur Antipyrine », dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris : Flammarion, 1975, p. 357.

151 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 128.

152 BEYME, p. 36.

153 Cité par PHLEPS, Thomas, dans : « An Anna Blume. Ein vollchromatisiertes Liebesgedicht von Kurt Schwitters und Stefan Wolpe », dans *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie, Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, t. 1 « Musik-Geschichte », éd. Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech et Gerhart Scheit, Hamburg : von Bockel, 1993, p. 157–177, ici p. 164, nous traduisons.

154 BEYME, Klaus von : « Die Stellung der künstlerischen Avantgarden zur Weimarer Republik », dans BECHT *et. al.*, *Politik, Kommunikation und Kultur in der Weimarer Republik*, Heidelberg : verlag regionalkultur, 2009, p. 31–49, ici p. 35.

activement à la guerre ayant dépassé l'âge critique de mobilisation. Sa position vis-à-vis du conflit est plus que défaitiste :

Pour moi, cette guerre est une sorte de fin du Monde plus bête que véritable, Heureusement que nous n'assisterons pas à cette grandiose mais stupide & inhumaine cérémonie : *la dernière*.¹⁵⁵

Le peu d'intérêt pour les initiatives pacifistes et, après les armistices, pour les jeunes républiques auprès des artistes en France et en Allemagne surprend peut-être face aux déceptions éprouvées après 1918, mais souligne en même temps le nihilisme emblématique du mouvement qui signe le slogan « Dada contre l'esprit de Weimar »¹⁵⁶. La *Symphonie Germanica* de 1919 de Erwin Schulhoff en représente l'esprit anti-patriotique et anti-militariste qui caractérisait l'attitude dadaïste anti-politique de l'époque. Il semble par ailleurs absurde – justement en phase avec le concept du Dada – que Baader, Grosz et Huelsenbeck félicitaient télégraphiquement Gabriele d'Annunzio après son coup d'opéra à Fiume.¹⁵⁷

Les promesses de l'industrie et de la politique ont fait faillite face à la guerre dont les conséquences ont été sous-estimées. Malevich dans son essai *Des nouveaux systèmes dans l'art* de 1919¹⁵⁸ résume l'effet :

La guerre européenne de 1914, quels qu'en aient les prétextes, aspirait à la réorganisation des États sur des bases économiques et politiques. [...] en réalité se produisit une tempête d'humains aux éléments déchaînés, tempête avec laquelle on ne peut comparer les éléments déchaînés de la nature ; il se produisit une faillite, l'anéantissement de toute culture, de toutes ses déductions et politiques. En elle germa une nouvelle guerre, la contre-réorganisation des États, la guerre comme anéantissement de la culture militaire [...].

La guerre constitue un moyen violent d'anéantissement de la culture, non d'« hygiène », car elle comporte en elle déjà la guerre suivante, la destruction inévitable. Elle n'est pas une solution adéquate pour résoudre des problèmes diplomatiques ou pour reformer les situations politiques et économiques respectives, alors qu'elle les bouleverse, mais seulement en entraînant de nouveau des conflits.

Surtout pour le futurisme en Italie, où surgit le fascisme après la première guerre mondiale et commence rapidement à dominer le pays, les libertés artistiques qui étaient liées à ce progrès, s'obscurcirent. L'idéologie n'est pas compatible avec le mouvement. Mario Carli, futuriste de San Severo (Pouilles), en 1920,

155 Lettre à Paul Dukas, août 1915, dans SATIE, 2000, p. 212, italiques de l'original.

156 HAUSMANN, 2004, p. 23–35.

157 BEYME, p. 41.

158 Dans MALEVICH, Kazimir, *De Cézanne au Suprématisme*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1974, p. 79–110 ; citation suivante : p. 100–101.

cherche à arriver à l'anarchie individuelle, ne pouvant plus reconnaître le système oppressif qui règne à ce moment. L'homme du futur peut être géré par le gouvernement, mais jamais gouverné (« *amministrato* » vs. « *governato* »)¹⁵⁹.

2.2 La Révolution en Russie

L'histoire de la culture russe entre les révolutions 1905 et 1917, ainsi que tout au long de la première moitié du XX^{ème} siècle est un cas à part : depuis 1917, la Russie s'enrichissait de territoires et en formait l'Union des républiques socialistes des conseils (l'URSS) et finit comme une sorte de « méga-état » fédéral. La culture russe était davantage une multi-culture dont les influences et courants n'étaient pas toujours faciles à gérer.¹⁶⁰ Le folklore constitue donc un jalon important dans l'art russe, mais surtout la centralisation de l'art par des institutions fut un instrument important pour le rôle unificateur d'un art russe, ou bien soviétique.¹⁶¹ Les éléments folkloriques sont encouragés s'ils sont maniés en tant que procédés de style¹⁶², mais les influences esthétiques les plus importantes des années 1920 se sont formées pendant l'entre-deux-révolutions, avant la première guerre mondiale même, comme étant la première étape de recherche d'identité soviétique.

Les ouvrages critiques sur l'histoire culturelle et littéraire de provenance russe terminent le XIX^{ème} siècle en 1917. L'espoir que comporta l'éviction du Tsar et les promesses derrière les misères de la révolution enflammèrent tout le pays et, par conséquent, les arts. Il était question de bâtir un fondement idéologique pour l'ère du prolétariat, de préconiser une culture prolétaire. Le commissariat du Peuple pour l'instruction, en acronyme russe le *Narkompros* a été fondé sous la direction de Anatoli Lounatcharski en fonction d'organiser et surtout de contrôler la production artistique. Ce dernier, érudit dans les différents domaines artistiques, signe une multitude d'écrits sur la révolution dans les arts, qui ressemblent à des manifestes artistiques au moins dans leur verve.¹⁶³ Le devoir de l'art est de

159 MORGESE, Waldemaro : « La Puglia e il Futurismo », dans *Puglia. Futurismo e ritorno. Materiali scelti della collezione di Carmelo Calò Carducci*, Bari, Edizioni dal Sud, 2009, p. 7.

160 REDEPENNING, p. 9.

161 Le terme soviétique étant obsolète depuis 1991, il est remplacé par « *otečestvennyj* », ce qui signifie « patriotique » ou « d'origine d'ici », cf. REDEPENNING, p. 9.

162 REDEPENNING, p. 44.

163 Cf. par exemple LOUNATSCHARSKI, *Die Revolution und die Kunst*, Dresde : Verlag der Kunst Dresden, 1974.

surpasser la décadence de la bourgeoisie et d'édifier un peuple uni qui partage les valeurs de la Révolution, cette dernière étant tout le temps l'objet de cet art.

Le personnel du *Narkompros* fut recruté parmi des acteurs proches de l'organisation *Proletkoul't*¹⁶⁴, le commissariat fut composé des figures les plus modernistes de son ère. Arthur Lourié, entre autre, devient délégué à la musique ; Meyerhold était responsable de l'activité entourant le théâtre, Malevich et Kandinsky dédiaient une partie de leur activité à l'organisation des musées. En incluant des artistes des mouvements d'avant-garde dans la réorganisation de la vie culturelle, l'état affirme l'avant-gardisme en tant qu'art national et s'auto-définit avant-gardiste. Il s'agissait d'édifier une culture soviétique qui aura surpassé, voire atomisé la vieille intelligentsia. Les futuristes et d'autres avant-gardistes faisaient part de la politique culturelle, devant assumer des cibles idéologiques identiques. Lourié affirme¹⁶⁵ que lui et ses amis y croyaient et qu'ils étaient contents de pouvoir poursuivre leur veine artistique en toute liberté :

On nous donna entière liberté pour faire tout ce qui nous semblait souhaitable dans notre domaine : c'était la première fois dans l'histoire qu'une telle occasion se présentait. [...] À cause de cette confiance que l'on plaçait en nous, nous étions partisans inébranlables de la Révolution ; notre Mouvement s'affermi aussi en raison du soutien que lui apporta Lénine, lequel était enclin à donner à la jeunesse toute possibilité de s'épanouir. [...] C'était une époque fantastique, incroyable, et le Futurisme fut la chose la plus pure qu'il m'ait jamais été donné de connaître...¹⁶⁶

Le fait que les avant-gardistes deviennent des Hommes d'État rappelle un autre épisode de l'histoire de l'avant-garde européenne. Mussolini s'allie avec Marinetti dès 1924 afin de former la culture fasciste italienne, les deux travaillent étroitement avec Toscanini. Ils collaborèrent déjà en 1919 avant les élections qui pour Mussolini furent un échec ce qui, pour quelques années, éloignait Marinetti. Il se rebelle d'ailleurs contre la notion de l'art « dégénéré » jusqu'en 1938¹⁶⁷ et contre le fascisme jusqu'en 1920¹⁶⁸. Le 11 février 1918, il lance le *Manifeste du parti politique futuriste*¹⁶⁹ et y confirme sa position d'activiste dévoué au futurisme. Le manifeste comporte d'ailleurs plusieurs traits pacifistes et presque

164 « Culture du prolétariat » ; organisation fondée par Alexandre Bogdanov. Elle exista de 1917 jusqu'en 1924 et pouvait agir indépendamment du *Narkompros*.

165 MENDE, p. 97.

166 LOURIÉ cité par GOJOWY, Detlef, Notes de programme des Concerts Paris-Moscou – 1ère partie – La vie musicale en URSS de 1900 à 1930 ; 28 juin 1979 – 2 juillet 1979 : Les débuts du dodécaphonisme russe : l'œuvre d'Arthur Lourié, p. 21 ; consulté le 10 janvier 2018 sur https://medias.ircam.fr/media/programs/Paris-Moscou_vie_musicale-wm.pdf.

167 SABATIER, p. 523.

168 LISTA, Giovanni : « Futurisme et Esprit d'avant-garde », *LIGEIA – Dossiers sur l'art*, t. 26, n° 109–112, juillet–décembre 2011, p. 61–65, ici p. 65.

communistes : « Nationalisme révolutionnaire [...]. Éducation patriotique du prolétariat [...]. Participation égale de tous les citoyens italiens au Gouvernement. [...] Préparation de la future socialisation des terres [...] »

Après 1924, il n'était pas porteur, même si symbolique, d'une attitude avant-gardiste de l'état, mais plutôt symbole d'un radicalisme apprivoisé qui s'éteignit plus tard par son entrée dans l'Académie d'Italie en 1929.

Aragon, de son côté, commence à diriger en tant que secrétaire général la première Maison de la culture qui fut fondée en 1935, et qui était alors le siège de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, une association née à Moscou en 1927 qui avait commencé à être connue en France à partir de 1932.

Le futurisme idéologisé devait pénétrer la vie ; c'était désormais une affaire politique de mettre en avant cet art ; et l'art était au service de la politique. Le travail agit-prop de Mařakovski pour l'agence télégraphique ROSTA est exemplaire, il consistait dans le dessein des affiches qui expliquent les nouveaux décrets de Lénine ainsi que des fondamentaux du communisme. Dans III.3, les événements de masse et les mystères propagandistes seront exemplifiés.

Pour obtenir un effet maximal, un culte comme le communisme doit par défaut se sur-exalter, se mettre en tête de l'évolution, et donc s'approprié également l'art le plus avancé afin de nourrir l'image de la révolution salvatrice.¹⁷⁰ Ce n'est pas très différent du fascisme. Le fait de s'approprié des éléments ou personnages qui n'ont pas la possibilité de refuser – ou qui ne voyaient pas la nécessité de se défendre – est aussi propre à l'avant-garde artistique. C'est parfois une démarche de sympathie où un Breton affirme que « Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête » ou « Baudelaire est surréaliste dans la morale »¹⁷¹ – même si les deux auteurs s'étaient probablement obstinés dans ce genre de jugement. Et dans d'autres cas, c'est carrément une décision politique, comme Marinetti, qui accepte D'Annunzio comme « un grand écrivain dont nous n'avons jamais nié l'admirable agilité, vraiment futuriste »¹⁷² alors que le même mois, Emilio Settimelli, lui-même associé au mouvement futuriste, le qualifie de « maître et seigneur de la génération de corrompus, celle-là même qui a traîné dans la boue la poésie italienne. »¹⁷³ N'oublions pas l'engagement anti-autrichien et la prise de la ville de Fiume de D'Annunzio qui le rendait associé spirituel de Marinetti. En affirmant

169 Paru pour la première fois dans *L'Italia futurista*, reproduit en français dans LISTA, 2015, p. 1104–1108.

170 KOENEN, Gerd, *Die Großen Gesänge. Lenin, Stalin, Mao, Castro... Sozialistischer Personenkult und seine Sänger. Von Gorki bis Brecht – von Aragon bis Neruda*, Frankfurt: Scarabäus bei Eichborn, 1987, p. 17. Wolfgang Mende met exhaustivement en évidence le passage du futurisme vers l'art soviétique prenant la musique comme exemple dans son ouvrage *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur* (cf. notes ci-dessus).

171 BRETON, « Premier Manifeste du surréalisme », p. 38–39.

172 MARINETTI : « D'Annunzio futuriste et le 'Mépris de la Femme' », *Poesia*, n° 7–9, Août–Octobre 1909, p. 38–39, ici p. 39.

l'appartenance de courants ou de personnes, on inclut leur puissance et leur propriété intellectuelles dans son propre rayon de pouvoir, un procédé tout à fait totalitaire.

La relation entre le culte du communisme et la vie culturelle commence au plus tard dès la révolution 1917 et elle est jugée à la fois avec intérêt et mépris.¹⁷⁴ Le futurisme russe, en musique, en littérature et en arts plastiques, se place entre les années 1910 et 1920, prenant comme point final le décret de Lénine contre l'organisation *Proletkoul*¹⁷⁵, et au plus tard quand le réalisme socialiste est à l'ordre du jour obligatoire. L'art devrait venir du peuple et non de l'intelligentsia, le futurisme et l'art prolétaire sont inconciliables, même si l'intelligentsia avait assumé les idéaux révolutionnaires.¹⁷⁶

Les circonstances mouvementées autour de l'année des Révolutions 1917 préparèrent, par leur entrain destructif, le chemin pour le Léninisme et le Stalinisme.¹⁷⁷ L'indépendance avant-gardiste du gouvernement et de la culture devient une revendication obsolète et un esprit d'utilitarisme et de rationalisme solidaire se répand. En 1924, l'année du poème d'éloge funèbre *Lénine* de Maïakovski, le climat en faveur des mouvements d'avant-garde historiques est grosso modo en déclin, leurs porte-paroles – s'ils n'ont pas assumés les évolutions idéologiques – sont ensuite muselés soit par la censure ou par la persécution. Le culte qui se créa autour des personnages tels que Lénine et Staline peut être justifié par le vide qu'a laissé la fin du règne des tsars, qui était aboli à jamais. Le culte se nourrissait aussi grâce aux intellectuels, à leurs écrits et à leurs attentes, non forcément à cause des masses conjurés. C'est l'attitude ambiguë des auteurs de ce temps, voyant toujours les événements de façon mi-critique et mi-enthousiaste. Lors d'une chute comme le stalinisme, ceci ne change pas, ils ne se positionnent pas. Quand nous lisons *Lénine*, nous pouvons comprendre que Maïakovski et d'autres artistes vénéraient ce dictateur en tant que porte-parole d'un communisme qui semblait utopique ; et ils souhaitaient participer à cette utopie en poursuivant leur activité créatrice.¹⁷⁸

C'est la révolution qui a détruit les anciens modes de vie, et l'art de l'avant-garde a détruit les anciennes formes d'art, ce qui le rend également révolutionnaire.¹⁷⁹ Une esthétique qui est fondée sur le changement dynamique et rapide

173 SETTIMELLI, Emilio : « Contre la 'Poésie' de D'Annunzio », paru en italien dans le premier numéro de *La Difesa dell'arte* en Novembre 1909, reproduit et traduit dans LISTA, 2015, p. 137–138, ici p. 137.

174 Cf. SABATIER, 515.

175 REDEPENNING, p. 112.

176 RAILING, Patricia : « A revolutionary spirit », dans RAILING, p. 15–30, ici p. 21.

177 Cf. KOENEN, p. 16.

178 *Ibid.*, p. 10–11.

179 *Ibid.*, p. 18.

des formes, des conventions, de l'art même, qui mène parfois jusqu'à leur fin, à leur extinction, ne peut que refléter un contexte socio-historique comme en Russie. Le futurisme anticipait artistiquement les transformations politiques et économiques en 1917.¹⁸⁰

L'efficace et complète destruction des hiérarchies, de l'ordre public, de la propriété privée, des biens ainsi que de vies innombrables faisait de Lénine après 1917 un nouveau sujet de l'Histoire. Le fait qu'un véritable culte puisse surgir autour de personnages comme Lénine et plus tard Staline s'enracine par exemple dans le vide qu'a laissé la fin du règne des tsars, qui était aboli à jamais.

2.3 Un bilan intellectuel

La fin de la première guerre mondiale signifiait un mouvement vers la gauche voire l'adaptation des idées anarchistes dans le champ artistique, car il semblait inconcevable qu'un nombre aussi élevé de jeunes hommes pouvaient être sacrifiés aux intérêts d'une élite.¹⁸¹ Cela entraînait également une certaine fascination pour les événements en Russie. Parmi les réactions auprès de l'intelligentsia de l'Europe occidentale, on peut voir des perceptions positives et négatives.

Pour la critique du champ conservatoire, le terme de « bolchevisme » est utilisé en tant qu'insulte par tous ceux qui ont été humiliés dans leur convictions pendant et après la guerre et qui ne comprennent pas les changements révolutionnaires.¹⁸²

Aragon qualifia la révolution russe en 1924 dans le journal *Clarté* comme inférieure par rapport aux accomplissements de la révolution surréaliste, voire comme une « misérable petite activité »¹⁸³, ce qui déclencha un positionnement pro-communiste du mouvement surréaliste¹⁸⁴ :

Du cataclysme guerrier et social dont l'épisode terminal allait être l'écrasement atroce de la Commune de Paris ne pouvaient en effet manquer de surgir d'autres cataclysmes analogues dont le dernier en date [...] a eu en revanche pour conséquence – et c'est là le fait nouveau, considérable – le triomphe de la Révolution bolchevique.¹⁸⁵

180 DUGANOW, dans BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 246–247.

181 BEYME, p. 34.

182 WEISS, p. 50.

183 Cité par RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 128.

184 MAEDER, p. 83.

185 BRETON : « Qu'est-ce que le surréalisme » (1934), dans *Œuvres complètes*, t. 2, 1992, p. 226.

Ce passage de « Qu'est-ce que le surréalisme » de 1934 reflète l'attitude pacifique ainsi que l'admiration pour le mérite russe de la part des surréalistes. En même temps, l'idée qu'un « triomphe » puisse être déclenché par un « cataclysme » s'enchaîne avec la perspective du caractère destructeur de ce travail ; il a fallu « faire de la place » afin de la remplir d'un « fait nouveau ». Picabia, dont on aurait attendu un jugement plutôt favorable vis-à-vis du développement du communisme, assume une position tout à fait différente en 1927 : « Mussolini peut être un fou dangereux, inquiétant, il me sera toujours plus sympathique que l'effigie de Lénine »¹⁸⁶ et s'approcha au fur et à mesure de sa carrière des sujets de la propagande fasciste. Ou encore, Dalí qui admira Franco comme « le seul homme politique intelligent de notre époque »¹⁸⁷. Les mouvements avant-gardistes n'étaient pas cohérents dans leur perception des événements sur la scène politique européenne et dans leurs façons d'en tirer les conséquences, même si les porte-paroles Marinetti et Breton ont essayé de présenter leurs mouvements sous un front uni.

Leurs divers engagements mis à part, la cible principale était un renouveau artistique du monde qui ne pouvait pas continuer comme avant. Leurs idées se distribuaient mieux par le biais de l'art qui leur prêta une plateforme adéquate de participation à la vie publique. La rupture avec les républiques relativement jeunes et les monarchies en faveur d'un régime totalitaire sous le signe d'un -isme politique peut aussi sembler être un moyen pour assumer socialement la recherche de l'anti-tradition ou du contraire. Même si ces idéologies soutenues étaient tout à fait contre la liberté d'expression préconisée par l'avant-garde.

L'époque de l'entre-deux-guerres fut considérée comme point culminant de mutations traumatisantes en société et science, qui pourtant ne faisait qu'aménager les développements ultérieurs.¹⁸⁸ Tout d'abord, leur création est marquée par les possibilités de leur temps, les artistes s'intéressent aux médias et ne sont pas forcément opposés aux enjeux commerciaux de l'art. Leurs idées – pas toujours nouvelles – sont consacrées à la « révolution totale de l'humanité »¹⁸⁹ que l'on estime désormais, c'est-à-dire après avoir vécu la Révolution russe et la première guerre mondiale, nécessaire. Il s'agit plutôt d'un renouveau d'esprit, d'une quête de nouveaux paradigmes et changements en liberté. Sans oublier les

186 PICABIA, Francis, Texte autographe publié dans le catalogue de son exposition personnelle ouverte au Cercle Nautique en 1927 à Cannes, cité par LISTA, Giovanni : « Futurisme et Esprit d'avant-garde », *LIGEIA – Dossiers sur l'art*, t. 26, n° 109–112, juillet–décembre 2011, p. 61–65, ici p. 62.

187 LISTA, Giovanni : « Futurisme et Esprit d'avant-garde », *LIGEIA – Dossiers sur l'art*, t. 26, n° 109–112, juillet–décembre 2011, p. 61–65, ici p. 62.

188 DAVAL, p. 7.

189 *Ibid.*

freins à cette nouvelle liberté, notamment les crises économiques, le fascisme, etc.¹⁹⁰ Il y eut également des tentatives de rassembler les forces créatrices comme celle du *Novembergruppe*, où se rencontraient entre autre Hausmann et Hannah Höch, dans une lettre qui circulait dès le 13 décembre 1918 :

Die Zukunft der Kunst und der Ernst der jetzigen Stunde zwingt uns Revolutionäre des Geistes (Expressionisten, Kubisten, Futuristen) zur Einigung und engem Zusammenschluss. Wir richten daher an alle Künstler, welche die alten Formen in der Kunst zerbrochen, die dringende Aufforderung, ihren Beitritt zur Novembergruppe zu erklären.¹⁹¹

Le futur de l'art et la gravité du moment actuel nous force, nous, les révolutionnaires de l'esprit (expressionnistes, cubistes, futuristes) à nous unir et à collaborer étroitement. Nous adressons donc à tous les artistes qui ont brisé les vieilles formes artistiques l'appel urgent de déclarer leur adhérence au Novembergruppe.

« Nous, les révolutionnaires de l'esprit » – cette tournure de phrase montre l'image du mouvement de soi. Par rapport aux dadaïstes épars ou unis en Allemagne, ils tentaient d'unir des forces non seulement créatrices mais également politiques, s'engageant dans des syndicats et des partis de l'extrême gauche, toujours en soutenant la jeune république.¹⁹² Ils restent relativement seuls à vouloir participer de manière sérieuse, c'est-à-dire non-ironique et non-nihiliste, à la vie publique par leur art : Le pressentiment de la guerre et la faillite inévitable du nationalisme mène à une méfiance vis-à-vis des idéologies et de la religion. Il se répand une sorte d'engagement nihiliste qui est a-politique et fondé sur la liberté de l'individu.

Le dadaïsme et le surréalisme peuvent passer pour des conséquences intellectuelles de la grande guerre :

De la négation de [l'amour la poésie], négation portée à son comble par la guerre, [...] à nos yeux le champ n'était libre que pour une Révolution étendue vraiment à tous les domaines, [...] s'abolissant douloureusement sans cesse dans le sentiment de ce qu'elle comporte à la fois de désirable et d'absurde.¹⁹³

Dans un vide créé par la guerre, le dadaïsme ainsi que la Révolution surréaliste arrivent à s'épanouir à partir du « *défaitisme* de guerre »¹⁹⁴ et « font de la place »

190 *Ibid.*

191 Lettre ouverte du Novembergruppe, citée par VERSARI, Maria : « I rapporti internazionali del futurismo dopo il 1919 », dans PERULLÀ, p. 577–606, ici p. 578.

192 BEYME, p. 43.

193 BRETON : « Qu'est-ce que le surréalisme ? », p. 227.

194 *Ibid.*, italiques de l'original.

eux-mêmes, ayant « tendu à détruire tous les mythes artistiques qui, depuis les siècles, permettaient l'exploration idéologique [...] de la littérature. »¹⁹⁵ Cette destruction « au service de la Révolution » libérerait dans le cas idéal le prolétariat occidental, une libération par la négation des valeurs culturelles.

3. La destruction

L'art des avant-gardes est marqué par la destruction, visible depuis presque chaque angle de vue. Avant de détailler les différents prismes et points de vue qui permettent de systématiser la destruction en tant que filtre et carburant de l'art des avant-gardes, et puisque nous utilisons cette notion dans notre travail, il convient de caractériser l'attitude destructrice de manière globale.

Nous envisageons, bien entendu, en fonction du corpus hétérogène, divers types de destruction. Nous tenons compte de la dimension matérielle où le créateur, respectivement le destructeur, procède systématiquement pour dégrader, réduire à l'état de ruine ou irradier un acte créatif par un acte destructif. Ceci comporte un acte d'altération profonde, qui, au fond, n'est pas celui du pur anéantissement. C'est presque un lieu commun de constater que pour créer quelque chose de nouveau, il faut aussi détruire, que la destruction rend enfin possible la création : l'acte destructif est en même temps un acte créatif.

Il est séduisant de se servir dans ce contexte d'un concept économique des années 1940, de Peter Schumpeter, qui décrit l'innovation : la destruction créatrice.¹⁹⁶ L'idée de l'innovation est la découverte de nouvelles possibilités de commerce, de production, d'organisation et d'administration ainsi que de méthodologies. Cela inclut la découverte de nouvelles matières premières, des nouveaux moyens de disposition et de distribution. Par leur nature inédite, ces innovations devraient avoir un impact considérable sur la société et la politique qui ne passerait pas de manière inaperçue, pour ne pas dire sans forte résistance. L'artiste avant-gardiste, comme nous le mettons en relief dans ce travail, cherche à s'approprier de nouveaux moyens de création, de nouvelles matières premières, il évalue son rôle au sein de la société et de l'image de soi ; il cherche de nouvelles voies de distribution pour son art ; il accepte que ses actions impliquent que les activités de ses prédécesseurs deviennent obsolètes – c'est souvent même ce qu'il

195 CAHUN, Claude : « Les Paris sont ouverts », cité par BRETON : « Qu'est-ce que le surréalisme ? », p. 261.

196 Dans SCHUMPETER, Joseph, *Capitalisme, socialisme et démocratie* (1942), Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1974, p. 119–125.

souhaite. Ce concept, dans sa généralité abstraite nous sert de moule pour définir notre façon d'envisager la destruction dans une dimension artistique et de la relier à Benjamin, qui promeut surtout l'aspect du déblayage. Examiner les liens entre le marché de l'art et l'économie du début du XX^{ème} siècle pourrait donner lieu à une étude différente. À notre connaissance, la publication de Schumpeter n'a pas encore été utilisée à cet effet.

Le refus d'écoles et de doctrines statiques est la raison d'être des mouvements d'avant-garde.¹⁹⁷ Ils sont par définition des formations destructrices. Dans leur système de référence culturelle, pour ne pas dire dans leur culture, ils sont des corps étrangers et par défaut opposés à ce système, par défaut destructeurs de ce système, affirmant néanmoins son pouvoir. L'opposition va dans certains cas jusqu'à la destruction des valeurs culturelles et du patrimoine. Ceci n'implique pas forcément la négation complète de toutes les œuvres d'artistes contemporains adhérant aux anciennes valeurs : il est possible que ceux-ci soient imprégnés des mêmes besoins révolutionnaires et de l'esprit de l'époque que ceux des avant-gardistes. Leurs œuvres sont même susceptibles de correspondre aux idées destructrices des avant-gardes.¹⁹⁸ Un exemple : Breton se solidarise avec le Maquis de Sade, Hugo, François-René de Chateaubriand, et ainsi de suite ; (« Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme »¹⁹⁹), et établit des fraternités spirituelles, mais – tout comme les futuristes et les dadaïstes – il qualifie plusieurs mouvements d'ennemis tels que l'expressionnisme, le symbolisme, ou la littérature décadente. Cette dernière était d'ailleurs plutôt affiliée à l'esprit destructeur : la corruption morale mise à part, souvenons-nous de la tortue de Huysmans qui n'arrive plus à marcher, tellement elle a été chargée de pierres précieuses. La destruction des biens culturels par pur excès et saturation que nous voyons dans les textes futuristes peut être comprise comme une forme poussée de la décadence ; elle constitue une continuité du passé immédiat probablement involontaire et inconsciente dans l'imaginaire avant-gardiste.

3.1 S'émanciper du passé

En détruisant les anciens modes de production de l'art, un mouvement peut se définir non seulement comme étant avant-gardiste, mais proprement révolutionnaire. Cet aspect gagne une dimension politique considérable dans le

197 POGGIOLI, 1962, p. 39–40.

198 FLAKER, p. 16.

199 BRETON, 1977, p. 38.

contexte de la Révolution en Russie (*cf.* ci-dessus et I.3.2) ; les surréalistes auto-déclarent leur activité comme « Révolution surréaliste », titre de leur revue principale qui parut entre 1924 et 1929.

Les créateurs d'avant-garde optent pour un modèle de personnalité où l'expression artistique et la manière de penser au quotidien sont indissociables. On peut imaginer que ceci crée des individus impossibles à cerner selon un critère spécifique, car toutes leurs actions deviennent expression artistique, et toutes leurs articulations peuvent être considérées comme des improvisations poétiques. Il s'agit de décaler la norme, dans un sens où l'exceptionnel lui-même devient « normal », au niveau artistique et personnel.²⁰⁰

Dans la définition notoire de « l'acte surréaliste le plus simple », le fondement destructeur que nous attribuons à ce mouvement d'avant-garde est expliquée clairement. Sa dimension est justement enracinée dans l'essence même de l'être, qui n'agit d'ailleurs pas hors de principes moraux :

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. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon. La légitimation d'un tel acte n'est, à mon sens, nullement incompatible avec la croyance en cette lueur que le surréalisme cherche à déceler au fond de nous.²⁰¹

Outre l'élitisme éclatant – l'auteur de ces lignes se place hors de la foule qui représente l'ensemble des non-surréalistes –, il y a une composante positive : le surréalisme incite ses adeptes à sortir de la foule, à se rendre compte de leur « lueur », même s'il assume des actes destructeurs comme l'extinction d'une vie humaine au hasard : c'est l'identification d'un « nous » surréaliste potentiel (*cf.* I.2).

Lors de nos analyses des manifestes, des poèmes et des morceaux de musique, la question se pose de savoir à quel point il faut prendre les exigences destructrices à la lettre et surtout si elles sont justifiées. L'activité artistique des avant-gardes est orientée vers le futur, et, dans le cas des dadaïstes, focalisée davantage sur le présent. Ce présent constitue une nouvelle réalité, l'immédiateté, et devient une sur-réalité qui exige des formes complètement nouvelles. Marcel Duchamp affirme que

le manifeste – toujours si mal compris – des futuristes italiens qui exigeaient la destruction, symbolique il est vrai mais on les a pris au mot,

200 SHATTUCK, p. 50.

201 BRETON : « Second Manifeste du surréalisme » (1929), dans *Œuvres complètes*, t. 1, 1988, p. 782–783.

des musées et des bibliothèques. Il ne faudrait pas laisser les morts se montrer plus fort que les vivants. Nous devons apprendre à oublier le passé, à vivre notre propre vie à notre propre époque.²⁰²

La répétition de l'art des époques précédentes ne permet pas de changement essentiel. Les exemples peuvent être vénérés jusqu'à ce qu'ils deviennent des colonnes historiées qui peuvent écraser les efforts du présent. Marinetti admet même dans *Le futurisme* que le cœur des jeunes est plein d'admiration pour les anciens et qu'il fallait néanmoins les faire disparaître (les anciens), même si cela entraîne la destruction : « Et la forte et la sainte Injustice éclatera radieusement dans leurs yeux. Car l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice. »²⁰³ La façon intelligente d'affronter le passé consiste donc justement à en éviter l'imitation et même à l'éradiquer la possibilité de sa continuité en se dévouant à faire autrement.

Dans *Victoire sur le soleil* (cf. II.2.1.4), l'opéra futuriste russe de 1913, le soleil apparaît comme un symbole du passé qui sera vaincu par les hommes forts futuristes. L'analogie est frappante, le soleil en tant que source vitale de notre planète – elle (l'analogie) reconnaît par l'acte de destruction que le passé accomplit une fonction semblable, nourrissant le présent.

La vie est tellement inhabituelle sans passé. Il y a du danger, pourtant sans regret et sans souvenirs. On a oublié les fautes et les échecs qui nous ont été soufflés à l'oreille [...]. [...] le présent... tellement enjoué : libre de toute lourdeur [...] nous édifions nos choses à notre gré.²⁰⁴

Les mouvements, dès leur fondation, connaissent une phase négative au départ, qui sera ensuite suivie d'une phase créatrice et vitale. Le début est marqué du sentiment de refus et du dégoût des « tabous » littéraires ou artistiques, de la bourgeoisie et des institutions. « Détruire : la langue pure, claire, honnête [...] », « Détruire : la manière démodée de la pensée », « Détruire : l'élégance, la légèreté et la beauté des artistes et écrivains bon marché et prostitués »²⁰⁵ – une parole d'ordre formulée par de jeunes artistes russes en 1913, partiellement affiliés au futurisme, qui est identique aux demandes antérieures de l'Italie ou des dadaïstes plus tard.

Marinetti écrit à Marc Delmarle dans *Lacerba* le 15 août 1913 :

202 DUCHAMP, Marcel : « Arts and Decoration » (1915), cité par DAVAL, p. 16.

203 MARINETTI, F. T. : « Le Futurisme », *Le Figaro*, n° 51, 20 février 1909, p. 1.

204 KROUTCHENYKH, Alexei : « Sieg über die Sonne » (1913), dans BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 68, nous traduisons.

205 MATIOUCHINE, M, Kroutchenykh, A, MALEVICH, K : « Manifest des ersten pan-russischen Kongresses der Sängers der Zukunft am 18. und 19. Juli 1913 in Uusikirkko », dans BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 108, nous traduisons.

...il futurismo non è una chiesuola nè una scuola, ma piuttosto un movimento di energie, di eroismi intellettuali, nel quale l'individuo è nulla, mentre la volontà di distruggere e di rinnovare tutto.²⁰⁶

le futurisme n'est ni un culte ni une école, mais plutôt un mouvement d'énergies, d'héroïsmes intellectuels, l'individu n'y compte pour rien ; par contre, la volonté de détruire et de renouveler, compte pour tout.

Le mouvement est un concept typiquement avant-gardiste qui se démarque de tout caractère statique des écoles artistiques ou de pensée ainsi que du goût vague des courants stylistiques : le mouvement comprend la mobilisation et l'identification d'un groupe ainsi que la disposition à l'action.²⁰⁷

La destruction d'abord, puis le renouveau – ce ne sont pas seulement les futuristes qui déclinent ce thème avant-gardiste. Dada revendique la nécessité d'un « nihilisme purificateur » au niveau traditionnel et formel, et vis-à-vis de toute régularité dans son propre mouvement. Les surréalistes en tiennent compte et assument des influences de certains prédécesseurs ainsi que des paradigmes, pour formuler une sorte de pensée moderne qui pourrait demeurer universelle.²⁰⁸ Ainsi, ils ne s'inscrivent pas dans une certaine époque, mais dans l'universalité. La finalité d'un tel mouvement peut être positivement définie dans ses programmes (cf. I.2), et souvent, elle réside dans le « *gusto dell'azione, l'entusiasmo fisico e sportivo, il fascino dell'emozione e lo spirito d'avventura* »²⁰⁹ – goût pour l'action, l'enthousiasme physique et sportif, la fascination pour l'émotion et l'esprit d'aventure.

Lorsqu'on classe les courants stylistiques d'une culture, dans les cas traités ici, on peut appliquer une division entre ceux qui affirment et entre ceux qui nient, de manière destructrice, leur système de référence. Par conséquent, la plupart des avant-gardes sont du côté destructeur, mettant en question les hiérarchies des genres littéraires. En Russie, cela signifie à ce moment historique que les artistes nient les paradigmes et les valeurs du réalisme, la « restauration » du roman à la fin des années 1920, la mise en question des processus aspirant à conserver une continuité de la culture artistique. Cela ne signifie pas forcément que les avant-gardistes s'opposent à toutes les œuvres des représentants du réalisme ou du symbolisme ; comme Maïakovski qui aimait Blok,²¹⁰ ou Marinetti qui vénérât D'Annunzio, mais ils n'acceptent pas leur mode de pensée.

206 CANGIULLO, Francesco, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, Milano: Casa Editrice Ceschina, 1961, p. 10.

207 POGGIOLI, 1962, p. 33.

208 NAVARRI, R. : « Le Surréalisme », dans ABRAHAM et DESNÉ, p. 250.

209 POGGIOLI, 1962, p. 39, nous traduisons.

210 FLAKER, Aleksander (éd.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Verlag Droschl, Graz et Vienne, 1989, p. 13.

3.2 Agonisme et Antagonisme

Poggioli définit dans son œuvre *Teoria dell'arte d'avanguardia* (cf. ci-dessus) les traits de caractère des mouvements avant-gardistes qui, dans notre perspective de la destruction, définissent aussi le caractère destructeur dans l'art de l'avant-garde, à savoir : l'activisme, l'antagonisme, le nihilisme et l'agonisme.²¹¹ Les deux premiers concepts sont directement liés à la raison des artistes, tandis que les deux derniers transcendent les actes des individus. Nous estimons le nihilisme comme un méta-antagonisme, et l'activisme comporte aussi la composante existentielle de l'agonisme. « L'agonisme : VIOL. – Amour de vitesse »²¹², cette parole surréaliste soulignant la violence, reprend « la nouvelle formule d'Art-action »²¹³ du futurisme-dynamisme marinettien, qui est une esthétique « activiste du devenir »²¹⁴. L'agonisme ne comporte pas seulement l'activisme et non pas l'antagonisme conscient, il reflète aussi l'attitude profondément dissociée du consensus qui l'entoure et la volonté de compenser cette dissociation par des actes concrets, violents si nécessaire. L'activisme avant-gardiste dont nous parlerons dans I.1 comprend cette dimension qui transcende l'acte physique et renvoie à la pertinence existentielle des mouvements qui sont d'abord de nature poétique. La notion d'agonisme rejoint un concept où l'action et la violence ne sont plus exclues, du principe de l'art, voire en sont une condition de base, et que les deux sont indissociables : « les attaques [...], les injures, les scandales [...] nous les avons trouvés sur la même route que les poèmes »²¹⁵, explique Breton.

Sur la couverture de la revue *La Révolution surréaliste* du premier décembre 1924, les auteurs déclarent : « il faut aboutir à une nouvelle Déclaration des droits de l'homme »²¹⁶ – une mission qui témoigne de l'engagement surréaliste sur le plan social. La « libération de l'esprit » selon les fondamentaux du surréalisme entraîne la « libération de l'homme » selon le modèle de la « Révolution prolétarienne ».²¹⁷

L'organisation spontanée des soirées et des événements dans l'espace public marque l'activité avant-gardiste des années 1910, les manifestations pro-guerre des futuristes incluses. L'aspect destructeur de la spontanéité consiste dans le refus d'orchestrer une manifestation artistique en faveur des surprises et situations qui

211 POGGIOLI, 1962, p. 39–41.

212 BRETON : « Dictionnaire abrégé du surréalisme » (1938), dans *Œuvres complètes*, t. 2, 1992, p. 852.

213 MARINETTI : « Les premières Batailles futuristes », LISTA, 2015, p. 880.

214 LISTA, 2008, p. 151.

215 BRETON : « Qu'est-ce que le surréalisme ? », p. 227.

216 *Ibid.*, p. 243.

217 *Ibid.*, p. 246.

provoquent des dynamiques au moment même et qui sont difficiles à planifier. La spontanéité remplit justement l'espace vide qu'a créé le refus et la destruction préalable.

L'action avant-gardiste peut obtenir des résultats qui sont à l'origine d'un retentissement important, ou peut s'inscrire dans un nouveau canon des arts performatifs dont nous parlons dans le troisième chapitre. Dans d'autres cas, nous la décrirons surtout dans les chapitres sur le dadaïsme, où l'action est vouée à aboutir à la non-action, et où la destruction rejoint un point zéro dont il ne faut rien récupérer : c'est le nihilisme avant-gardiste.²¹⁸ Il ne s'agit pas d'un trait omniprésent, mais d'un moment qui influence certains actes, attitudes et œuvres, de manière plus ou moins visible. Le nihilisme est le moment destructeur qui est également le point essentiel du caractère destructeur de Benjamin : « l'après-moi-le-déluge », la plénitude de l'espace vidé. C'est l'aspect du caractère destructeur qui développe un véritable goût pour lui-même – nous allons examiner une traduction artistique sous cet angle surtout dans le chapitre II.2.2.

L'antagonisme est la caractéristique d'un mouvement d'avant-garde la plus visible ; il connaît deux expressions d'opposition : celle contre l'ordre historique ou la tradition et celle contre l'ordre social, c'est-à-dire le public.²¹⁹ L'aspect destructeur de la seconde est la suppression de la communication esthétique entre l'artiste et son public. Ne pas vouloir être compris, et créer tout de même : si l'œuvre se montre inintelligible, le spectateur la ressent comme étant descendante.²²⁰ Satie s'y attache avec enthousiasme : « Il est de toute évidence que les Aplatis, les Insignifiants et les Boursoufflés n'y prendront aucun plaisir. Qu'ils avalent leur barbe ! Qu'ils dansent sur le ventre ! »²²¹ L'exemple illustre parfaitement l'attitude antagoniste vis-à-vis du public, qui ne semble consister qu'en stéréotypes agressifs, et qu'il faut même le gifler, du moins son goût, comme l'affirment les futuristes russes dans leur manifeste *Gifle au goût du public* (poščěčina obščestvennomy vkusu)²²² (publié en 1912, cf. I.2).

En refusant de communiquer sa valeur esthétique, l'œuvre renvoie à la disposition bornée du bourgeois. Ce dernier perçoit justement son incompréhension reflétée, et non pas le sens réel de l'œuvre : l'épatement (du bourgeois) surgit de ce reflet, de l'auto-réalisation.²²³ Le phénomène social de l'avant-garde réside justement dans ce trait anti-social des manifestations.²²⁴

218 POGGIOLI, 1962, p. 76.

219 *Ibid.*, p. 44–45.

220 ORTEGA Y GASSET, p. 231.

221 Cité par SHATTUCK, p. 131.

222 BOURLIOUK *et al.* : « Gifle au Goût du public », dans LISTA, 2015, p. 448–449.

223 ORTEGA Y GASSET, p. 232.

224 POGGIOLI, 1962, p. 16.

Épater le bourgeois, et aussi le *Spießker*²²⁵ allemand, composante indispensable de l'art de l'avant-garde et expression active de l'antagonisme, ne fonctionne pas sans se faire remarquer. Il ne faut pourtant pas se laisser corrompre par l'attention ; dans une lettre à Pratella du 12 avril 1912, Marinetti affirme l'importance d'être refusé du public :

Rammentati che gli elogi e l'ammirazione sono dannosissimi per colui che vuol creare un arte assolutamente nuova.²²⁶

Rappelles-toi que les éloges et l'admiration sont extrêmement nuisibles pour celui qui veut créer un art absolument nouveau.

Ou, plus clairement : « nous enseignons aux auteurs le **mépris du public** [et] **la volupté d'être sifflés** »²²⁷ – la position de l'artiste est identifiée comme étant clairement antagoniste vis-à-vis du public. Pessoa affirme qu'il fallait « être très vulgaire pour être célèbre avec désinvolture. [La célébrité] semble donner de la valeur et de la force à une personne, mais en réalité elle la dévalorise et l'amoindrit. »²²⁸ Il ne s'agit pas ici d'une position surprenante, elle existe depuis l'antiquité avec l'image d'un philosophe ou d'un artiste méconnu. Mais l'idée de fêter le mépris entre les deux partis et de le comprendre comme la nécessité d'une œuvre réussie appartient à l'imaginaire des avant-gardes. Surtout, une œuvre qui parle aux plus intelligents – un accueil trop unanimement positif témoigne d'une œuvre de portée médiocre et de goût trop commun, et c'est un aspect que Bourdieu travaille en 1979 dans son œuvre *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Il en expose les implications sociologiques – une perspective qui pourrait également enrichir le discours sur les arts de l'avant-garde dans une étude ultérieure.

L'antagonisme artistique, c'est-à-dire se montrer haineux, désagréable, ou ne pas se montrer du tout vis-à-vis du public comporte aussi une composante publicitaire : le marché de l'art est dominé par l'écrasante perfection technique des vieux maîtres. Une attitude « je-m'en-foutiste »²²⁹ et un non-conformisme écrasant peuvent aboutir à un intérêt augmenté pour cet artiste car il a fait

225 Dans son manifeste *Der deutsche Spießker ärgert sich*, paru dans *Der Dada*, n° 2, 1919, Hausmann attaque la figure de l'artiste expressionniste allemand qui crée un art bien casé et ordonné, opposé à tout ce qui représente Dada.

226 Marinetti cité par MAFFINA, p. 12, nous traduisons.

227 MARINETTI : « Manifeste des Auteurs dramatiques futuristes », dans LISTA, 2015, p. 284–286, ici p. 284 et 286, souligné dans l'original.

228 PESSOA : « Páginas Íntimas », cité par LANCASTRE, dans DE ROSA, p. 77, nous traduisons.

229 Nous utilisons ce terme dans le sens d'insouciance, cf. la définition dans *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition millésime 2007, Paris : Dictionnaires Le Robert.

« autrement », il n'a pas essayé d'imiter quelqu'un d'autre et il n'ennuie pas.²³⁰ Nous allons rencontrer ce phénomène dans le troisième chapitre sur les arts du spectacle ; un scandale garantissait à ses responsables de nouveaux engagements, de l'attention dans la presse, des représentations complètes. Cet intérêt est réalisé dans les manifestations avant-gardistes dont nous parlons dans III.2.

3.3 Primitivisme et sensibilité

*Vous nous croyez fous. Mais nous sommes les primitifs d'une nouvelle sensibilité complètement transformée.*²³¹

Dans une définition du Dada établie dans le *Dadaistisches Manifest* du 12 avril 1918, nous lisons que le Dada constitue « *das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit* » – « la relation la plus primitive avec la réalité environnante »²³². Cette notion du primitif connaît des facettes protéiformes. Elle inclut l'intérêt porté vers des cultures archaïques, ce qui se manifeste dans l'usage d'un langage incompréhensible, des percussions, des costumes et des masques, des danses, comme les *Chants nègres* de Huelsenbeck – des poèmes en onomatopées – qui faisaient partie du programme des soirées au *Cabaret Voltaire* en 1916. Le déguisement avec des masques qui ressemblent à des souvenirs colonialistes, fabriqués par les artistes eux-mêmes et utilisés pour des danses, complètent cette image.

La force du primitivisme consiste, pour les divers acteurs des mouvements d'avant-garde, en son habilité à donner une impression exacte de la condition humaine sans devoir se servir de la philosophie.

Hier waren Gesamtausdrücke des Lebens erreicht ohne den Umweg durch den Intellekt. Der Intellekt als eine verruchte Welt war ausgeschaltet.²³³

230 LUNATSCHARSKI, Anatoli : « Die Kunst und ihre neusten Formen » (1918), dans LUNATSCHARSKI, Anatoli, *Vom Proletkult zum sozialistischen Realismus*, Berlin : Dietz Verlag, 1981, p. 110.

231 BOCCIONI, Umberto, CARRÀ, Carlo, RUSSOLO, Luigi, BALLA, Giacomo et SEVERINO, Gino : « La Pittura futurista », dans BONINO, p. 71–75, ici p. 75.

232 HAUSMANN, Raoul, *Am Anfang war Dada*, Gießen : Anabas-Verlag, 1972, p. 24, traduction dans HAUSMANN, 2004, p. 29.

233 BALL, p. 7, nous traduisons.

Ici on avait atteint des visions globales de la vie sans le détour par l'intellect. L'intellect en tant que monde séduisant a été désactivé.

Ainsi s'exprime Ball face à la peinture futuriste en 1913. Basé sur une énergie anti-académique et anti-intellectualiste, il voit surgir le « besoin de barbares »²³⁴.

L'art primitif dans ce contexte signifie la rencontre des motifs, des lignes et des phrases, que les divers niveaux de l'œuvre entrechoquent, selon l'émotion qui dirige sa composition fondamentale. Le motif musical comme porteur du développement mélodique et harmonique est brisé, interrompu²³⁵ : nous comptons la première du *Sacre du Printemps* en 1913 à Paris comme l'emblème d'une musique primitive. Le public était familiarisé avec l'exotisme, ayant assisté à des spectacles tels que *Turandot* ou *Madama Butterfly*, les expériences javanaises de Charles Koechlin, et aussi aux transformations des musiques populaires à la manière de Bartók ou Janáček. Le moment scandaleux résidait dans le travail des contrastes, des accords violents à répétition qui n'avaient plus rien à voir avec le « bain tiède »²³⁶ des musiciens impressionnistes, et installaient l'esthétique du « primitif ».²³⁷ La musique bruitiste des futuristes italiens et l'amour pour la musique dite « nègre » des dadaïstes anticipe et facilite le goût pour le Ragtime. Le Jazz en général est un genre qui se répand en Europe auprès des mouvements d'avant-garde lors de la première guerre mondiale et qui fut reçue comme musique primitive par la critique.²³⁸

Le primitivisme comprend aussi le simple, le réduit, le terrain à défricher, la recherche de l'essence même des éléments, libre de toute tradition. Dans *Dada est plus que dada*, Hausmann explique :

Dada passe outre au MOI libre avec un rire rentré, et se comporte de nouveau primitivement envers le monde : cela s'exprime par l'emploi des sons les plus simples, l'imitation des bruits ; dans le domaine de la peinture, par des matériaux tout prêts comme le bois, le fer, le verre, les tissus ou le papier. Ce n'est pas du réalisme, ce n'est pas de l'abstraction, cela jaillit de l'impulsion vers une identité et reçoit dans l'acte de la création personnelle une fonctionnalité ordonnée et numérique.²³⁹

234 DELTEIL, Joseph : « Anatole France ou la médiocrité dorée », dans ARAGON, Louis, BRETON, André, SOUPAULT, Philippe, *et al.* : « Un Cadavre », Paris : Imprimerie spéciale du Cadavre, 288 rue de Vaugirard, s.d. [1924]. Double feuillet in-4° de 4 pages, impression en noir sur papier journal, consulté le 31 janvier sur <http://www.andrebretton.fr/work/56600100143070>, troisième page.

235 GOJOWY, 1993, p. 104.

236 COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin* (1918), Paris, Stock musique, 1979, p. 61.

237 REININGHAUS, p. 19.

238 GOERGEN, Jean-Paul : « Musik der Ironie und Provokation », *NZfM*, No 155/III, 1994, p. 4–13, ici p. 8.

239 HAUSMANN, 2004, p. 19.

Il ne s'agit donc pas de l'emploi de certaines techniques vouées à rendre plus intéressante ou à enrichir une œuvre, mais d'un proto-automatisme psychique qui répond aux exigences de l'artiste ainsi qu'à ses conditions.

Dans le contexte du primitivisme, les qualités enfantines peuvent gagner une nouvelle valeur pour enrichir le processus créatif. En partant d'une impartialité esthétique, l'artiste ne se rend pas forcément compte d'éventuels tabous et traduit ses sentiments en expression artistique selon son humeur de la journée ; une telle œuvre est plus susceptible de surprendre :

la faculté d'émerveillement [...], sa spontanéité et son instinct de destruction [...]. L'histoire du modernisme s'ouvre sur une affirmation nouvelle de l'innocence de toutes les intentions et de toutes les techniques qui ont embelli, cultivé et mûri les arts.²⁴⁰

Cette vision positive de la puérité provient aussi du culte de la jeunesse (*cf.* ci-dessus) qui comporte une facette régressive : la fraîcheur de la jeunesse retombe dans la naïveté des adolescents, et l'enfantillage²⁴¹. Le primitif gagne dans ce cas une nuance d'incapacité et d'insuffisance, d'incompétence voulue, qu'il est impossible d'ignorer. Se sentir dupe – en tant que public – vis-à-vis des non-efforts supposés de la part de l'artiste peut tout à fait faire partie de l'œuvre et surtout de l'attitude antagoniste.

L'usage enfantin de la langue caractérise cette régression, les insultes violentes que nous lisons dans les manifestes (*cf.* I.2) en témoignent, de même que l'inintelligibilité volontaire de la poésie phonétique (*cf.* II.3.1.1). Enfin, créer un langage qui ne parle qu'aux membres du groupe désigne le caractère antagoniste de l'artiste avant-gardiste.²⁴²

Kroutchenykh rappelle la mode des fouilles archéologiques d'œuvres des peuples et tribus archaïques dans les musées ethnographiques ainsi que les tableaux médiévaux datant d'avant la découverte de la perspective en peinture ; une mode qui mena l'art pré-révolutionnaire à un art primitif, c'est-à-dire à moyens réduits, ce qui amena au Suprématisme.²⁴³ Ce retour aux racines d'une culture artistique est diamétralement opposé au culte de la machine et de la mécanique du futurisme marinettien et du modernisme qui assume son environnement de plus en plus technique. Dans un certain sens, ce retour constitue un moyen de repenser la création artistique en général. Par la réduction, voire la destruction, on peut donc bien arriver à une nouvelle voie de création.

240 SHATTUCK, p. 42.

241 POGGIOLI, 1962, p. 51.

242 *Ibid.*, p. 52–53.

243 KROUTCHENYKH, Alexei, cité par BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 260.

Nous lisons la création poétique comme un psychogramme des poètes et des porte-parole des mouvements. Elle trahit l'état d'esprit des créateurs et nous suggère de faire des recherches dans l'art de toute l'Europe intellectuelle qui fut touchée par les événements historiques. La nouvelle sensibilité et la préférence pour le primitif se manifestent dans des choix esthétiques, moraux et émotifs. Les publics individualiste et de masse réagissent de manière différente à l'art avant-gardiste, jouait de leur côté sur la sensibilité d'une époque. Elle est avant-tout un trait important du futurisme : l'artiste doit traduire la vie en art et a carrément besoin d'antennes afin de mieux percevoir les changements de l'époque moderne.²⁴⁴ Dans le choix d'auteurs et d'œuvres que propose ce travail, les deux aspects sont globalement réalisés et si la cible marinettienne est « le complet renouvellement de la sensibilité humaine sous l'action des grandes découvertes scientifiques »²⁴⁵, nous pouvons accepter que la rhétorique avant-gardiste violente cherche à pénétrer les différents niveaux de la perception esthétique afin de provoquer des réactions et des réflexions authentiques. L'expérience sensuelle exagérée, la simultanéité des stimulus différents et les associations folles sont exaltées en tant que contenu artistique ; du côté de l'artiste, elles demandent un individu nouveau dont la perception est différente de la génération précédente et qui intègre la vie moderne et les machines dans son mode de vie. Il s'agit d'un être quasiment post-humain qui arrive à transcender artistiquement cette expérience sans retomber dans des modes d'expression anciens : en admettant justement les côtés mécaniques sur-humains de sa propre réalité et tout en assumant sa vie sentimentale sans la sublimer ou la banaliser par des sonnets, des sonates, ou de la peinture figurative. Pessoa, par exemple, canalise ses efforts modernistes après une brève phase futuriste dans le *sensacionismo*, sensationnisme (cf. I.3.3). Ayant toujours une base commune avec le futurisme, ce nouvel -isme est surtout fondé sur la façon de ressentir des choses, des impressions. Tzara, dans *Note sur la Poésie* extrait des *Lampisteries*, écrit en 1919²⁴⁶, souligne une base similaire pour la poétique dadaïste :

Œil, eau, balance, soleil, kilomètre et tout ce que je puis concevoir ensemble et qui représente une valeur susceptible de devenir humaine : *la sensibilité*. Les éléments s'aiment si étroitement serrés, enlacés véritablement, comme les hémisphères du cerveau et les compartiments des transatlantiques.²⁴⁷

244 MILAN, Serge : « The 'Futurist Sensibility' : An Anti-philosophy », dans BERGHAUS, Günter (éd.), *Futurism and the technological imagination*, Amsterdam / New York : Rodopi, 2009, p. 63–76, ici p. 63–64 et 68.

245 MARINETTI : « L'Imagination sans fils et les mots en liberté » (1912), dans LISTA, 2015, p. 523.

246 Reproduit dans TZARA, p. 403–405.

247 TZARA, p. 404.

La sensibilité cultivée et développée en schéma de réaction et de création se trouve aussi au fond de l'agonisme et du nihilisme décrits par Poggioli (*cf. ci-dessus*), elle témoigne également de la condition avant-gardiste. Elle est ancrée dans les psycho-mécanismes et expériences individuels :

Sensibilité, c'est-à-dire appropriation, mais appropriation intime, secrète, profonde, absolue de ma douleur à moi-même, et par conséquent connaissance solitaire et unique de cette douleur.²⁴⁸

Dans cette citation d'Artaud, le processus d'un caractère sensible qui s'approprie des événements aléatoires devient palpable. S'approprier le monde et la condition humaine rend les artistes plus susceptibles mais aussi plus justes et parfois pertinents dans leurs créations ; cela est ubiquitaire dans l'œuvre de Maïakovski et de Pessoa, mais aussi dans le journal intime de Ball, *Flucht aus der Zeit*, ou dans les écrits programmatiques des musiciens où il est question des motifs émotionnels ou passionnels, de la liberté des formes, en se démarquant – volontairement ou non – du dodécaphonisme viennois qui tend justement à ôter la touche subjectiviste d'une œuvre d'art, un élément partagé avec le cubisme.²⁴⁹

L'antagonisme en tant que concept plus large peut se manifester dans divers traits de caractère : un complexe d'infériorité, ou bien une tendance à l'hybris ; faisant preuve d'une vulnérabilité qui déborde de la création. La sensibilité artistique prend une place plus importante dans la présentation non seulement de l'œuvre, mais aussi de soi-même.

Cette sensibilité avant-gardiste reflète aussi une vision utopique de l'époque qui est interrompue par la première guerre mondiale et reprise dans les années 1920. Les façons dont nos auteurs font face au monde témoignent de différentes sensibilités : il y a des expressions énergiques et violentes, et une autre, plus légère il est vrai, qui libère les individus par le rire (*cf. I.4.1*). C'est une perception réaliste et pessimiste de l'époque que nous voyons par exemple réalisée dans *Le Déclin de l'Occident* (1918–1922) de Oswald Spengler et chez les auteurs qui se regroupent lors de l'apogée du fascisme ; sinon, cette perception est associée avec le champ dadaïste qui, de son côté, favorise toujours le rire en tant que réponse sensible adéquate.

248 ARTAUD, Antonin : « Position de la Chair » (1925), dans *Œuvres complètes*, Vol. I, t. 2, Paris : Gallimard, 1976, p. 51.

249 SABATIER, p. 518.

3.4 Le paradoxe : détruire en créant ?

Dans son état pur, le dadaïsme comme point de défragement de la culture occidentale, signifie le massacre des cultures européennes, une destruction abondante au service de l'auto-destruction, mais aussi de l'auto-conservation. Voilà un zéro d'éthique et de moralité qui permet que l'on confonde le sérieux au non-sens.²⁵⁰ Le mouvement est international, sans frontières géographiques, linguistiques ou artistiques. Son devoir, selon le *Manifeste Dada*²⁵¹ de 1918 de Tzara : « Il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer. », ce que nous comprenons comme une lutte contre la détresse intellectuelle et spirituelle.²⁵²

Dialectique de la construction par la destruction : l'art est à la fois la discipline aliénée compromise dans le cours du monde et le lieu à partir duquel exercer une critique de cette aliénation. Soustraire l'art à ce qu'une organisation sociale déchue en a toujours attendu et exigé, en renouveler les formes et les significations, c'est lui assigner un rôle accru d'utopie essentielle, de prototype.²⁵³

Il existe une forme de destruction motivée par une énergie salvatrice ; certaines choses ne peuvent pas être sauvées, on les détruit par la suite. C'est le cas pour le langage poétique des symbolistes et expressionnistes au cours de la première guerre mondiale, mais aussi pour des artistes qui ne souhaitent pas la décontextualisation de leur œuvre intégrale par la postérité. La destruction constitue dans ce cas un acte sensible : ayant peur de tout perdre, n'est-ce pas un réflexe de vouloir créer un objet que ne peut pas être détruit puisqu'il l'est déjà ? C'est aussi une composante importante de l'éphémère esthétisé, du plaisir de ne pas créer de manière durable qui marque beaucoup le discours et la création des mouvements d'avant-garde. L'aspect de l'auto-destruction au moment où on s'aperçoit « que la vieillesse [...] guettait au coin du chemin »²⁵⁴ y joue également un rôle, et ce ne sont que les dadaïstes qui se sont désintégré à ce moment en 1920. Santa Rita, le peintre portugais qui trouvait le futurisme à Paris et l'importait au Portugal, faisait faire brûler son œuvre après sa mort.²⁵⁵ Les futuristes aimaient détruire des paradigmes et des formes, mais ne les abolissaient jamais au fond. L'acte

250 SLOTERDIJK, p. 9.

251 TZARA, Tristan : « Manifeste Dada 1918 », dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Flammarion, 1975, p. 359–367, ici p. 362.

252 BÉHAR, Henri : « Dada », dans ABRAHAM et DESNÉ, p. 237–240, ici p. 237.

253 DACHY, 2005, p. 11.

254 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 91.

255 MARTINS, Fernando Cabral : « Futurismo », dans le même, *O Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisbonne : Caminho, 2008, p. 302.

dépréciant et dégradant leur donnait assez d'énergie, il constitue leur concept de base du dynamisme. En démolissant et tabouisant des bases théoriques acquises depuis des siècles, on facilite des changements plus rapides, ce qui résulte justement dans ce dynamisme futuriste et généralement avant-gardiste. Cette destruction formelle est épaulée par un esprit expérimental qui cherche à donner à l'art une nouvelle morphologie et un nouveau langage spirituel²⁵⁶ – des possibilités qui ne peuvent s'épanouir que dans l'espace créé par la destruction.

Une négation systématique de tout ce qui signifie l'art, la création, peut nous mener non au néant, mais dans la profondeur de ce qui est vraiment l'art ; prenant par exemple en considération la recherche d'un langage sans liaisons sémantiques, nous arrivons à la question : qu'est-ce que la langue ? ; en voulant éliminer les harmonies et l'orchestre, Russolo établit que le commencement de la musique est le bruit ; en ôtant la salle, la scène et les décors, le théâtre devient pure interaction jouée, rapprochée au cœur de la vie publique. L'essentialisme rejoint de son côté le primitivisme et l'archaïsme. En voulant en finir avec l'art, on le ré-invente et le ré-affirme, et on arrive au moment où, surréalistement parlé, « la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre ».²⁵⁷

256 POGGIOLI, 1962, p. 73.

257 BRETON : « Second Manifeste du surréalisme », p. 782.