

I. L'avant-garde dans l'écriture

*Après tout, l'objet ne subsiste que par ses limites,
c'est-à-dire par une sorte d'acte d'hostilité envers
son entourage [...] c'est pourquoi on ne peut nier
que l'homme n'affirme jamais aussi résolument
son semblable qu'en le refusant.²⁵⁸*

Nous commençons la première partie par le premier pas, la négation et la recherche de contraires. Nous nous basons sur cette notion fondamentale de la littérature avant-gardiste à partir de laquelle se développe son genre littéraire emblématique, le manifeste, qui donne une plateforme d'expression pour les autres formes d'art. La création poétique des différents mouvements sera ensuite traitée, en gardant à l'esprit les nouveaux paradigmes établis dans les manifestes d'une part et la question de la destruction de l'autre. Une partie concluante (I.4) donnera lieu à un regard sur les façons dont ces différents styles destructeurs sont capables de relancer la langue corrompue par la tradition, l'élitisme supposé de la décadence et surtout la guerre.

I.1 Le contraire – généalogies, fraternités et parentés spirituelles

L'art de l'avant-garde constitue un concept historique, un ensemble de courants et d'idées qui possèdent tous un dénominateur commun : le refus, et, parfois par conséquent, la destruction. Cette première partie établit les fondamentaux de la notion du contraire, regroupant le refus, la rébellion, le mépris, la destruction. Si nous contemplons le mot en allemand : *Das Gegen-teil*, donc la *contre-partie*, le mot allemand implique l'existence non seulement d'un côté opposé, mais d'un véritable équilibre entre une chose et son contraire, au plan abstrait ainsi que concret.

C'est proprement le *Gegenteil* qui définit une majeure partie de l'état d'âme – *stato d'animo*²⁵⁹ – du créateur avant-gardiste, et qui se manifeste dans le

258 MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités* (1930), Paris : Seuil, 1956, p. 29–30.

259 Au cours de cette étude je considère la sensibilité comme déterminante décisive de l'art de l'Avant-garde, suivant en partie du psychogramme avant-gardiste établi par Renato Poggioli.

processus créatif, dans son attitude vis-à-vis de la tradition, de la vie artistique contemporaine, de son public. Nous pouvons au long de nos analyses dévoiler ce noyau sensible, c'est-à-dire personnel, de la question de la destructivité en commençant par le contraire. Celui-ci comporte d'ailleurs, historiquement, l'idée de l'adversaire juridique, *teil* étant employé comme « partie ».²⁶⁰

C'est la continuité – le comme d'habitude – qui provoque la critique et le désir d'une révolution, et non seulement des réformes ; quand on se trouve vis-à-vis de la stagnation, un changement radical se fait désirer. L'agression contre un système quelconque permet son évolution. Du point de vue de l'histoire littéraire et de l'histoire de l'art, ce n'est guère un phénomène inédit qu'il se forme un courant stylistique qui répond de manière antithétique à une esthétique contemporaine. Il existe un grand nombre de ces réponses : l'hellénisme qui répond à l'antiquité ; un Moyen-Âge d'abord romanesque, puis gothique ; le Baroque qui suit la Renaissance, le romantique qui prend une position complémentaire par rapport au classique. L'opposition qui unit ces courants – car c'est bien une union – surgit de la façon dont l'entrelacement de la vie intérieure et de l'environnement est vécu et traduit en création artistique. Le point de vue objectif, classique si l'on souhaite, consiste à relativiser la sensibilité personnelle, la voir à travers le prisme d'une « ewige Gesetzmäßigkeit »²⁶¹ – loi éternelle. La contre-partie signifie la manière inverse de saisir l'autrui : le comprendre en tant qu'expérience subjective qui est traduite en une œuvre objective.²⁶² « *Toda a criação é objectivação* »²⁶³ – toute création est objectivation, comme le formule Pessoa. Cela se confirme dans la vision de l'évolution artistique selon Benjamin, « le subjectif représente toujours le moment de négation qui décompose la totalité atteinte et pousse à une nouvelle synthèse ».²⁶⁴ Dans la théorie d'économie de Schumpeter, *Capitalisme, socialisme et démocratie* de 1942, la destruction est une partie indispensable du cercle de production et du processus d'innovation (cf. Introduction).

Si l'on refuse d'imiter le passé, il faut justement créer un contraire afin de répondre aux exigences de sa propre époque. Pourtant, ces réponses esthétiques restent sur un plan esthétique. L'avant-garde sollicite des dimensions socio-culturelles des enjeux artistiques et est fondée sur l'opposition inconciliable d'un

260 Dans le dictionnaire du CNRTL, on peut trouver l'étymologie « *Ca* 1100 subst. « action hostile; dommage, tort causé à quelqu'un » (*Roland*, éd. J. Bédier, 290) », pareil dans le dictionnaire des frères Grimm : *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Vol, Leipzig 1854–1961. Sources : Leipzig 1971, version numérique, consulté le 22 avril 2018.

261 HEFELE, Herman, *Das Wesen der Dichtung*, Stuttgart : Fr. Frommanns Verlag (H. Kurtz), 1923, p. 48.

262 *Ibid.*

263 PESSOA, 2009, p. 183.

264 RAULET, p. 75.

art progressif et contemporain et de la morale conservatrice.²⁶⁵ L'attitude avant-gardiste constitue une nouvelle approche, car elle remet en question la position de l'artiste vis-à-vis de son œuvre et cherche plutôt le devoir contemporain que pourrait remplir l'art à partir d'une prise de conscience historique de soi.²⁶⁶ Sa vision de soi-même en tant qu'artiste avant-gardiste est donc détachée de l'histoire et n'est pas une nouvelle réponse à un problème qui existe depuis l'antiquité.

Le romantisme est un exemple qui laisse déjà soupçonner la force vitale qui surgit des mouvements d'avant-garde historiques : « Le romantisme [...] avait exalté l'Art par la vie ; à nous d'exalter la vie par la puissance de notre art. »²⁶⁷ Avant tout nihilisme, destruction etc., il y a cette énergie qui laisse veiller les amis autour d'une lampe orientale, réécrivant l'art et la vie, qui entoure l'aura des réunions et soirées d'artistes et amateurs variés voulant créer, faire autrement, s'exprimer, sans égards vis-à-vis des entités critiques²⁶⁸. À la fin du premier manifeste du futurisme, nous lisons :

Vos objections ? Assez ! Assez ! Je les connais ! C'est entendu ! Nous savons bien ce que notre belle et fausse intelligence nous affirme. – Nous ne sommes, dit-elle, que le résumé et le prolongement de nos ancêtres. – Peut-être ! Soit ! ... Qu'importe ? ... Mais nous ne voulons pas entendre ! Gardez-vous de répéter ces mots infâmes. Levez plutôt la tête ! Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi insolent aux étoiles !²⁶⁹

Les futuristes ont reconnu l'épuisement de la succession de variations stylistiques de l'époque qui les précédait. La révolution de l'opéra de Wagner, le resurgissement glorieux du théâtre élisabéthain de Hugo ou la prise de conscience des thématiques sociales dans le roman de Zola sont des devoirs de l'art que l'époque a imposés ; il n'est guère fructueux de vouloir imiter les idoles du passé, qui sont vénéérés par l'intelligentsia et l'instruction publique et par ce incontournables, sauf par violente opposition.²⁷⁰

Le techno-romantisme, célébré par les futuristes dans une explosion de manifestes et créations, la transformation de la technologie, forme l'antithèse inévitablement proche de la négation de tout ce qui avait de la valeur pour l'époque romantique. La déclaration de la mort du clair de lune n'exclut pas

265 PAGALIARNI, Elio : « Für eine Definition der Avantgarde », dans HARDT, p. 69–76, ici p. 75.

266 POGGIOLI, 1962, p. 27.

267 MAQUAIRE, Arthur : « Enharmonisme et futurisme », dans LISTA, Giovanni, *Le Futurisme. Textes et manifestes 1909–1944*, Ceyzérieu : Champ Vallon, 2015, p. 399.

268 BENJAMIN, « Der Sürrealismus... », p. 146.

269 MARINETTI : « Le Futurisme », *Le Figaro*, 9 Février 1909, p. 1.

270 ORTEGA Y GASSET, p. 237.

l'éloge à la poésie des machines : l'enthousiasme aussi abouti et transformé en programme artistique et même social, à n'importe quel sujet, est romantique²⁷¹, l'avant-garde risque de faire l'objet du retour circulaire des tendances artistiques dans l'habit de leur époque respective. Ball doute même de la force vitale de Dada dans son journal intime *Flucht aus der Zeit* en relativisant les luttes individuelles de chaque génération :

Ich weiß nicht, ob wir trotz all unserer Anstrengungen über Wilde und Baudelaire hinauskommen werden, ob wir nicht doch nur Romantiker bleiben. Es gibt [...] andere Wege des Widerspruchs – : die Askese zum Beispiel, die Kirche. [...] Es ist zu befürchten, daß immer nur unsere Irrtümer neu sind.²⁷²

Je ne sais pas si nous dépasserons malgré tous nos efforts Wilde et Baudelaire, si nous ne restons après tout que des romantiques. Il existe d'autres moyens de contradiction – : l'ascèse par exemple, l'église. Nous pouvons craindre que ce ne soient à chaque fois seulement nos errances qui sont nouvelles.

L'emblème de l'esthétique futuriste, la machine, comporte en elle un contraire important, le paradoxe de détruire en créant, car elle est d'emblée associée avec le progrès et parfois même fétichisée. Pourtant, elle envahit les modes de production, transforme le rôle de l'être-humain vis-à-vis du travail et produit des déchets, consomme de l'énergie et pollue, comme le remarquait Duchamp :

[...] il a été un des premiers à dénoncer le caractère destructeur de l'activité mécanique moderne. Les machines sont de grosses productrices de résidus, et ces déchets augmentent en proportion géométrique de la capacité de production. Il suffit pour s'en convaincre de se promener dans nos villes et d'en respirer l'atmosphère délétère. Les machines sont des agents de destruction [...].²⁷³

Les futuristes célèbrent donc par leur éloge et leurs créations mécaniques la création industrielle qui signifie la destruction non seulement des anciens paradigmes esthétiques, mais de tout un mode de vie, et, surtout, elle produit la destruction. L'aviateur profite du vol au-dessus des nuages, mais il risque de mourir et de tuer d'autres personnes si le moteur – ou sa propre force – le lâche. Dans *La Victoire sur le soleil*, l'hélice tombe sur la scène et cause un moment destructeur ; l'*Aviatore Dro* meurt dans un accident sur la plage. L'avion dans notre ère contemporaine comporte aussi l'association des *Twin Towers* qui s'écroulent – une prospective destructrice qui surgit de cette transcendance de

271 WAGNER, p. 87.

272 BALL, *Flucht aus der Zeit*, p. 100, nous traduisons.

273 PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp : L'Apparence mise à nu...*, Paris : Gallimard, 1977, p. 19.

l'Homme en un être hyper-technisé éthérique par le vol et qui revient vers une distorsion qui rappelle le mythe d'Icare.

Il s'agit pour les futuristes de former un contraire, une affaire que Satie ne suivait pas, mise à part l'idée d'être contre tous, sachant déjà que la rébellion n'apporte rien et prouve seulement que le rebelle soit profondément ancré dans le système qu'il conspu. Pour échapper à cette contradiction, le mouvement dadaïste montre un cynisme fondamental.

Un des buts de cette première partie est donc d'analyser et à la fois synthétiser l'avant-garde non seulement à travers le prisme esthétique, mais également sociopolitique. À quelle condition psychologique s'adresse l'art de l'avant-garde ? Que nous donne un art fondé sur l'opposition ?

Se mettre en opposition, unir un front adverse à une idée préconçue de l'ennemi quelque fois dessinée en couleurs vives, quelque fois sous-entendue et vague, voilà une composante du comportement rhétorique avant-gardiste. Le terme « futurisme », par exemple, comporte l'opposition à un passéisme pré-supposé ; ce n'est pas un terme neutre car il rappelle la tension automatique et éternelle entre le moderne et l'ancien, entre l'innovation et la tradition.²⁷⁴

La mobilisation intellectuelle se réalise, envisageant éventuellement une révolution contre la culture – et probablement la politique – décadente du jour. Jugeant à partir de l'idée du mécontentement vis-à-vis de la culture, les objections avant-gardistes prennent le même point de départ que celui des conservateurs et pessimistes de la culture, le caractère destructeur benjaminien même est traditionaliste dans son élan pour rendre palpable les situations par leur destruction :

Le caractère destructeur rejoint le front des traditionalistes. Certains transmettent les choses en les rendant intelligibles et en les conservant ; d'autres transmettent les situations en les rendant maniables et en les liquidant. Ce sont ces derniers que l'on appelle les destructeurs.²⁷⁵

L'objection avant-gardiste est plus radicale que celle des pessimistes. La seule véritable révolution, celle qui est intérieure, incite à la préparation des armes spirituelles²⁷⁶ contre l'endurcissement et la clôture de l'esprit humain. La conséquence ne peut en être que l'extériorisation des idées, l'exhibitionnisme moral, des pratiques révolutionnaires « par excellence »²⁷⁷ : s'affranchir de la discrétion témoigne d'une personnalité ouverte. Avoir honte et nier ses défauts caractérise plutôt le petit bourgeois ou de « l'homme en étui »²⁷⁸, l'idée préconçue

274 STEGAGNO PICCHIO, p. 111.

275 BENJAMIN, 2000, p. 332.

276 EBURNE, p. 40.

277 BENJAMIN : « Der Surrealismus... », p. 148.

278 BENJAMIN, 2000, p. 332.

de tout ce qui est hostile au surréalisme. Voilà comment un mouvement artistique, au moins une partie de ses acteurs principaux, finit par déclarer des idées révolutionnaires et agressives : *l'antagonisme* dans son extrême vis-à-vis de la caste bourgeoise bornée²⁷⁹.

Si l'esprit et la pensée surréaliste sont adaptés à « la négation et à la négation de la négation »²⁸⁰, leur opposition est programmée par défaut dans les comportements. Cette approche contrarie surtout la méthode dialectique hégélienne, désormais perçue comme étouffante et inapplicable aux problèmes réels ou personnels²⁸¹ – et établit un modèle de pensée alternatif et libre qui subvertit toute la personnalité, comme le remarque Artaud dans son *Manifeste en Langage clair* de 1925 :

Si je ne crois ni au Mal ni au Bien, si je me sens de telles dispositions à détruire, s'il n'est rien dans l'ordre des principes à quoi je puisse raisonnablement accéder, le principe même en est dans ma chair.²⁸²

Ce n'est plus une question de convictions et de négociations intellectuelles, le contraire et sa relativité résident dans le noyau de la personnalité même et sont indissociables de son activité artistique.

L'opposition se traduit par ailleurs en rébellion et en insulte, en polémique idéologique, primordialement présentes dans les écrits des manifestes. Cette idéologie nourrie du contraire constitue non seulement « *la giustificazione logica o pseudologica di uno stato d'animo* »²⁸³ – la justification logique ou pseudo-logique de l'état d'âme, mais la preuve que ce *stato d'animo* est présent dans les comportements et habitudes des personnages en question. Néanmoins, cette attitude antagoniste propose un fondement propice pour se définir, pour s'affirmer dans sa propre existence d'artiste.

La polémique se nourrit d'émotions, soit la passion ou la rage ; elle est une réaction verbale à un événement controversant et s'avère souvent imprécise. La réaction elle-même, verbale, ainsi que le moment où elle en vient aux mains, ne connaît guère d'autres finalités que l'opposition, et propose rarement un protocole précis qui serait moins mégalomane que le renversement total de la société. Traduite en activisme, la réaction s'intègre parfaitement au champ sémantique de l'avant-garde, étant encore plutôt qu'une attaque précise une tentative d'occuper un *no man's land*²⁸⁴.

279 *Ibid.*, p. 152.

280 BRETON : « Second manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, t. 1, 1988, p. 793.

281 *Ibid.*

282 ARTAUD : « Manifeste en Langage clair » (1925), dans *Œuvres complètes*, Vol. 1, t. 2, 1976, p. 52.

283 POGGIOLI, 1962, p. 16.

284 *Ibid.*, p. 42.

Outre les réelles manifestations, il est intéressant de reconnaître l'aspect activiste de l'avant-garde en tant que « *dinamismo psicologico* »²⁸⁵ ; comme disposition mentale donc, impliquant le désir et l'énergie pour bouleverser, voire détruire l'ordre présent de l'art et de la société. Les mouvements d'avant-gardes sortent du milieu bourgeois, et l'attaquent par la suite. « Les tenants de Dada sont des intellectuels nourris de la culture bourgeoise, et c'est bien ce qui indignait la bourgeoisie ».²⁸⁶ Il s'agit d'une contrainte psychologique qui explique aussi le degré de la violence rhétorique : la proximité, voire l'identification de l'artiste avant-gardiste avec son objet d'attaque le rend plus mordant, plus efficace.

La polémique s'applique donc à tout, au monde, à la société, aux modes de vie, à l'art bien entendu, c'est son but : oscillant entre l'enthousiasme et l'agressivité, une polémique aspire à créer *ex nihilo* une entité historique et un mode de vie qui correspond. Si un artiste futuriste décrit une cuisine futuriste, un mariage futuriste, il localise son imaginaire artistique hors de soi et attribue ses propres affects au monde, et non seulement à l'art :

Für [ihn] liegt die einzige Realität, die überhaupt existiert, innerhalb seiner selbst: die seiner Ängste und Triebe. Die Umwelt ist für ihn lediglich ein Symbol für seine Innenwelt, ist nur seine Schöpfung. Etwas ähnliches geschieht mit uns allen, wenn wir träumen. Im Traum wird das konkrete Ereignis zum Symbol innerer Vorgänge, und doch sind wir im Schlaf überzeugt, dass das Produkt unserer Träume genauso wirklich ist wie die Wirklichkeit, die wir im wachen Zustand wahrnehmen.²⁸⁷

Pour lui, toute réalité qui pourra bien exister, se manifeste en lui-même : celle de ses peurs et ses pulsions. Le monde qui l'entoure figure seulement un symbole pour son monde intérieur, il n'est que sa propre création. Il nous arrive quelque chose de bien similaire quand nous rêvons. En rêve, un événement concret devient symbole des processus intérieurs, et nous sommes tout de même convaincus dans notre sommeil que le produit de nos rêves est aussi vrai que la réalité que nous percevons à l'état éveillé.

Ce mode de projection des affections intérieures devient une couche supplémentaire de la réalité, créée par l'artiste même. Le monde extérieur est, pour ainsi dire, futurisé ; non parce que les changements suggérés du futuriste ont été réalisés, mais parce que ses projections valent comme sa réalité alternative. Il ne s'agit pas d'attribuer une maladie mentale à l'ensemble des artistes avant-gardistes (*cf.* citation ci-dessus) et de pathologiser leurs comportements, mais de

285 POGGIOLI, 1962, p. 43.

286 RIBEMONT-DESSAIGNES, George, *Déjà Jadis ou du mouvement Dada à l'espace abstrait*, Paris : Julliard, coll. « Lettres nouvelles », 1958, p. 16–17.

287 FROMM, Erich, *Die Kunst des Liebens*, 1956, p. 33, nous traduisons.

comprendre la motivation des arguments formulés qui, très souvent, peuvent sembler non seulement extrêmes ou exagérés, mais également insensés. Dans le *Manifeste de la cuisine futuriste*²⁸⁸ de 1930, Marinetti demande par exemple « l'abolition de la fourchette et du couteau ».

Certains parmi les provocateurs sont conscients de l'absurdité de leurs situations et surtout de la manière exagérée dont ils formulent leurs demandes. Tzara, ayant déjà vu naître un mouvement d'avant-garde, le futurisme, se lance lui-même dans l'écriture d'anti-manifestes, se mettant ainsi de manière polémique en opposition à la polémique d'opposition. Il y constate dès le début ne pas correspondre à ses propres demandes : « [...] nous savons sagement que [...] notre antidogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire [...]. »²⁸⁹. Ainsi, il répond au contraire par un autre contraire, ce que l'on peut caractériser comme nihilisme – ou pas : il présente le Dada comme une attitude de méfiance, que personne n'est obligé d'adopter. Le cubisme et le futurisme se présentent comme des écoles, des institutions en elles-mêmes. Le dadaïsme se positionne contre les principes et théories par défaut : aucune d'entre elles n'est acceptée, et cela s'applique également au nihilisme.²⁹⁰ Pourtant, l'opposition n'est pas violente ; l'humanisme du manifeste, de toute manière, réside dans le « concept » du « je m'enfoutisme »²⁹¹ : chacun garde son autonomie et ne dérange pas l'autre dans ses activités. Philosophiquement, on affirme un style de vie qui dit « non » à tout et qui devient ainsi supérieur à une vie d'affirmation :

Le raisonnement absurde ne peut à la fois préserver la vie de celui qui parle et accepter le sacrifice des autres. À partir du moment où l'on reconnaît l'impossibilité de la négation absolue, et c'est la reconnaître que de vivre en quelque manière, la première chose qui ne se puisse nier, c'est la vie d'autrui.²⁹²

Le dadaïsme ne s'oppose pas à la vie en établissant une esthétique ou éthique, il se trouve au sein même de la vie, en déconstruisant toute faible notion de morale, d'éthique, de culture²⁹³ : Tzara fonde le dadaïsme « pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi », étant « ni pour ni contre », affirmant : « je n'explique pas car je hais le bon sens. »²⁹⁴ Il est conscient du fait que « l'absurde en lui-même », dans les paroles de Camus, « est contradiction »²⁹⁵, et

288 Publié pour la première fois dans *La Gazzetta del Popolo*, n° 308, 28 décembre 1930, reproduit dans LISTA, 2015, p. 1723–1727, ici p. 1726.

289 TZARA, p. 375.

290 *Ibid.*, p. 360.

291 *Ibid.*, p. 359.

292 CAMUS, p. 20.

293 SCHNEEDE, p. 21–22.

294 TZARA, p. 360.

295 CAMUS, p. 21.

fait usage de la totalité de cette contradiction dans ses écrits. Ce geste dadaïste de la négation, de la destruction, d'enlever le masque d'une autorité présumée, est capable d'élargir le regard sur les aspects inexprimables de la vie.

La nouvelle condition spirituelle de ce temps, c'est être sans fil, et non seulement techniquement comme le téléphone sans fil, mais surtout au niveau de la cohérence²⁹⁶ : *L'imagination sans fils, mots en liberté futuristes*. L'œuvre d'art dadaïste opte pour l'incompréhension. Au moment où elle suggère une logique inhérente, elle se trahit pour deux raisons. Mais aussi Marinetti, dans son *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 mai 1912), qualifie la logique comme « *piombo* »²⁹⁷. – plomb. Le dadaïsme ne se décline pas selon la médiocrité de vouloir être compris par un large public. La logique n'est qu'un système imposé et illusoire, car elle n'aboutit qu'à des conclusions portant sur l'« extérieur formel » de l'œuvre, en « asphyxiant [son] indépendance ».²⁹⁸ Le chaleureux moment de la compréhension du message, de l'œuvre, de l'artiste, de la philosophie du courant, etc. transforme l'œuvre en « diarrhée confite »²⁹⁹, ce qui, d'un point de vue dadaïste, signifie la mort, la fin de l'art. « L'action anti-humaine »³⁰⁰ est devenue la réponse dadaïste pour rester autonome en tant qu'artiste au vu des événements historiques et des solutions qu'ont combiné d'autres artistes : C'est le « dégoût dadaïste », se manifestant parfois en « folie agressive »³⁰¹ ; vouer l'engagement aux contraires de tout ce qui a une utilité désignée.

Ceci sert à se libérer de toute convenance, mode, temporalité, style d'époque, morale et sacralité, ayant toujours comme but de garder la « vérité » de l'union des choses : « Contradiction et unité des polaires dans un seul jet, peuvent être vérité. »³⁰² Ce constat nous aide à comprendre l'art des mouvements d'avant-garde, à illuminer le paradoxe d'une potentielle œuvre destructrice : lorsque l'on crée un poème à partir d'un langage abattu, quand on arrange un collage en utilisant des déchets, ou si on donne une pièce de musique composée uniquement de silences et pauses. Benjamin souligne souvent l'élan apollinien de son caractère destructeur qui signifie « résoudre parfaitement son propre état, voire en extraire la racine carrée. »³⁰³

En termes de réalisation artistique, nous comptons les innombrables collages futuristes, dadaïstes, et même surréalistes, sur un plan littéraire, pictural, musical

296 BRETON, André : « Introduction au Discours Sur le peu de réalité », Paris, nrf/Gallimard, 1927 p. 9–10.

297 MARINETTI : « Manifesto tecnico della letteratura futurista », dans BONINO, p. 118.

298 TZARA, p. 365.

299 *Ibid.*

300 *Ibid.*, 366.

301 *Ibid.*, p. 366–367.

302 *Ibid.*, p. 366.

303 BENJAMIN, Walter : « Le Caractère destructeur », p. 331.

ainsi que théâtral, dont le principe encourage l'assemblage d'une large variété d'éléments de provenance hétérogène donnant – ou pas – une nouvelle image complète. Encore une fois, il s'agit de rompre avec une position classique supposée :

as a position of conceptual intention, or intentional conception,
to bring together, to combine, **to connect two opposites.**
Because the classical position doesn't know of the absolute opposites.
The classical position knows of antitheses, which then have to be
consolidated in a form of synthesis. [...]
it has become the formal element which allows the two opposites
two completely disparate things to be brought together [...]
Now that leads to great consequences, namely,
that the opposites as such disappear.³⁰⁴

comme un point de départ d'une intention conceptuelle, ou d'une
conception intentionnelle,
de mettre ensemble, de combiner, **de connecter deux contraires.**
Car l'état d'esprit classique ne connaît pas des contraires absolus.
L'état d'esprit classique connaît des antithèses, qui doivent être
consolidées par la synthèse. [...]
c'est devenu l'élément de la mise en forme qui permet à deux contraires
deux choses complètement disparates d'être jointes [...]
Or, ceci nous mène à des conséquences importantes, à savoir
que les contraires en tant que tels disparaissent.

L'union des forces antagonistes est également une constante du surréalisme. Breton remarque avec espoir dans son *Second Manifeste du surréalisme* « qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement »³⁰⁵ et que le surréalisme pourrait justement aider à s'approcher de ce « point sublime »³⁰⁶.

Pour échapper aux contraires, aux contrastes, c'est-à-dire pour éviter d'osciller entre le bonheur et le malheur, la « loi psychologique des compensations »³⁰⁷, l'indifférence est le seul mode de vie possible, car elle ne touche à aucun extrême sauf à elle-même. Le nihilisme n'est pourtant pas la solution de choix : les surréalistes ne sont pas, par exemple, contre l'art en lui-même ou contre l'idée de constituer un mouvement. Leurs influences sont à la fois de nature spirituelle et

304 WOLPE, Stefan, *Lecture on dada* (1962), cité par CLARKSON, Austin (éd.) : « Lecture on Dada by Stefan Wolpe », *The Musical Quarterly*, t. 72, n° 2, 1986, p. 208, nous soulignons et nous traduisons.

305 BRETON : « Second Manifeste du surréalisme », p. 781.

306 Cf. LHÉRITIER, Gérard (éd.), *L'étincelle surréaliste. L'image surréaliste dans les lettres et manuscrits*, Publication du Musée des Lettres et des Manuscrits de Bruxelles, Waterloo : avant-propos, 2012, p. 27.

307 BRETON : « Discours sur le peu de réalité », p. 21.

matérialiste-athéiste.³⁰⁸ C'est un mouvement qui n'a ni « un sens uniquement destructeur, ou constructeur »³⁰⁹, les considérations de divergences, de vanités, de reconnaissance de mérites ne trouvent pas « d'oreille »³¹⁰ dans le surréalisme.

Au niveau du langage, Breton opte pour les images poétiques les moins préméditées possibles. Une image dont la succession des significations n'est pas cohérente : « Le rubis du champagne » (Lautréamont)³¹¹ ne peut être que le produit d'un esprit qui pense de manière désinhibée. Sans réfléchir, celui qui parle ou écrit peut s'adonner à tout ce que son cerveau lui occulte et qui n'en serait probablement jamais sorti. On rapproche, inconsciemment, deux champs de signification. Le plus grand écart entre deux de ces champs signifie aussi la plus profonde et solide relation entre eux. Faire de tels liens témoigne de l'« *amore profundo* »³¹² – l'amour profond entre les choses, injoignables à première vue. Le résultat peut être dénué de sens, mais il n'est pas irréel : il est surréel. Deux réalités ont, aléatoirement, été fusionnées. Les contradictions, les termes défragmentés, les non-sens, le ridicule qui en résultent sont considérés comme des *Kunstgriffe*³¹³ souhaités de ce mode de pensée automatisé.

Chaque couche sociale, chaque mouvement, voire chaque artiste, crée sa propre idéologie, sa propre opposition ou son contraire. L'avant-garde sociale et politique se répand dans le domaine artistique. Ils l'expriment dans leurs manifestes que nous détaillerons dans le chapitre suivant I.2. Le fond de cette opposition n'est pas pour autant une question de persécution sociale ou politique, au contraire : un mouvement d'avant-garde ne pourrait pas s'épanouir dans une ambiance de répression, il sera toute de suite éteint³¹⁴. Il s'agit d'une question d'intelligence critique et de sensibilité qui unit des artistes érudits et des amateurs, des improvisateurs, des capacités en général. Cette masse hétérogène d'habiletés et de vouloir créateur oscille entre la reconnaissance académique et populaire, une reconnaissance qui pousse elle-même à la formation d'un -isme³¹⁵, à la création destructrice si l'on veut.

308 CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1950, p. 24.

309 BRETON : « Second Manifeste du surréalisme », p. 781.

310 *Ibid.*, p. 782.

311 Cité par BRETON, 1977, p. 53.

312 MARINETTI : « Manifesto tecnico della letteratura futurista », dans BONINO, p. 112.

313 Trouvailles stratégiques et stylistiques de l'art et de sa représentation (Schopenhauer, 1830).

314 POGGIOLI, 1967, p. 181.

315 LUNATSCHARSKI, A. : « Die Kunst und ihre neusten Formen », intervention du 2 décembre 1923, dans LUNATSCHARSKI, 1981, p. 106–141, ici p. 108.

I.2 Formuler le contraire : La manie du manifeste

*Être contre ce manifeste veut dire 'être dadaïste' !*³¹⁶

Les mouvements d'avant-garde ne constituent pas une époque de l'histoire littéraire délimitée par des critiques – les courants s'établissent et se délimitent eux-mêmes par le biais de leurs écrits programmatiques, c'est-à-dire dans leurs manifestes. Étant donné que la radicalité d'un courant d'avant-garde est a priori de nature socio-politique mêlée à des aspects artistiques³¹⁷, ce genre de texte d'origine politique (*cf.* ci-dessous) se prête parfaitement aux fins rhétoriques des courants. C'est une communication rendue pédagogique par son contenu qui est à la fois esthétique et méta-esthétique ; le méta-niveau étant étroitement lié aux implications sociales de l'artiste et de sa création. D'où l'importance d'examiner les liens entre les courants esthétiques et politiques contemporains.³¹⁸

Les manifestes servent donc à éviter des suppositions et interprétations erronées par la postériorité, au moins pour mieux les contrôler, qu'il s'agisse de donner une bonne ou une fausse piste. Dans le cadre de ce travail, nous pré-supposons que les manifestes ne reflètent pas fidèlement leur contemporanéité littéraire. Dans le chapitre I.3, nous confrontons quelques suggestions des manifestes aux créations littéraires des mouvements. L'intérêt de la partie présente est aussi d'exposer des manifestes moins connus.

Au plus tard depuis le 20 février 1909 où le manifeste *Le futurisme, Fondazione e Manifesto del futurismo* en italien, paraissait sur la page de titre du *Figaro*, il annonçait non seulement un nouveau mouvement artistique, mais il déclenchait définitivement la tendance littéraire du manifeste artistique.³¹⁹ La forme même du manifeste destiné à exprimer les idées esthétiques – non politiques ! – a été cultivée et célébrée par les futuristes. Leurs programmes et expressions artistiques sont toujours en phase avec les fondements établis dès 1909 – qui ne ressemblent guère à un manifeste pour la dictature, l'uniformité – même après le surgissement du fascisme.³²⁰ Le manifeste en tant que genre de texte connaît une multitude de facettes dont il s'agit ici de documenter et analyser la portée pour les mouvements d'avant-garde.

Il existe un beau choix d'exemples historiques dans le champ socio-littéraire comme la *Deffense et Illustration de la langue françoysse* de Joachim Du Bellay,³²¹ des textes créés lors de la Querelle des Anciens et des Modernes par Charles

316 HAUSMANN *et al.* : « Manifeste dadaïste », dans *Courrier dada*, p. 28–30, ici p. 30.

317 POGGIOLI, 1962, p. 22–24.

318 PAGLIARNI dans HARDT, p. 75.

319 DANCHEV, Alex, *100 Artists' Manifestos. From the Futurists to the Stuckists*, Londres : Penguin, 2011, p. XIX.

320 WAGNER, p. 85.

Perrault contre Nicolas Boileau et ses contemporains, *La Querelle des Femmes*, la préface de *Cromwell* de Hugo, et bien d'autres. Ces textes ont un propos à la fois littéraire et méta-littéraire, ils témoignent d'un esprit novateur ainsi que d'une intention révolutionnaire. Hors du champ artistique, on peut nommer par exemple la *Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum* (La Dispute sur la puissance des indulgences, les 95 thèses) de Martin Luther qui étaient à l'affiche sur le portail de la cathédrale de Wittenberg le 31 octobre 1517. L'exemple le plus emblématique est le *Manifeste du parti communiste*, rédigé par Friedrich Engels et Karl Marx en 1847/48.³²²

Ce sont des textes de nature programmatique, et surtout porteurs d'idées d'une nouveauté souvent inouïe. Le manifeste établit une polémique contre une réalité spécifique, qu'il s'agisse d'une attitude conservatrice d'une institution, d'une préférence esthétique bornée, d'une injustice sociale, ou du fait que les écrivains rédigent trop de manifestes. Ce noyau polémique de la dénonce, l'insulte, ou bien l'opposition qualifie ce genre de texte comme non-fictionnel, voire engagé. L'imaginaire avant-gardiste préconise les fins sociales de son art, d'où une préférence pour ce genre de texte d'origine politique et populaire.

Les thèses des artistes concernant le nouveau concept d'art qu'ils édifiaient n'ont pas forcément assez de pertinence en vue de l'interprétation de leurs œuvres car il s'agit de textes polémiques, ironiques, etc., les manifestes étant globalement de caractère subjectif. Leur valeur historique réside aussi dans l'analyse de leur genèse, pouvant éclairer les divers contextes de communication dans lesquels pouvaient se retrouver les artistes.³²³ Cela implique le problème de la méthodologie, à savoir l'analyse littéraire des manifestes : le contexte de leur genèse étant par défaut un contexte de crise ; polémique comme entre autre chez Marinetti, existentielle et ironique comme dans le cas de Tzara ou bien l'effort d'unir de nombreux personnes qui n'opérèrent que brièvement de manière uniforme comme le faisaient les surréalistes, mais aussi Marinetti.

Il faut noter que le début du XX^{ème} siècle n'était pas seulement secoué par l'Art des avant-gardes. Il y eut lieu plusieurs changements de paradigmes dans toutes les disciplines de l'Art, avant et après qu'aient surgi les courants futuristes, dadaïstes, surréalistes. Il est donc indispensable de considérer avec prudence les innovations proposées dans les manifestes qui ont été précédées souvent de quelques mois ou années soit par des artistes voisins ou dans un autre espace

321 Texte polémique qui dénonce les influences italiennes dans la langue française, cf. DEMERS et McMURRAY, p. 14.

322 MARX, Karl et ENGELS, Friedrich, *Le Manifeste du parti communiste* (1848), éd. critique et annotée, Bruxelles : Les éditions Aden, 2011.

323 Cf. HANSEN-LÖVE, Aage, *Der Russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.

culturel. Dans les cas où nous en avons connaissance, nous le signalons. Le grand nombre de coïncidences que l'on trouve surtout dans le domaine des arts de spectacle n'est guère surprenant, s'agissant du moyen d'expression de la plus flagrante pluridisciplinarité. Il est par ailleurs une caractéristique importante des auteurs des manifestes de justement prôner ces développements en se les appropriant.³²⁴

Réécrire l'histoire littéraire, de la musique, des arts de spectacle ; revendiquer des faits historiques et sociaux qui ne font pas partie d'une perception commune mais naissent d'un point de vue avant-gardiste engagé – sont des caractéristiques indispensables des manifestes qui forment une opposition contre un paradigme ou une vérité courants. Les auteurs des manifestes réussissent ainsi à « envahir le lieu *du* pouvoir »³²⁵, c'est-à-dire l'autorité esthétique, sociale, voire politique, qu'ils visent justement par la polémique de leurs textes. Il y a deux formes d'envahissement :

[...] ogni testo-manifesto delle avanguardie moderniste si colloca per le sue opzioni nell'intersezione dei due assi, temporale e spaziale, nazionale e internazionale. Ed ecco che l'interlocutore privilegiato diviene il nazionale, partecipe [sic!] di una stessa ideologia estetica, mentre tutti gli altri, [...] stranieri separati dal doppio diaframma della lingua e della tradizione culturale, si destinano a una ricreazione in regime di entropia, di perdita di senso.³²⁶

Chaque texte-manifeste des avant-gardes modernistes se situe par ses options dans l'intersection de deux axes, temporal et spatial, national et international. Et c'est ainsi que l'interlocuteur privilégié assume le national, participant à une idéologie esthétique partagée, alors que tous les autres, étrangers séparés du double diaphragme de la langue et de la tradition culturelle, aspirent à la récréation dans un système d'entropie, de perte de sens.

Nous avons déjà constaté que les mouvements d'avant-garde sont composés de manière hétérogène en termes de nationalité, de disciplines, de couche sociale et leurs écrits en témoignent. (*cf.* Introduction). Leur lieu de rencontre sur une terre neutre dans un temps de chauvinisme éclaté, leur inattention vis-à-vis des nationalités de leurs collègues artistes, la non-identification avec une nationalité pourrait préconiser une condition nihiliste comme chez les dadaïstes.³²⁷

324 DANCHEV, p. XXV.

325 DEMERS et McMURRAY, p. 55, italiques de l'original.

326 STEGAGNO-PICCHIO, Luciana : « Il manifesto come genere letterario : i manifesti modernisti portoghesi », dans STEGAGNO-PICCHIO, p. 206–224, ici p. 213, nous traduisons.

327 STEGAGNO-PICCHIO, p. 222.

L'importance publicitaire du manifeste est également considérable. Le retentissement des textes a effectivement été très hétérogène. Il y eut des groupes presque conspirateurs qui publièrent à compte d'auteur en petits tirages, et, en revanche, des publications importantes de figures notoires de la scène culturelle comme les manifestes fondateurs du futurisme. La notoriété du quotidien (le *Figaro*) aida à une distribution relativement large, malgré le contenu révolutionnaire.

Pourtant, les manifestes spécialisés comme ceux de Pratella et de Russolo, ou le manifeste Anti-Dantas de Almada Negreiros, parus dans les petites revues parfois fondées exprès pour ces publications, se répandirent avec une portée limitée. Les œuvres présentées lors des soirées artistiques avec une courte liste d'invités attirèrent également peu d'attention, il était donc nécessaire d'activer la veine d'impresario et de bien rendre radical le contenu des publications si l'on voulait rejoindre un public plus large.

Les voies de publication, c'est-à-dire des journaux ainsi que des tracts distribués en public sont des voies originellement publicitaires. Cela vaut pour la plupart des textes que nous avons discutés dans ce chapitre. Il y a beaucoup de manifestes qui nomment des titres d'un ouvrage de leur propre création. Dans le *Manifeste du premier Congrès Pan-russe des Bardes de l'Avenir le 18 et 19 juillet 1913 à Uusikirko* par Matiouchine, Kroutchenykh et Malevich, les signataires annoncent directement la parution de leurs livres et la fondation du nouveau théâtre « Boudetian » (Будетляне – l'aveniriste, fondé à Moscou 1913/1914) qui servit comme cadre de création pour l'opéra *Victoire sur le soleil* (cf. II.2.1.4). Cette publicité met directement en contexte le produit artistique avec sa provenance, elle donne au potentiel consommateur des informations d'arrière-plan idéologique, peut-être biographique de l'art en question ; elle énumère des avantages techniques et les innovations. La critique de l'anti-manifeste de Tzara vise aussi cet aspect-là (cf. ci-dessus).

Le manifeste *Contro Venezia passatista* – Contre Venise passéiste du 8 juillet 1910 fut lancé du clocher sur la place San Marco en plein centre ville en 800000 exemplaires, le discours futuriste consécutif déclencha une bagarre de futuristes et passants³²⁸ ; à Catania en 1913, l'imprimerie ne finissait pas dans des délais opportuns les tracts que Cangiullo et ses amis futuristes voulaient distribuer, on acheta donc plusieurs milles de feuilles rouges afin d'attirer quand même l'attention. Le résultat fut une rue couverte de feuilles rouges, une « *via infernale* »³²⁹ – rue infernale. Les futuristes entraînaient à ce moment un trait diabolique dans leur amour pour le danger.

328 PERLOFF, 1986, p. 103–105.

329 CANGIULLO, Francesco, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, Milano : Casa Editrice Ceschina, 1961, p. 67.

Ces méthodes de distribution envahissent l'espace public et sollicitent des réactions immédiates. Le manifeste gagne ainsi une dimension performative, le contexte de son « lancement » comporte des aspects importants pour son retentissement. Conquérir l'espace public promet donc le côté agoniste du mouvement d'avant-garde.

Il s'agit d'un texte qui n'a pas seulement un aspect d'opposition et d'engagement, mais qui signifie également un espace de présentation, où l'artiste peut afficher son œuvre et expliquer sa nouveauté. Le passage à la publicité signifie aussi l'expression des habitudes contemporaines, et il est sûrement l'espace propice pour les typographies extravagantes. L'affiche publicitaire est le tableau peint de la rue, loin du musée.³³⁰

Marinetti fait même entrer la publicité pour des produits étrangers aux messages du manifeste. Dans *Le Music-Hall* du 21 Novembre 1913, la dernière partie est rédigée en mots en liberté (cf. I.3.1), et fait mention de divers produits de consommation :

les grandes villes bradir affiches lumineuses immense visage de nègre
(30 m. de haut) fermer ouvrir un œil d'or (3 m. de haut) FUMEZ
FUMEZ MANOLI FUMEZ MANOLI CIGARETTES [...] GIOCONDA ACQUA PURGATIVA ITALIANA entrecroisement de
trrrr trrrr Elevated trrrr trrrr [...] FOLIES-BERGÈRE EMPIRE
CRÈME-ÉCLIPSE tubes de mercure rouges³³¹

Nous n'avons aucune connaissance d'une éventuelle rémunération de la part des marques mentionnées, et dans ce cas, Marinetti les emploie sans doute afin de souligner l'effet de la publicité dans l'espace public, des enseignes en néon, et comment leur visible inévitabilité envahit notre manière de voir, de penser, et de formuler des idées esthétiques – sans pourtant la condamner, plutôt en en faisant un certain éloge.

En 1931, Fortunato Depero publie le texte « Le Futurisme et l'art publicitaire »³³², qui déclare tout art comme publicité – pour une religion, un pouvoir, des personnages, etc. ; il déclare par la suite la publicité comme exaltation des produits industriels qui, de son avis, possèdent une qualité esthétique. Cette relativisation n'est pas *per se* erronée, mais ne touche pas le fait que le manifeste peut constituer un acte publicitaire et contenir concrètement de la publicité.

330 LEMAIRE, p. 28.

331 MARINETTI : « Le Music-Hall », dans LISTA, 2015, p. 603–609, ici p. 608–609.

332 Publié pour la première fois dans *Numero Unico Futurista Campari*, décembre 1931, reproduit en français dans LISTA, 2015, p. 1771–1774.

I.2.1 Se définir par l'opposition

Le début du genre manifestaire des mouvements de l'avant-garde historique est fondé sur le motif central du rejet de la tradition, du conformisme, des normes afin de provoquer une réaction, au moins une prise de conscience, de la part des personnes adressées.

Il motivo polemico fondamentale si basava su una guerra legittima contro « l'adorazione cieca del passato » non contro « il passato in se stesso », si badi bene e distingua, e anche con mezzi che valessero a scuotere e a svegliare i sensi e le coscienze chiuse ed infrollite della gente.³³³

Le motif polémique fondamental se fondait sur une guerre légitime contre « l'adoration aveugle du passé », et non pas contre « le passé lui-même », en prenant soin de bien le distinguer, et également avec des moyens capables de remuer et de réveiller les sens et les consciences fermés et mous des gens.

L'acte de rédiger un manifeste est un acte d'opposition en soi. Si aux XVI et XVII^{ème} siècles le manifeste constituait encore un texte autoritaire comme nous pouvons le lire dans le Dictionnaire de l'Académie française de 1694 : « écrit par lequel un Prince, un État, un parti [...] rend raison de sa conduite en quelque affaire de grande importance »³³⁴, était donc un texte qui imposait quelque chose.

Le *Manifeste du parti communiste* ainsi que les manifestes artistiques dont nous parlons dans cette partie se présentent, leur autorité morale mise à part, comme des textes d'opposition.³³⁵ La rhétorique violente qui domine la plupart des textes que nous examinons s'explique par le déséquilibre discursif défini automatiquement par la position d'opposition :

il [...] a fallu s'approprier une parole d'autorité [et] s'appuyer sur un je/nous fortement identifié qui proclame son existence comme **sujet désirant le pouvoir**.³³⁶

Les auteurs et signataires ainsi que le groupe représenté par le manifeste cherchent effectivement à influencer le cours de l'histoire à leur bon gré et revendiquent eux-mêmes l'autorité. C'est un point de départ qui nécessite une définition de cette opposition : qui suis-je, qui sommes nous, que souhaitons-

333 PRATELLA, *Testamento*, p. 152, nous traduisons.

334 Cité par DEMERS et McMURRAY, p. 23.

335 J'emprunte le dualisme manifeste d'imposition/d'opposition des auteurs DEMERS et McMURRAY.

336 DEMERS et McMURRAY, p. 23.

nous, une définition qui exige un ton qui se démarque par rapport à ce qui est dénoncé dans le texte.

Le premier manifeste du futurisme, mais également les manifestes des futuristes russes, et des dadaïstes allemands sont des ouvrages avec plusieurs signatures. Un des devoirs principaux de ce genre de texte est de synthétiser un vouloir collectif – prétendu ou non –, afin de former une vraie opposition. Le texte porte une touche de discours direct, étant rédigé parfois à la première personne du singulier, mais surtout à la première personne au pluriel. Le « nous » (*cf.* Introduction) implique une marque solidaire et donne une dimension sociale au mouvement ; Almada Negreiros évoque toute sa « *geração* »³³⁷ – génération dans le *Manifesto Anti-Dantas* ; dans *Gifle*, tout le fondement des futuristes se rassemble : « à demeurer solidement amarrés au rocher du mot « nous » au milieu de la mer déchaînée des sifflets et des indignations »³³⁸ ; dans *Nous et l'occident* signé entre autre par Lourié, le « nous » comprend toute la Russie en opposition à l'Europe occidentale.

Dans les manifestes de Tzara, contrairement aux manifestes dadaïstes allemands, les destinataires sont moins un public général que les sympathisants³³⁹ des dadaïstes : « nous, DADA, [...] c'est pour vous faire du plaisir, bons auditeurs, je vous aime tant, je vous assure et je vous adore. »³⁴⁰ Ces « je » et « nous » sont beaucoup moins identifiés d'opposition que le « nous » futuriste ; ils ne témoignent pas d'un profond antagonisme de la tradition et du Dada. S'adressant aux « auditeurs », Tzara désigne le mode de présentation préféré de son manifeste : la lecture à haute voix devant un public. Il partage ce désir avec la culture manifestaire des futuristes et confirme l'importance de la lecture publique comme acte poétique.

Le « vous » est une adresse directe au public qu'emploie Maïakovski dans son manifeste *Une Goutte de poix*, publié en 1915. L'appel de la fin du *Manifeste du parti communiste* est un exemple fameux pour la force appellative du « vous » : « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous ! »³⁴¹ Maïakovski alterne le « vous » avec la première personne au singulier, qui est surtout employée dans les textes portugais et dans le manifeste du surréalisme. Cette alternance peut avoir un effet comparable au « nous » car elle est personnelle et directe à la fois. Mais elle souligne spécialement l'individualité du texte et de son auteur par rapport à une masse supposée et témoigne ainsi plus qu'autre chose de l'antagonisme avant-gardiste à cause de son effet dénonciateur.

337 ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 641–645, ici p. 641.

338 Dans LISTA, 2015, p. 449.

339 PERLOFF, 1986, p. 114.

340 TZARA : « Manifeste de Monsieur Antipyrine », p. 358.

341 MARX et ENGELS, *Le Manifeste du parti communiste*, p. 112.

I.2.2 Comment rédiger un manifeste ?

Le manifeste véhicule un contenu qui vit de son intelligibilité. Elle peut être réalisée en utilisant un langage simpliste, des répétitions, un schéma formel limpide, des énumérations et surtout une mise en page bien organisée : « Manifeste veut dire chose à lire sans lunettes »³⁴². Le premier critère décisif est un titre qui résume clairement la position du je/nous discursif. Il peut s'agir d'un titre généralisant comme *Manifeste du surréalisme*, un titre qui implique que dans le texte qui lui suivra on apprend ce qu'est que le surréalisme – un mot jusqu'au moment de sa publication peu ou pas du tout connu ni identifié par le public. Ou bien, *Manifeste de la cuisine futuriste*³⁴³ pour renvoyer à un contenu très précis, affirmant le besoin presque pathologique de futuriser le monde. *Ultimatum*³⁴⁴ de Pessoa/Campos fait allusion à un événement historique de l'histoire coloniale du Portugal qui rappelait aux lecteurs portugais l'ultimatum des concurrents britanniques en Afrique en 1890 imposé aux troupes portugaises au sud-est du continent. Il marque la fin d'une période décadente au niveau national et permet aux intellectuels progressifs de repenser l'ordre social³⁴⁵. Ce titre est donc à la fois très restrictif, heurte le sentiment patriotique, renforce, écrit en 1917, l'ubiquité de la première guerre mondiale et fait également allusion à un nouveau commencement social, tout à fait dans une optique avant-gardiste.

La rédaction suit un quasi-schéma qui s'applique surtout aux premiers manifestes futuristes mais qui se retrouve, parfois un peu caché, dans des textes dadaïstes et surréalistes. L'Italie, par rapport aux autres pays européens, étant un pays davantage opposé aux renouvellements, était marquée d'un académisme réticent³⁴⁶. Cela peut être une raison pour laquelle le futurisme est tellement académique dans sa manie du manifeste.

Il y a trois « gestes essentielles »³⁴⁷, un premier qui consiste à assumer une position par rapport aux problèmes actuels et au passé en formant une déclaration, « nous refusons » ; un deuxième qui expose une solution, une explication, « nous qui refusons proposons » ; et un troisième qui sert à démontrer l'application de cette solution, une démonstration, « nous qui refusons proposons ceci comme

342 Lettre de Marinetti à Pratella, dans *Lettere ruggenti*, cité par DEMERS et McMURRAY, p. 82.

343 Publié pour la première fois dans *La Gazzetta del Popolo*, n° 308, 28 décembre 1930, reproduit dans LISTA, 2015, p. 1723–1727.

344 Publié pour la première fois dans *Portugal futurista* n° 1, 1917, consulté le 01 août 2018 sur <https://www.gutenberg.org/files/45461/45461-h/45461-h.htm>.

345 VIEIRA, Estela : « Álvaro de Campos's Ultimatum : An Old Recipe for a New Portuguese Poetics », *Luso-Brazilian Review*, t. 47, n° 2, 2010, p. 120–134, ici p. 120–121.

346 LISTA, 2010, p. 11.

347 DEMERS et McMURRAY, p. 80.

cela »³⁴⁸. Pratella, premier compositeur futuriste dont nous parlerons dans II.2.1.1, décrit dans son autobiographie comment il a su contribuer au corpus des manifestes futuristes en mettant en évidence le schéma que nous venons d'exposer :

[...] i manifesti futuristi in generale, e i miei in particolare, si dimostrano nel loro complesso informati a tre criteri ben determinati e distinguibili. Il primo polemico e volutamente sensazionale, il secondo tecnico, individualistico il terzo ; il più importante.³⁴⁹

Les manifestes futuristes en général et les miens en particulier montrent dans leur ensemble trois critères bien déterminés et distincts. Le premier polémique et forcément sensationnel, le deuxième technique, le troisième individualiste ; étant le plus important.

Pratella souligne malgré son attitude inoffensive l'importance de la partie polémique. Placer dans un tract destiné à un grand public des suggestions techniques sans articuler, peut-être exagérer, leur nécessité face à la pratique actuelle morose n'aurait que peu d'effet. Lancer des provocations sans les légitimer avec des suggestions pratiques manquerait également la cible. Il est indispensable de montrer son savoir-faire technique et des améliorations possibles du *statu quo*. Le côté individualiste réside dans les deux aspects. La rhétorique est influencée par le mouvement, elle est marquée de « [...] *la violenza verbale, l'impertinenza irrispettosa, le esagerazioni e l'assolutismo delle affermazioni, fattisi stile, lo stile futurista polemico* »³⁵⁰ – la violence verbale, l'impertinence privée de tout respect, les exagérations et l'absolutisme des affirmations, devenues style, le style futuriste polémique – mais l'auteur est libre de se l'adapter.

Le dadaïsme, se montrant récalcitrant dans presque toutes les situations éventuelles, assume cette nouvelle forme littéraire à sa manière : Formuler un programme contre un programme comme le fait Tzara dans son manifeste dadaïste, paru pour la première fois en 1918 dans la revue « Dada ». Il établit une sorte de schéma formel pour des textes à caractère de manifeste, afin de mettre en lumière l'insignifiance des idées :

Pour lancer un manifeste il faut vouloir : A.B.C., foudroyer contre 1, 2, 3,
S'énervier et aiguïser les ailes pour conquérir et répandre de petits et de grands a, b, c, signer, crier, jurer, arranger la prose sous une forme d'évidence absolue, irréfutable, prouver son non-plus-ultra et soutenir que la nouveauté ressemble à la vie comme la dernière apparition d'une cocotte prouve l'essentiel de Dieu.³⁵¹

348 *Ibid.*

349 PRATELLA, *Testamento*, p. 152, nous traduisons.

350 *Ibid.*

Rédigeant ce méta-manifeste comme un mode d'emploi, Tzara ridiculise ses collègues et la forme manifestaire en elle-même, l'accusant d'être, malgré sa force polémique, un instrument simple de publicité, voire de propagande.

Par le fait d'énumérer les cibles A, B, C, comme les onze points notoires à la fin de *Le Futurisme* et le *Manifeste de la littérature futuriste* de Marinetti, repris en tant que nombre modèle par Pratella (*Manifeste de la Musique futuriste* de 1911), Boccioni (*Manifeste de la sculpture futuriste* de 1912) et *Der dadaistische revolutionäre Zentralrat* – Le Conseil Central Hausmann, Huelsenbeck, Jefim Golyscheff (*Was ist Dadaismus und was will er in Deutschland ?* – Qu'est-ce que le dadaïsme et que veut-il en Allemagne de 1919), les auteurs arrivent à concentrer l'attention du lecteur sur ces points qui servent de résumé et comme annonce programmatique plus facile à mémoriser.

Ce sont des cibles qui vont du chant du danger et de l'énergie (*Le Futurisme*) et de la proclamation de l'abstrait (*Manifeste de la sculpture futuriste*) jusqu'à « la parodie de la société gratuite de cette époque faussement révolutionnaire »³⁵² : la distribution des repas gratuits pour tous les artistes sur la place de Potsdam à Berlin, la dadaïsation du secteur éducatif et de l'église ; voire au règlement de tous les rapports sexuels par une centrale dadaïste internationale (*Was ist Dadaismus und was will er in Deutschland ?*)³⁵³.

Tzara est conscient du contresens de son affaire ; il ridiculise les manifestes en écrivant plusieurs lui-même, perpétuant d'ailleurs tout de même le ton agressif et la polémique du modèle futuriste.

Dada [...] est contre et pour l'unité de décidément contre le futur ; nous savons sagement que nos cerveaux deviendront des coussins douillets, que notre antidogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire et que nous sommes pas sans libres et crions liberté.³⁵⁴

Il répond à cette incohérence en niant l'existence d'un « mouvement » dada uni et toute intention de bon sens dans son argumentaire ; « Dada ne signifie rien ». Il écrit « ce manifeste pour montrer qu'on peut faire des actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration »³⁵⁵, étant à la fois moqueur et cohérent, de créer en détruisant. C'est d'ailleurs ce que fait Pessoa/Campos dans son manifeste futuriste *Ultimatum* (cf. ci-dessous) :

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

352 HAUSMANN, Raoul : « In mémoiariam : Le phénomène Golyscheff », Association Internationale pour l'Étude de Dada et du Surréalisme : « Au Temps de Dada : Problèmes du langage », *Cahiers de l'Association Internationale pour l'Étude de Dada et du Surréalisme*, t. 4, Paris, 1970, 139–141, ici p. 140.

353 SCHNEEDE, p. 26.

354 TZARA : « Manifeste de Monsieur Antipyrine », *Ibid*, p. 357.

355 TZARA : « Manifeste Dada 1918 », p. 360.

Passai vós, que sois autores de correntes sociais, de correntes literárias,
de correntes artísticas, verso da medalha da impotência de criar!
Passai, frouxos que tendes a necessidade de serdes os istas de qualquer
ismo!³⁵⁶

Fichez le camp, vous qui êtes des auteurs des courants sociaux, des
courants littéraires, des courants artistiques, le verso de la médaille
d'impuissance créatrice !
Fichez le camp, chiffes molles qui avez besoin d'être des -istes de
quelque -isme !

Nous allons revenir à sa pulvérisation de toute la culture européenne dans ce qui suit et nous retenons que Pessoa/Campos lui aussi reconnaît dans son œuvre cette composante fondamentale du Dada, l'impossibilité d'édifier des notions et paradigmes esthétiques universels et la vanité de la vie qui ouvrent la porte à la déclaration d'un chaos immanent. Le nihilisme du manifeste de Tzara est conceptualisé, c'est-à-dire que l'auteur nie et renie chacun de ses propos l'un après l'autre.

Dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924, l'auteur propose également une méthode de création selon la position du surréalisme en tant qu'« automatisme psychique »³⁵⁷, et l'intitule « Secrets de l'art magique surréaliste »³⁵⁸, expliquant l'écriture automatique, l'imaginaire et l'usage de la langue surréaliste et le rôle du hasard. L'attention portée vers l'émerveillement nous rappelle la faculté enfantine mentionnée dans l'introduction (cf. 3.1). Elle souligne la force primitive des artistes surréalistes. Et quand Breton s'appuie sur Freud pour expliciter « l'activité psychique » qu'exercent les surréalistes a priori, il établit un paradigme révolutionnaire : « la somme des moments de rêve [...] n'est pas inférieure à la somme des moments de réalité »³⁵⁹ et déconstruit ce rapport dichotomique de la réalité et le rêve, en rendant le concept de la perception plus inclusif.

Les exemples donnés – des poèmes faits à partir des extraits de journaux comme « Surveillez – Le feu qui couve – LA PRIÈRE – Du beau temps »³⁶⁰, ne restent qu'une suggestion approximative qui ne rend pas justice à « la » méthode surréaliste. Breton préfère voir les résultats des « applications du surréalisme à l'action »³⁶¹ plutôt que les changements stylistiques « théâtrales, philosophiques, scientifiques, critiques »³⁶² : il n'y a pas de dictat esthétique, le dadaïsme et le surréalisme sont dès le début proposés comme des méthodes.

356 CAMPOS, 1917, nous traduisons.

357 BRETON : « Manifeste du Surréalisme », *Œuvres complètes*, t. 1, 1988, p. 328.

358 *Ibid.*, p. 331.

359 BRETON 1977, p. 20.

360 *Ibid.*, p. 343.

361 BRETON : « Manifeste du surréalisme », p. 344.

362 BRETON : « Qu'est-ce que le surréalisme ? », p. 242.

Au moment de la parution du *Manifeste du surréalisme*, le mouvement avait déjà gagné une dimension politique qui penchait vers le communisme, une position officiellement assumée vers 1925 et qui obligea les membres les plus fidèles à s'engager par leur art et leur action – ceci n'est pas reflété dans le texte qui se présente comme un tract littéraire et philosophique. Si les données fondamentales du surréalisme étaient respectées, et le « non-conformisme »³⁶³ visible, les détails esthétiques étaient presque négligeables. Ce manifeste est donc une déclaration de *Gesinnung* qui établit une base de valeurs partagées pour les surréalistes, conscients que l'expression artistique de la liberté de l'esprit connaît des réalisations innombrables et impossibles à résumer par une quinzaine de points.

Le fait que les futuristes italiens ont respecté le schéma strict dans la rédaction d'une grande partie de leurs manifestes leur a rapporté la réputation d'être (un peu trop) didactiques dans leur approche et il est probable que l'enthousiasme des émotions a été freiné en partie par les nouvelles règles de création (cf. I.3.1), alors qu'ils étaient les premiers à concevoir un langage a-sémantique et à décortiquer la syntaxe parmi les mouvements d'avant-garde. La supériorité vis-à-vis de ces règles que nous constatons dans les textes des autres futurismes, dadaïstes et surréalistes, a pu aider à les émanciper de leur contexte d'opposition. Et pourtant, dès la publication du deuxième manifeste surréaliste en 1929, il ne s'agit plus de partager l'émerveillement ou un imaginaire spécifique, mais de culpabiliser :

[...] M. Soupault, et avec lui l'infamie totale ; ne parlons même pas de ce qu'il signe, parlons de ce qu'il ne signe pas, des petits échos de ce genre qu'il « passe », tout en s'en défendant avec son agitation de rat qui fait le tour du ratodrome [...] ³⁶⁴

Après le premier manifeste publié cinq ans plus tôt, on pourrait s'attendre à une mise à jour poétique, mais on est plutôt confronté à une liste d'ennemis – certes, toujours poétique, mais fort insultante. Nous allons explorer dans le prochain sous-chapitre cette composante de la rhétorique du manifeste, qui sert en règle générale plutôt à soutenir la cause commune et l'idée du mouvement, atténué par le geste séparateur de violence verbale du texte de Breton.

363 BRETON : « Manifeste du surréalisme », p. 346.

364 BRETON : « Second manifeste du surréalisme », p. 88.

I.2.3 Qui insulter et comment

L'opposition violente doit être flanquée d'une touche concrète. S'opposer à tout et n'importe quoi trahit une attitude arbitraire qui est inutile dans le contexte engagé. Marinetti se vante – non sans raison – d'avoir trouvé « l'accusation précise, l'insulte bien définie. [...] Il faut donc de la violence et de la précision ; le tout très courageusement ». ³⁶⁵ Le succès du premier manifeste du futurisme réside dans sa violence et sa précision ; rien n'est un tabou, le patrimoine national qu'il faut éliminer, et la guerre qui est préférable à une vie paisible.

Le fantasme de la chute ou de la mort de quelqu'un ou de quelque chose affirme son pouvoir et souligne la position rebelle du texte et de ses auteurs. Ce genre d'offenses verbales maintiennent l'attention des destinataires, pourvu qu'elles restent concises. Être constamment interpellé dans un discours augmente en tout cas l'intérêt, qu'il est positif ou négatif.

Un premier pas serait d'accuser les valeurs culturelles et le patrimoine. L'exemple notoire du manifeste fondateur du futurisme comprend leur destruction :

Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible ? [...] Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme, et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires. [...] Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques ! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées ! [...] À vous les pioches et les marteaux !... sapez les fondements des villes vénérables. ³⁶⁶

Les exigences du moment historique forcent ceux qui arrivent à saisir les opportunités de leur époque pour s'en détacher. L'appel à prendre conscience de sa propre place et ses possibilités, bref, à participer à l'aventure futuriste inclut l'abandon des valeurs sûres culturelles, leur démolition. Marinetti ne resta pas le seul à suggérer ce genre de démarches ; dans la préface de *Le Théâtre et son double* ³⁶⁷ par exemple, Artaud confirme la nécessité d'une « protestation contre le rétrécissement insensé que l'on impose à l'idée de culture en la réduisant à une sorte d'inconcevable Panthéon ; ce qui donne une idolâtrie de la culture » ³⁶⁸. L'effet d'une telle destruction ne sera pas aussi cathartique qu'imaginé, remarque Artaud au même endroit, toujours en soulignant son utilité :

365 Lettre de Marinetti à Henri Maassen, cité par LISTA, 2008, p. 75.

366 MARINETTI : « Le Futurisme », *Le Figaro*, 9 Février 1909, p. 1.

367 ARTAUD : « Le Théâtre et son double », dans *Œuvres complètes*, t. IV, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, 1978.

368 *Ibid.*, p. 11.

On peut brûler la bibliothèque d'Alexandrie. Au dessus et en dehors des papyrus, il y a des forces : on nous enlèvera pour quelque temps la faculté de retrouver ces forces, on ne supprimera pas leur énergie. Et il est bon que de trop grandes facilités disparaissent et que des formes tombent en oubli, et la culture sans espace ni temps et que détient notre capacité nerveuse reparaitra avec une énergie accrue.

Sérieux sur le renouveau, certains manifestes commencent donc aux racines supposées d'une culture.

Tous les auteurs ne vont pas aussi loin dans leurs argumentations, beaucoup parmi eux se contentent de dénoncer les misères contemporaines. Le style d'époque, si l'on arrive à le définir, est une cible de polémiques populaire. Alberto Bragaglia tente de pointer du doigt les problèmes les plus graves de son époque dans son texte *Nuova architettura dei teatri* – nouvelle architecture des théâtres de 1924 :

Bisogna guarire dal crepuscolarismo, intimismo, romanticismo, decadentismo ; guarire dal colore wistleriano, baudelairiano, dannunziano, e dal sensualismo fisiologico, edonistico, empiristico. Guarir bene dal naturalismo !³⁶⁹

Il faut guérir du crépusculisme, intimisme, romantisme, décadentisme ; guérir de la couleur whistlerienne, baudelairienne, dannunzienne, et du sensualisme physiologique, hédoniste, empiriste. Bien guérir du naturalisme !

Il métaphorise le naturalisme et les autres courants stylistiques de la fin-de-siècle comme une maladie dont il faudra se débarrasser, fidèle aux convictions et formules rhétoriques mordantes de Marinetti.

Dans *Gifle au goût du public*³⁷⁰, un texte de ton agressif et bref signé par David Bourliouk, Kroutchenykh, Maïakovski et Khlebnikov en 1912, nous lisons l'éloge du contraire de ce qui est reconnu comme bon sens et bon goût. Ce contraire consiste forcément en ce qui est nouveau, inédit, ce qui ne peut pas être semblable à ce qu'écrivent Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï, Léonide ou Gorki. Les auteurs exigent le droit de « haïr inexorablement la langue qui a survécu jusqu'à maintenant »³⁷¹. L'énumération des emblèmes de l'Âge d'Or de la littérature russe n'est qu'une exemplification en vue de l'exigence de pouvoir haïr leur langue : le texte documente le désir de pouvoir créer de la littérature sans cette langue corrompue par le passé. Ce désir est perpétué par différents acteurs

369 BRAGALIA, Alberto, *Il Futurismo Europeo*, Spirali/Vel, Milan, 1997, p. 36, nous traduisons.

370 BOURLIOUK *et al.* : « Gifle au Goût du public » (1912), dans LISTA, 2015, p. 448–449.

371 *Ibid.*, p. 449.

non seulement du futurisme, mais également – rarement de manière aussi concrète pourtant – par les dadaïstes et les surréalistes.

D’autres écrivains se concentrent sur une démarche plus concrète afin d’arriver à l’abstrait, c’est-à-dire de chercher des coupables qui sont responsables pour les problèmes ubiquitaires d’une époque. C’est dans le premier manifeste futuriste portugais que nous lisons des insultes non seulement définies, mais visant une seule personne. Le *Manifesto Anti-Dantas* fut rédigé en 1916 par Almada Negreiros, « *Poeta d’Orpheu – Futurista e tudo* » – poète d’Orpheu, futuriste et tout³⁷². Dantas, que nous avons déjà mentionné dans l’introduction à propos d’une anecdote de la visite de Marinetti au Portugal, était une des figures les plus importantes de la littérature portugaise du XX^{ème} siècle, mais provoquait par son écriture souvent jugée conservatrice et « fin-de-siècle » et par son succès les aspirations modernistes du jeune Negreiros.

Il commence son manifeste par « BASTA PUM BASTA » et déprécie la génération du début du XX^{ème} siècle car elle se laisse « *representar por um Dantas* » – représenter d’un Dantas. De manière encore plus violente que dans les textes italiens, il ne se contente pas d’un « *abaixo* » – à bas !, mais prononce des menaces mortelles : « *Morra o Dantas, morra !* »³⁷³ – Qu’il meure, Dantas, qu’il meure !, une exclamation qui est répétée tout au long du manifeste. Dans la première moitié du texte, Negreiros expose les défauts supposés de Dantas, « *horroroso* » ; « *veste-se mal* » – qui provoque l’horreur, s’habille mal. En le qualifiant comme une « *vergonha da intelectualidade portuguesa* » – vergogne de l’intellect portugais, et « *meta da decadência mental* » – le comble de la décadence mentale, il l’insulte gravement ; en l’appelant un « *autómato que deita fora o que a gente já sabe que vai sair* »³⁷⁴ – automate qui produit ce à quoi s’attendent les gens, il blesse l’intégrité d’un auteur qui est vu comme un auteur original par la critique. Il y met du fond en donnant une synthèse ironique et quand-même très prolix de la pièce *Soror Mariana* (Bonne-sœur Mariana) de Dantas qui parut en 1915. Cette description occupe la deuxième partie du manifeste, la troisième consiste en l’énumération d’artistes, mécènes et hommes politiques portugais qui, selon Negreiros, représentent l’attitude passéiste et sont « *os velhos, os idiotas, [...] os impotentes, os celerados, os vendidos, os imbecis* »³⁷⁵ – les vieux, les idiots, les impuissants, les criminels, les vénaux, les imbéciles.

Ce manifeste manque de toute suggestion constructive, la touche individuelle réside dans la synthèse moqueuse de la pièce de Dantas et le choix des noms que

372 ALMADA NEGREIROS, José de, *Obra Completa*, éd. BUENO, Alexei, Intro. José Augusto França, Rio de Janeiro : Ed. Nova Aguilar, 1997, p. 641–645, ici Incipit p. 641, nous traduisons.

373 *Ibid.*, nous traduisons.

374 *Ibid.*, p. 642, nous traduisons.

375 *Ibid.*, p. 645, nous traduisons.

Negreiros considère malsains pour un art florissant. En insultant sans proposer d'amélioration, le texte reste une polémique stylistiquement très élaborée qui laisse seulement deviner le point de vue artistique de l'auteur. En accusant un grand nombre d'hommes d'influence de son époque, il se positionne automatiquement contre eux. Ayant signé comme poète d'*Orpheu*, il se solidarise des autres contributeurs avec son opinion antagoniste.

Dans *Ultimatum*, manifeste très peu connu lors de sa sortie de Pessoa/Campos publié en 1917 dans la Revue *Portugal futurista*, nous trouvons réalisées les règles de la bonne insulte à la perfection, une perfection qui semble moquer légèrement le genre du manifeste. Le texte est trop long pour un manifeste, mais il est doté d'une rhétorique intelligible et d'une structure limpide. L'auteur travaille avec des répétitions et des anaphores et des paragraphes thématiques, et il le rédige à la première personne du singulier.

La première partie dénonce tout ce qui va mal, elle est divisée en plusieurs sous-parties. La première fait débiter chaque attaque par « *Fora* » – dehors ; les insultes sont concrètes et, selon le dogme marinettien, « bien placées » :

Fóra tu, Anatole France, Epicuro de pharmacoepia homeopathica, tenia-Jaurès do Ancien Régime, salada de Renan-Flaubert em louça do século dezessete, falsificada! [...]

Fóra tu, George Bernard Shaw, vegetariano do paradoxo, charlatão da sinceridade, tumor frio do ibsenismo, arranjista da intelectualidade inesperada, Kilkenny-Cat de ti proprio, *Irish Melody* calvinista com letra da *Origem das Espécies*! [...]

Fóra! Fóra!

Fóra tu, Rapagnetta-Annunzio, banalidade em caracteres gregos, 'D. Juan em Pathmos' (solo de trombone)!

E tu, Maeterlinck, fogão do Mysterio apagado!

E tu, Loti, sopa salgada, fria!³⁷⁶

Dehors, Anatole France, Épicure de pharmacopée homéopathique, le ténia-Jaurès de l'Ancien Régime, la salade de Renan-Flaubert dans les plats du XVIIe siècle, bidon!

Dehors, George Bernard Shaw, végétarien du paradoxe, charlatan de la sincérité, tumeur froide de l'ibsenisme, un arrangeur de l'intellectualité inattendue, Kilkenny-Cat de soi, calviniste *Irish Melody* avec les paroles de L'Origine des espèces!

Dehors ! Dehors !

Dehors, Rapagnetta-Annunzio, banalité en caractères grecs, 'D. Juan à Patmos' (solo du trombone) !

Et toi, Maeterlinck, four du Mystère éteint !

Et toi, Loti, soupe salée et froide !

376 CAMPOS, Álvaro de : « Ultimatum », *Portugal Futurista*, 1917, consulté le 27 janvier 2018 sur <https://www.gutenberg.org/files/45461/45461-h/45461-h.htm>, nous traduisons.

Pessoa/Campos a préparé des attaques des personnages ainsi que de leurs œuvres, parfois superficiellement comme pour Loti, parfois de manière très détaillée comme pour Anatole France qui devint plus tard la cible de nombreuses voix critiques surréalistes (cf. ci-dessous). Il établit ainsi un véritable catalogue d'intellectuels européens qui, selon lui, font obstacle au progrès intellectuel et l'art moderne.

Le jeu des phrases parallèles, souligné par les anaphores, se trouve déjà dans le *Manifeste du parti communiste* :

La bourgeoisie a joué dans l'histoire un rôle éminemment révolutionnaire [...].

La bourgeoisie a dépouillé de leur auréole toutes les activités qui passaient jusque-là pour vénérables [...].

La bourgeoisie a déchiré le voile de sentimentalité qui recouvrait les relations de famille [...]. La bourgeoisie a révélé comment la brutale manifestation de la force au moyen âge [...] trouva son complément naturel dans la paresse la plus crasse.³⁷⁷

La répétition de l'anaphore renforce les accusations, les rend toutes plus graves, et facilite la mémorisation.

Comme dans le *Manifeste Anti-Dantas*, l'auteur cible des individus, non des collectifs comme la « gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires »³⁷⁸ qu'attaquait Marinetti dans son premier manifeste. La longueur permet à l'auteur de rendre tout concret : là où un Marinetti a dénoncé le clair de lune, Pessoa/Campos demande de « *passar* » – décamper, dans le sens « fiché le camp » à toutes sortes de conditions :

Passae, romantismo póstumo dos liberações de toda a parte, classicismo em álcool dos fetos de Racine, dinamismo dos Whitmans de degrau de porta, dos pedintes da inspiração forçada, cabeças ôcas que fazem barulho porque vão bater com ellas nas paredes! [...]

Passae, tradicionalistas auto-convencidos, anarquistas deveras sinceros, socialistas a invocar a sua qualidade de trabalhadores para quererem deixar de trabalhar! Rotineiros da revolução, passae!³⁷⁹

Fichez le camp, romantisme posthume des libéraux de partout, classicisme dans l'alcool des fœtus de Racine, dynamisme des Whitmans du bas de porte, mendiants de l'inspiration forcée, têtes creuses qui font du bruit car ils vont frapper avec elles sur les murs!

Fichez le camp, traditionalistes convaincus d'eux-mêmes, anarchistes véritablement sincères, socialistes qui invoquent leur qualité de tra-

377 MARX et ENGELS, *Le Manifeste du parti communiste*, p. 50–51.

378 MARINETTI, 1909, p. 1.

379 CAMPOS, 1917, nous traduisons.

vailleurs parce qu'ils veulent arrêter de travailler! Révolutionnaires par routine, fichez le camp !

Le langage employé dans les deux exemples est violent, agressif et cynique, l'auteur assume parfaitement le genre du manifeste, le perfectionne même par sa radicalité et son « *terrorismo verbal* »³⁸⁰ – terrorisme verbal. Campos en tant que citoyen européen dénonce non pas les misères d'un seul pays, il cible tous les Hommes de lettres et politiques de la scène européenne, les partis pris des pays participant à la guerre ainsi que la neutralité portugaise selon lui hypocrite.³⁸¹ Nous lisons dans ce manifeste la déception vis-à-vis des solutions proposées du début du XX^{ème} siècle, des républiques naissantes, des idéologies libérales. Et il reconnaît le mérite des générations passées depuis longtemps quand il demande : « *Onde estão os antigos, as fôrças, os homens, os guias, os guardas?* »³⁸² – Où sont les anciens, les forces, les hommes, les guides, les gardes ? Le présent le déçoit, même les mécanismes d'opposition, la routine de la révolution, n'ont plus d'effet. Il ne valorise que l'engagement des jeunes modernistes qui comptent sur la puissance de leur intelligence, non sur un programme politique ou esthétique. Le regard en arrière ne figure pas un retour, plutôt comme prise de position pour un futur meilleur.

Le style qu'emploient les futuristes dans leurs manifestes est décidément populaire : On gueule en caractères gras « À bas, à mort... », ce qui est repris tout de suite par plusieurs auteurs de manifestes, « À bas le passéisme » titre l'*Antitradition futuriste* d'Apollinaire.³⁸³ « *Uccidiamo il chiaro di luna !* » – Tuons le clair de lune, ainsi que les exemples que nous venons d'évoquer du corpus russe et portugais : des messages clairs et mémorables grâce aux paroles simples et répétées. Le non-respect de certaines limites comme des attaques personnelles ou souhaiter la mort à quelqu'un rendent ces textes plus scandaleux et attirants.

Les surréalistes et quelques auteurs associés, plutôt subtils dans leurs manifestes, placent, à l'occasion de la mort d'Anatole France en 1924, une insulte aussi irrespectueuse que précise dans *Un Cadavre*³⁸⁴, qui n'est pas un manifeste techniquement, mais une nécrologie collective d'une rhétorique de pamphlet. Sa réputation d'être l'unique voix de sa génération à bien écrire le français provoqua les surréalistes à réagir comme Almada Negreiros qui ne voulait pas être repré-

380 PERRONE-MOISÉS, Leyla : « Futurismo sauodista », dans MARTINS, p. 304.

381 STEGAGNO PICCHIO, p. 224.

382 CAMPOS, 1917, nous traduisons.

383 APOLLINAIRE, Guillaume : « L'Antitradition futuriste », dans LISTA, 2015, p. 544-547.

384 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 01 août 2019 sur <http://www.andrebretton.fr/work/56600100143070>.

senté par Dantas comme supposé écrivain de sa génération à lui, à la différence que les surréalistes insultent un homme décédé et sa mémoire :

Mais vous vous apercevez que toute notre piété est tournée d'un autre côté, puisqu'elle n'est pas disponible pour ce trépas douillet, pour ces funérailles abondantes qui durent depuis deux ans – que de pleureuses, à barbe.

Non, notre piété est restée à ceux qui sont morts jeunes, à qui la parole ne fut pas laissée dans la bouche comme un antique morceau de sucre, mais à qui on l'a arrachée dans le sang et l'écume.³⁸⁵

Cet extrait rappelle les aspects les plus récurrents des manifestes des futuristes et dadaïstes : la lutte contre le passé et ses traditions, favoriser une jeunesse dynamique dans le domaine de l'art et la fraîcheur de la parole écrite, car la vieille génération sera encore à détruire : « Pour y enfermer son cadavre, qu'on vide si l'on veut une boîte des quais de ces vieux livres « qu'il aimait tant » et qu'on jette le tout à la Seine. Il ne faut plus que mort cet homme fasse de la poussière. »³⁸⁶ Et encore : « je tiens tout admirateur d'Anatole France pour un être dégradé », gifle Aragon, « il est encore révoltant d'imaginer de celui-ci, que, de toutes façons, *il a été*. Certains jours j'ai rêvé d'une gomme à effacer l'immondice humaine. »³⁸⁷ L'antagonisme des surréalistes ne se montre pas souvent si ouvertement haineux.

I.2.4 Vers une nouvelle forme littéraire

La pratique du manifeste dans les cas que nous venons d'exposer comporte une nouveauté sur la scène littéraire. Par rapport à la plupart des prédécesseurs génériques (cf. ci-dessus), les futuristes, les dadaïstes et les surréalistes considéraient leurs écrits non seulement comme des critiques, mais comme des œuvres d'art en eux-mêmes : leur lecture publique lors de manifestations comme des représentations théâtrales et des soirées (cf. III.1) l'affirme, leur effet d'agent provocateur est largement apprécié.³⁸⁸ Le manifeste est, au plus tard par le futurisme, entré dans tous les domaines artistiques et a été repris non seulement par les autres avant-gardes historiques mais aussi par les néo-avant-gardes,

385 DRIEU LA ROCHELLE, Pierre : « Le gouvernement et la foule des admirateurs du Maître sont venus ce matin apporter leur hommage », *Ibid.*, deuxième page.

386 BRETON, *Ibid.*, troisième page.

387 ARAGON, Louis : « Avez-vous déjà giflé ? », *Ibid.*, quatrième page, italiques de l'original.

388 PERLOFF, 1986, p. 85–86.

comme le *Manifeste du Dimensionnisme* de Károly Sirató en 1936, le *Manifeste de l'inventionnisme* de Edgar Bayley en 1946, le *Gutai Manifeste* de Jirō Yoshihara en 1956, le *Manifeste Fluxus* de George Maciunas en 1963, le *Manifeste des Stuckistes* de Billy Childish et Charles Thomson en 1999³⁸⁹, pour en nommer quelques-uns.

Il peut prendre la forme d'un texte poétique qui se sert des procédés de style rhétoriques, mais qui opte aussi pour un langage forgé, comme nous avons pu l'observer chez les manifestes portugais. Arp signe un poème intitulé *Manifeste du Crocodarium Dada*, qui unit les qualités d'un poème à la propagande dadaïste :

Les lampes statues sortent du fond de la mer et crient vive DADA pour saluer les transatlantiques qui passent et les présidents dada le dada la dada les dadas une dada un dada et trois lapins à l'encre de Chine par arp dadaïste en porcelaine de bicyclette striée nous partirons à Londres dans l'aquarium royal demandez dans toutes les pharmacies les dadaïstes de raspoutine du tsar et du pape qui ne sont valables que pour deux heures et demie.³⁹⁰

Ce poème-manifeste contient le positionnement clair de l'auteur, « arp dadaïste », et déclare ainsi que décline, – « le, la, les une un » –, en style de flux de conscience, l'ubiquité dadaïste sur un plan matériel – « l'encre de Chine », « en porcelaine » et spirituel ; l'éphémère du mouvement se traduit dans la courte validité des « dadaïstes de raspoutine du tsar et du pape ». Condensée en quelques lignes, la quintessence de la forme didactique du manifeste qu'aspiraient les futuristes italiens devient un autre acte poétique, non d'engagement et de mobilisation par sa lecture à voix haute, mais l'acte d'écrire un poème en forgeant des vers et en créant des images inconcevables et quand-même convaincantes.

La forme du manifeste détermine les données fondamentales spirituelles et les paradigmes esthétiques d'un mouvement artistique sans forcément faire suivre des produits concrets, surtout, comme nous verrons dans le chapitre II, dans le domaine de la musique. Leur rédaction précède les créations artistiques et parfois les rend même superflues : parler de l'art de cette manière équivaut à le produire.³⁹¹ Le manifeste est une forme de texte destructrice, et, en même temps, la destruction rhétorique du manifeste est en elle une façon de créer.

389 Tous les titres cités sont reproduits en anglais dans DANCHEV, 2011.

390 ARP, Hans, *Jours effeuillés*, Paris : Gallimard, 1966, p. 29.

391 *Ibid.*, p. 90.

I.3 Violence fantastique, sensibilité exagérée

« Parler répare »³⁹²

Nous avons trouvé plusieurs approches pour contester les valeurs sûres ayant trait non seulement à l'art, mais souvent à la vie quotidienne dans les manifestes évoqués dans la partie précédente. L'activité littéraire des (non-)écrivains avant-gardistes ne se limite pas au genre « manifestaire ». Dans ce qui suit, nous allons rencontrer d'autres tentatives de controverser dans la littérature des lieux communs et des objectivités reçues non seulement au plan du contenu, mais également à celui des moyens d'expression, voire du langage (cf. II.3.1).

Déjà à l'époque romantique, mais au plus tard depuis les débuts du symbolisme, des tentatives qui mettent à l'épreuve la sémantique linguistique ainsi que le fonctionnement de la forme surgissent et sont de plus en plus expérimentées. La forme et le contenu sont définitivement vus comme des éléments poétiques autonomes, le langage est souvent employé selon des préférences évocatrices et sonores plutôt que selon sa signification lexicale.³⁹³

Le vers libre, c'est-à-dire libéré des paradigmes de versification, joue également un rôle principal : employé de plus en plus au cours du XIX^{ème} siècle, il est reçu de manière enthousiaste auprès de la plupart des poètes de ce début du XX^{ème} siècle.

Dans son rôle de critique de l'art ainsi qu'en tant que poète, Apollinaire a pu gagner une image accomplie des activités artistiques de Paris et de leurs influences respectives. Ses écrits nous sont utiles pour saisir des tendances et traits communs des divers mouvements d'avant-garde. Pour caractériser la poétique de son temps, Apollinaire utilise le terme « un moule d'ambiguïté », marquant ainsi une sorte d'achèvement et la possibilité d'un double fonds, ou triple, si l'on veut, de sens et de structure. Il assume ainsi la menace quasiment constante de l'ironie ou pire, du doute si l'on rêve ou non, et de la naïveté. Ce procédé, depuis l'âge classique, n'a été repris que par les symbolistes. Chaque sens des mots, des vers, du rythme, a le droit d'exister et d'être compris.³⁹⁴

Plusieurs poètes s'éloignent des conventions typographiques et abandonnent la ponctuation. Avec la forme et le contenu ambigus, le poète crée une sorte de liberté. Cette liberté n'est pas seulement le désir de rompre avec les dogmes classiques, elle constitue également un premier pas vers l'autonomisation de l'œuvre, l'ouverture à l'interprétation spontanée de la part du spectateur, voire même à la non-détermination de l'œuvre.

392 CAMUS, p. 21.

393 Cf. FRANZ, p. 171.

394 SHATTUCK, p. 46.

Dans cette optique, il n'est guère possible de dire d'une chose qu'elle est claire sans avoir un catalogue de références, de connaissances et d'idées reçues à son-propos ; par le fait qu'une œuvre ne porte pas de message unanime, elle provoque, si l'on veut, une réflexion qui va au-delà de l'œuvre, à savoir aux questions de fond, générales, probablement aptes à concevoir l'univers : « l'ambiguïté vise, au-delà du vague, à l'exhaustif ». ³⁹⁵ L'ambiguïté est également la franche expression d'un état d'âme – celui-ci n'étant jamais clair, unilatéral, définissable ou explicable d'une seule manière. L'aspiration du poète est donc de trouver une solution syntactique où ce genre de double-sens est possible.

Par le biais de l'ambiguïté, nous nous rapprochons donc de l'idée de traduire en art la vie intérieure de l'être-humain, de voir l'art comme un moyen qui ne véhicule pas seulement l'expression sublime d'une technique, mais du sentiment (*cf.* sensationnisme), représenté sous toutes ses facettes.

I.3.1 Lettres à l'explosion : futurismes

La poétique des futuristes, non seulement des futuristes italiens comme nous allons le montrer dans ce qui suit, se traduit de manière emblématique et exemplaire selon le concept des *Parole in libertà* dont nous reparlerons aussi dans le chapitre sur la poésie phonétique (II.3.1).

Si Marinetti était encore « obligé de [se] servir de [la syntaxe et de la ponctuation] pour pouvoir exposer [sa] conception » ³⁹⁶ dans ses manifestes, il pouvait les abandonner dans son œuvre poétique. Le concept de ces mots en liberté est purement destructeur ; il implique l'omission des conjonctions, adverbess, adjectifs, de la conjugaison et de la ponctuation et ne permet que l'emploi des noms et des verbes à l'infinitif. Ball reçoit le premier recueil par courrier de Marinetti même et le commente :

Es sind die reinen Buchstabenplakate ; man kann so ein Gedicht aufrollen wie eine Landkarte. Die Syntax ist aus den Fugen gegangen. Die Lettern sind **zersprengt** und nur notdürftig wieder gesammelt. **Es gibt keine Sprache mehr** [...], sie muß erst wieder gefunden werden. **Auflösung bis in den innersten Schöpfungsprozeß.** ³⁹⁷

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 47.

³⁹⁶ MARINETTI : « L'Imagination sans fils et les mots en liberté », dans LISTA, 2015, p. 523.

³⁹⁷ BALL, Hugo, *Flucht aus der Zeit*, München und Leipzig : Verlag von Duncker und Humboldt, 1927, p. 39 (nous traduisons, nous soulignons).

Ce sont des vraies affiches de lettres ; on peut dérouler un tel poème comme une carte. La syntaxe est déroutée. Les lettres sont éclatées et n'ont été recueillies que provisoirement. Il n'y a plus de langue [...], il faut qu'elle soit retrouvée. La dissolution complète du processus créatif le plus intime.

Dans ce commentaire, nous pouvons lire à quel point même les poètes contemporains, adhérents aux mouvements d'avant-garde, ont pu être choqués par la poésie futuriste. Des lettres sont éclatées, *zersprengt*, la langue n'existe plus, *es gibt keine Sprache mehr*, le processus créatif du poète se trouve en dissolution, *Auflösung*. Le jugement de Ball est évidemment démesuré lorsque nous confrontons la poésie futuriste aux créations dadaïstes et aux poèmes phonétiques. Cependant, il n'a pas tort de qualifier la syntaxe de « déroutée », *aus den Fugen* ; certains des poèmes des mots en liberté démontrent une syntaxe qui ne se réalise pas dans la langue, mais dans l'espace (*cf.* exemples ci-dessous). Nous trouvons d'ailleurs des procédés similaires chez le poète expressionniste August Stramm qui, lui aussi, libérait ses vers des conjugaisons et les déclinaisons. Quant aux futuristes russes, dans un texte sans titre paru dans *Vivier aux juges*,³⁹⁸ revue du groupe Hylaea, on trouve les mêmes idées : les règles de prononciation, grammaire, formation des mots, orthographe sont rejetés, les mots libérés sont dotés d'une variété de pré- et suffixes ; les noms et adjectifs de plus en plus amalgamés et les caractéristiques phonétiques sont privilégiés dans la création poétique (Exemples *cf.* ci-dessous, I.3.1.2).

Le reportage poétique que Marinetti rapporta de la Libye *La battaglia di Tripoli – la bataille de Tripoli*³⁹⁹, dont il propose un extrait dans le *Manifeste technique de la littérature futuriste* du 11 mai 1912 afin de mettre en évidence la technique futuriste de l'analogie libre, est marqué d'un style qui rappelle encore les ornements et images symbolistes :

Stridences et dissonances futuristes dans l'orchestre profond des tranchées aux pertuis sinueux et aux caves sonores, parmi le va-et-vient des baïonnettes, archets de violons, que la baguette rouge du couchant-directeur enflamme d'enthousiasme [...] et voilà une dame au spectacle : en grand décolleté, le désert étalé, en effet, sa gorge vaste aux mille courbes liquéfiées, toutes vernies de fard rose sous les pierreries croulantes de la nuit prodigue.⁴⁰⁰

Dans ces lignes résonne la violence futuriste orchestrée par Marinetti. À bas le clair de lune d'un côté, vive la nuit prodigue de l'autre : tentant de donner un fond ambigu à des descriptions émotives du crépuscule dans le désert, il produit une

398 Paru à Petrograd en 1913, reproduit en anglais dans LAWTON, p. 53–54.

399 Publié en décembre 1911 dans *L'intransigeant* en français.

400 MARINETTI, F.T. : « Manifeste technique du futurisme », dans LISTA, 2015, p. 394.

image néanmoins esthétique malgré la présence de la guerre. Les bruits de bataille sont perçus par l'auteur comme des instruments à cordes, le coucher de soleil devient décor de la bataille et le désert est transformé en public séduisant : en faisant abstraction de la lutte, il finit par retomber dans des analogies presque pittoresques.

D'autres poètes tentèrent d'écrire des poèmes futuristes, nous présentons des extraits des deux auteurs suivants (cf. Illustration 1) :

FUTURISTI! Leggete:

AEROPLANI REVOLVERATE

canti alati

versi liberi

di PAOLO BUZZI

di GIAN PIETRO LUCINI

(Edizioni di "POESIA")

Illustration 1: Annonce d'œuvres poétiques de et pour futuristes, dans Poesia, n° 7-9, Août-October 1909, p. 38.

Contemporains des débuts du futurisme et publiés par la maison d'édition marinettienne, Paolo Buzzi et Gian Pietro Lucini apparaissent sur la scène avant-gardiste. Les *Aeroplani*⁴⁰¹ de Buzzi comprennent un recueil de poèmes très intimes où l'on trouve surtout l'usage du vers libre. Voici un extrait du poème *Zingari* (Tsiganes) :

E la mia vita / è una rete di fogne / dove altro non luce che l'occhio del
sorcio. / O Zingari, scuoiatemi vivo, allo spiedo arrostitemi / fra due
tronchi di selva! / Sono un poverissimo figlio di civili / che adora la
barbarie.⁴⁰²

Et ma vie / est un réseau d'égouts / où il n'y a pas d'autre lumière que
l'œil de la souris. / O Tsiganes, dépouillez-moi vivant, cuisez-moi à la
broche / entre deux bûches de la forêt ! / Je suis un enfant très pauvre de
civils / qui adore la barbarie.

Nous pouvons affirmer que contrairement au jugement de Ball cité ci-dessus, qui se référait sans doute aux créations motlibristes en typographie futuriste, la langue

401 Milan : Poesia, 1909.

402 BUZZI, Paolo : « Zingari », dans *Aeroplani*, Milan : Poesia, 1909, p. 73, nous traduisons.

n'est pas abolie et d'autant plus apte à illustrer des images crues qui ont sans doute dû plaire à Marinetti.

Dans *L'Ellisse e la Spirale*⁴⁰³, paru six ans plus tard en 1915, Buzzi applique soigneusement les règles des manifestes sur la technique de la littérature futuriste, par exemple dans son poème *Il VooOooLoooO (Le Vol, cf. Illustration 2)* :

OSCILLAMENTI di musiche vi-
tree nei cranii SP EZ ZET TA TU RE
DI GEMME miliardi di fasci iridei ag-
grovviiiiiiigliantisi = fiiiili nella bambAGina
dei bozzoli TUTTA LA FOLLA
FELICE spazio enorme alla corsa al canto
alla visione alla scultura dinamica dei gesti
dei profili rinascenza continua nelle rifra-
zioni nuovissime delle luci degli echi
le **ELICHE BATTENTI**
+ FORMIDABILI DEI CUORI
l'aria nel ventilatore delle pale enormi
invisibili rinnovata al muscolo dei polmoni
al ritmo dei respiri

Illustration 2: Extrait de Il VooOooLoooO, dans L'Ellisse e la Spirale, p. 222.

Oscillations de musique de verre dans le crâne bri su re euhs de
gemmes milliards de paquets irisés en s'encheeeevêtrant = diiiiis-lui en
bouliettes de coton des cocons TOUTE LA FOLLE HEUREUSE
espace énorme pour la course au chant à la vision de la sculpture
dynamique des gestes des profils renaissance continue dans les fractions
tous nouveaux des feux des échos

403 BUZZI, Paolo, *L'Ellisse e la Spirale. Film + Parole in libertà*, Milan : Poesia, 1915.

La typographie met en avant le contenu dénotatif des mots en relief : *Oscillamenti* (oscillations) est imprimé en serpent ; *spezzature* (brisures) est composé en fragments et syllabes ; *gemme* (gemmes) est grand pour la valeur monétaire estimée très élevée. Les phrases ne comprennent pas de ponctuation et consistent en flux où la séparation entre les unités de signification n'est pas distincte. Il n'y a qu'un verbe dans l'extrait du *Volo* sous sa forme au participe passé : *aggroviiiiigliantisi* – s'être noué – et donne ainsi une impression plus statique dans ce flux de mots-clés comme *dinamica* – dynamique, *rinascenza* – renaissance, *nuovissime* – extrêmement neuves. Buzzi remplit les attentes de Marinetti sans encore les réaliser en inventions inédites, appliquant les *Mots en liberté* comme un nouveau corset de paradigmes esthétiques, non comme une véritable liberté créatrice.

Lucini, signataire du manifeste fondateur contre sa propre volonté⁴⁰⁴, faisait publier son recueil par Marinetti qui l'intitulait *Revolverate*⁴⁰⁵. Les poèmes sont pour la plupart rédigés en vers libres avec des rimes occasionnelles. Les thèmes sont la critique de la religion, les blasphèmes, les héros perdus et les courtisanes – une conception morale dans le goût de D'Annunzio qui comporte peu d'aspects de l'amour du danger futuriste. Considérant aussi le vocabulaire, les vers de Lucini pourraient compter pour une imitation italienne de Baudelaire. Un extrait de *Meeting !*

Cielo crepuscolare:
 delle nuvole pazze a volare,
 nuvole di scarlatto sotto vento,
 bandiere accese a gridar la rivolta
 contro il governo del Padreterno.
 Bufere in terra:
 una Folla si pigia ed ondeggia,
 qua e là schiumeggia di volti pallidi e lividi;
 urla e sferra la gonfia minaccia;
 a stento i palazzi della piazza urbana
 costringon la marata popolare,
 dighe fittizie e posticcie alla rabbia:
 ribolle la Folla e s'incresta
 di gonfaloni rossi,
 come le nuvole, si accende ed impazza.⁴⁰⁶

404 MÜLLER, Olaf : « Avantgarde und Neoavantgarde zwischen Autonomie, Engagement und Museum », dans HUFNAGEL, Henning et VENTAROLA, Barbara, *Literatur als Herausforderung. Zwischen ästhetischem Autonomiebestreben, kontextueller Fremdbestimmung und dem Gestaltungsanspruch gesellschaftlicher Zukunft*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 2015, p. 227–242, ici p. 229.

405 Milan : Poesia, 1909.

406 LUCINI, Gian Pietro : « Meeting ! » (1909), dans LUCINI, Gian Pietro, *Revolverate e Nuove Revolverate*, Turin : Einaudi, 1975, p. 119–120, nous traduisons.

Le ciel au crépuscule :
Des nuages fous pour voler,
Nuages écarlates sous le vent,
drapeaux allumés pour crier la révolte
contre le gouvernement du Père Éternel.
Blizzards au sol :
Une foule se masse et vacille,
ici et là, des mousses de visages pâles et meurtris ;
hurle et déchaîne la menace grossie ;
à peine les bâtiments de la place urbaine
coïncent la marée humaine
des digues inventées et faussement enragées :
bouillonne la foule et s'émousse.
de bannières rouges,
Comme des nuages, elle s'allume et devient folle.

L'auteur dresse une image apocalyptique où non seulement un cataclysme s'approche, mais où la foule se transforme elle-même en déluge. L'image en elle-même est très violente même si la langue ne l'est pas ; la transformation des êtres-humains en onde mousseuse qui déborde des places et brise les digues suggère la perte de contrôle complète de l'ordre public dans l'espace urbain. Ce sont ces images qui pourraient avoir inspiré Marinetti pour préfacer le livre avec la conclusion que la poésie de Lucini était spécialement édifiante en vue de la guerre imminente contre l'Autriche :

E noi, con sulle labbra i versi esplosivi di Gian Pietro Lucini, affrettiamo l'ora divina in cui potremo [...] a costo della vita, accendere fiamme di bandiere spiegate, su cataste di cadaveri austriaci, rovesciati nel sangue, giù dalla montagna.⁴⁰⁷

Et nous, avec les vers explosifs de Gian Pietro Lucini sur nos lèvres, attendons avec impatience l'heure divine dans laquelle nous pouvons, au prix de nos vies, mettre feu aux drapeaux déployés, sur des piles de cadavres autrichiens, renversés dans le sang, en bas de la montagne.

Lucini, qui était expressément anti-militariste, n'était pas d'accord avec cette préface qui a été mise sans qu'il en eût connaissance. Il se détourna rapidement du futurisme.⁴⁰⁸

Les deux exemples montrent comment Marinetti cherchait des artistes contemporains dont il soupçonnait le potentiel futuriste partant d'une esthétique de fin-de-siècle. Il réussit dans certains cas à recruter le poète pour sa cause, dans d'autres, il s'en faisait un ennemi. Nous observerons un procédé similaire, mais

407 MARIENTTI : « Prefazione Futurista », dans LUCINI, p. 20, nous traduisons.

408 MÜLLER, Olaf : « Avantgarde und Neoavantgarde zwischen Autonomie, Engagement und Museum », dans HUFNAGEL et VENTAROLA, p. 227–242, ici p. 230–234.

plus frappant encore, dans le cas du musicien Pratella (cf. II.2.1). Néanmoins, nous cherchons en vain les aspects destructeurs dans la poésie de Lucini et celle de la phase pré-futuriste de Buzzi ; la destruction de la forme et de la langue a seulement lieu quand ce dernier intègre les suggestions des écrits programmatiques.

Le roman dans les années 1910 était encore un genre assez prestigieux que les divers auteurs associés au futurisme, comme Palazzeschi, tentèrent de renouveler ; après la première guerre mondiale, les écrivains se dédient de plus en plus aux nouveaux genres et créent, en vers libres bien entendu, des micro-formes synthétiques. Un groupe d'auteurs florentins affiliés au futurisme restent toujours fidèles au genre du roman, qui sera bien plus dynamique, synthétisé, *Sam Dunn est mort* de Bruno Corra⁴⁰⁹, par exemple, est un roman court qui ressemble à une nouvelle dans son introduction des personnages et des lieux, avec l'ambition romanesque d'édifier un personnage culte et d'établir une narration profonde. Ce groupe pratiquait même une sorte d'écriture automatique futuriste qui se trouve affectée des pratiques occultistes, mais qui était soutenu par Marinetti. Lui-même affirme que les mots en liberté seraient des « forces mal définies provenant des zones mystérieuses du subconscient ». ⁴¹⁰ Les mots en liberté pour lui ne sont donc pas l'automatisme des surréalistes, mais une sorte d'« *action painting* de la poésie »⁴¹¹.

S'adresser à toute sorte de public et opérer de manière anachronique, c'est-à-dire hors du temps, libéré du passé et désintéressé du futur, constitue un fondement de la poétique futuriste : il était important d'inventer un langage véhiculant, sauf une certaine simplicité, la sensation de l'immédiateté. Surtout, « briser les réflexes culturels de réception, agresser en quelque sorte le/la destinataire. »⁴¹² Ceci implique donc l'abandon de la syntaxe, de la ponctuation, des adjectifs, de la conjugaison, des nuances, d'une orthographe trop stricte :

Besoin furieux de délivrer les mots en les tirant du cachot de la période latine. [La syntaxe] a naturellement, comme tout imbécile, une tête prévoyante, un ventre, deux jambes et deux pieds plats, mais n'aura jamais deux ailes.⁴¹³

Il faut préconiser l'avalanche émotionnelle de lettres, assemblées en groupes visuels, mettant en avant des sensations olfactives. En donnant à la ponctuation une nouvelle fonction qui n'est plus purement systématisante, Marinetti libère

409 CORRA, Bruno, *Sam Dunn est morto*, Milan : Poesia, 1915.

410 LISTA, 2010, p. 265.

411 *Ibid.*

412 DEMERS et McMURRAY, p. 43.

413 MARINETTI : « Manifeste technique de la littérature futuriste », dans LISTA, 2015, p. 392.

encore les mots d'un autre corset. Il fabriqua lui-même les caractères nouveaux pour obtenir l'image typographique qui répondait à ses attentes.⁴¹⁴ Ces aspirations sont réalisées tout au long de l'œuvre poétique marinettienne, dont l'ouvrage *Zang Tumb Tumb* auquel nous allons encore revenir dans II.3.1 est l'exemple le plus cité. Dans le poème suivant, les caractéristiques des mots en liberté futuristes sont étalés de façon exemplaire, comme une « osmose entre poésie et peinture ».⁴¹⁵ La typographie s'approche du son, elle sert d'aide théâtrale, déclamatoire, de support pour le son, semblable à une partition, il s'intitule *Le soir, couchée dans son lit, elle relit la lettre de son artilleur au front*, et a été publié en 1919⁴¹⁶ (cf. Illustration 3) :

414 BARTRAM, Alan, *Futurist Typography and the liberated text*, London : The British Library, 2005, p. 20.

415 LISTA, 2010, p. 267.

416 MARINETTI, Filippo Tommaso, *Les Mots en liberté futuristes*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1987, p. 103–105.

Dans cet exemple, nous pouvons identifier un texte ainsi que des éléments graphiques ; le texte formant lui-même des images abstraites. Le titre du poème mentionne une femme qui lit une lettre qu'elle a reçu d'un soldat au front. Cette femme est visible dans le coin en bas à droite. Le contenu de la lettre occupe la plus grande partie de la page et est disposé de manière ornementale, désordonnée et comparable à une bulle de bande dessinée. Le texte consiste en vraies paroles : « *Ho ricevuto il vostro libro [...] FTM* » – J'ai reçu votre livre, F(ilippo) T(ommaso) M(arinetti) en haut à droite ; « *futurista* » au milieu en haut ; « *Esplosione* » et « *simultaneità* » vers le milieu de la page à droite ; « *guerra ai tedescofili* » – guerre aux germanophiles – en bas à gauche. La plupart des autres lettres forment des onomatopées qui représentent un environnement sonore très bruyant.

Le poème décrit un moment d'intimité partagé entre un soldat au front et sa bien-aimée qui se trouve loin de lui. Les éléments graphiques, à savoir la silhouette de la femme étendue permettent l'expérience simultanée des aléas et des bruits de la guerre et du calme de la situation au lit suggéré par le titre.

Il s'agit ici de lier et d'égaliser les niveaux sémantiques qui sont la typographie ou bien l'aspect visuel et le contenu du poème. Cela fonctionne très bien si on a affaire à des poèmes qui consistent pour la plupart en onomatopées. La poésie en tant qu'œuvre littéraire versifiée qui correspond à un code formel est remplacée « par le projet d'une nouvelle grammaire de l'imagination et par une conception [...] de l'écriture comme projection du gestuel, fragments d'énergie activante et subversive. »⁴¹⁷

Nous pouvons observer le changement de paradigme au niveau de la typographie qui emprunte entre autre les nouvelles tendances cubistes, introduites dans l'art sous la forme des collages. En voyant les différents polices et les fragments de mots et de phrases en tous sens unis sur un tableau, on peut très facilement effectuer le passage à l'imprimerie.⁴¹⁸ Ces tendances et techniques comportent une allusion médiévale en rappelant des manuscrits décorés, des peintures de la Renaissance ornées de phrases bibliques.⁴¹⁹ La présence de l'écrit dans l'art augmente, les frontières entre la peinture et la poésie sont brouillées. Ce qui semble tenter Marinetti et ses confrères, est la potentialité du « double sens » de l'écriture, donc les paroles elles-mêmes, leur disposition et les éventuelles images qu'elles pourraient former.⁴²⁰

417 LISTA, Giovanni, *Marinetti et le futurisme*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1977, p. 15.

418 LEMAIRE, p. 5.

419 Une usance qui se termine au moment où da Vinci établit l'idée de la peinture comme « poésie muette ».

420 LEMAIRE, p. 6–7.

Le hasard ne semble jouer aucun rôle pour la nouvelle poésie et typographie. L'aspect chaotique du poème de Marinetti est orchestré exprès pour donner cette impression de désordre. Le poète futuriste se prend au sérieux, au moins dans les dix premières années où se fête encore le pathos de l'usine et des couleurs. Les éléments aléatoires ne sont guère désirés ; le message est trop important pour le délivrer au hasard. Nous pouvons y entrevoir un sentiment de totalitarisme artistique, tout au contraire du dadaïsme.⁴²¹

La narrativité des poèmes de Buzzi, Lucini et de Marinetti que nous venons de montrer est toujours présente et ne se perd même pas dans les méandres graphiques. Malgré la rhétorique destructrice et les mots en liberté, partiellement même réalisés sans syntaxe, ni alignement traditionnel sur la page, il y a une certaine continuité de l'usage de cet élément structurel dans la poétique futuriste des italiens (cf. aussi II.3.1), d'ailleurs aussi des poètes futuristes russes. La voie pour des aventures poétiques encore plus destructrices est préparée, mais les futuristes de la première heure n'y débarqueront pas encore au complet.

I.3.1.1 Avenir et dictature en Russie

Le symbolisme, le mysticisme et le futurisme sont des inventions et des influences de l'ère pré-révolutionnaire en Russie, mais elles persistent dans la création artistique jusqu'aux années 1920, cédant au fur et à mesure la place à un art purement soviétique (cf. Introduction pour les enjeux politiques).

La fin du XIX^{ème} siècle signifie la fin du réalisme et le début de l'esthétisme, lié à une perception de l'art qui favorise les influences hétérogènes, le surchargé, les courants différents, mais qui, en rétrospective, est considéré comme plus faible que l'âge d'or de la littérature russe associé à des noms comme Gogol, Pouchkine, etc., et est appelé « l'âge d'argent ».⁴²² Dans *Mir iskusstva*, (Le Monde de l'art, 1898 à 1904), revue de Diaghilev, le changement qu'apportent les années 1910 s'annonce déjà sous le slogan du phénix qui resurgit des cendres : l'art anti-réaliste gagne du terrain par rapport à la grande culture russe. Les artistes qui se sentent concernés revendiquent le devoir de libérer scrupuleusement les anciens trésors de leur poussière et de leurs parties brûlées pour en créer quelque chose de nouveau et justement anachronique, suivant tout de même un fil logique de l'évolution de l'art : l'archéologie des arts, trouver des frères spirituels parmi les scythes et dans l'éternité des étoiles.⁴²³

421 BARTRAM, p. 21.

422 REDEPENNING, p. 17.

423 REDEPENNING, p. 45.

1910, l'année de la mort de Tolstoï, signifie la fin de la tendresse humaine dans la littérature selon Alexandre Blok.⁴²⁴ La rupture stylistique avec les symbolistes de l'âge d'argent par rapport aux écrivains avant-gardistes s'effectue autour de cette année. Un regroupement de jeunes artistes a lieu ; ils sont unis par la recherche de nouvelles voies pour l'art de leur époque, soit en contrariant le passé ou simplement en voulant se placer à la hauteur des tendances artistiques des autres pays européens. Les poètes futuristes se définissent dès le départ comme des artistes révolutionnaires – qui provoquent des changements révolutionnaires dans la poésie et dans la peinture.⁴²⁵

Étant confrontés aux symbolistes qui favorisent avant tout la poésie comme genre littéraire, les futuristes doivent se repositionner vis-à-vis de ce genre, rendre à nouveau pure et expressive – et non plus mystérieuse – la langue qui a subi toute la symbolique et les influences de la psychologie du XIX^{ème} siècle. Cela influence le « je » littéraire/poétique/lyrique, bien entendu, et marque spécialement la poésie de Maïakovski et d'ailleurs l'art des avant-gardistes en général – il s'agit de plus en plus d'employer la perspective et la voix du peuple qui n'est pas forcément érudit. L'opposition à l'esthétisme du début du XX^{ème} siècle y joue aussi un rôle important.⁴²⁶

La destruction de la hiérarchie dans la société est accompagnée des changements politiques qui préparent la révolution. Ceci implique également les changements du lexique qu'emploient les poètes : des mots jusqu'à présent éloignés du langage poétique ainsi qu'un nouveau réseau de références sémantiques désormais a-hiérarchique, le fait de rompre avec les idées symbolistes, c'est-à-dire insister pour qu'un mot ne soit plus *double*, comme le monde réel, c'est-à-dire concret et moins symbolique.⁴²⁷ Dans le manifeste *Gifle au goût du public* de 1912, les signataires (*cf.* I.2) demandent « à enrichir le dictionnaire dans son ensemble par l'adjonction de vocables arbitraires et dérivés (Parole-innovation) »⁴²⁸. Le lexique conventionnel, bien défini et codifié au plan de la sémantique, n'est pas assez flexible pour représenter la poésie de l'avenir, il doit être adapté aux exigences des auteurs. Les poètes trouvent plusieurs moyens afin de réaliser cet élargissement. Dans un texte sans titre paru en 1913 dans *Vivier aux juges* (*cf.* ci-dessus), signé par Bourliouk, Kroutchenykh, Maïakovski, Elena Guro et Khlebnikov, non seulement les techniques, mais aussi les modes d'écriture, le choix des sujets sont désignés : « Nous sommes enthousiasmés par de nouveaux thèmes : nous célébrons la superficialité, l'absurdité et le secret de

424 BAUERMEISTER et HERTLING, p. 17–18.

425 RAILING, Patricia : « A revolutionary spirit », dans RAILING, p. 15–30, ici p. 17.

426 FLAKER, p. 15.

427 *Ibid.*, p. 16.

428 LISTA, 2015, p. 449.

l'insignifiance puissante. »⁴²⁹ Ce point anticipe déjà la glorification du sans-sens des dadaïstes.

Les mots, voire des syllabes et des phonèmes devraient être considérés comme valables en eux-mêmes, sans devoir être forcément liés à d'autres syllabes ou intégrés dans la syntaxe. Ces obligations logiques sont des restrictions qui inhibent l'épanouissement du poète futuriste : il aspire à trouver sa propre logique linguistique sur-rationnelle, libre de toute restriction.⁴³⁰ Ainsi, un mot peut atteindre la qualité et l'expressivité et devenir poème à lui seul.

Similaire à la typographie originale des futuristes italiens, les poètes comme Kroutchenykh, Guro et Khlebnikov fabriquaient des poèmes lithographiés, en soulignant que l'imprimerie aliénerait le sens d'un écrit en omettant la graphie de l'écrivain. Ils réalisent entre autre un volume avec le peintre Mikhaïl Larionov, *Mirskontsa* (Monde à l'envers) en 1913 et, avec Malevich, *Troe* (Les Trois) également en 1913. La lithographie comporte l'avantage de véhiculer l'émotion déjà par l'écriture unique.⁴³¹ Les russes emploient sans appréhension des images ; Kroutchenykh considère même les lettres comme des enfants qu'il vaut mieux confier à un peintre qu'à une machine à écrire.⁴³²

Surtout Maïakovski utilise un langage emprunté à la rue, des mots populaires, et non les onomatopées des bruits ou bien un jargon : ce sont l'interjection des signaux, des publicités, la traduction de choses vues à l'écrit. C'est la spontanéité de l'objet trouvé qui rentre progressivement dans le poème, en analogie avec la peinture où l'on se donne à fabriquer des collages. Ce point de départ est entièrement partagé par Khlebnikov, qui souligne que les seules frontières du langage poétique étaient celles de l'âme du peuple, qui constitue un lieu concret, non abstrait.⁴³³

Les vers doivent témoigner de leur utilité : Un poème pourrait consister en modes d'emploi, en méthodes pour résoudre ou au moins identifier un problème concret. Ayant la pensée ancrée dans un fondement marxiste, elle n'aspire pas seulement à comprendre le monde, mais à l'empêcher de toutes ses forces.⁴³⁴ Nous observons ici un lien avec l'agonisme enclin à l'art performatif.

Les néologismes et les archaïsmes se font remarquer davantage.⁴³⁵ Khlebnikov et Kroutchenykh inventent le para/méta-langage, appelé *Zaoum*, mot composé du préfixe za=hors, en plus de ; et la racine um=sens, pensée, que l'on traduit par

429 Cité par LAWTON, p. 54, nous traduisons.

430 MENDE, p. 39.

431 BAUERMEISTER et HERTLING, p. 22.

432 LAWTON, p. 64.

433 DUGANOW, dans BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 238.

434 HUPPERT, Hugo : « Literatur des Faktums », préface dans MAÏAKOVSKI, Vladimir, *Werke*, t. 1, Frankfurt (Main) : Suhrkamp, 1980, p. 7.

435 *Ibid.*, p. 17.

« langage trans-rationnel », « l’au-delà du rationnel » (cf. II.2.1.4 et II.3.1.). Le *Zaoum* consiste à ajouter à la langue la dimension irrationnelle sans diminuer son intelligibilité, de manière similaire aux nouvelles possibilités de la peinture qui ont gagné le relief et le mouvement.⁴³⁶ Les premiers poèmes qui emploient ce langage datent de 1908 et rappellent les tentatives dadaïstes de créer un langage qui n’est pas lié à une sémantique connue. Les mots employés sont nouvellement formés et consistent souvent en combinaisons de phonèmes qui ne sont pas possibles, c’est-à-dire interdites en russe. Ils suggèrent dans le manifeste-fragment *Déclaration sur le mot tel qu’il est*⁴³⁷ de 1913 de rédiger des vers non dans des mots au sens similaire, mais dans des mots homophones.

Khlebnikov rédige le prologue du livret pour l’opéra *Victoire sur le soleil* (cf. II.2.3) dans un langage similaire, qui est pourtant plus fondé sur une narration conventionnelle et surtout enrichi des néologismes homophones :

Gens ! Vous qui êtes nés et point encore morts. Pressez-vous d’aller au
contempalais ou contemplatoire
L’aveniriste : Le contemplatoire vous conduira,
Le contempplier est conducteur [...]
Oyez, soyez toute ouïe, contemplantateurs !⁴³⁸

L’exemple emblématique, *Zakliate smekhom* (Enchantement par le rire) de Khlebnikov écrit en 1908/09, réalise ce genre de langage. Il existe des translations et traductions nombreuses de ce poème, nous avons choisi celle de Charles Bernstein de 2010, commémorant le centenaire du poème. Elle rend au plus près l’idée du langage universel ; la traduction est du russe vers l’anglais, mais très peu de paroles sont originellement anglaises (nous les traduisons en français) ; on trouve des articles et prépositions qui semblent français ou néerlandais (« un », « oop », « ech »). Le jeu des allitérations et homophonies a été gardé, l’auteur invente lui-même des mots (« loopse » ; « lafker ») :

O, rassmeites’, smekhachi!
O, zasmeites’, smekhachi
Chto smeyutsya smekhami, chto smeyanstvuyut smeyal’no.
O, zasmeites’ usmeyal’no!
O, rassmeshishch nadsmeyal’nykh – smekh usmeinykh smekhachei!
O, issmeisya rassmeyal’no, smekh nadesmeinykh smeyachei!
Smeievo, smeievo,
Usmei, osmei, smeshiki, smeshiki,
Smeyunchiki, smeyunchiki,

436 Kroutchenykh, cité par LAWTON, p. 75.

437 Reproduit en anglais dans LAWTON, p. 67–68, nous traduisons.

438 KHLBNIKOV : « Prologue », dans KROUTCHENYKH, Alexei, *La Victoire sur le soleil* (1913), éd. de J.-C. et V. Marcadé, Lausanne : L’Âge d’Homme, 1976, p. 9–11.

O, rassmeites', smekhachi!
 O, zasmeites', smekhachi!⁴³⁹

We laugh with our laughter (nous rions notre rire)
 loke laffer un loafer
 sloaf lafker int leffer
 lopp lapter und loofer
 loopse lapper ung lasler
 pleap lofer ech lipler
 bloop uffer unk oddurk
 floop flaffer ep flubber
 fult lickles eng tlickers
 ac laushing ag lauffing uk
 luffing ip luppling uc
 lippling ga sprickling
 urp laughter oop laughing
 oop laughing urp laughter⁴⁴⁰

À partir d'un seul mot, le rire, le poète développe tout un poème en se concentrant sur les qualités phonétiques des syllabes. Comme lui et Kroutchenykh conclurent dans leur texte *Le mot tel qu'il est*, « tous les Talmuds sont destructeurs de manière égale à fabriquer des mots, ce qui lui reste toujours, c'est seulement le mot tel qu'il est. »⁴⁴¹ Et il prouve ainsi que le mot peut atteindre une profondeur supérieure à la pensée.

Nous mettons le phénomène du *Zaoum* en rapport avec la poésie phonétique dans le chapitre II.3.1.2 et développerons son potentiel a-sémantique.

L'art poétique s'enrichit ainsi de mots de toute couleur, de paroles « à la recherche d'un sens »⁴⁴², d'allusions et de citations (« fragments ») de styles passés, dans un état parfois défigurés ; le fait que la hiérarchie entre les styles et les genres est dissolue permet justement le collage, l'enchaînement stylistique, voire le recours aux idées passéistes. De ce fait, ce recours devrait être obligatoire pour l'art de l'avant-garde afin de communiquer leurs systèmes de référence, celui qui est nouveau ainsi que celui qui est détruit.⁴⁴³

Surtout les néologismes, la proximité de la langue populaire et des signifiants concrets permettent au langage poétique de rester en mouvement, dynamique : justement de ne pas devenir *signum* comme la langue de la littérature russe classique tellement haïe ; une cible que partageront les surréalistes une décennie plus tard (cf. I.3.3 ci-dessous).

439 VROON, Ronlad (éd), *Selected Poems of Velimer Khlebnikov*, traduits par Paul Schmidt, Harvard : Harvard University Press, 1997, p. 30.

440 BERNSTEIN, Charles : « Incantation by laughter », *The International Literary Quarterly*, t. 10 n° 1, consulté le 2 février 2018 sur http://interlitq.org/issue10/index_issue10.php.

441 Cité par LAWTON, p. 56, nous traduisons.

442 JAKOBSON, Roman, cité par PERLOFF, 1986, p. 159.

443 Cf. FLAKER, p. 18–19.

L'esthétisation ou juste la fascination de l'archaïque – le primitif – que nous reconnaissons comme caractéristique de l'art de l'avant-garde (cf. Introduction) se trouve également en Russie. Il s'agit pour les poètes de souligner l'importance des éléments dissonants, qui sollicitent la perception de manière urgente.

La nouvelle poésie ne se crée pas seulement sous le signe du *Zaoum*. Dans *Le petit Cabaret fantastique*,⁴⁴⁴ Kroutchenykh publie entre autre *Purement fémininement* :

Purement fémininement tendrement et calinement
 Elle affirme que j'ai du talent
 Que l'on me mettra sur la table suivant le menu
 Et tout le monde labera comme le meilleur des repas en exultant
 La troupe de rumeurs raffinés
 Se jettera sur mon jarrêt de veau
 Je leur lancerai un paquet de sourires de poisson rouge
 Etonnés ils danseront jusqu'au matin en faisant cliqueter des cuillères
 En buvant à la liqueur de ma chemise à fleurs,
 Dont les bretelles portent un divan de bois rouge
 Et je me mettrai au coin pour pleurer de reconnaissance et de ravissement
 et derrière moi
 TOUT le café-restaurant.

Ce poème illustre l'état fluide de la langue idéalisée par les futuristes russes. Les transitions de la prose en vers, des vers en mots sans syntaxe, se font organiquement. La traduction reprend quelques néologismes qui sont reconnaissables et moins nombreux qu'attendu vu les exigences dans le manifeste *Gifle*. Situé dans un lieu de la vie moderne, un café-restaurant où on consomme de l'alcool et où on fait des connaissances superficielles, un je lyrique sur-exalté de sa propre grandeur fête des images poétiques originales qui auraient décidément plu à Marinetti et à Breton. Tout cela sans risquer de perdre les repères grammaticaux ou l'attention d'un lecteur accoutumé au modernisme.

Opposer la nature à la culture, cette dernière, matérialiste et rationnelle et par conséquent isolante, devrait mener à la destruction, à la catastrophe si on ne retrouve pas la voie de la nature mystique qui porte en elle toute la force de l'Homme. C'est une dystopie dressée par Blok et d'autres auteurs, qui sera ensuite reprise en tant que véritable utopie par les futuristes.⁴⁴⁵ Un des exemples notoires est le livret de l'opéra *Victoire sur le soleil* de Kroutchenykh, où le soleil est « vaincu », c'est-à-dire détruit, éteint par les futuristes (cf. II.2.1.4).

Le fondement destructeur du futurisme est, en Russie, la pleine déhiérarchisation des genres, ainsi que le désir d'aborder des sujets qui contrarient l'esthétique

444 À Sophie Melnikova, Tiflis, 1919, reproduit et traduit dans FAUCHEREAU, p. 81.

445 REDEPENNING, p. 51.

contemporaine, de dissoudre les tabous en développant par exemple l'esthétisation de la laideur, en adaptant ce concept de Baudelaire.⁴⁴⁶ Nous constatons déjà dans l'Introduction que les artistes faisant preuve de ces aspirations ne se concentrent plus sur un seul domaine de la création artistique, ils se sont rendu compte que tout est exprimable artistiquement et qu'on peut faire de l'art avec tout, ayant parmi leurs références de départ les collages cubistes. Il n'existerait, idéalement, plus de séparation entre les genres, ni entre la réalité, la vie et l'art.

Le futurisme russe change de paradigme après la révolution d'octobre, de la première guerre mondiale ainsi que de la guerre civile, devenant une composante importante du ministère de l'éducation de l'union soviétique (cf. Introduction). Ainsi, les rapports entre l'état, le parti et l'art étaient marqués de co-dépendance.⁴⁴⁷ L'un des devoirs du futurisme ou de ce qui en restait était désormais de servir comme porte-parole artistique du nouveau gouvernement, au lieu d'exprimer l'attitude antagoniste de son temps. Maïakovski écrit dans la période de transition entre la liberté artistique et le contrôle complet de l'état deux grands poèmes qui reflètent cette nouvelle position artistique délicate et contradictoire : *150 000 000*, rédigé en 1919/20, et *Vladimir Ilič Lenin*, rédigé en 1923/4, dont nous examinons le premier.

Dans *150 000 000*, le titre représentant le nombre rond d'habitants de l'Union de l'époque, une sur-exaltation du communisme vécu comme une épopée fantastique, la révolution russe devient une révolution mondiale. Lénine n'arrive pas à empêcher l'édition du poème qu'il dépréciait et notait sur un billet qu'il fallait « frotter les oreilles à Lounatcharski pour son futurisme ».⁴⁴⁸

Maïakovski ne signa pas les 1700 vers de son poème dans sa première édition et s'approprie ainsi la voix des 150000000 citoyens russes. Après le prologue, les deux premiers chapitres évoquent un caractère allégorique, la masse est condensée dans l'image du citoyen-exemple Ivan qui représente l'incarnation de l'énergie révolutionnaire :

La Russie

tout entière

ne forme qu'un seul Ivan (p. 319)⁴⁴⁹

446 FLAKER, p. 15.

447 JERMAKOVA, A., Préface de LUNATSCHARSKI, 1981, p. 7.

448 Cité par FRIoux, Claude, dans MAÏAKOVSKI, Vladimir, *Poèmes*, t. 2, Paris : L'Harmattan, 2000 p. 290.

449 Tous les nombres de pages entre parenthèses relatifs à ce poème se réfèrent à l'édition suivante : MAÏAKOVSKI : « 150000000 », dans *Poèmes*, t. 2, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 295–395, ici p. 295.

vieille Russie est perdue » (p. 299) et qu'il est du devoir du peuple de résoudre la situation en s'émancipant du vieux système avec violence :

c'est la volonté de la révolution,
lancée au-delà de la dernière limite,
ça,
c'est un meeting
qui mêle aux masses du corps des machines
les carcasses des bêtes et des
gens (p. 307)

Le meeting est le rassemblement de tous les paysans et ouvriers à travers tout l'empire russe sous le signe d'une révolte où tous ces individus s'unissent à un corps puissant, amalgamé avec des structures mécaniques, résultant en une forme de vie apte à affronter les défis de son époque. Le rêve futuriste du surhomme se vérifie dans cette image et se superpose avec les aspirations révolutionnaires, semblable à la perception du passé :

Nous,
pour construire du nouveau, il nous faut non seulement
déborder d'imagination,
mais encore dynamiter le vieux (p. 311)

Au nom d'un collectif affamé, formant une voix qui ressemble à celle des manifestes futuristes, Maïakovski applique cette esthétique à la pratique de la révolte, promeut la force créatrice de l'imagination qui s'épanouit au moment de la destruction du passé et de l'héritage du XIX^{ème} siècle. Le XX^{ème} et ses machines s'emparent de l'homme et de son âme. Encore une fois, il est facile d'identifier des correspondances futuristes, les images poétiques sont peut-être même plus ardentes et blasphématoires que celles des italiens :

Nous
aurons ta peau,
vieux monde romantique !
Au lieu de croyances
nous avons dans l'âme
l'électricité
et la vapeur. (p. 315)

L'opposition entre l'art prolétaire et l'art érudit n'est pas réconciliée dans ce poème, mais y est plutôt poursuivie : la perception de la révolution est individualiste et stylisée⁴⁵² :

452 RAILING, Patricia : « A revolutionary spirit », dans RAILING, p. 15–30, ici p. 23.

Et nous allons
 imaginer
 de nouvelles roses
 les roses des capitales avec les pétales des places. (p. 315)

Les vers sont systématiquement libres et consistent souvent en une ou deux paroles, ils sont mis « en escalier » de manière espacée sur la page⁴⁵³. Cela permet une lecture à haute voix tonique et plus expressive car on met automatiquement plus d'emphase sur chaque mot s'approchant du langage parlé ; le poète maintenait cet élément pour son œuvre future.

Le poème est rythmé systématiquement, soit dans des interjections iambiques, presque en spondées d'une marche lourde, comme « fais-le flamber, brûler, craquer, crouler ! » ou « Marchons ! Volons ! Voguons ! Roulons ! » (p. 313), ou en appels trochées comme

Soif, abreuve nous !
 Faim, rassasie-nous !
 Il est temps
 de porter son corps
 aux combats (p. 313)

Un rythme qui est tellement perceptible au premier plan laisse deviner l'assonance militaire de cette mobilisation. Le poète n'a pas peur des carnages, son appel à la destruction concerne tous les niveaux – la patrie, les valeurs, les hommes si nécessaire – par l'imagination il est vrai, mais aussi, comme nous lisons ci-dessus, par le combat : « plus serrées, les balles ! », « Tire, parabellum, / dans la masse des fuyards ! » (p. 313). Les iambes des impératifs à deux syllabes et les trochées de tambour créent un fond de marche et une ambiance d'alerte, stimulant le battement du cœur (électrique ou non), excitant ainsi le lecteur et son public :

Roule, tambour !
 Tambourine, tambour ! [...]
 Roule tambour !
 Roule, tambour ! [...]
 Nous allons cogner du tambour !
 Nous y sommes !
 C'est
 parti !
 Au tambour !
 Au tambour !
 Au tambour ! (p. 319)

453 FRIOUX, Claude, dans MAÏAKOVSKI, Vladimir, *Poèmes*, t. 2, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 292.

Il est difficile de concevoir si ce poème reflète réellement la liberté artistique du poète ou sa propre opinion. Après *150000000*, où il mystifie non seulement le peuple, mais aussi le pays :

Son cœur si colossal
Que Lénine pouvait à peine le remuer (p. 321)

Il écrit cette épopée sur son leader décédé – c’est une tâche plus facile de faire d’un mort un saint – ou un prophète.

Le constructivisme, qui jouait surtout un rôle important pour les peintres avant-gardistes suivant Malevich et Tatlin subit un destin similaire à celui du futurisme, mais semblait encore mieux se prêter aux fins propagandistes du parti communiste. Cet art de production qui pouvait être soumis à des modèles de production faisait entrer les méthodes des ingénieurs dans l’art, la langue et les formes de la pensée, mettant en avant leur fonctionnalité. En poésie, c’est aborder la patrie qui est représentée par l’état communiste ; l’ouvrier qui trouve sa raison d’être dans le travail pour sa communauté, bref, l’esprit du collectif où l’état et le peuple deviennent des membres du même corps. Maïakovski affirmait aussi ces pensées dans sa poétique : « Je suis une usine soviétique à produire le bonheur » et « Je voudrais qu’à la fin de la journée de travail, le comité ouvrier ferme mes lèvres comme on ferme une serrure... », mais aussi d’un point de vue actif, comme son corps révolutionnaire de *150000000* qui s’unissait aux machines (*cf.* ci-dessus). L’esprit futuriste est facile à appliquer à la révolution pendant ces premières années : l’anti-tradition devient l’anti-bourgeois, la violence n’est pas déplacée, et l’ouvrier et la réalité de ses conditions de travail – impliquant la présence de la machine – sont des sujets souhaités, voire obligatoires. C’est les jeux de langage qui sont difficiles à vendre à la censure – comme tout contenu trop abstrait (*cf.* Introduction). Pour les premières années après la révolution, le futurisme reflète donc l’avant-garde politique dans l’art.

I.3.1.2 Futurisme personnel au Portugal

Le Portugal fut le seul pays de langue latine qui a développé une version individuelle du futurisme marinettien.⁴⁵⁶ Il y eut une création littéraire et picturale sous l’emblème du futurisme bien qu’il n’existât jamais un groupe futuriste comparable à ceux d’Italie et de Russie. Les auteurs et peintres individuels étaient convoqués par les revues, non lors de rencontres et soirées régulières. La conscience était unanimement européenne : « Nous sommes des portugais qui

⁴⁵⁶ *Cf.* STEGAGNO PICCHIO, p. 115.

écrivent pour l'Europe, pour toute la civilisation. Pour le moment, nous ne ressemblons à rien, mais ce que nous sommes en train de faire sera un jour connu et reconnu de manière universelle. »⁴⁵⁷

Nous comptons les deux numéros de la revue *Orpheu*⁴⁵⁸ en tant que preuve d'activité avant tout moderniste, mais également futuriste : « *Sem programa, a não ser o de reunir autores, assim se fez « Orpheu ».* »⁴⁵⁹ Sans programme, sauf celui de réunir des auteurs, on créa *Orpheu*. La revue prouve déjà la perception méta-littéraire de Pessoa, traitant les -ismes littéraires moins distinctement, il souligne en revanche l'autonomie d'esprit des auteurs portugais :

O termo 'futurista' [...] não é aplicável ao conjunto dos artistas de ORPHEU [...]. O termo 'modernista' [...] não tem significação nenhuma [...]. **Os artistas de ORPHEU pertencem cada um á eschola da sua individualidade própria.** »⁴⁶⁰

Le terme 'futuriste' n'est pas applicable aux artistes de ORPHEU. Le terme 'moderniste' n'a aucune signification. **Les artistes de ORPHEU appartiennent chacun à l'école de leur propre individualité.**

Ce constat est en accord avec le paradoxe de l'individualisme collectif que les dada revendiquent en 1921 dans *Appel pour un art élémentaire* : « Nous réclamons l'abolition des styles pour atteindre au **style** ! Le style n'est jamais plagiat ». ⁴⁶¹ Il n'est pas question que les auteurs portugais aient copié le style futuriste, ils se le sont approprié en en ayant fait une chose individuelle et qui leur est propre. En 1917, Pessoa déclare vouloir établir une bibliographie « *de todo movimento litterario a que se possa chamar Decadente, Symbolista, Futurista ou Sensacionista* »⁴⁶² – de tout mouvement littéraire qui peut s'appeler Décadent, Symboliste, Futuriste ou Sensationniste au Portugal, affirmant justement qu'il existe de nombreux objets à répertorier. Il ignore le fait que les premiers et les derniers futuristes se voyaient bien différents des symbolistes et de la décadence, soulignant une fois de plus leurs origines communes (cf. I.3.1). Nous retrouvons des caractéristiques dans les œuvres qui correspondent à l'époque, non au style

457 PESSOA, Fernando : « Páginas Íntimas », cité par LANCASTRE, Maria José de : « Pessoa e le pose dell'avanguardia », dans ROSA, p. 67–82, ici p. 70.

458 Il était prévu un numéro par trimestre, mais les ressources tarirent après le deuxième numéro.

459 ALMADA NEGREIROS, José de : « Um Aniversario. Orpheu », *Diário de Lisboa – Suplemento Literário*, 8 de Março de 1935, p. 1, consulté le 26 décembre 2017 sur http://www.fmsoares.pt/aeb_online/visualizador.php?bd=IMPrensa&nome_da_pasta=05760.024.05669&numero_da_pagina=9.

460 PESSOA, 2009, p. 69, nous soulignons.

461 Paru pour la première fois dans *De Stijl*, n° 10, octobre 1921. Reproduit et traduit dans HAUSMANN, 2004, p. 156.

462 PESSOA, 2009, p. 83.

individuel des écrivains. *Orpheu* donne donc une voix aux modernistes portugais, hautement influencés par le futurisme italien. En orthographe libre⁴⁶³ – proche des mots en liberté –, ils présentent leurs textes aristocratiques :

A razão de « Orpheu » era profundamente aristocrática, não no seu efêmero sentido de sangue, mas na sua verdadeira essência de valores.⁴⁶⁴

la raison d'être de « Orpheu » était fondamentalement aristocratique, non dans le sens héréditaire du sang, mais dans son incontestable essence des valeurs.

L'attitude élitiste relève encore d'un sentiment antagoniste, se croire supérieur en écrivant de la littérature qui ne révèle son sens et sa profondeur qu'à un nombre restreint de lecteurs.⁴⁶⁵ Un art que les auteurs d'*Orpheu* fondent sur l'expérience des sensations – qui mène Pessoa au sensationnisme – en se servant des éléments futuristes, sollicite le potentiel public au plan intellectuel et, dans un cas favorable, au plan émotionnel. C'est la rare coïncidence des deux plans qui provoque le plaisir esthétique de cet art et justifie l'esprit aristocrate.

Dans son poème *Manucura*⁴⁶⁶, Sá-Carneiro retrace l'expérience de l'ennui et de son auto-contemplation par la description d'un acte à la fois superficiel et tout de même le geste de grand seigneur :

Na sensação de estar polindo as minhas unhas,
 Súbita sensação inexplicável de ternura,
 Todo me incluo em Mim—piedosamente.
 [...]

 E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas
 E de as pintar com um verniz parisiense,
 Vou-me mais e mais enternecendo
 Até chorar por Mim...
 [...]

 Os polidores da minha sensação—⁴⁶⁷

Dans la sensation de polir mes ongles,
 Sensation inexplicable ultérieure de tendresse,
 Tout m'englobe en moi – pieusement.
 Et moi toujours dans la sensation de polir mes ongles,

463 L'approche à l'orthographe est similaire à celle des futuristes italiens : « Até a ortografia era a dos autores. » – Même l'orthographe était celle des auteurs, NEGREIROS, p. 1.

464 ALMADA NEGREIROS, 1935, p. 1, nous traduisons.

465 ORTEGA Y GASSET, p. 236.

466 Paru dans le deuxième numéro de *Orpheu*, Revista trimestral de Literatura, t. 1, Lisbonne : Typographia do Comercio, 1915, p. 98–107, consulté le 11 janvier 2018 sur <http://www.gutenberg.org/cache/epub/23621/pg23621-images.html>.

467 *Ibid.*, p. 98–99, nous traduisons.

Et de les peindre avec un vernis parisien,
Je m'adoucis de plus en plus
Jusqu'à ce que je pleure moi-même...

Les polissoirs de mes sensations

Le luxe calme du soin des ongles donne lieu au ressenti pénible des sensations. Le point de départ rappelle encore une description d'un texte décadent, mais l'expérience physique des moments stimulants qui entourent le manucuré visent une nouvelle profondeur émotive que nous pouvons attribuer au sensationnisme.

Le « je » poétique devient fou par la suite dans le texte face au nombre de journaux internationaux qui lui infligent une sorte de Babylone à chaque fois qu'il passe devant un kiosque, aux nouveautés typographiques, qu'il perçoit également de manière très physique :

Toda a nova sensibilidade tipográfica.
Eh-lá! grosso normando das manchetes em sensação!
Itálico afilado das crónicas diárias!
Corpo-12 romano, instalado, burguez e confortável!
Góticos, cursivos, rondas, inglesas, capitais!
Tipo miudinho dos pequenos anúncios!
Meu elzevir de curvas pederastas!...
E os ornamentos tipográficos, as vinhetas,
As grossas tarjas negras,
Os «puzzle» frívolos da pontuação,
Os asteriscos—e as aspas... os acentos...
Eh-lá! Eh-lá! Eh-lá!...⁴⁶⁸

Toute la nouvelle sensibilité typographique.
Eh-lá! Manchettes épaisses normandes dans la sensation!
Les italiques affilées dans les quotidiens !
Corps romain-12, installé, bourgeois et confortable!
Gothique, cursif, rond, anglais, capitales!
La taille minimale de petites annonces!
Mon elzevir de maudits pédérastes! ...
Et les ornements typographiques, les vignettes,
Les bandes noires épaisses,
Les «puzzle» frivoles de la ponctuation,
Les astérisques – et les guillemets ... les accents ...
Eh-lá! Eh-lá! Eh-lá!

La liberté des mots dans le sens marinettien est, pour Sá-Carneiro, déjà impliqué dans les différentes mises en page des journaux qu'il salue en s'écriant « Eh-lá ». L'époque moderne a un effet visible sur le « je » littéraire et se mêle à des moments vécus à la première personne.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 103–104, nous traduisons.

Il retrouve le futurisme dans les stands des artisans auprès du souvenir de son café parisien : « *Ó beleza futurista das mercadorias!* »⁴⁶⁹ – Ô beauté futuriste des marchandises. Son expérience dans la capitale française (cf. Introduction) lui a inspiré sa propre généalogie futuriste :

MARINETTI+PICASSO=PARIS<SANTA RITA PINTOR +
 FERNANDO PESSOA
 ALVARO DE CAMPOS
 ! ! ! !⁴⁷⁰

Le futurisme du peintre Santa Rita a ses origines dans ses rencontres à Paris avec Marinetti et Picasso, une ville qui l’a transformé – indiqué par le signe < – en un grand peintre. Et avec Pessoa, qui a créé Álvaro de Campos, le point culminant – indiqué par les points d’exclamation – de cette évolution.

Pessoa donne une voix futuriste à son hétéronyme de Campos. C’est son hétéronyme le plus adepte de l’époque moderne, ce qui se manifeste déjà par son usage de l’automobile, une Chevrolet. Les autres hétéronymes menaient une vie où la voiture était soit un objet sans pertinence ou bien hors des possibilités monétaires.⁴⁷¹ De Campos est doté d’une allure qui assume son époque, au volant d’une voiture, cosmopolite – il avait obtenu sa licence à Glasgow, en tant qu’ingénieur marin, il voyait le monde –, fumeur, lisant des journaux internationaux : il possède des « stigmates du parfait avantgardiste [sic!] du début du siècle »⁴⁷².

Nous trouvons souvent le nom de Pessoa, ou bien celui d’Álvaro de Campos dans les revues de *Orpheu*. Il ne semblait pas vouloir appartenir – même de manière virtuelle – à un groupe, ce qui souligne son attitude antagoniste supposée, et il déclare en 1916 :

As to our influences from the modern movement which embraces cubism and futurism, it is rather owing to the suggestions we received from them than to the substance of their works properly speaking.⁴⁷³

En ce qui concerne nos influences du mouvement moderniste qui inclut le cubisme et le futurisme, elles sont dues plutôt aux suggestions que nous avons reçues qu’à la substance de leurs œuvres proprement dites.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 100, nous traduisons.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁷¹ TABUCCHI, Antonio : « Les Objets d’Álvaro de Campos », dans DE ROSA, Stefano (éd.), *Modernismo in Portogallo 1910–1940*, Florence : Leo S. Olschki Editore, 1997, p. 91–104, ici p. 92–93.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 100.

⁴⁷³ Lettre de Pessoa à un éditeur anglais, du 1916, cité par PIZZARO, dans PESSOA, 2009, p. 17.

L'influence futuriste serait donc plutôt une suggestion qu'on pourrait deviner et non une empreinte substantielle. En employant un « nous » non-défini, Pessoa pourrait entendre l'ensemble de ses hétéronymes ou bien les contributeurs de la revue *Orpheu*. Dans les exemples suivants, nous mettons en évidence les points forts d'un futurisme portugais qui nous paraissent moins des suggestions que de véritables créations avant-gardistes. Dans une esquisse de Pessoa à propos du programme de *Orpheu*, il affirme que « *o primeiro número de 'Orpheu' é quase que um manifesto.* »⁴⁷⁴ – le premier numéro de '*Orpheu*' est quasiment un manifeste ; rendant hommage aux formes de choix des avant-gardistes (cf. I.2) et affirmant ainsi la valeur programmatique et révolutionnaire des écrits de la revue.

Dans la même esquisse, il mentionne l'*Ode Triumphal*, l'exemple emblématique que nous choisissons afin d'analyser les suggestions avant-gardistes de Pessoa :

[...] essa obra-prima do futurismo que é a Ode Triumphal de Álvaro de Campos, que tem o ruído de uma fabrica ou de um boulevard, e que por certo só podia ter sido escrita num delírio de febre que, por um prodígio de arte [...].⁴⁷⁵

cette œuvre primaire du futurisme qu'est l'Ode Triumphal de Álvaro de Campos, qui contient le bruit d'une usine ou d'un boulevard, et qui n'a certainement pu être rédigée que dans le délire fiévreux d'un génie de l'art.

L'*Ode* paraît donc dans le premier numéro d'*Orpheu* et est annoncée comme ayant été écrite dans un délire fiévreux, ce qui nous rappelle l'insistance de Marinetti sur son « cœur électrique » dans le prologue du premier manifeste du futurisme (cf. I.1). La forme de l'ode, porteuse d'idéologie comme l'*Ode an die Freude* (L'ode à la joie) de Schiller, est « déterminante[s] dans l'émergence du futurisme »⁴⁷⁶. Elle donne aussi une plateforme idéale à l'éclatement des émotions mitigées et contradictoires du poète moderniste. L'*Ode* est un éloge de la beauté, de l'éternité et de l'humanité de la machine. Elle pourrait aussi passer pour un manifeste futuriste, poétiquement achevé, moderne, en vers libres. Le contenu fait référence à la modernité mécanisée et sociale ainsi qu'aux traditions historiques et poétiques maritimes du Portugal : « Ô cuirassés, ô ponts, ô docks flottants », p. 208⁴⁷⁷. Tous les mots et thèmes-clés du poème, empreints de futurisme, apparaissent dès le début : « mécanismes en furie », « grands bruits modernes », « fer, feu, force », « dynamique », « multicolore fleuve anonyme »... (p. 205–

474 PESSOA, 2009, p. 44.

475 *Ibid.*

476 Notice sur Álvaro de Campos, dans PESSOA, 2001, p. 1739.

477 Tous les numéros de pages entre parenthèses de cette sous-partie se réfèrent à la pagination de la Pléiade.

210). L'*Ode* contient les bruits d'usine, ce qui revient à la réalité sonore du cœur électrique marionnettiste et à l'univers bruitiste de la musique futuriste. De Campos a été ingénieur et comprend la machine, ses sensations, il aime la chanter. Ce sont donc les villes, le gigantisme, l'anonymat et le mouvement qui interdisent toute attention soutenue ; par exemple, « les filles dès huit ans [...] masturbent des hommes [...] dans les recoins des cages d'escalier » (p. 210). La vie quotidienne est technicisée, la machine est omniprésente au même titre que les êtres humains.

Les débuts des vers commencent souvent par les mêmes exclamations elliptiques, des « Hop-là, hé » et « Eh là, oh ! » et, surtout à la fin de l'ode, se trouvent des onomatopées caractéristiques du futurisme : « Hélé ! holà ! Ha-a-a-a-a ! Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z ! » (p. 212). De Campos marque ainsi une petite concession à la tendance de la poésie phonétique sans développer cet aspect d'avantage.

Le poème, dans son déroulement, développe une progression des idées qu'il contient : le début résonne comme un chant descriptif de l'effet fiévreux qu'ont les machines sur le « je » poétique. Cette fièvre croît pour devenir frénésie et, petit à petit, chemine vers une dimension sensuelle, voire sexuelle, pour se terminer en délire ; le « je » se métamorphose lui-même en machine. Les machines forment un nouvel environnement, « une Nature tropicale » (p. 205). Elles sont personnifiées, donc capables d'émotions comme la fureur ; leurs bruits deviennent des expressions personnelles. Le « je » du poème est contemplateur et admirateur, il aspire à une perméabilité qui lui permette de transcrire par le verbe les odeurs, fracas et températures d'une machine qui se décrit comme une sorte de « Surhomme » :

Ah ! pouvoir m'exprimer tout entier comme un moteur s'exprime !
Être complet comme une machine !
Pouvoir s'avancer dans la vie aussi triomphant qu'une automobile
dernier modèle ! (p. 206)

« Je » montre à quel point il se sent inachevé, déséquilibré, dans un entourage mécanisé. Se comparant avec un moteur, il comprend que jamais il ne pourra parler aussi fort ou de manière plus convaincante ; les parties de son corps ne sont pas toutes échangeables, il détecte peut-être même sa perfectibilité. La race humaine, normalement en tête de la chaîne alimentaire, est mise en question par la présence d'appareils plus puissants qu'elle. Cette vision du progrès constitue un terrain favorable à la sous-estimation moderne et promeut une nouvelle esthétique de la mort et de la sexualité :

Moi, je pourrais mourir broyé par un moteur,
Avec le sentiment d'abandon délicieux d'une femme possédée. [...]
Masochisme par le biais de mécanismes !
Sadisme d'un je-ne-sais-quoi bien moderne et de moi et de fracas ! (p. 209)

Le « je » poétique en arrive même à demander aux tramways de se frotter contre lui. L'auteur ouvre là une perspective physique et inédite, la soulignant par le rajout de cris : « Hilla ! hilla-ho ! » (p. 210).

Ces évidentes influences futuristes restent, pour les écrivains portugais, une étape artistique, allant vers le *Sensationnisme*. « [...] a terrível 'Ode Triunfal' [...] que é propriamente apenas futurista, se bem que seja futurismo equilibrado [...] »⁴⁷⁸ La terrible 'Ode Triunfal' qui n'est pas vraiment futuriste, encore qu'elle soit d'un futurisme équilibré. Ou, plus loin, qu'elle soit « *absolutamente futurista* »⁴⁷⁹,

mainly futurist, nevertheless [including] elements foreign to futurism proper, and far more coherent and unified than futurist poems generally are⁴⁸⁰

futuriste à la base, incluant néanmoins des éléments étranges au futurisme proprement dit, l'ode est bien plus cohérente et uniforme que les poèmes futuristes habituels.

Les thèmes sont présents de même que la liberté des vers, mais il se dessine un fil logique dans le poème qui n'a rien à voir avec le style associatif italien.

L'importance de la sensation est déjà apparente dans la progression de la « folie » du « je » poétique. On comprend le caractère transitoire de l'emprunt des idées futuristes dès le début du poème. Même si l'adoration de la technologie et du mouvement sont des thèmes centraux, on ne trouve jamais une partie où les traditions du passé sont condamnées à la destruction immédiate. Contrairement aux autres futuristes, l'auteur a conscience de la synchronicité du temps, notamment des vertiges du passé et des tendances du futur dans son propre présent. Il ne veut pas dégager son présent d'un passé lourd, mais opte pour l'idée de la continuité, la répétition et la simultanéité des destins qui ont marqué leur temps et le présent :

[...] il y a Platon et Virgile dans les machines et les lumières électriques
Rien que parce que jadis il y a eu et c'étaient des humains Virgile et
Platon, [...]
Des atomes qui devront aller s'enfiévrer dans le cerveau de l'Eschyle
du centième siècle,
Parcourent ces courroies de transmission et ces pistons et ces rouages, [...]
Me faisant un trop-plein de caresses au corps dans une seule caresse à
l'âme. (p. 205–6)

478 Esquisse non datée de critique pour *Orpheu*, dans PESSOA, 2009, 47.

479 PESSOA, 2009, p. 49.

480 Critique afin de rejoindre le public anglophone, dans *Ibid.*, p. 51.

Une épiphanie intellectuelle devient pour Pessoa une source intarissable de sensations. Son expérience est érudite ainsi que physique, et traverse les dimensions, comme elle traverse aussi les tendances modernistes afin de décrire au mieux ce qu'il ressent – les futuristes servant de repère qui l'accompagne au moins pendant quelques années :

We have intellectualised their processes. The decomposition of the model they [the futurists] realise (because we have been influenced, not by their literature, if they have anything resembling literature, but by their pictures), we have carried into what we believe to be the proper sphere of that decomposition – not things, but our sensation of things.⁴⁸¹

Nous avons intellectualisé leur [des futuristes] processus. La décomposition du modèle qu'ils réalisent (parce que nous avons été influencés, non par leur littérature, s'ils ont quelque chose qui ressemble à la littérature, mais par leurs images), nous avons porté dans ce que nous croyons être la sphère propre de cette décomposition – non des choses, mais notre sensation des choses.

Pessoa assume donc l'influence avant-gardiste, mais seulement au niveau pictural faute de ressources littéraires utilisables. Il souligne que les auteurs portugais ont *intellectualised* le processus de la *decomposition*, c'est-à-dire ils ont pu le transcender par les moyens littéraires et, paradoxalement, sentimentaux, ce qui pointe encore sur le sensationnisme.

Malgré le rejet du patrimoine manifestaire de l'Europe orientale, nous avons pu identifier des tendances avant-gardistes dans les manifestes portugais et les textes de *Orpheu*, et nous devons néanmoins reconnaître qu'elles ne s'inscrivent pas à proprement parler dans une tradition des avant-gardes historiques.

Nous y voyons également un sentiment de supériorité par rapport aux acteurs avant-gardistes au-delà de l'Espagne. Un document non-daté d'avant-*Orpheu* :

tem-se que ter os olhos sobre o Portugal, mais do que sobre outra nação, para ver surgir a nova arte que, através de tentativas frustes e blagues parisiens, hà tanto tempo a Europa espera.⁴⁸²

il faut garder en vue le Portugal, plus qu'aucune autre nation, pour voir surgir l'art nouveau qui, à force de tentatives frustrantes et de blagues parisiennes, attend depuis longtemps l'Europe.

Il ne parle pas de destruction, mais qualifie sa littérature de décomposition. Détruire un héritage, un passé, un cliché, et en créer un anti-héritage, un soi-disant futur non-référencé, un paradoxe, n'est pas la méthode de Pessoa : ce

481 Lettre de Pessoa à un éditeur anglais, du 1916, cité par PIZZARO, dans PESSOA, 2009, p. 17, nous traduisons.

482 PESSOA, 2009, p. 44, nous traduisons.

dernier affirme⁴⁸³ ses sensations afin de créer de la poésie sous le signe du sensationnisme, un isme qui comble la sensibilité avant-gardiste et compense tous les anti-passés et anti-traditions dans un concept holistique. Il s'oppose toujours à cette tradition, mais assume qu'il n'est pas possible de l'ignorer. Pour la question de la religion, ayant constaté que le christianisme n'était pas conforme à sa vision du monde, il opte pour

realizar o *paganismo transcendental*, isto é, a atitude pagã alargada pelas esferas cristãs, *mas não perturbada por ellas*.⁴⁸⁴

réaliser le paganisme transcendantal, qui est une attitude païenne élargie des espérances chrétiennes sans être perturbé par elles.

Sa conception de l'art fonctionne de la même manière : au lieu de se laisser perturber par le passé et tomber dans la contrainte de contraires qui empêcherait probablement l'expression authentique, il accepte tout « *sentimentalismo* »⁴⁸⁵ – sentimentalisme comme une fraction de l'ensemble des fondements artistiques dont il se sert pour sa création.

Les premiers manifestes futuristes russes de 1912 et de 1913 (*cf. Gifle au goût public* ; I.2) sont des textes d'une violence verbale offensive, leur rhétorique ressemble à celle des futuristes italiens, et elle semble anticiper les paroles iconoclastes des bolcheviques après la révolution d'octobre. Le *Manifesto Anti-Dantas* ainsi que *Ultimatum* sont au moins aussi violents, et encore plus concrets dans leurs insultes (*cf. I.2*). Malgré quelques similitudes au niveau thématique avec le futurisme marinettien, la poétique du futurisme russe et portugais se construit à partir d'une versification – quoiqu'il s'agisse de vers libres – dans le sens classique du terme. Le classement formel ni le genre ne semblent plus jouer un rôle. De Campos écrit toujours des odes, des odes non-versifiées :

O que verdadeiramente Campos faz, quando escreve em verso, é escrever prosa ritmada com pausas maiores marcadas em certos pontos, para fins rítmicos, e esses pontos de pausa maior determina-os ele pelos fins dos versos⁴⁸⁶

Ce que fait Campos lorsqu'il écrit en vers, c'est écrire en prose rythmée avec de grandes pauses marquées en certains points, pour fins rythmiques, et ces points de grande pause sont déterminés par les fins des vers.

483 PIZZARO, dans PESSOA, 2009, p. 18.

484 PESSOA, 2009, p. 55, italiques de l'original, nous traduisons.

485 *Ibid.*

486 PESSOA, Fernando : « A Arte de Álvaro de Campos vista por Ricardo Reis », dans *Obra Poética e em Prosa*, t. 1, Porto : Lello & Irmão – Editores, 1986, p. 867–870, ici p. 869, nous traduisons.

Une destruction de la grammaire ou de la syntaxe n'a lieu que très allusivement, mais l'autonomie générique de cette poétique est tout de même remarquable et jamais atteinte par Marinetti et ses compatriotes. Pessoa reflète sa propre image d'artiste avant-gardiste, au moins la fraction de sa personnalité qu'il a cédée à son attrait, dans l'hétéronyme de Campos. Par cette distanciation, il arrive à éviter l'adhésion définitive à un mouvement d'avant-garde, mais il l'assume tout de même. En assumant ce rôle d'avant-gardiste avec distance et ironie, il l'anéantit, le détruit en même temps.⁴⁸⁷ C'est le comble de l'attitude antagoniste, d'abord s'obstiner à être classé dans une filiation quelconque, et puis l'utiliser pour railler son propre positionnement : Ce n'est pas la destruction d'un genre, d'un goût, d'un langage ou de l'art, c'est de l'auto-destruction, et un renouvellement de soi continu.

I.3.1.3 Un futurisme, trois foyers ?

Les trois expressions nationales du futurisme n'originent pas de la même source, et montrent plusieurs dénominateurs communs dans le choix des sujets et des moyens d'expression. L'énergie destructrice trouve des manifestations bien différentes dans les trois cas : Marinetti opte pour le futur par ennui culturel éprouvé par le passé, ajoutant une composante violente afin de prêcher le chauvinisme italien et d'affirmer une esthétique agressive. En Russie, Maïakovski surtout met son œuvre au service d'un futur qui est indissociable de la révolution et de toutes ses agitations, le menant à une question de vie ou de mort. Pessoa de son côté n'assume pas de position politique ou sociale et utilise le futurisme comme un outil d'exploration de ses sensations pour le surpasser aussitôt.

Le futur promet des inventions et des progrès qui se font déjà ressentir dans le présent. Créer un nouveau système de références et de significations s'impose. Il devient évident dans nos analyses que tous les futurismes travaillent et modifient le langage poétique afin de répondre aux exigences qu'imposent les temps à venir et les sensations respectives, variant selon le contexte culturel spécifique ou les attentes stylistiques des auteurs. Nous avons montré qu'il existe pour chaque manifeste des poèmes et textes qui correspondent aux demandes et polémiques. Pourtant, ces textes ne représentent pas forcément la plupart de l'activité poétique des mouvements. Dans le cas des futuristes italiens, les poèmes de Marinetti, Palazzeschi et Cangiullo sont parmi les seuls ayant gardé un peu de notoriété postérieure, sinon, l'activité littéraire se concentre surtout sur la rédaction des manifestes.

487 TABUCCHI dans DE ROSA, p. 100.

Les futuristes russes, les cubo-futuristes pour être précis (*cf.* Introduction), montrent tout au long de leurs œuvres qu'ils sont capables d'intégrer des idées futuristes et également constructivistes sans vraiment abandonner ni l'un ni l'autre au long de leur carrière créative. Après la visite de Marinetti à Moscou en 1914, Mařakovski, comme s'il voulait inclure les futurs futuristes portugais, concède même le « parallélisme littéraire : le futurisme est un courant général, né dans la grande ville, qui anéantit toute différence nationale. La poésie de l'avenir est cosmopolite. »⁴⁸⁸

Le futurisme portugais demande dans ses manifestes la fin de la décadence, celle des auteurs sans intérêt pour l'époque moderne, la fin de la dominance de la tradition dans l'art contemporain ainsi que la disparition par la mort ou la désuétude de certains acteurs sur la scène nationale et internationale qui, à leur gré, ne s'auto-élimineraient sans doute pas faute de hypocrisie et d'incompétence. Leurs écrits se distancient des caractéristiques d'une poésie ancienne, mais sans révolutionner la langue comme le programment les autres courants futuristes et mouvements d'avant-garde.

Les dadaïstes prirent note des œuvres futuristes et adoptèrent plusieurs de leurs techniques en niant la possibilité que les futuristes les aient anticipées (*cf.* ci-dessous). Les motivations de retravailler la langue ne sont pas les mêmes, il est vrai, mais le résultat promet plutôt la continuité, non la rupture. Le futurisme et le surréalisme n'ont pas de rapports directs, mis à part les chocs entre dadaïstes parisiens – futurs surréalistes – et certains futuristes lors des soirées artistiques.

I.3.2 Le dadaïsme dans tous les états

La liberté de la langue, ou bien sa libération, est un sous-entendu pour les dadaïstes, mais non dans un sens militant ou engagé. L'intellectualité qui se manifeste de manière visuelle comme la syntaxe de l'espace, de la typographie et les tableaux influencés du cubisme, la spontanéité dans l'illumination de l'occulte comme le bruit qui est transformé en matière primaire pour une composition, voilà les mérites du futurisme. Ces mérites restent pourtant bloqués dans leur propre objectivité scientifique, qui sera rafraîchie ou plutôt bouleversée par l'initiative de l'Art Dada. Elle engage à la vie, cherche la vitalité. Tout un chacun qui pousse sa propre tendance artistique ou idéologique à l'absolu peut être considéré comme dadaïste.

488 Cité par LISTA, 2008, p. 175.

Dada : das ist die vollendete gütige Bosheit, neben der exakten Fotografie die einzig berechnete bildliche Mitteilungsform und Balance im gemeinsamen Erleben [...].⁴⁸⁹

Dada : c'est de la méchanceté bienveillante accomplie, la photographie exacte à part, c'est l'unique forme justifiée de communication imagée et d'équilibre de l'existence partagée.

Ceci mène à l'état pur de l'être dans toute sa fragilité accomplie et écornée. Ce n'est point une approche machinophile. Ball, par exemple, voit l'imprimerie comme une machinerie qui ôte la vie aux paroles⁴⁹⁰ et creuse le rythme humain de l'écriture.

On comprend à travers ce prisme le choix du matériau aléatoire et de l'*objet trouvé*, c'est-à-dire du verre, de l'étoffe, des bruits ; du matériau qui ne se prête pas aux symboles et aux secrets, au refoulement de nos peurs vis-à-vis de l'art et de la vie.⁴⁹¹ Les objets représentés sur des tableaux et surtout sous la forme de textes et de poèmes sont désormais libérés, mis en avant tels qu'ils sont par les dadaïstes. Tzara donne un mode d'emploi pour faire un poème dadaïste dans le *Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*,⁴⁹² présenté à la Galerie Povolozky le 9 Décembre 1920, un texte qui propose un aperçu pointu de cet état pur de la poésie – une sorte de proto-*Cadavre exquis* :

Prenez un journal.
Prenez des ciseaux.
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui composent cet article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.⁴⁹³

L'argument étant l'appropriation sous forme de poème d'un article de journal au moyen d'un découpage arbitraire et de sa compilation aléatoire transforme la description hyper-soigneuse de la méthode proposée en acte poétique dadaïste. Le

489 HAUSMANN, Raoul : « Synthetisches Cino der Malerei », dans SCHNEEDE, p. 24, nous traduisons.

490 MC CAFFERY dans PERLOFF, 2009, p. 122.

491 *Ibid.*

492 Dans TZARA, p. 377–387.

493 TZARA, p. 382.

fait que le résultat qualifierait l'auteur d'« original » et « d'une sensibilité charmante » souligne à quel point Tzara se moque des jugements et critiques vis-à-vis de la poésie, expliquant que toute création poétique ne consisterait qu'à remélanger les combinaisons possibles et impossibles des mots et de la syntaxe. En même temps, Tzara affirme un aspect presque alchimique dans sa démarche : « Le poème vous ressemblera » ; comme si les mots cherchaient eux-mêmes par l'opération hasardeuse à devenir poème sous les mains du découpeur. En même temps, cet aspect rappelle les tendances psychanalystes du Paris d'après-guerre qui sensibilisaient les intéressés et les patients à s'auto-analyser et d'identifier des correspondances dans des hasards apparents.

Un peu avant la publication de ce manifeste, il présente son poème *Monsieur AA fait des signes sténographiques à Monsieur Tzara*⁴⁹⁴, où il ne suit pas tout à fait sa méthode, mais utilise des formules et titres qui proviennent visiblement d'un journal par leur mixage spécifique d'informations en style nominal :

martyre en flagrant délit messieurs les députés
 la lumière et le confort se cultivent au nord à barbe de neige
 le chèque de 8 heures et de bonne humeur
 voulez-vous gagner l'ange boxeur nage dans l'encre
 avec des gants myosotis
 les serpents portent maintenant des gants
 la passion javanaise dans une Rolls-Royce
 joue aux échecs avec un personnel de premier ordre
 savoureux et caméléon comme un dada de premier ordre

Tzara semble s'être contraint à suivre un groupe de mots ou de phrases stimulants ce qui se laisse entrevoir, entre autre par l'usage excessif des noms provenant des champs sémantiques dispersés, par exemple à la première ligne : « martyr en flagrant délit messieurs les députés », ainsi que des mots concernant l'actualité comme Java, des produits à la mode comme la Rolls Royce ou la compétition sportive (boxeur, échecs). L'emploi des verbes, dont quatre seulement, est dominé par l'ordre S-V-O, « la lumière et le confort se cultivent au nord à barbe de neige » – analogues aux titres de journaux qui sont pour la plupart des constructions nominales ou bien des propositions principales. Il ne résiste pourtant pas au plaisir de retoucher le poème, par exemple avec l'épiphore « de premier ordre », ou encore avec l'image drolatique des serpents qui portent des gants.

Nous ne trouvons pas beaucoup d'autres poèmes du même style ou similairement dissociés dans l'œuvre de Tzara. Dans *Fil d'Air* de la même année 1920⁴⁹⁵ par exemple, il a visiblement mis de côté le journal et les ciseaux.

494 Dans 391, n° 14, Paris, Novembre 1920, reproduit dans TZARA, p. 194.

495 Reproduit dans TZARA, p. 188.

qui se moi-même ?
 tout seul
 à quand ?
 avant

à quoi ? (5)
 pour cent
 vraiment ?
 je te le jure
 divers tantôt

à quand ? (10)
 à la longue
 la langue blanche
 de cristal pourri

Dans leur laconisme, ces vers reflètent l'émotion d'une solitude profonde ainsi qu'une vision de la langue très dénudée et focalisée sur sa sonorité. Dans les deux premières strophes, les vers à deux syllabes sont proches de l'homophonie et riment ; dans la troisième, il y a le jeu avec « la longue / la langue ». Le rythme diffère dans chaque vers, ce qui fait ressortir d'autant plus les vers à deux syllabes, surtout l'urgence essentielle des questions « à quand » et « à quoi ».

Les deux premières strophes mettent en relief l'état incertain de l'individu « tout seul » qui « jure » d'être, malgré ses doutes, et il est très probablement « divers ». La dernière strophe témoigne d'une vision du langage qui rejoint les motivations de la poésie phonétique que nous discuterons dans II.3. Le jeu de l'homophonie avec la durée « à la longue » et « la langue » évoque l'espoir que la langue aurait résisté à tout effet destructeur extérieur par sa résilience, alors que le « cristal pourri », bien que cet oxymore soit peu séduisant dans sa qualité d'image poétique, rappelle que la destruction est encore récente (cf. début de I.3).

Dans le petit texte peu discuté, *Note sur la Poésie* extrait des *Lampisteries*, écrit en 1919⁴⁹⁶, il résume les composantes de base d'une poésie dadaïste sans la limiter à des opérations aléatoires : La « langue essentielle de chiffres » que l'on doit « savoir reconnaître et cueillir [...] partout » (403) est justement un argument contre le choix aléatoire, non sans laisser de la place à l'*objet trouvé*. Les images poétiques et les analogies « seront pris[es] dans des sphères différentes et éloignées » (405). Avec ces affirmations, Tzara rejoint plutôt les conceptions futuristes et surréalistes dans la recherche d'un langage poétique pur et d'images originelles.

La poésie ne s'explique pas et cherche sa propre forme en fonction de son contenu (a-)sémantique ; lui accorder cette liberté signifierait une transcendance

496 TZARA, p. 403–405. Les citations suivantes avec les paginations entre parenthèses, se réfèrent à ce texte, sinon indiqué différemment par une note de bas de page.

comme la « branche de l'étoile [qui] se développe indépendamment, s'allonge et absorbe le monde qui lui convient » (403). Au centre, il y a l'exploration de la sensibilité, non l'« action formelle » (404) ou un mètre imposé, vu que les sujets lyriques apportent leur propre rythme. Les possibilités inspirées de la psychanalyse, voulues ou non, se font entrevoir :

L'esprit porte de nouveaux rayons de possibilités : les centraliser, les ramasser sous la lentille ni physique ni définie, – populairement – *l'âme*. Les manières de les exprimer, les transformer : les moyens. Clair en or comme l'éclat – battement croissant d'ailes s'agrandissant. (404)

Ce n'est pas le côté de la poésie dadaïste le plus remarqué et emblématique que nous avons saisi dans ce texte, mais il nous aide à mieux comprendre des poèmes comme *Fil d'Air*. Il conclut par des formules plus familières : « La logique ne nous guide plus et son commerce [...] est pour nous à jamais éteint. » (405)

Tzara était l'homme revendiqué par tous ceux « qui pensent que la poésie est un acte vital », qui osait un « traitement drastique du langage, concassé dans le but d'en dégager l'infarcissable noyau de poésie. C'est la vibration sonore qui, accordée au rythme interne de l'univers, donne sens à l'énonciation. »⁴⁹⁷ Il s'inscrit dans la tradition poétique révolutionnaire malgré lui : ses thèmes et son langage sont violents, ce qui est dû aussi au fait qu'il écrit dans une langue étrangère, le résultat est plus violent, destructif, un bric-à-brac,⁴⁹⁸ difficile à atteindre si l'on écrit dans sa langue maternelle dont la compréhension intuitive inhibe le poète.

Les caractéristiques d'un style dada que nous retenons d'habitude résident pour la plupart dans l'abandon des formes et de la sémantique. Dans le manifeste d'ouverture de la première soirée dadaïste du 14 juillet 1916 par Ball, nous lisons :

Ich lese Verse, die nicht weniger vorhaben als : auf die Sprache verzichten. [...] Ich will keine Worte, die andere erfunden haben. [...] Ich will meinen eigenen Unfug, und Vokale und Konsonanten dazu, die ihm entsprechen.⁴⁹⁹

Je lis des vers qui ne veulent pas moins que : se passer de la langue. Je ne veux pas de mots que d'autres ont inventés. Je veux ma bêtise à moi, et des voyelles et des consonnes qui lui correspondent.

Cette affirmation englobe a priori toutes les expressions poétiques du dadaïsme, la poésie absurde qui emploie le non-sens, des métaphores grotesques et des

497 BÉHAR, Henri : « Tristan Tzara », dans ABRAHAM et DESNÉ, p. 241.

498 HENTEA, p. 16.

499 BALL, Hugo, cité par FRANZ, p. 167.

paradoxes, ainsi que la poésie créée à base du matériau primaire de la langue, de phonèmes (cf. II.3.1).

Dans le manifeste dadaïste de Hausmann de 1918, les signataires proposent des conceptions de genres poétiques dadaïstes :

Le poème bruitiste qui présente par exemple « un tramway tel qu'il est »⁵⁰⁰, avec ses freins sifflants et les bruits des passagers. On peut entrevoir la sympathie pour la musique bruitiste des futuristes ; il n'est par ailleurs pas question d'utiliser le bruit comme de la matière primaire afin de créer une nouvelle ambiance poétique, mais de dépeindre les nouveaux objets dans leur réalité quotidienne.

Une des formes répandues et récurrentes de la poésie dadaïste est le poème simultanée : La simultanéité est une composante du Dada qui affirme l'essence de l'être-humain⁵⁰¹ : le poème simultanée qui illustre tous les stimulus qui s'entremêlent par exemple dans le tramway, les bruits, les pensées, les images, les langues. Dans *L'Amiral cherche une maison à louer*, poème simultanée écrit et présenté en mai 1916 à Zurich avec Huelsenbeck et Janko, Tzara dresse trois fils conducteurs en allemand, anglais et français. Il emploie également des éléments purement phonétiques, mais construit tout de même une narration intelligible ; un amiral qui se perd dans la confusion de trouver un hébergement dans une grande ville⁵⁰² :

HUELSENBECK	Ahoi ahoi	Des Admirals	gewirktes
JANKO, chant		Where	the honey suckle
TZARA	Boum boum boum	Il	déshabilla sa chair
[... , p. 492]			
[Intermède rythmique]			
HUELSENBECK	hihi (ff)	Yaboum	
TZARA		rouge bleu (p)	
SIFFLET (Janko)		---- (p)	
CLIQUELLE (TZ)	rrrrrrrrr	(f decresc)	
GROSSE CAISE (Huels.)	o o o	(ff)	
[... , p. 493]			
HUELSENBECK	Schenkel	volle Tastatur	L'Amiral n'a rien trouvé
JANKO (chant)	yes yes	oh yes sir	L'Amiral n'a rien trouvé
TZARA	au casino	du sycomore	L'Amiral n'a rien trouvé

Afin de réaliser une performance efficace de ce poème, les poètes choisissent une écriture presque musicale, ressemblant aux systèmes de portées, qui sert à organiser leurs trois voix. Après les trois premiers vers, il y a un « intermède rythmique » où Tzara emploie même les nuances pour créer des crescendos et décroscendos, piano (p), forte (f), fortissimo (ff), fortississimo (fff). Le brouhaha verbal

500 HAUSMANN, 2004, p. 29.

501 SCHNEEDE, p. 23.

502 Dans TZARA, p. 492–493.

entre « rouge bleu » et « hihi Yabomm » est enrichi d'un sifflet, d'une cliquette et d'une « grosse caisse (sic!) ».

L'expérience de simultanéité dans la vie quotidienne n'y trouve pas de réalisation mimétique mais poétisée, en transformant les divers bruits et bouts de conversation en bruits musicaux et en voix, les répétitions étant trop nombreuses pour être authentiques. Pourtant, l'incohérence des fragments de conversations et les bruits auxquels on est exposé dans la vie réelle semble adéquate. Il s'agit donc d'évoquer une vraie expérience simultanée de la traversée d'une place publique d'une ville polyglotte : plusieurs langues dont on capte le sens (« yes yes yes yes yes »), des voix qui parlent, s'écrient, chantent ; des quasi-onomatopées : « ahoi iuché ahoi iuché » ; des syntagmes qui n'ont pas de sens dans leur état fragmentaire comme si l'on entendait une conversation en passant : « Tandis que les archanges chient et les oiseaux tombent ». Les diverses trames provoquent des moments associatifs qui diffèrent pour chaque lecteur ou auditeur : par le mélange des trois voix et des trois langues, il n'est pas possible de tout suivre, et chaque personne qui écoute trouve ses propres repères. Il n'y a donc pas de sens désigné, mais le sujet qui tourne autour de l'amiral et de son logement revient de manière régulière : « la concierge », « elle a vendu l'appartement », « *wer suchet dem wird aufgetan* » – on sert celui qui cherche ; et comme finale en unisson, pour rester dans l'imaginaire musical, « l'amiral n'a rien trouvé ».

Nous n'avons pas placé ce poème dans II.3.1 car l'intention de Tzara n'est pas de nature musicale⁵⁰³ mais de comprendre la simultanéité de la vie à travers ce poème et de créer un sens indéterminé. La notation sert avant tout à organiser les différents fils conducteurs. Aussi, il est utile de caractériser la poétique dadaïste en ce qui concerne la pluralité des techniques et des moyens d'expression. Le langage est loin de l'état pur où la sonorité seule est chargée de signification, le poème remplit une fonction mimétique.

Mais l'idée de considérer un tel poème comme une composition n'est pas tout à fait erronée : le mélange du chant et de la voix parlante, l'intermède rythmique et l'usage des onomatopées sont plus élaborés qu'une grande partie de la poésie phonétique contemporaine. Les approches de Marinetti vis-à-vis de la simultanéité dans *Zang Tumb Tumb* (cf. II.3.1) sont ici même élargies. Surtout l'aspect performatif y joue un grand rôle car l'amalgame sonore ne se lit pas. Pourtant, le sens, bien que fondé sur l'association, reste assez défini et ancré dans la sémantique conventionnelle par rapport à la poésie phonétique où il s'agira d'atteindre le sens purement sonore.

Comme troisième forme, le poème statique élève les mots dans le statut d'individus : « des quatre lettres 'bois' ressortent la forêt avec les frondaisons de

503 TZARA, p. 493.

ses arbres ». ⁵⁰⁴ Hausmann remarque quelques années plus tard que « l'exigence du 'poème statique' était une erreur. Le poème est une action d'associations respiratoires et auditives, inséparablement liées au déroulement du temps. » ⁵⁰⁵

Nous discuterons dans II.3.1 de manière détaillée la poésie phonétique, le *Lautgedicht*, une forme d'expression poétique qui devient une forme hybride de poésie, musique et performance. Elle n'offre guère, contrairement aux manifestes dadaïstes, une solution aux problèmes et paradoxes traités dans ces textes. Nous retenons deux aspects qui caractérisent la poésie dadaïste et qui l'exemplifient : Le premier est l'aspect de la répétition qui revient à une affirmation de Ball qui souligne dans le manifeste dadaïste du 14 juillet 1916 l'effet de mantra du mot « dada ». ⁵⁰⁶ La répétition de syllabes et de mots s'enchaîne avec une fondamentale de la musique de Satie (cf. II.2.2.2). L'influence de la mécanisation de la vie quotidienne se traduit aussi par la répétition dans la création artistique : Breton suspecte que « le dit et le redit » sont capables de limiter l'univers, et de faire naître « ce goût d'argent, ces craintes limitantes, ce sentiment de la Patrie, cette horreur de notre destinée. » ⁵⁰⁷ C'est la présence de la machine en elle-même qui devait inspirer ce genre de pensées aux artistes, étant donné qu'elle ne se fatigue pas et qu'elle arrive à répéter la même action maintes fois sans jamais changer les résultats. ⁵⁰⁸ La répétition affirme et ré-affirme une idée, et, en même temps, elle la rend creuse, l'idée répétée *ad nauseam* perd son intelligibilité, voire son sens. Créer un poème ou une pièce musicale en répétant juste un motif, une note ou un phonème : on remplace toute structure – harmonique, syntactique – par la répétition, jusqu'à ce que la répétition devienne la structure elle-même (cf. II.3.1.3). C'est un moyen tout à fait destructeur, qui immobilise et annule l'idée de l'œuvre en tant que fruit de l'imagination et d'une énergie créatrice.

L'autre aspect englobe la condition philosophique du mouvement dadaïste ; l'absurdité de l'existence humaine et son soi-disant besoin civilisé de faire de l'art face aux événements historiques. Le signifiant et le signifié ainsi que le symbole sont considérés comme des médiateurs insuffisants de la pensée. Ne plus vouloir continuer d'écrire dans un langage surchargé d'histoire, de conflit, de héros classiques, d'idéologies, de rhétorique guerrière, constitue une aspiration fondamentale non seulement des dadaïstes, mais également, dans des mesures différentes, des autres mouvements d'avant-garde, et qui vaut aussi pour les autres formes d'expression.

504 HAUSMANN 2004, p. 29.

505 *Ibid.*, p. 57.

506 MC CAFFERY, p. 127.

507 BRETON, 1927, p. 31.

508 WEHMEYER dans NEYER, p. 228.

Dada, like every living thing, has a problematic relationship with language, which is why it has employed it collectively, nonsensically, mystically, and in combination with other media, such as paint, pixels, bodies, couture, sex, sound, newspapers, advertising, and necromancy. Language has been slipping like a the coarse blanket from humanity's nightmare-racked body for centuries, but 20-century dadas like Ludwig Wittgenstein and George Steiner (who were not officially Dada) and Tzara revealed that it had been yanked off by Lenin, Stalin, Hitler, and Mao (big yankers) and by myriads of smaller yankers who use language to poke holes in reality and to put nature between parentheses.⁵⁰⁹

L'art Dada a comme toute chose une relation problématique avec le langage, et c'est pourquoi il l'a employé de façon collective, absurde, mystique, et en combinaison avec d'autres médias comme la peinture, les pixels, les corps, la mode, le sexe, les sons, les journaux, la publicité et la nécromancie. Pendant des siècles, le langage a échappé à l'humanité comme une couverture rêche échappe à un corps en proie au cauchemar, mais les dadas du vingtième siècle comme Ludwig Wittgenstein et George Steiner (qui n'étaient pas officiellement Dada) et Tzara ont révélé que le langage avait été volé par Lénine, Staline, Hitler et Mao (les grands voleurs) et par une myriade de petits voleurs qui utilisent le langage pour remettre en question le réel et mettre la nature entre parenthèses.

L'ironie est dépassée depuis l'époque romantique, et au vu des événements historiques qui entourent le dada, elle est déplacée. Cependant, les dadaïstes se servent d'un mode d'expression semblable, qui n'est pas du pur cynisme. Satie s'adresse ainsi à ses lecteurs et auditeurs : « Ceux qui ne comprendront pas sont priés par moi d'observer le plus respectueux silence, & de faire montre d'une attitude toute de soumission, toute d'infériorité. »⁵¹⁰ Nous trouvons ici la formule du cynisme positif (*cf.* I.4.1), dans ce cas le degré de complexe d'infériorité mêlé à la conviction que ce n'est que lui qui peut comprendre. Pour le peu de compréhension au monde, la prudence et la sensibilité de ces poètes pousse à une méfiance profonde vis-à-vis des idéalismes poétiques et philosophiques. Le retour vers une pensée immédiate et par conséquent non-corrumpue est traduit dans la demande de Tzara que « la pensée se fait dans la bouche »⁵¹¹ – une demande qui sera ensuite reprise par les surréalistes : « Il n'y a pas de pensée hors des mots »⁵¹². Dans cette optique, parler signifie penser, mais en mots libres d'idées préconçues, cherchant de nouvelles connections, réparant ainsi la langue.

509 CORDRESCU, Andrei, *The Posthuman Dada Guide*, Princeton : Princeton University Press, 2009, p. 9–10.

510 Cité par VOLTA, 2000, p. 11.

511 Des *Lampisteries*, cité par ANGENOT, Marc : « La Pensée se fait dans la bouche – De Dada au surréalisme », Association Internationale pour l'Étude de Dada et du Surréalisme : « Au Temps de Dada : Problèmes du langage », *Cahiers de l'Association Internationale pour l'Étude de Dada et du Surréalisme*, t. 4, Paris, 1970, p. 93–99, ici p. 96.

Selon Arp, Dada est, à la différence du non-sens, un sans-sens ; la déconstruction, la dénudation intégrale de la langue, des objets, etc. Hausmann approuve le passage vers une poétique complètement abstraite, fondée uniquement sur les lettres :

Et le phonisme pur a pris forme, non parce que quelqu'un le VOULAIT, mais parce que c'était là le chemin vers la purification que le langage complexe, concert atonal de quatre, cinq littératures européennes s'est vu forcé de réaliser [...]. Le langage 'indo-européen' [...] revient à ses sources, là où il n'y avait pas encore de pluriel, ni encore de pronom et où le penser était 'catégorisant' surindividuel. C'est ce langage [...] qui cherche un sens nouveau [...]. Et ce ne sont pas les rénovateurs dadaïstes ou surréalistes qu'il faut blâmer pour cela.⁵¹³

Ce passage souligne une fois de plus l'approche profondément constructrice du dada. En respectant la langue qui a été tordue par l'actualité des décennies et guerres passées, les poètes se mettent à l'œuvre et proposent une abstraction absolue qui facilite à la langue de retrouver elle-même son sens. Nous l'avons vue réalisée de maintes façons dans les exemples de poèmes ci-dessus : « Pour Dada, tous les mots sont synonymes et interchangeable. »⁵¹⁴ Se méfier du signifié, en chercher un autre dans la sonorité du signifiant, et travailler avec ces sens tronqués – voilà le mode Dada de la réhabilitation de la langue et de la poésie. Pour les écrivains dont nous reparlerons dans II.3.1, c'est le sens sonore ou musical de la langue.

I.3.3 Contester la réalité : surréalisme

« Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste »⁵¹⁵ – La revendication surréaliste par excellence pousse les tentatives futuristes et dadaïstes d'usurpation de la langue à l'extrême. Non seulement faut-il libérer le langage ou bien lui ôter tout le sens qui lui a été attribué, il n'a comme fin que de surréaliser le discours. L'usage surréaliste inclut évidemment les usages futuristes et dadaïstes, pourtant sous le signe de l'automatisme psychique où on ne se soucie

512 ARAGON, cité par ANGENOT, *Cahiers de l'Association Internationale pour l'Etude de Dada et du Surréalisme*, p. 97.

513 HAUSMANN, 2004, p. 58–59.

514 ANGENOT, *Cahiers de l'Association Internationale pour l'Etude de Dada et du Surréalisme*, p. 94.

515 BRETON, 1977, p. 46.

point « de se formuler à l'avance quoi que ce soit »⁵¹⁶ et où l'on fait confiance aux « groupes de mots *qui se suivent* pratiquent entre eux la plus grande solidarité »⁵¹⁷. Un poème très exemplaire de Robert Desnos illustre cette solidarité dans son recueil *Langage cuit* de 1923, dont nous citons *L'élégant cantique de Salomé Salomon* :⁵¹⁸

Mon ami meurt mais mes mains miment
 Nœuds, nerfs non anneaux. Nul nord
 Même amour mol ? Mames, mord
 Nus nénés nonne ni Nine.

Où est Ninive sur la mammemonde ?

Ma mer, m'amis, me murmure :
 « nos nils noient nos nuits nées neiges ».
 Meurt momie ! Môme : âme au mur.
 Néant nié nom ni nerf n'ai-je !

Aime haine
 Et n'aime
 haine aime
 aimai ne

M N
 N M
 N M
 M N

L'affinité entre les phonèmes l'un pour l'autre est poussée à la limite de la grammaire. Les deux dernières strophes peuvent être lues de manière homophone si l'on prononce les lettres comme dans l'alphabet (ém, én). Les vers ne sont ni arbitrairement aléatoires ni ornés de doubles ou triples sens ; le seul sens qui prévaut est le chant qu'évoquent les syllabes – c'est une possibilité pour unir l'amour et la haine, vers 10. Le reste se crée par association et suggestion : des nœuds névralgiques mimés par des mains après une mort (vers 1–2), il n'est pas clair si la mer murmure, où se noient des nuits probablement blanches, ou si l'auteur y entend aussi la mère (vers 6), ce qui renvoie plus à la môme dans le huitième vers. Un imaginaire qui diffère à chaque strophe, voire chaque vers, déclenché peut être non pas d'un poème automatique, mais provoquant justement un automatisme psychique auprès du lecteur.

516 *Ibid.*

517 *Ibid.*, p. 47, italiques de l'original.

518 DESNOS, Robert : « L'élégant cantique de Salomé Salomon », repris dans CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (éd.), « *Il y aura une fois.* » *Une anthologie du surréalisme*, Paris : Gallimard, 2003, p. 338.

Un auteur surréaliste doit se transformer en appareil d'enregistrement des messages du subconscient.⁵¹⁹ Apollinaire dessine l'oiseau qui chante avec les doigts⁵²⁰ et illustre ainsi à la perfection le métier du poète qui chante en créant, c'est-à-dire en écrivant. Il s'agit de s'approprier le langage commun et de saisir le côté ludique de la création poétique dans la découverte des double sens, des sonorités ambiguës, et que cette poésie devienne « équivoque »⁵²¹, comme nous le découvrons dans le poème de Desnos.

Les moyens de créer de la poésie surréaliste sont aussi en partie exemplifiés dans le manifeste de Breton et optent, en tant que résultat de l'écriture intuitive et automatique, pour des images et tournures surréalistes⁵²² que nous trouvons réalisées à merveille dans *Les Champs magnétiques* :

Leurs yeux sont d'un gris pâle qui fait trembler les hommes et avorter les femmes.
Tentation de se faire servir une consommation nouvelle : par exemple une démolition au platane.
Présent à la première heure, le hareng blanc astique le comptoir et cela fait une buée de poésie affame.⁵²³

Le recueil propose un choix abondant des correspondances et liens inattendus d'images et d'éléments lexicaux non évidents. Il existe une versification légère voulue sans attention pour le mètre ainsi qu'une syntaxe cohérente qui rythment subtilement les phrases souvent elliptiques.

L'assemblage emprunté aux cubistes et continué par les dadaïstes (cf. « Prenez un journal... » de Tzara I.3.2) joue aussi un rôle important :

il est même permis d'intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux.⁵²⁴

L'intérêt principal ne repose plus sur une destruction efficace, il est d'ailleurs souhaité que les poètes observent une syntaxe individuelle mais cohérente, mais consiste dans l'union originale d'une variété d'éléments hétérogènes qui ne sont limités que par le cerveau humain. Peu importe la façon dont cet art est fabriqué : « Je me hâte d'ajouter que les futures *techniques* surréalistes ne m'intéressent pas »⁵²⁵, affirme Breton.

519 GALLO, Rubén : « Jean Cocteau's Radio Poetry », dans PERLOFF, 2009, p. 205–218, ici p. 209.

520 *Ibid.*, p. 210/211.

521 POGGIOLI, 1962, p. 54.

522 BRETON, 1977, p. 53.

523 BRETON, 1988, p. 88. Les deux premiers vers sont de Soupault.

524 *Ibid.*, p. 56.

525 *Ibid.*, p. 60.

Un des buts principaux du surréalisme, déjà impliqué dans son nom, est de surpasser, et, par conséquent, contester, voire briser, « la phénoménologie de l'esprit »⁵²⁶, la notion de la réalité. Le rêve devient une partie du spectre de la perception et gagne un statut aussi réel que le monde à l'état éveillé (*cf.* I.2.2). Dans son discours sur le peu de réalité par Breton, l'auteur décrit un concept de réalité vue à travers la langue :

Les mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer à chaque instant le monde sur son vieux modèle. Tout se passe alors comme si une réalité concrète existait en dehors de l'individuel ; que dis-je, comme si cette réalité était immuable.⁵²⁷

On emploie un langage figé, on utilise les mêmes mots pour décrire les mêmes choses, et on les immobilise ainsi : le langage, mais également les choses. Pour atteindre une re-mobilisation, il faut que le langage soit « arraché à son ser-vage. »⁵²⁸ Ceci attaquerait la réalité même des choses, change les possibilités descriptives du langage : comment décrire la nature et les mœurs si les mots qu'on connaît ne signifient plus les mêmes choses ? Cela donne une idée de la manière dont on peut changer la perception de tous par le biais de la langue. On n'a pas besoin de changer les mots, ils seraient assez efficaces tels qu'ils sont. Mais : « Il suffit que notre critique porte sur les lois qui président à leur assem-blage. La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? »⁵²⁹ C'est l'interlocuteur même qui peut « faire la différence », et le poète, qui, comme nous enseigne l'histoire littéraire, est parfois capable de changer toute perception linguistique dans des moments de stagnation.

La fragilité de ce que nous appelons réalité est évidente : ce n'est pas par simple (auto-)suggestion que les vérités supposées peuvent se dissoudre ; cela commence dans la manière de considérer des probabilités, comme dormir « sur un lit de moelle de sureau »,⁵³⁰ une possibilité qui, après la première surprise, semble plus intéressante que le lit de plumes : « Est-ce de ma faute si les femmes couchent à la belle étoile, alors même qu'elles font mine de nous garder avec elles dans leur chambre luxueuse ? »⁵³¹ Restant dans cet univers du probable, les choses qui existent visiblement sont aussi réelles que les autres.⁵³² Breton nous oblige à

526 SPIES, Werner : « Préface », dans CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (éd.), « *Il y aura une fois.* » *Une anthologie du surréalisme*, Paris : Gallimard, 2003, p. IV.

527 BRETON, André, *Discours sur le peu de réalité*, Paris, nrf/Gallimard, 1927, p. 30.

528 *Ibid.*, p. 32.

529 *Ibid.*, p. 31.

530 *Ibid.*, p. 36.

531 BRETON, 1927, p. 22.

532 *Ibid.*, p. 37.

accepter que l'idée que l'on contrôle la réalité, et que l'on sache ce qu'elle est, est obsolète.

Principalement, une poésie qui fonctionne ainsi a détruit toute hiérarchie : les paroles et leur signification étant égales, les préférences esthétiques s'établissent uniquement au niveau subjectif. Pour la communication dans la vie quotidienne, déjà extrêmement codifiée en elle-même, l'idée de l'automatiser accentue l'effet de renversement de l'ordre social. Suivre cette codification, sans pourtant toutefois s'occuper du sens des paroles, laisser travailler l'inconscient et, d'un interrogatoire à charge le retourner en faveur de l'interrogé. Les questions ayant le devoir de le tourmenter jusqu'à ce qu'il avoue ce qui est attendu de lui, il convient qu'il assène, impose des réponses déroutantes, déconcertantes.⁵³³

Le début du surréalisme, de 1919–1925, était « l'époque purement *intuitive* »⁵³⁴ ; la poétique étant fondée sur l'automatisme psychique et le pouvoir associatif des mots, Breton suggère de se servir exhaustivement des rêves pour les images poétiques et de les utiliser comme un *ready made*, l'objet trouvé devient l'objet onirique.⁵³⁵

La phase plus consolidée du surréalisme qui suit vers la fin des années 1920 fit naître des ouvrages emblématiques du surréalisme comme *Un Chien andalou* que tourne Buñuel en 1928 avec Dalí ainsi que *L'Âge d'or* en 1930. L'avant-garde surréaliste joue d'ailleurs un rôle important pour l'histoire du cinéma de ce temps : les surréalistes ont tous vécu les débuts du cinéma dans leur enfance, et ont une vision très enfantine et naïve là-dessus : « c'est là que se célèbre le seul mystère absolument moderne » comme dit Breton dans *La clé des champs* en se référant à Rimbaud. L'œuvre littéraire surréaliste est fondée sur les expériences d'un spectateur, son langage est donc idéal pour le cinéma.⁵³⁶

I.3.3.1 Destruction des pensées – Artaud le surréaliste

La vraie force révolutionnaire, dans le sens de révolutionner le langage, réside dans les images créées par de nouvelles métaphores, susceptibles de déclencher un nombre d'émotions inconnues. Breton espère même le début d'un « paradis terrestre » formé « sur les ruines de l'ancien monde ». Ce nouveau langage est la promesse de ce paradis, et la destruction de l'ancien est impliquée dans le mot

⁵³³ Cf. *Ibid.*, p. 49.

⁵³⁴ BRETON, André : « Qu'est-ce que le surréalisme », dans *Œuvres complètes*, t. 2, p. 231, italiques de l'original.

⁵³⁵ BRETON : « Dictionnaire abrégé du surréalisme », dans *Œuvres complètes*, t. 2, p. 826.

⁵³⁶ ROCCHI, J. : « Le cinéma en France après 1914 », dans ABRAHAM et DESNÉ, p. 107–125.

« ruines ». ⁵³⁷ En 1925, Artaud fait surgir – automatiquement – cette apparition mentale :

Le monde physique est encore là. C'est le parapet du moi qui regarde, sur lequel un poisson d'ocre rouge est resté, un poisson fait d'air sec, d'une coagulation d'eau retirée.

Mais quelque chose s'est produit tout à coup.

Il est né une arborescence brisante, avec des reflets de fronts, élimés, et quelque chose comme un nombril parfait, mais vague, et qui avait la couleur d'un sang trempé d'eau, et au-devant était une grenade qui épandait aussi un sang mêlé d'eau, qui épandait un sang dont les lignes pendaient ; et dans ces lignes, des cercles de seins tracés dans le sang du cerveau. ⁵³⁸

Cet extrait du « Texte surréaliste » d'Artaud englobe les éléments d'une poétique surréaliste : la position du spectateur est une perspective du rêve, « le parapet du moi », où un événement « s'est produit tout à coup ». L'automatisme est reflété dans la prise unique de l'impression de l'arborescence sans la halte d'un point final. Les images sont physiques – coagulation, nombril, etc – et malgré la mention récurrente du sang, l'ambiance reste sereine, la narration sobre et descriptive. Ces images et métaphores ôtent la réalité reçue à la poésie, elles échappent instinctivement à cette réalité dans une sous- ou surréalité où le signifiant est devenu trop faible pour porter le sens qui a augmenté sans cesser. ⁵³⁹ Le surréalisme, en quelque sorte, ne dépasse pas le réel de la poésie mais crée de la poésie sans ce réel :

C'est pourquoi, nous, qui visons à une certaine éternité, surréelle, nous qui depuis longtemps ne nous considérons plus dans le présent, et qui sommes à nous mêmes comme nos ombres réelles, il ne faut pas venir nous embêter en esprit. ⁵⁴⁰

Dès la libération de son esprit par les diverses méthodes surréalistes de déclenchement de l'automatisme psychique, Artaud voit ses pensées brisées par la force destructrice de sa folie. Ses poèmes ne sont pas de la littérature, mais des traces de l'existence de son esprit : ⁵⁴¹ une fois de plus, un artiste avant-gardiste a porté son art à une dimension existentielle, la vie et son art ne sont pas séparables.

537 BRETON, 1927, p. 35.

538 ARTAUD : « Texte surréaliste », dans *Œuvres complètes*, Vol. 1 t. 2, p. 18.

539 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. 250.

540 ARTAUD : « À Table », dans *La Révolution surréaliste*, 15 avril 1925, cité dans CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (éd.), « Il y aura une fois. » *Une anthologie du surréalisme*, Paris : Gallimard, 2003, p. 164.

541 SURMANN, Caroline : « Le Théâtre afin d'exercer la vie. Antonin Artaud und sein Theater der Grausamkeit », dans HUFNAGEL et VENTEROLA, p. 213–225, ici p. 214.

Il s'opposait à la métaphysique occidentale et se rendait bien compte qu'il était lui-même sous l'emprise du non-pensé et de l'indicible dans sa manière de penser et qu'il demeurait pourtant affligé de cette métaphysique qu'il croyait dangereuse. Le temps de la folie d'Artaud est marqué par la destruction mutuelle des métaphysiques du langage et de la représentation qui endommagèrent son esprit au passage.⁵⁴²

La langue n'est pas formée dans la bouche comme le revendiquent les dadaïstes, elle se perd par la bouche.⁵⁴³ La métaphysique du langage suggère le mythe d'un logos parfait qui rend toute parole écrite en discours dégradé. Fixer la parole devient un acte de défécation – le contraire de garder un esprit animé et un texte qui respire. Le sens, une fois fixé, devient un symbole idéalisé par sa répétition.⁵⁴⁴ Une fois que la langue est utilisée de manière plus sensuelle, elle se libérera d'elle-même de sa dimension intellectuelle.⁵⁴⁵

Il n'est donc pas à la recherche d'un langage abstrait et sans signification, il s'agit bien pour lui de créer un langage qui est sensuel ; mais où les mots et les choses sont en rapport immédiat et a-symbolique.⁵⁴⁶ La langue ne doit pas représenter, mais être présente afin d'éviter l'objectivation des concepts et, de ce fait, de la vie (*cf.* I.4) ; elle ne doit pas être cultivée comme le lui suggère Jacques Rivière dans leur correspondance. Le plan littéraire et les discours formels ne le concernent plus à ce moment : il n'y a pas de frontière entre la forme et le contenu ou l'esprit et l'écriture⁵⁴⁷ – un état qui trône encore au-dessus des mots en liberté futuristes et qui a intégré l'écriture psychologique et l'automatisme des surréalistes.

Sa vision de la langue se nouait de manière indissociable à sa conception du théâtre. « briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre »⁵⁴⁸. Pour arriver au théâtre, il faut donc détruire. *Le théâtre de la cruauté* : ce n'est pas du sadisme, des désirs sanguinaires, mais la cruauté dans un sens abstrait, une cruauté cosmologique du destin des êtres-humains. La cruauté, selon Artaud, est inséparable de la vitalité, de la force, de l'action ; toute émotion et action des êtres vivants sont cruelles – quand on vit, on juge – la peur est cruelle, l'amour, la guerre, le rêve, etc., c'est le fait d'être poussé à l'extrême, d'être forcé à dévoiler

542 THIHES, Allan : « Jacques Derrida's Reading of Artaud : 'La Parole soufflée' and 'La Clôture de la représentation' », *The French Review*, n° 4 t. 57, mars 1984, p. 503–508, ici p. 503–4.

543 ERICKSON, p. 286.

544 THIHES, p. 506.

545 SURMANN, dans HUFNAGEL et VENTEROLA, p. 218.

546 GORELICK, p. 267.

547 SURMANN, dans HUFNAGEL et VENTEROLA, p. 215.

548 ARTAUD, 1964, p. 19.

ce que l'on est vraiment. Ce théâtre met en question la disposition métaphysique de l'Homme et comporte de ce fait une force destructrice immense.

Le théâtre, en rayonnant, remet de l'ombre dans un monde actuellement en négation de tout ce qui est sombre.⁵⁴⁹ Il est, comme la poésie, une expression de la culture, qui est idéale pour « comprendre et exercer la vie. »⁵⁵⁰ Artaud cherche à fusionner les traditions et les nouvelles tendances de son temps, soulignant la pensée métaphorique et profitant de ses fonds d'esprits variés dus à ses différents centres d'intérêt, pour en former un théâtre total.

En reprenant les idées de Jarry, le rétablissement du rire constitue un défi dans le théâtre d'Artaud. Le rire, comme la langue, – mais de manière plus directe –, comporte une force de destruction physique qui détourne les significations, les formes, qui dérange les catégories de la logique et propage le désordre.⁵⁵¹ Les gestes, le rire et le langage doivent provenir d'une intention charnelle, non symbolique, afin de produire des effets physiques et palpables. La force du non-sérieux rend ses écrits existentiels supportables. Il développe – et détruit – la pensée surréaliste même bien après avoir été exclu du mouvement.

549 Cf. PÖRTNER, p. 72.

550 ARTAUD, 1978, p. 11.

551 PÖRTNER, p. 71.

I.4 L'avant-gardiste après la lettre

Les auteurs dont nous avons cité des écrits théoriques et poétiques disposent grosso modo d'une liberté d'expression et d'esprit extraordinaires. Ils souhaitent communiquer avec un public européen et contemporain à travers les formes de texte comme le manifeste et les nouvelles formes poétiques, le vocabulaire enrichi de divers jargons et une poétique plus orientée vers la sonorité et la recherche d'un sens nouveau. Les auteurs ne se comprennent eux-mêmes pas comme des représentants d'une nation ou d'une culture, et leur activité artistique aspire déjà à la dimension transnationale et européenne, voire mondiale, et dépasse le concept de l'interculturalité, surtout en prenant en considération des destins comme celui du cercle dada à Zurich, où des poètes dépayés, anti-nationaux abandonnent parfois même leur langue maternelle pour s'exprimer artistiquement. Malgré certaines affiliations et contraintes politiques, nous entrevoyons un trait anarchiste chez ces auteurs – parfois involontaire. Cet anarchisme ne comporte pas l'endossement des modes de vie archaïques ou l'adaptation d'une nouvelle idéologie. La liberté préconisée dans les manifestes ne correspond ni à l'appareil institutionnel des jeunes républiques ou jeunes dictatures d'après-guerre, ni à leur paradigmes esthétiques respectifs, et les artistes arrivent à faire vivre leurs paradoxes jusqu'au moment de leur persécution politique. À partir du moment où l'on remet en question la perception de la réalité habituelle et reconnaît le rêve comme une partie de la réalité, la perception de frontières physiques s'accorde en fonction de cette nouvelle ouverture d'esprit.

Concomitamment, les mouvements partagent leur combat avec le langage. Leur volonté d'en finir avec le poids des auteurs morts sur leurs existences artistiques et sur leurs conditions historiques se manifeste d'abord dans la contestation de la parole et dans sa re-création, postulant pour le moins en faveur d'un geste destructeur, voire plus, si on écoute Artaud :

On doit en finir avec cette superstition des textes et de la poésie *écrite*. La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruit. [...] c'est notre vénération devant ce qui a déjà été fait, si beau et si valable que ce soit, qui nous pétrifie, qui nous stabilise et nous empêche de prendre contact avec la force qui est dessous, [...] il y a la poésie tout court, sans forme et sans texte.⁵⁵²

Les méthodes diffèrent, mais font à chaque fois preuve d'un caractère avant-gardiste qui veille à examiner son expression verbale avant toute action et à l'adapter selon sa radicalité respective. La langue avec son pouvoir performatif

552 ARTAUD : « En finir avec les chefs-d'œuvre », dans ARTAUD, 1964, p. 115–129, ici p. 121.

reste dans certains cas la seule phase de subversion destructrice (*cf.* I.2), mais n'en connaît pas moins des traductions en œuvres et en actions. L'art de l'avant-garde exige, après tout, l'entrelacement avec la vie de ses acteurs : le combat avec la langue s'étend donc sur leur personnalité et sur leur vie :

Le dadaïste doit être un homme qui a pleinement compris que l'on n'a le droit d'avoir des idées qu'à condition de savoir les transformer en vie – le génie totalement actif, qui ne vit qu'à travers l'action parce qu'il sait qu'elle contient la possibilité pour lui d'atteindre la connaissance.⁵⁵³

Dans cette description provenant de la plume de Huelsenbeck résonnent les premières phrases du texte benjaminien :

Le caractère destructeur ne connaît qu'un seul mot d'ordre : faire de la place ; qu'une seule activité : déblayer. Son besoin d'air frais et d'espace libre est plus fort que toute haine. Le caractère destructeur est jeune et enjoué. Détruire en effet nous rajeunit, parce que nous effaçons par là les traces de notre âge, et nous réjouit, parce que déblayer signifie pour le destructeur résoudre parfaitement son propre état, voire en extraire la racine carrée.⁵⁵⁴

Cocteau décrit la manière de composer de Satie avec un vocabulaire similaire :

Satie enseigne la plus grande audace à notre époque : être simple. [...] Or il déblaie, il dégage, il dépouille [...] ⁵⁵⁵

Dans I.1, nous avons défini le dynamisme psychologique comme condition humaine de l'avant-garde – une condition qui favorise l'activisme comme fin en soi. L'art-pour-l'art de la fin du siècle se transforme ainsi dans l'acte-pour-l'acte ; comme le caractère destructeur qui

n'a nul besoin de savoir ce qui se substituera à ce qui a été détruit. (p. 331)

Le mode de création et de destruction dynamique est surtout déterminé par des émotions et des sensations, ainsi que nous l'avons retrouvé dans les poèmes de Pessoa/Campos. Il découvre aussi une composante semblable dans la destruction de soi-même :

il se purifie de toute scorie et il rejoint [...] un espace dépeuplé [...] vers lequel il se met à regarder.⁵⁵⁶

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

554 Toutes les citations du « Caractère destructeur » dans cette sous-partie, si non indiqué autrement, proviennent de BENJAMIN, Walter : « Le Caractère destructeur », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 330–332.

555 COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 60.

556 TABUCCHI dans DE ROSA, p. 101.

Cela fait aussi allusion au mode d'existence d'Artaud, de se purifier en détruisant.⁵⁵⁷ D'un point de vue surréaliste comme Yvan Goll l'assumait, cela paraît même sain :

Le surréalisme est un vaste mouvement de l'époque. Il signifie la santé, et repoussera aisément les tendances de décomposition et de morbidité qui surgissent partout où quelque chose se construit.⁵⁵⁸

Créer dans un environnement maladif ne peut que résulter dans les mêmes œuvres caducs. Le renouvellement violent des paysages mentaux qui sont tout d'abord moulés dans le langage est nécessaire afin de permettre aux créations de s'épanouir et de ne pas être corrompus à nouveau par les différents maux du siècle.

Les deux citations suivantes se concentrent sur l'activité destructrice, rappelant l'agonisme comme trait de caractère de l'artiste avant-gardiste.

Aux yeux du caractère destructeur rien n'est durable. C'est pour cette raison précisément qu'il voit partout des chemins. Là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit encore un chemin. Mais comme il en voit partout, il lui faut partout les déblayer. Pas toujours par la force brutale, parfois par une force plus noble. Voyant partout des chemins, il est lui-même toujours à la croisée des chemins.

Vers la fin du long manifeste de Campos, *Ultimatum*, il tire sa conclusion :

Se eu soubesse o Methodo, seria eu-proprio toda essa geração! Mas eu só vejo o Caminho; não sei onde elle vae ter.

Si je savais la méthode, je serais moi-même toute cette génération ! Mais je vois seulement le chemin ; je ne sais pas où il mènera.⁵⁵⁹

Le « *Caminho* » que voit Campos se constitue en ôtant toutes les figures et toutes les conditions historiques, sociales et culturelles qui ne correspondent pas à sa philosophie (cf. I.2). Cela correspond au niveau zéro des possibilités et de la contingence que rejoint le caractère destructeur de Benjamin :

Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse. (p. 332)

557 MOUSSEMPÈS, J : « Trois Expériences dramaturgiques : Antonin Artaud », dans ABRAHAM et DESNÉ, p. 720.

558 GOLL, Yvan : « Manifeste du surréalisme », *Surréalisme*, n° 1, 1924, p. 2-3, ici p. 3, consulté le 1 mai 2018 sur http://bluemountain.princeton.edu/pdfs/periodicals/bmtnaaj/issues/1924/10/01_01/bmtnaaj_1924-10-01_01.pdf.

559 CAMPOS, 1917, nous traduisons.

Le futurisme acquiert une grande partie de son dynamisme en détruisant et en parcourant rapidement l'histoire culturelle, la littérature contemporaine ainsi que son amour pour les automobiles et les avions et surtout pour la guerre, qui sont au final responsables de la décomposition des valeurs culturelles.

Apollinaire choisit lui aussi une voie comparable au caractère destructeur cherchant à libérer des chemins qui sont bloqués par « la douleur poétique », « la forme théâtrale », « l'orchestre », ou « l'intrigue dans les récits »⁵⁶⁰ :

Je ne me suis jamais présenté comme destructeur, mais comme bâtisseur. Le Merde en musique de mon manifeste-synthèse publié par les Futuristes ne s'appliquait pas à l'œuvre des anciens, mais à leur nom opposé comme barrière aux nouvelles générations.⁵⁶¹

Ce chemin est la rupture avec le passé vers un avenir de liberté, de « pureté », de « variété », de « transcendantalisme physique » et de « dynamisme plastique »⁵⁶².

Tous l'ont fait ; détruit ou au moins renouvelé la langue : les futuristes, les zaoumistes, les dadaïstes, les surréalistes. Il ne s'agit pas uniquement d'avoir subverti un langage pour qu'il devienne creux, qu'il rende l'âme sémantique ; ou encore, d'échafauder l'invention d'un système qui permette à l'inconscient de s'exprimer, en négligeant la possibilité d'incompréhension, bref : se moquer du contenu ou de la forme du texte. Toutes ces expériences ont été explorées, ont porté des fruits textuels et, pour la plupart, ont cessé d'être pérennisées. L'aspect destructif, l'agressivité effective, se trouvent dans la manière dont les auteurs des manifestes s'adressent à leurs lecteurs et surtout la façon dont ils transforment leurs idées en manifestes : *tabula rasa*, nihilisme, hostilité. Tout détruire, tout subvertir, tout nier : voilà, selon Benjamin, le grand *Caractère destructeur*. Ce dernier propose de nous débarrasser, de déblayer ce que l'histoire a, d'ores et déjà, condamné ; d'inclure ce principe dans la rhétorique même de l'art. L'espace gagné doit être utilisé, même pour les choses les plus profanes. Pour les surréalistes, il convient de l'occuper afin de formuler une pensée moderne qui se doit d'être intemporelle : non pas s'inscrire dans son temps, dans une mode du jour, mais aspirer à l'universalité.

L'un des problèmes que nous avons déjà abordés dans les chapitres précédents (*cf.* I.1) est la communication des paradoxes qui entourent l'art de l'avant-garde et sa création destructrice et que Benjamin résume ainsi :

560 APOLLINAIRE, Guillaume : « Antitradition futuriste », dans LISTA, 2015, p. 544–547, ici p. 544.

561 APOLLINAIRE, Guillaume, cité par LISTA, Giovanni, *Futurisme, manifestes, documents-proclamations*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973, p. 60.

562 *Ibid.*, p. 61.

Le caractère destructeur ne souhaite nullement être compris. A ses yeux, tout effort allant dans ce sens est superficiel. Le malentendu ne peut l'atteindre. Au contraire, il le provoque, comme l'ont provoqué les oracles, ces institutions destructrices établies par l'Etat. Le phénomène le plus petit-bourgeois qui soit, le commérage, ne surgit que parce que les gens ne souhaitent pas être mal compris. Le caractère destructeur accepte le malentendu ; il n'encourage pas le commérage.

De manière similaire, Hausmann définit Dada en 1920 dans *Dada est plus que dada* de manière aussi éphémère et en même temps affirmée, en soulignant l'impossibilité de comprendre le Dada ou de pouvoir en parler de manière adéquate :

Dada n'invite pas, Dada est un tourbillon né de sa propre périphérie, descendu d'un état d'être général, qui entraîne les hommes, les précipite, les secoue, les dresse sur leurs pieds – ou les laisse étendus. Dada, enfin, ne veut plus offrir de possibilités intellectuelles de le comprendre, contre de débonnaires tentatives de transpiration, par la conscience de sa mobilité continue ; il se voit lui-même autrement demain de ce qu'il est aujourd'hui. De ce point de vue, Dada regarde ironiquement les pleurnicheurs de la civilisation occidentale [...]. Dada n'éprouve pas de honte pour la sottise dont on l'accuse, il voit trop clairement le fond et le tréfonds de la pensée de ceux qui lui reprochent son incapacité, ses calembours, ses excès ou ses bluffs.⁵⁶³

Hausmann rajoute ce que Benjamin omet. Le caractère destructeur a pris la décision de détruire car il n'a pas d'estime pour les modalités qui gouvernent la vie de l'« homme en étui » (p. 331), tout en les connaissant à fond :

[Dada] se sent assez de dégoût pour les sanctuaires des grands hommes de notre civilisation, hélas, couverte de gloire ! Dada connaît tous les aspects positifs et négatifs de cette civilisation bourgeoise – et il a finalement envie d'illuminer cette culture d'une manière un peu moins ironique.⁵⁶⁴

La méthode est la même : agir avec sérieux, ne pas garder un point de vue détaché en ironisant sur les problèmes, mais les attaquer à leur racine – en les détruisant si nécessaire. Cette position invite aussi l'antagoniste avant-gardiste à fuir le dialogue avec le public et à se retirer dans une sphère d'où il ne communique que par des manifestes et des œuvres, ignorant la critique :

the withdrawals into individual solitude or into a circle of the few elect, into the quasi-ritualist posture of aristocratic protest, are, like the gestures of plebeian, anarchistic, and terroristic revolt, equally owing to the

⁵⁶³ HAUSMANN, 2004, p. 17.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 17–18.

tortured awareness of the artist's situation in modern society – a situation we shall describe later as « alienation ».⁵⁶⁵

les retraits dans la solitude individuelle ou dans un cercle de quelques élus, dans la posture quasi-ritualiste de la protestation aristocratique, sont, comme les gestes de la révolte plébéienne, anarchiste et terroriste, dûs également à la conscience torturée de la situation de l'artiste dans la société moderne – une situation que nous qualifierons plus tard d'« aliénation ».

La grande difficulté du caractère avant-gardiste et du caractère destructeur consiste à maintenir leur individualité nihiliste et en même temps agoniste (*cf.* Introduction) dans la collectivité de la vie moderne. Il se situe hors de son temps, orienté vers l'avenir dans le cas des futuristes, vers un espace vidé et neutre dans le cas des dadaïstes et vers l'inconscient dans le cas des surréalistes. Son intérêt révolutionnaire réside dans le détachement de son présent en recourant à des sources souvent concrètes et éternelles (*cf.* I.1). S'aliéner de son époque, contrarier le *Zeitgeist*, signifie aussi assumer une position qui est involontairement réactionnaire.⁵⁶⁶ Cet antagonisme artistique demande un rapport étroit avec le public et surtout avec la vie quotidienne et contemporaine :

Le caractère destructeur fait son travail et n'évite que la création. De même que le créateur cherche la solitude, le destructeur doit continuellement s'entourer de gens, témoins de son efficacité. (p. 331)

C'est un devoir de se jeter dans la mêlée de son temps, de chercher à intégrer et à créer le présent par des événements, de mener une vie décalée comme Khlebnikov après la révolution – il était SDF non faute d'argent mais à force de nécessité⁵⁶⁷ –, ou Artaud, qui cherchait la douleur inévitable par la cruauté de son théâtre, supprimant la frontière entre le théâtre et la vie.⁵⁶⁸ Ceci entraîne encore le grand paradoxe de la destruction créatrice : une fois que l'on assume la vie dans le contraire (*cf.* I.1) et « n'évite que la création » (p. 331), toute destruction artistique se transforme en destruction créatrice.

Si l'art qu'il produit est lié indissociablement à sa propre vie, l'avant-gardiste doit résister aux attaques encore plus vigoureusement, voire en en tirant gloire, et soigner son profil antagoniste comme l'encourage Marinetti (*cf.* Introduction) :

⁵⁶⁵ POGGIOLI, 1967, p. 185, nous traduisons.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁶⁷ MIGNOT, Yvan: « Khlebnikov relève du poète plus-qu'unique » consulté le 11 juin 2018 sur <https://diacritik.com/2017/10/12/entretien-avec-yvan-mignot-khlebnikov-releve-du-poete-plus-quunique/>.

⁵⁶⁸ ARTAUD, 1964, p. 134–135.

Le caractère destructeur est un signal. De même qu'un repère trigonométrique est exposé à tout vent, il est exposé à tous les racontars. Vouloir l'en protéger n'a pas de sens. (p. 331)

Les futuristes, dadaïstes et surréalistes ont tous bâti sur un terrain où l'art et la politique manquaient de fondements fiables. Dans un contexte historique agité, ils ont pratiqué l'art, substituant une vision utopique ou anti-utopique à une pratique futuriste, dadaïste et surréaliste. Implicitement, chacune de ces visions contient des promesses, notamment que tout pourrait aller mieux si l'on suivait les directives des manifestes. Aucune des pratiques futuristes, dadaïstes et surréalistes, ne promet ainsi le paradis, mais propose des alternatives au suicide qui

ne vaut pas la peine d'être commis. (p. 332)

I.4.1 Le rire, l'humour, cynisme positif

Le caractère destructeur de Benjamin n'est pas un caractère sombre ou négatif, « *instead of interpreting the world, he changes it* »⁵⁶⁹ – au lieu d'interpréter le monde, il le change. L'humour « c'est simplement une autre façon d'épeler *liberté* » et assurément comme outil pour combattre la convention, le narcissisme, les habitudes qui dominent notre vie.⁵⁷⁰ C'est bien le bouffon qui, au long des siècles, eut le droit – jusqu'à un certain point – de critiquer le pouvoir des souverains, étant porteur de la voix et du rire populaire. Le rire et l'humour apparaissent donc comme un moyen de subversion, l'artiste qui s'en sert témoigne d'un caractère qui accepte et accueille les possibilités de la destruction de manière positive. Il s'agit d'une destruction des hiérarchies – soit sociales ou artistiques – d'en enlever la pompe, la gravité, le sérieux. L'innocence, le rêve, l'absurdité et l'ambiguïté, sont des mots-clés qui mènent à l'inconscient, vu désormais comme source jaillissante d'idées et fond d'illumination, aux réflexions et aux changements d'optique visant « la logique de l'enfant, de l'humour et de l'ambiguïté [sic!] »⁵⁷¹, souhaité et pratiqué plus tard par les surréalistes.

L'œuvre des dadaïstes est caractérisée par l'oscillation entre l'humour caustique et le cynisme amer. Souvent, l'expérience de la grande guerre s'associe à ce dernier, mais il y a tout un côté léger et drolatique propre au dadaïsme qui en fait

569 WOHLFAHRT, Irving : « No-Man's-Land : On Walter Benjamin's 'Destructive Character' », *Diacritics*, t. 8 n° 2, 1978, p. 47–65, ici p. 51, nous traduisons.

570 SCHWARZ, Arturo (éd.), *Man Ray : 60 ans de liberté*, Eric Losfeld, Paris, 1971, p. 10.

571 SHATTUCK, p. 48.

partie dès le début à Zurich.⁵⁷² Il existe de fait un mécanisme de compensation cynique auprès des artistes dont nous parlerons dans ce travail, mais ce n'est qu'une part des origines du dadaïsme. Le plaisir de jouer avec des ambiguïtés, de répéter des syllabes jusqu'à leur aliénation sémantique, d'exagérer les gestes etc. rendent l'art dadaïste comestible et divertissant à l'écart de toute référence historique.

Réclame éhontée, provocations, mensonges, insultes. [...] Enfin, après les années de guerre, [...] cette rage froide [...] trouvait sa revanche dans une agressivité sans scrupules d'une jeunesse qui se libère sans cesser de rire. Une libération qui ne fait pas appel au rire est vite tachée de sang.⁵⁷³

Satie, par exemple, défend l'humour et la puérité dans ses œuvres, tout en commençant par ses « indications facétieuses », et écrivant « pour petites mains ».⁵⁷⁴ Définissant l'humour, l'ironie et l'exagération comme étant bien des formes de réalisme, on accepte cette nouvelle dimension dans le spectre de la réalité représentée, l'humour et l'ironie faisant également partie du surréalisme.

L'humour et l'ironie du Dada ont surpassé, et, si l'on veut, tué le futurisme. Les dadaïstes ne cherchent plus à créer de l'esthétique, du beau, de l'abstrait qui donne une sensation de plénitude à ceux qui le contemplent. Il n'y a plus ce sens profond que reflètent les modes de créations classiques dans la réalité de l'entre-deux-guerres ; celle-ci ne prête pas d'éthique qui a et donne toujours raison à ceux qui la suivent. L'unique raison d'être des dadaïstes se manifeste dans le droit de pouvoir rire de tout, en peignant, écrivant, en formant du non-sens, l'ayant assumé comme unique réponse valable au non-sens de la vie même.⁵⁷⁵

Par l'absurde, de plus en plus cultivé, on arrive au nihilisme qui « devient une valeur en [lui]-même »⁵⁷⁶, c'est le moment où se perd la vision comique. À partir de ce point, l'origine de l'absurdité ne réside plus dans l'exagération grotesque du monde, mais dans la dérision complète face aux temps difficiles (dadaïsme, surréalisme). On est encore à une forme d'humour tout à fait plaisante avec Satie et Apollinaire, l'amertume et le désarroi d'Artaud ou de Maïakovski viennent plus tard. Les raisons sont multiples : il peut s'agir de la guerre, de la négation joyeuse de tout et, pour éviter le cynisme, de ne jamais se prendre au sérieux ou encore de

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

573 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 67.

574 SHATTUCK, p. 42-43.

575 HAUSMANN, Raoul : « Der deutsche Spießler ärgert sich », dans SCHNEEDE, p. 30.

576 SHATTUCK, p. 44.

l'altération de la conscience afin d'atteindre l'illumination profane benjaminienne⁵⁷⁷. Chacune encourage la création libérée.

La véritable création exige la rupture avec le sens commun, l'opinion. Elle est en rupture avec les formes universellement partagées de l'intersubjectivité. Il n'y a de création que dans le rejet de ce qui est consacré. Toute création est nécessairement une destruction, une révolte, un scandale, une provocation. [...] La création implique [...] le désaccord.⁵⁷⁸

On essaie de rétablir, de réparer : « Détruire un monde pour mettre un autre à sa place, où *plus rien n'existe* »⁵⁷⁹ – Dada fait guérir en détruisant, le surréalisme y ajoute une petite dimension d'espoir plus constructive : « le règne de l'esprit absolu »⁵⁸⁰, une solution que propose également Artaud afin de pouvoir « sortir du marasme »⁵⁸¹

Tous ces mouvements agissent dans leur poétique en étant conscients de la puissance créatrice de la langue qui peut avoir autant de force destructrice :

Le jeu de mots est un merveilleux mécanisme du fait qu'en une seule phrase nous exaltons les pouvoirs de signification de langage à seule fin, un instant plus tard, de les abolir plus complètement.⁵⁸²

Et c'est encore Artaud qui fait appel à « L'HUMOUR DESTRUCTION, [qui,] par le rire, peut servir à lui [le langage] concilier les habitudes de la raison »⁵⁸³. Faire ressortir l'irrationnel d'une situation dramatique ou d'un texte, une opération destructrice avec un clin d'œil, une composante comique donc, suffit à accepter et aussi à réparer la nouvelle réalité post-destructrice.

577 BENJAMIN, 2007, p. 145–159, ici p. 147.

578 ACCURSI, dans ABRAHAM et DESNÉ, p. 34.

579 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 81.

580 *Ibid.*

581 ARTAUD, 1964, p. 129.

582 PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp : L'Apparence mise à nu...*, Paris : Gallimard, 1977, p. 17.

583 ARTAUD : « Le théâtre de la cruauté », p. 88.