

dei rumori

she tried to tell me
what it was like to be a sea gull
you feel tragic
terror and doom
Victorian gingerbread
and the Hungarian gypsy music
of the mechanical storm
chatter quiets down

To make a Dadaist poem
Take a newspaper
Take a pair of scissors
Choose an article as long as you are planning
to make your poem
Cut out the article
Then cut out each of the words that make up
this article and put them in a bag.
Shake it gently.
Then take out the scraps one after the other in
the order in which they left the bag.
Copy conscientiously.
The poem will be like you.
And here you are a writer, infinitely original
and endowed with a sensibility that is charming
though beyond the understanding of the vulgar.

MOVIMENTO FUTURISTA

diretta da F. T. MARINETTI



SEUL
A
PARTICIPAÇÃO
DA
C. BERNARDINI
Des Deux Côtés
De La Rampe
MET EN SCÈNE
L'Incomparable

Yvonne Bréchet



Le Caractère destructeur dans l'art

Poétique, musique et performance des mouvements d'avant-garde autour de la première guerre mondiale

Susanna Werger



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

1919-23

Лисицкий
СИТЗЕЙ
СНАУ ДИР АРБЕТ

Le Caractère destructeur dans l'art. Poétique, musique et performance des mouvements d'avant-garde autour de la première guerre mondiale

Der destruktive Charakter in den Künsten. Poetik, Musik und Performance der Avantgarde-Bewegungen um den ersten Weltkrieg

Susanna Werger

**Le Caractère destructeur dans l'art.
Poétique, musique et performance des
mouvements d'avant-garde autour de la
première guerre mondiale**

**Der destruktive Charakter in den Künsten.
Poetik, Musik und Performance der
Avantgarde-Bewegungen um den ersten
Weltkrieg**




UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

À propos de l'auteur :

Susanna Werger est une manager culturelle européenne travaillant actuellement à Bruxelles dans le domaine de l'opéra. Elle a étudié la musicologie et la Romanistik aux universités de Heidelberg, La Sapienza Rome et Paul Valéry Montpellier III et a réalisé sa thèse en cotutelle aux universités de Heidelberg et Strasbourg en 2019. Ses principaux intérêts de recherche sont les mouvements d'avant-garde historiques ainsi que la musique des 20^{ème} et 21^{ème} siècles.

ORCID[®]

Susanna Werger  <https://orcid.org/0000-0001-6797-3024>

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse <http://dnb.dnb.de>.



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons attribution licence CC BY-SA 4.0. La couverture est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons attribution licence CC BY-ND 4.0.



**UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK**
HEIDELBERG

Publié par heiBOOKS,
Bibliothèque Universitaire de Heidelberg 2021.

La version électronique est en accès libre et de longue durée sur heiBOOKS, la plateforme des livres numériques de la bibliothèque de l'université de Heidelberg
<https://books.ub.uni-heidelberg.de/heibooks>
urn: nbn:de:bsz:16-heibooks-book-907-9
doi: <https://doi.org/10.11588/heibooks.907>

Texte © 2021, Susanna Werger

Image de couverture: Copyright Marie-Grace Hudson

ISBN 978-3- 948083-41-0 (Hardcover)

ISBN 978-3-948083-40-3 (PDF)

Remerciements

La présente étude a été menée en tant que thèse de doctorat aux universités de Strasbourg et de Heidelberg sous le même titre, et a été soutenue en mai 2019. Je remercie mes directeurs de recherche, M. Pascal Dethurens (Université de Strasbourg) et Mme Dorothea Redepening (Université de Heidelberg), pour leur disponibilité et leurs conseils au plan scientifique et administratif, et surtout pour leur ouverture d'esprit vis-à-vis de mon sujet et de ma méthode de travail. Un grand merci à mes rapporteuses Mme Isabelle Krzywkowski et Mme Stefanie Schroedter d'avoir accepté cette tâche et de m'avoir donné autant de conseils utiles.

Je rends hommage à Sanja Aleksić, Ivan Ćurković et Wolfgang Schulz pour leurs avis musicologiques et George Reimer pour son aide précieux. Encore à Sanja Aleksić pour son énorme travail d'encodage des exemples de partition. Merci également à celles et celles qui ont bien voulu m'aider à me procurer des documents, notamment Clara Werger, ma sœur, et Valentina Decembrini. Je remercie ma relectrice Danièle Hoffmann pour son aide fiable et son intérêt encourageant.

Pour finir, je remercie mes parents d'avoir financé ce projet.

Pour Leopold et Angelo

Sommaire

Zusammenfassung auf Deutsch	13
Fragestellung	13
Aufbau und Methodik	16
Schreiben im Gegenteil	18
Musik	28
Theater	30
Schlussbetrachtungen: Ist es gelungen, Platz zu schaffen?	32
Introduction	37
1. Les mouvements – philosophies esthétiques et sociales	44
2. Les foyers : nations et conflits	55
2.1 La Première guerre mondiale	64
2.2 La Révolution en Russie	72
2.3 Un bilan intellectuel	76
3. La destruction	79
3.1 S’émanciper du passé	80
3.2 Agonisme et Antagonisme	84
3.3 Primitivisme et sensibilité	87
3.4 Le paradoxe : détruire en créant ?	92
I. L’avant-garde dans l’écriture	95
I.1 Le contraire – généalogies, fraternités et parentés spirituelles	95
I.2 Formuler le contraire : La manie du manifeste	107
I.2.1 Se définir par l’opposition	112
I.2.2 Comment rédiger un manifeste ?	114
I.2.3 Qui insulter et comment	119
I.2.4 Vers une nouvelle forme littéraire	125
I.3 Violence fantastique, sensibilité exagérée	127
I.3.1 Lettres à l’explosion : futurismes	128
I.3.1.1 Avenir et dictature en Russie	138
I.3.1.2 Futurisme personnel au Portugal	149
I.3.1.3 Un futurisme, trois foyers ?	159
I.3.2 Le dadaïsme dans tous les états	160
I.3.3 Contester la réalité : surréalisme	169
I.3.3.1 Destruction des pensées – Artaud le surréaliste	173
I.4 L’avant-gardiste après la lettre	177
I.4.1 Le rire, l’humour, cynisme positif	183

II. L'avant-garde et la musique	187
II.1 Définitions, problèmes, problématique	189
II.2 Rôle de la musique au sein de chaque mouvement	195
II.2.1 Conceptions esthétiques du futurisme	195
II.2.1.1 La grande mélodie futuriste	197
II.2.1.2 « De belles gifles sonores » – Bruitisme brutal de Russolo	205
II.2.1.3 Nouveaux instruments : futuristes inventeurs	211
II.2.1.4 Innovations russes et topoi occidentaux	216
II.2.2 Je-m'en-foutisme et primitivisme : Pars contradicens dada	228
II.2.2.1 La « phase-dada »	233
II.2.2.1.1 Rythme et Jazz : Le dadaïsme de Schulhoff	234
II.2.2.1.2 Le plaisir de détruire et la revanche dada	240
II.2.3 Préférer le silence à la musique – imaginer une musique surréaliste	246
II.2.4 Satie avant-gardiste – futurisme sportif et commencer à zéro	251
II.3 Pars construens : Corpus malgré lui	265
II.3.1 Poésie phonétique : de l'onomatopée à l'Ursonate	265
II.3.1.1 Jeux de voyelles, fête de consonnes : Théorie et pratique	266
II.3.1.2 Le son transcende l'intention	274
II.3.1.3 Le phonème maximalisé	282
II.3.1.4 « Les mots font l'amour » – Une poésie phonétique surréaliste ?	294
II.3.2 Exemples de corpus futuriste, dadaïste, surréaliste	297
II.3.2.1 Pratella : L'aviatore Dro	297
II.3.2.1.1 Ambiances au lieu de scènes	300
II.3.2.2 Lourié : Notre Marche	307
II.3.2.3 Schulhoff : Wolkenpumpe (La Pompe à nuages, 1922)	311
II.3.2.4 Wolpe : An Anna Blume op. 5 / III (1929)	321

III. Pratique performative	331
III.1 Fondements de la performance avant-gardiste	331
III.1.1 Vers la fusion des arts	331
III.1.2 Influences et théories	336
III.2 D'une institution bourgeoise au tohubohu – Salons et Soirées	345
III.2.1 Spontanéité ou « technique du scandale » ?	346
III.2.2 « Ivresse collective » : Zurich et Paris – Cabaret Voltaire et Salons	351
III.3 Événements	355
III.3.1 Parade – ni farce, ni cirque, mais un peu absurde	355
III.3.2 Pas que le constructivisme : Fêtes révolutionnaires	360
III.3.2.1 Mystère-Bouffe, 1918/1921	363
III.3.2.2 Bakou 1922 : Sifflets à vapeur et l'Internationale	368
IV. Etat des lieux : A-t-on « fait de la place ? »	375
IV.1 Qui a tenu ses promesses ?	377
IV.2 Le bruit continue	383
IV.3 Remarques de conclusion : au bout de mille ans d'art moderne	391
Bibliographie	395
Monographies, Œuvres littéraires, Articles	395
Partitions et Disques	413
Revue en ligne et autres ressources électroniques	414
Usuels	414
Table des illustrations	415
Index	419

Zusammenfassung auf Deutsch

Fragestellung

Der Leitspruch des destruktiven Charakters, Platz zu schaffen, synthetisiert eine kreative Grundlage der Avantgardekunst und streift ihr unvermeidliches Paradoxon: Zerstörung impliziert tatsächlich kreative Aspekte; der freigewordene Raum wird sofort wieder gefüllt. Auf existentieller Ebene ruft dieses Paradoxon Albert Camus' Formel über die Absurdität des Selbstmords in Erinnerung: „Wir glauben, dass wir alles zerstören und alles mitnehmen, aber aus diesem Tod wird ein Wert wiedergeboren, der es vielleicht verdient hätte, gelebt zu werden.“ Die Avant-garde-Bewegungen teilen die Idee ihrer Negativität – denn Ideale sind immer negative Projektionen, wie Utopien. Dieser Negativismus hilft dem Einzelnen, auf bestehende Autoritäten mit individueller und markanter Autorität zu reagieren, indem er seine Ideologien und damit seine ästhetischen Wege und Möglichkeiten selbst bestimmen kann.

Diese Aspekte der Avantgardekunst haben zur Problemstellung dieser Arbeit geführt; eine Definition des Avantgardismus soll nicht etabliert werden. Wir haben Renato Poggiolis *Teoria dell'arte dell'avanguardia* für diese Arbeit intensiv genutzt und berücksichtigen Peter Bürgers bekannte *Theorie der Avantgarde* sowie die Sammlung von Manfred Hardt, *Literarische Avantgarden*, die historische, soziologische, politische und ästhetische Perspektiven verbindet.

Es soll gezeigt werden, wie sich eine destruktive Dynamik in Charakter, Rhetorik und künstlerischem Aktivismus der Vor- und Zwischenkriegszeit als Faktor entwickelt hat, der die europäische Kunst von Portugal bis Russland verbindet. Um dieses Thema zu kontextualisieren und zu vertiefen, gibt die Einleitung einen Überblick über die Avantgardebewegungen und ihre Schwerpunkte, einen gesellschaftlich-künstlerischen Kurzabriss der Zeit um den Ersten Weltkrieg und die Revolution von 1917 in Russland. Im dritten Teil der Einleitung werden die verschiedenen Aspekte der Zerstörung veranschaulicht, die für diese Arbeit relevant sind. Der methodische Ansatz dieser Arbeit und der gemeinsame Nenner

der untersuchten Werke beruhen auf dem destruktiven Charakter und der Verschmelzung der Künste.

Der zeitliche Rahmen umfasst eine ereignisreiche Epoche. Charles Peguy weist in der Zeitschrift *L'Argent* von 1913 darauf hin: „Die Welt hat sich seit Jesus Christus weniger verändert als in den letzten dreißig Jahren.“ In weniger als dreißig Jahren haben wir die Geburt und den Tod mehrerer künstlerischer Bewegungen erlebt, wie Symbolismus, Dekadenz, Kubismus, Expressionismus, um nur einige zu nennen. Die künstlerische Aktivität dieser Zeit war vom *L'art-pour-l'art* und der resultierenden selbstreferenziellen Ausrichtung sowie von der Mystik geprägt, die darauf abzielte, in einen archaischen Naturzustand zurückzukehren; die Avantgarden verbanden sie wieder mit der Gegenwart.

Während der Niederschrift dieser Arbeit fanden zahlreiche Hundertjahrfeiern statt: zu Beginn und zum Ende des Ersten Weltkriegs in den Jahren 2014 und 2018, zur Dada-Bewegung im Jahr 2016 und zur Oktoberrevolution im Jahr 2017. Dieser Zug von Jubiläen, die in ganz Europa und sogar weltweit mit Ausstellungen, Symposien, Veröffentlichungen und Sonderausgaben von Zeitschriften gefeiert wurden, unterstreicht die globale Relevanz des Themas für die Künste.

Der Zeitrahmen von 1909 bis 1932 geht von der Veröffentlichung von Marinettis Gründungsmanifest des Futurismus und dem Jahr der Veröffentlichung von Schwitters' *Ursonate* aus. Diese Periode ist durch eine hohe schriftliche Produktivität gekennzeichnet, die durchdachte Kreativität und ernsthafte Bestrebungen widerspiegelt, die Werke zu einer gültigen Theorie zu führen. Dazu gehören die Vorkriegszeit, der Erste Weltkrieg, die Revolution in Russland und die Zwischenkriegszeit, vor allem die Jahre der Entwicklung, des Aufbaus und zum Teil des Niedergangs der aus der europäischen Moderne hervorgegangenen Avantgardebewegungen: Futurismus, Dadaismus und Surrealismus in ihren verschiedenen europäischen Ausprägungen.

Die Heterogenität des künstlerischen Schaffens und die Überlagerung der Kunstformen dieser Zeit sind schwer zu handhaben: In dieser Arbeit wird der abstrakte Blickwinkel der Zerstörung gewählt, um die verschiedenen Disziplinen anzugehen und in einigen Fällen von deren Synergien zu profitieren. Avantgardekunst wird dabei nicht als einzigartiges historisches Konzept verstanden, sondern fungiert als eine Reihe von ästhetischen Konzepten, Ideen und Trends. Es geht darum, die „comune condizione psicologica“ zu erfassen – die gemeinsame Geisteshaltung, nämlich das Schwanken zwischen Schöpfergeist und der Unterdrückung von Tradition.

In der Analyse der Poetik stehen die avantgardistischen Schriften für sich selbst, einige von ihnen sind von der Voraussicht ihrer Autoren geprägt. Wir lesen von Affirmationen, Ausreden, Bilderstürmen, Negation und Ikonenraub. Die Akteure der Texte, die eine totale Erneuerung fordern, befinden sich manchmal in

einem Zustand historischer Ignoranz und blenden radikale Veränderungen, die zuvor stattgefunden haben, aus. Der Blick auf die Kulturgeschichte durch dieses präzise und damit auch enge Prisma mag auch ignorant erscheinen. Ein Teil der Radikalität der Manifeste und bestimmter Werke beruht auf der Illusion, auf der Welt allein zu sein, die Position des Alleingangs gegen alle einzunehmen. Der Künstler glaubt, dass er einzigartig ist, und erreicht eine explosive Schöpfungsebene, schließt sich denen an, die denken wie er, und gewinnt das Vertrauen, dass das, was er erschafft, bemerkenswert ist.

Mit dem musikalischen Teil wird eine noch wenig erforschte Facette der Avantgardekunst beleuchtet (vgl. II.1). Musik spielt eine besondere Rolle – emblematisch oder unsichtbar – für jede der Bewegungen. Sie taucht oft im Kontext der Performance auf, ein Begriff, der während einer futuristischen *Soirée* am 24. Mai 1914 in Neapel von dem Journalisten Paolo Scarfoglio geprägt wurde. Die darstellenden Künste, die wir in diesem Zusammenhang „Performance“ nennen, stellen das vieldeutigste und unbestimmteste Feld dieser Arbeit dar, da es an einer lückenlosen Dokumentation der letztlich flüchtigen Momente mangelt und die damaligen ästhetischen Trends nicht im Speziellen mit den Avantgardebewegungen verflochten sind.

Das Hauptaugenmerk der Zerstörung besteht in der immer sichtbarer werdenden Kluft zwischen dem zeitgenössischen Leben und der Sprache der traditionellen Künste und darin, diese Kluft zu neutralisieren, indem diese mit einer lebendigen Kunst gefüllt wird, die den Bedürfnissen des im Sinne der Bewegung neuen Menschen entspricht. Die künstlerischen Erzeugnisse der Akteure um die Avantgardebewegungen bringen durch diese Zerstörung die Realität der Gesellschaft der künstlerischen Realität näher. Die freien Verse, dann die freien Worte, sollen die Alexandriner zurückdrängen. Die diatonische Skala ist im Vergleich zu den neuen Harmonien der Geräusche nichts mehr wert. Alternative Aufführungsorte sollen den geschlossenen Raum der Theater erobern. Das Bild eines individuell bestimmten Lebens erfordert eine Kunst, die dem autonomen Individuum nahe steht.

Das Interesse, mehrere Bereiche in der Kunst der Avantgardebewegungen zu betrachten, ist begründet durch die künstlerische Praxis, die immer mehr Austausch und Synergien zwischen den verschiedenen Bereichen erlebt; Ausdrucksformen beeinflussen sich gegenseitig, prallen aufeinander und kommunizieren untereinander – und diese Effekte sind wiederum für diese Arbeit gewinnbringend. Die Öffnung von Genres und Sprachgrenzen macht die transdisziplinäre Betrachtung umso wichtiger: Es ist wünschenswert, die Wechselwirkung zwischen Literatur, Musik und Performance zu verstehen und zu visualisieren, die außerhalb der Opernforschung bislang wenig bearbeitet wurde.

Aufbau und Methodik

Die Arbeit ist drei Teile gegliedert, vorangestellt ist eine umfangreiche Einleitung, die den Kontext zur Fragestellung liefert. Da unterschiedliche Kulturräume verglichen werden, ist der Blick auf die Berührungspunkte zwischen ihnen in den ersten beiden Teilen notwendig, auch im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg und der Oktoberrevolution. Ferner werden mögliche Bedeutungen und Ausprägungen des destruktiven und avantgardistischen Charakters vorgestellt, die Feindlichkeit der Tradition gegenüber, Agonismus und Antagonismus sowie Primitivismus und Sensibilität. Diese dienen in den folgenden Teilen als Anhaltspunkte für die Analysen und Bewertungen der besprochenen Werke.

Das erste Kapitel „L’avant-garde et l’écriture“ beginnt mit einer grundlegenden Frage zur antithetischen Stilentwicklung im Lauf der Jahrhunderte, wobei die Avantgarde-Bewegungen als Kulminationspunkt gelten können. Die von ihnen geprägte literarische Gattung des Manifests wird in I.2 analysiert. I.3 stellt die poetischen Ausprägungen der jeweiligen Bewegungen abseits der Manifeste vor; dazu sind sowohl kanonische als auch abseitigere Beispiele ausgewählt worden. Der portugiesische und der russische Futurismus kommen an dieser Stelle aufgrund ihrer reichhaltigen dichterischen Aktivitäten besonders zu Wort. Die Experimentierfreude mit der Sprache und vor allem die regelrechte Zerstörungswut der Dadaisten stehen auch in Zusammenhang mit den historischen Ereignissen; die Überwindung des unterstellten Traumas des frühen 20. Jahrhunderts wird in I.4 thematisiert.

Der zweite Teil, „L’Avant-garde et la musique“ ist am umfangreichsten angelegt und umfasst Analysen sowohl von theoretischen Schriften als auch von Lautgedichten und Musikstücken. In II.2 werden theoretische Ansätze mit einigen kurzen Notenbeispielen dargelegt. Die Sonderstellung von Erik Satie als Komponist, der von allen drei Bewegungen vereinnahmt wurde, wird in einem Sonderkapitel II.2.4 untersucht, wobei sein kompositorischer Ansatz am ehesten im Gedankengut der Dadaisten und Surrealisten verortet wird.

Das Kapitel über die Lautpoesie II.3.1 gibt eine Übersicht über die Loslösung von der klassischen Semantik (II.3.1.1 und II.3.1.2) und den Übergang zu einer musikalisch-performativen Kunstform (II.3.1.3), mit einer Analyse von Kurt Schwitters *Ursonate* als Höhepunkt des Geschehens.

In II.3.2 kommen konkrete Musikbeispiele vor, Pratellas futuristische Oper *L’aviatore Dro* (II.3.2.1); Arthur Louriés *Nash Marsh* (II.3.2.2), Erwin Schulhoffs *Wolkenpumpe* (II.3.2.3) und Stefan Wolpes *An Anna Blume* (II.3.2.4). Die Analysen geben Aufschluss über die Anwendung der in II.2 aufgeführten avantgardistischen Methodik und zeigen deren relative Allgemeingültigkeit sowie teilweise

auch Irrelevanz für den westeuropäischen Werkkanon dieser Zeit. Die Beispiele geben Auskunft über die Möglichkeiten und Validität dieser Methoden und Stilmittel, der Verweis auf ihre Gültigkeit außerhalb ihres unmittelbar angepeilten Wirkungsbereichs bestätigt die Teilhabe an der Formung des Epochenstils der Avantgarde-Bewegungen.

Der dritte und kürzeste Teil „L’Avant-garde et la performance“ beinhaltet die Betrachtung von avantgardistischen Ansätzen zur Erneuerung des bürgerlichen Theaters in III.1, welche sich mit zeitgenössischen Tendenzen überschneiden. Die Organisation von sogenannten Soirées sowie den partizipativen Formaten wie im *Cabaret Voltaire* ist ein bedeutender Schritt zu einer offenen Form der darstellenden Künste und bot seinerzeit einer Vielzahl von Künstler:innen die Gelegenheit, Werke, die etwa auch in dieser Arbeit vorkommen, Kolleg:innen und Publikum vorzustellen (III.2). Die besonderen Möglichkeiten von Interdisziplinarität und der Versuch, für ein breites, wenn nicht gar ein Massenpublikum Events zu konzipieren und zu koordinieren, werden anhand von drei Beispielen aus Frankreich und Russland in III.3 besprochen. Planbarkeit, Verschriftlichung sowie ästhetische Anreize sind dabei ebenfalls Thema.

Die Aktivierung von Amateuren, künstlerischen Passepartouts, Multitalenten sowie hybriden Formen verändert die Bewertung eines Kunstwerks. Wir können die Öffnung des künstlerischen Spektrums beobachten, die Auflösung der Grenzen zuerst zwischen Genres und verschiedenen Kunstbereichen, dann zwischen der Kunst selbst und der Welt außerhalb des künstlerischen Schaffens. Wenn wir aus allem wie Kubisten oder Dadaisten mit ihren *objet trouvés* „Kunst machen“ können, ist alles aus Kunst gemacht.

Wir nehmen daher in diese Arbeit synthetische Perspektiven auf, insbesondere im Kapitel über die Praxis des Manifests I.2, das Manifeste aus verschiedenen Bewegungen, Ländern und in Bezug auf verschiedene Kunstformen vereint; „L’avant-garde après la lettre“ (I.4) fasst die Avantgardepositionen zusammen, die Benjamins destruktiven Charakter antizipieren und aufgreifen. In II.3.2 zeigen wir, dass das Lautgedicht als ein hybrides Genre sowohl sprachliche, musikalische als auch performative Aspekte umfasst und damit eine echte Verschmelzung der Ausdrucksformen zu einem neuen darstellt. Das Kapitel über die Performance beleuchtet Events, die nach literarischen, musikalischen und theatralischen Kriterien orchestriert sind (III.2 und III.3).

Die transdisziplinäre Methode ist in dieser Arbeit oft besser geeignet als ein rein literarischer, musikwissenschaftlicher oder theaterwissenschaftlicher Ansatz. Die Bewegungen sind internationale Bewegungen, nicht nur in Bezug auf ihre geographische Verteilung und ihre Ausprägungen, sondern vor allem auch in Bezug auf ihr gemeinsames Bezugssystem, ihr Wissen über zeitgenössische Kunst und die zahlreichen internationalen Freundschaften. Wenn wir an die Berichte

über die ersten Abende im *Cabaret Voltaire* denken, sollten wir uns nicht einmal mehr die Frage der Internationalität oder Transdisziplinarität stellen müssen: Die transkulturelle Methode hilft uns, die Gemeinsamkeiten zwischen den Individuen zu erfassen, sie bevorzugt keine nationalen Stile, sondern versucht, den Austausch zwischen verschiedenen Kulturen, Gruppen und geographischen Regionen genau zu verstehen.

Die Avantgarde hob sich schnell von der Konkurrenz ab. Eine Neuverteilung der Hauptrollen auf der Bühne des kulturellen Lebens und auf sozialer Ebene konnte stattfinden. Kunst vermischt, ja löst sich sogar auf, im praktischen Leben, in historischen und sozialen Bedingungen. Es formen sich neue Menschenbilder, die zu den jeweiligen Avantgarde-Bewegung passen. Diese Arbeit findet und benennt kulturelle Bezugssysteme, welche es ermöglichen, die Beziehungen zwischen den Künstlern transdisziplinär zu analysieren, was die Grundlage einer fruchtbaren Beziehung zwischen den Künsten selbst ist.

Schreiben im Gegenteil

Der erste Teil illustriert die ideengeschichtlichen Grundlagen in Verbindung mit der Avantgardeliteratur. Es ist der Konservatismus, der Kritik und den Wunsch nach einer Revolution hervorruft, nicht nur nach Reformen; angesichts von Stagnation braucht es einen radikalen Wandel. Ein System zu attackieren erlaubt es diesem gleichzeitig, sich zu entwickeln. Aus literatur- und kunsthistorischer Sicht ist es kaum ein neues Phänomen, dass sich eine stilistische Strömung bildet, die antithetisch auf eine zeitgenössische Ästhetik reagiert. Es gibt eine Vielzahl dieser Antworten: Den Hellenismus, der auf die Antike reagiert; das Mittelalter, zuerst romanisch, dann gotisch; den Barock, der auf die Renaissance folgt; die Romantik, die eine komplementäre Position zur Klassik einnimmt. Die Gegensätze, die diese Strömungen vereinen, ergeben sich aus der Art und Weise, wie die Verflechtung vom Innenleben des Künstlers und der Umwelt erlebt und in künstlerisches Schaffen umgesetzt wird. Die objektive Sichtweise, klassisch, wenn man so will, besteht darin, die persönliche Sensibilität in Hinblick auf die Regeln des Universums zu relativieren. Das Gegenteil davon ist die subjektive Erfahrung, die in eine objektive Arbeit umgesetzt wird. *Toda a criação é objectivação* ist ein Leitsatz Fernando Pessoa's. Etwas Ähnliches postuliert Benjamins Vision der künstlerischen Evolution: „das Subjektive stellt immer den Moment der Negation dar, der die erreichte Gesamtheit aufbricht und zu einer

neuen Synthese drängt“¹. In Schumpeters *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie* von 1942 ist die Zerstörung ein unverzichtbarer Teil des Produktionskreislaufs und des Innovationsprozesses.

Wer sich weigert, die Vergangenheit nachzuahmen, kann somit ein Gegenteil erschaffen, um den Anforderungen seiner Zeit gerecht zu werden. Diese Reaktionen bewegen sich jedoch gewöhnlich auf einem ästhetischen Niveau. Die Avantgarde wirbt für soziokulturelle Dimensionen künstlerischer Fragestellungen, ihre Brisanz beruht auf dem unvereinbaren Gegensatz von fortschrittlicher, zeitgenössischer Kunst und konservativer Moral. Die avantgardistische Haltung stellt einen neuen Ansatz dar, denn sie hinterfragt die Beziehung des Künstlers zu seinem Werk und sucht, der zeitgenössischen Verpflichtung nachzukommen, die die Kunst auf der Grundlage eines historischen Bewusstseins von sich selbst erfüllen könnte². Das Selbstbild des avantgardistischen Künstlers ist daher von der Geschichte losgelöst und keine neue Antwort auf ein Problem, das seit der Antike existiert.

Futuristen haben erkannt, dass sich die Abfolge von stilistischen Variationen der ihnen vorausgehenden Zeit erschöpft hat. Die Revolution der Opern Wagners, das glorreiche Wiederaufleben von Hugos elisabethanischem Theater oder das Bewusstsein für soziale Themen in Zolas Romanen sind Aufgaben an die Künste, die sich durch ihre Zeit bedingen. Die Götzen der Vergangenheit nachzuahmen ist kaum fruchtbar, ohne massiven Widerstand sind sie aber auch nicht zu ignorieren.

Die Techno-Romantik, die von den Futuristen in einer Explosion von Manifesten und Werken, der künstlerischen Transformation der Technologie, gefeiert wird, bildet den Gegenpol zu allem, was für die Romantik von Wert war. Das suggestive Mondlicht wird für tot erklärt, die Poesie der Maschinen sublimiert. Dennoch, die Begeisterung, gleich für welches Thema, die ein künstlerisches und sogar soziales Programm umzusetzen sucht, ist romantisch, und die Avantgarde riskiert, selbst der ewigen Wiederkehr künstlerischer Trends im Kleid ihrer jeweiligen Zeit anheimzufallen. Ball zweifelt in seinem Tagebuch *Flucht aus der Zeit* an der Vitalität Dadas, indem er die individuellen Kämpfe jeder Generation relativiert:

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.³

1 RAULET, Gérard, *Le Caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Aubier, 1997, p. 72.

2 POGGIOLI, Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna : Il Mulino, 1962, p. 27.

Die Futuristen feiern die industrielle Schöpfung, die nicht nur alte ästhetische Paradigmen zerstört, sondern eine ganze Lebensweise, und die vor allem selbst Zerstörung, also Waffen, Müll, schlechte Luft etc., produziert. Der Pilot kann zwar über den Wolken fliegen, und gleichsam viele Menschen töten, wenn der Motor oder seine eigene Kraft ihn im Stich lässt, oder er Bomben abwirft. In *Sieg über die Sonne* fällt der Propeller ins Bühnengeschehen und verursacht einen zerstörerischen Moment; der Flieger Dro stirbt nach einem Absturz am Strand. Das Flugzeug unserer Zeit ruft auch das Bild der zusammenstürzenden Twin Towers hervor – eine destruktive Perspektive, welche die Transzendenz des Menschen durch den Flug zu einem hyper-technischen ätherischen Wesen verzerrt und Ikarus heraufbeschwört.

Es geht für die Futuristen darum, ihren Agonismus auszuagieren, ein Impuls, dem Satie nicht gefolgt ist, ohnehin ist er gegen alle, auch gegen die Futuristen. Er ist sich bewusst, dass die Rebellion fruchtlos sein wird und nur beweist, wie tief der Rebell in dem System verwurzelt ist, das er bekämpft. Wie um diesem Widerspruch zu entgehen, zeigt die dadaistische Bewegung einen grundlegenden Zynismus.

Eines der Ziele dieser Arbeit ist es daher, die Avantgarde nicht nur ästhetisch, sondern auch gesellschaftspolitisch zu bewerten. An welchen psychologischen Zustand richtet sich die Kunst der Avantgarde? Was bringt uns eine auf Opposition basierende Kunst?

Sich zu widersetzen, eine gegnerische Front mit einem schablonenhaften Feindbild zu vereinen, ist ein Bestandteil des avantgardistischen rhetorischen Verhaltens. Der Begriff Futurismus beinhaltet beispielsweise die Ablehnung eines vorausgesetzten Traditionalismus; es ist kein neutraler Begriff, weil er an die automatische und ewige Spannung zwischen Modernem und Altem, zwischen Innovation und Tradition erinnert. Eine intellektuelle Mobilisierung findet statt, die möglicherweise eine Revolution gegen die dekadente Kultur, und wahrscheinlich auch gegen die Tagespolitik vorsieht. Kulturell enttäuscht und frustriert haben die Einwände der Avantgardisten eine Grundlage, die mit der der Konservativen und Kulturpessimisten deckungsgleich ist. Schließlich ist der destruktive Charakter von Benjamin selbst traditionalistisch im Bestreben, Situationen durch ihre Zerstörung greifbar zu machen:

Der destruktive Charakter steht in der Front der Traditionalisten. Einige überliefern die Dinge, indem sie sie unantastbar machen und konservieren; andere die Situationen, indem sie sie handlich machen und liquidieren. Diese nennt man die Destruktiven.⁴

3 BALL, Hugo, *Flucht aus der Zeit*, München und Leipzig : Verlag von Duncker und Humboldt, 1927, p. 100.

Der Widerstand der Avantgarde ist aber radikaler als der der Pessimisten. Die einzige wahre Revolution, die innere, fördert das Schärfen von spirituellen Waffen gegen den erhärtenden und enger werdenden menschlichen Geist. Diese sind also etwa die Externalisierung von Ideen, moralischer Exhibitionismus, revolutionäre Praktiken: Der Verzicht auf Privatsphäre zeugt von einer offenen Persönlichkeit. Sich zu schämen und seine Mängel zu leugnen, ist charakteristischer für die von den Surrealisten verlachten Kleinbürger oder für den „Etui-Menschen“⁵. Ein extremer Antagonismus macht die Anhänger der Bewegungen zu erklärten Feinden von bürgerlichen Lebensentwürfen und Erwartungen an die Kunst.

Davon ausgehend, dass der surrealistische Geist und Gedanke „Negation und die Negation der Negation“⁶ sind, ist die Opposition standardmäßig in den Verhaltensweisen der Surrealisten einprogrammiert. Dieser Ansatz soll bewusst der von hegelianischem Denken geprägten dialektischen Methode widersprechen, die als erstickend und unanwendbar für reale oder persönliche Probleme angesehen wird. Vielmehr schlägt der Ansatz ein Modell des alternativen und freien Denkens vor, das die gesamte Persönlichkeit untergräbt, wie Artaud in seinem *Manifeste en Langage clair* von 1925 feststellt:

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. (Wenn ich weder an das Böse noch an das Gute glaube, wenn ich eine solche Veranlagung zur Zerstörung spüre, wenn es keines in der Ordnung der Prinzipien gibt, auf das ich vernünftigerweise zurückgreifen kann, dann liegt das Prinzip in meinem eigenen Fleisch.)⁷

Es geht nicht mehr um Überzeugungen und intellektuelle Verhandlungen, das heraufbeschworene Gegenteil und seine Wichtigkeit liegen im Kern des Wesens selbst und sind untrennbar mit seiner künstlerischen Tätigkeit verbunden.

Die Opposition dieser Künstler zeigt sich in Rebellion und Beleidigungen, in ideologischer Polemik, die den Schriften und Manifesten ureigen ist. Diese Ideologie, die vom Gegenteil genährt wird, stellt nicht nur die logische oder pseudologische Rechtfertigung des Gemütszustandes dar⁸, sondern auch den Beweis, dass dieser Gemütszustand in den Verhaltensweisen und Gewohnheiten der betreffenden Personen sichtbar wirksam ist. Außerdem bietet die antagonistische

4 BENJAMIN, Walter : « Der destruktive Charakter », dans *Illuminationen*, Frankfurt : Suhrkamp Taschenbuch, 1977, p. 290.

5 *Ibid.*

6 BRETON, André, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, p. 763, nous traduisons.

7 ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, t. I, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, 1976, p. 52, nous traduisons.

8 POGGIOLI, 1962, p. 16.

Haltung eine günstige Grundlage, die eigene Position zu definieren, sich in der eigenen Existenz als Künstler zu behaupten.

Die Polemik wird von Emotionen gespeist, entweder von Leidenschaft oder Wut; sie ist eine verbale Reaktion auf umstrittene Sachverhalte oder Umstände und oft ungenau. Diese Reaktion selbst, sowohl verbal als auch in dem Moment, in dem es zu Handgreiflichkeiten kommt, hat kaum einen anderen Zweck als das „Dagegensein“ und schlägt selten einen Lösungsweg vor, der weniger großwahnsinnig wäre als der totale Sturz der Gesellschaft. Übersetzt in Aktivismus, passt die Polemik perfekt in das semantische Feld der Avantgarde und ist noch mehr als ein gezielter Angriff auf den Versuch, ein *no man's land*⁹ zu besetzen.

Neben den tatsächlichen Demonstrationen und Aktionen ist es interessant, den aktivistischen Aspekt der Avantgarde als psychologischen Antrieb zu benennen; als eine geistige Disposition, also mit dem Wunsch und der Energie, die gegenwärtige Ordnung von Kunst und Gesellschaft zu stören, zu zerstören. Die Avantgardebewegungen verlassen zunächst das bürgerliche Milieu, dem sie entstammen, und greifen es dann an. Dies ist eine psychologische Einschränkung, die auch den Grad der rhetorischen Gewalt erklärt: Die Nähe, ja sogar die Identifikation des avantgardistischen Künstlers mit seinem Angriffsobjekt macht seine Kritik und Polemik beißender und effektiver.

Die Angriffe beziehen sich auf alles, auf die Welt, die Gesellschaft, den Lebensstil, die Kunst natürlich, diese ist ja ihr Ziel: Zwischen Begeisterung und Aggressivität oszillierend, strebt die Polemik danach, *ex nihilo* eine historische Einheit und eine Lebensweise zu schaffen, die ihr entspricht. Wenn ein futuristischer Künstler eine futuristische Küche, eine futuristische Ehe beschreibt, findet er seine künstlerische Phantasie außerhalb von sich selbst und schreibt seine eigenen Affekte der Welt zu, und nicht nur der Kunst:

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.¹⁰

Diese Art der Projektion von Affekten wird zu einem doppelten Boden der Realität, der vom Künstler selbst geschaffen wird. Die Außenwelt ist sozusagen futurisiert; nicht weil die vom Futuristen vorgeschlagenen Änderungen vorgenommen wurden, sondern weil seine Projektionen zu seiner alternativen Realität

9 *Ibid.*, p. 42.

10 FROMM, Erich, *Die Kunst des Lebens*, 1956, p. 33.

werden. Es geht nicht darum, allen Avantgardekünstlern psychische Erkrankungen zuzuschreiben (vgl. Zitat oben) und ihr Verhalten zu pathologisieren, sondern die Motivation hinter den formulierten Argumenten aufzudecken, die sehr oft nicht nur extrem oder übertrieben, sondern auch sinnlos erscheint. Im Manifest zur futuristischen Küche (*Manifesto della cucina futurista* von 1930) fordert Marinetti beispielsweise die Abschaffung von Messer und Gabel. Einige der Provokateure sind sich der Absurdität ihrer Forderungen bewusst und vor allem der übertriebenen Art und Weise, wie sie diese formulieren.

Tzara, der bereits die Geburt einer Avantgardebewegung, des Futurismus, miterlebt hatte, begann, Anti-Manifeste zu schreiben und stellte sich damit in einer polemische Weise gegen die Gegenbewegungen. Er stellt von Anfang an fest, dass es nicht seinen eigenen Anforderungen entspricht: „Wir wissen ohnehin, dass unser Anti-Dogmatismus so exklusiv ist wie ein Beamter“¹¹. So antwortet er im Gegenteil mit einem anderen Gegenteil. Damit wäre er bei einer Art Nihilismus angekommen – oder auch nicht: Tzara präsentiert den Dadaismus als eine Haltung des Misstrauens, zu der niemand verpflichtet ist. Kubismus und Futurismus stellen sich als neue Denkschulen dar und bilden selbst Institutionen in sich heraus. Der Dadaismus stellt sich standardmäßig gegen Prinzipien und Theorien: Keines davon wird von ihm akzeptiert, und das gilt auch für den Nihilismus. Das dadaistische Dagegensein ist keinesfalls gewalttätig, Tzaras Manifeste raten zu einer gelassenen Haltung und zu mehr Gleichgültigkeit. Jeder soll seine Autonomie bewahren und unbescholten seinen Aktivitäten nachgehen können, in einem Lebensstil, der zu allem „nein“ sagt und damit einem Leben, das nach Zustimmung heischt, überlegen ist. Der Dadaismus ist keine lebensfeindliche Richtung, indem er eine verbindliche Ästhetik oder Ethik etabliert, sondern verortet sich im Leben selbst, indem er jeden schwächelnden Begriff von Moral, Ethik oder Kultur dekonstruiert: Tzara erklärt, der Dadaismus sei „für den ständigen Widerspruch, auch für die Affirmation“, er sei „weder für noch gegen“ und bekräftigt: „Ich erkläre mich nicht, weil ich den gesunden Menschenverstand hasse.“¹² Er ist sich der Absurdität seiner Existenz und seiner Widersprüche bewusst und nutzt die Gesamtheit dieser Widersprüche in seinen Schriften. Diese dadaistische Geste der Verneinung, Zerstörung, des Entfernens der Maske einer vermeintlichen Autorität ist in der Lage, den Blick auf die unaussprechlichen Aspekte des Lebens zu erweitern.

Die neue geistige Haltung dieser Zeit tendiert zum Drahtlosen, und zwar nicht nur technisch betrachtet wie das schnurlose Telefon, sondern vor allem auf der Ebene der Kohärenz: *Immagine senza fili, parole in libertà*. Marinetti beschreibt in seinem *Manifesto tecnico della letteratura futurista* vom 11. Mai 1912

11 TZARA, Tristan, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Flammarion, 1975, p. 375, nous traduisons.
12 *Ibid.*, p. 360, nous traduisons.

die Logik als *piombo*, Blei. Auch das dadaistische Kunstwerk setzt auf Missverständnisse. Der Dadaismus basiert nicht auf der Mittelmäßigkeit, von einem breiten Publikum verstanden werden zu wollen. Die Logik ist nur ein auferlegtes und illusorisches System, weil sie lediglich zu Schlussfolgerungen über das formale Äußere des Werkes führt und seine innere Autonomie damit übergeht und letztlich negiert. Der warme Moment des Verstehens der Botschaft, des Werkes, des Künstlers, der Philosophie der Gegenwart usw. verwandelt das Werk in „kandierte Diarrhöe“¹³, die aus dadaistischer Sicht den Tod, das Ende der Kunst bedeutet.

Die Avantgardebewegungen geben einem Werkzeuge an die Hand, sich von allem Komfort, Mode, Vergänglichkeit, dem Stil der Zeit, der Moral und der Heiligkeit zu befreien. Das Ziel bleibt immer, die Wahrheit der Vereinigung der Dinge zu bewahren: „Widerspruch und Einheit von Polaritäten in einem einzigen Wurf kann Wahrheit sein.“¹⁴ Diese Beobachtung hilft uns, die Kunst der Avantgarden zu verstehen, das Paradoxon eines potenziell destruktiven Werkes zu erhellen: Wenn Künstler ein Gedicht aus einer depressiven Sprache erschaffen, wenn sie eine Collage aus Müll erstellen, oder wenn sie ein Musikstück schaffen, das nur aus Schweigen und Pausen besteht. Benjamin betont oft den apollinischen Impuls seines destruktiven Charakters, dessen Tätigkeit „eine vollkommene Reduktion, ja Radizierung seines eigenen Zustandes bedeutet.“¹⁵

In Bezug auf die künstlerische Leistung zählen wir die unzähligen futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Collagen auf literarischer, bildnerischer, musikalischer und theatralischer Ebene. Das Prinzip des Klebens fordert die Montage einer Vielzahl von Elementen aus verschiedenen Quellen geradezu heraus und ergibt – oder auch nicht – ein völlig neues Bild. Wieder einmal geht es darum, mit einer vermeintlich klassischen Position zu brechen:

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
consoled 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.¹⁶

13 *Ibid.*, p. 365, nous traduisons.

14 *Ibid.*, p. 366, nous traduisons.

15 BENJAMIN, 1977, p. 289.

16 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. 208-209, nous soulignons.

Die Vereinigung antagonistischer Kräfte ist eine Konstante des Surrealismus. Breton stellt in seinem Zweiten Manifest des Surrealismus hoffnungsvoll fest

dass es einen bestimmten Punkt im Kopf gibt, von dem aus Leben und Tod, Realität und Phantasie, Vergangenheit und Zukunft, kommunizierbar und nicht kommunizierbar, hoch und niedrig nicht mehr als widersprüchlich wahrgenommen werden¹⁷

und dass der Surrealismus genau dazu beitragen könnte, sich diesem „erhabenen Punkt“¹⁸ zu nähern. Um Kontraste und Gegensätze, das Pendeln zwischen Glück und Unglück zu vermeiden, den Zwang zur Kompensation, ist die Gleichgültigkeit ein essentieller Bestandteil des Lebens, weil sie kein Extrem außer sich selbst berührt. Der Nihilismus ist jedoch nicht das Mittel der Wahl: Surrealisten sind zum Beispiel nicht gegen die Kunst selbst oder gegen die Idee, eine Bewegung zu bilden. Ihre Einflüsse sind sowohl spiritueller als auch materialistisch-atheistischer Natur. Es ist eine Bewegung, die weder eine destruktive noch eine konstruktive Bedeutung hat¹⁹. Eitelkeit, Abgrenzung und Stolz haben bei den Surrealisten keinen Platz.

Breton entschied sich sprachlich für möglichst wenig vorsätzliche poetische Bilder. Unstimmige Bilder, deren Bedeutungsfolge keinen Sinn ergibt wie Lautréamonts „Rubis de Champagne“ können nur das Produkt eines Geistes sein, der ungehemmt denken kann. Ohne lange Überlegung sondern eher automatisch kann derjenige, der spricht oder schreibt, auf alles zugreifen, was sein Gehirn vor ihm verbirgt. Mehrere dissoziierte Bedeutungsfelder werden unbewusst näher zusammengebracht. Je größer der Abstand zwischen diesen Feldern, desto tiefer und stärker ist die Beziehung zwischen ihnen. Solche Verbindungen herzustellen zeugt von der tiefen Zuneigung unter den Dingen, die einander auf den ersten Blick ferner nicht sein könnten. Das Ergebnis mag bedeutungslos sein, aber es ist nicht unreal, sondern surreal. Zwei Realitäten wurden zufällig zusammengeführt und steigern sich gegenseitig. Die Widersprüche, die defragmentierten Begriffe, der Unsinn, der Spott, der sich daraus ergibt, gelten als gewünschte Kunstgriffe dieser automatischen Denkweise.

Jede soziale Gruppe, jede Bewegung, sogar jeder Künstler schafft eine eigene Ideologie, eine eigene Opposition oder ein Gegenteil. Die soziale und politische Avantgarde breitet sich im künstlerischen Bereich aus, was sich in den Manifesten bemerkbar macht (vgl. I.2). Die Substanz dieser Opposition ist keine Frage der sozialen oder politischen Verfolgung, im Gegenteil: Eine Avantgardebewegung könnte in einer Diktatur nicht gedeihen, sie würde schnellstens verfolgt und

17 BRETON, 1988, p. 781, nous traduisons.

18 *Ibid.*, p. 782, nous traduisons.

19 *Ibid.*, p. 781.

getilgt. Es ist eine Frage der kritischen Intelligenz und Sensibilität, welche Wissenschaftler, Künstler und Amateure, Improvisatoren und Handwerker vereint. Diese heterogene Masse an Fähigkeiten und kreativem Willen oszilliert zwischen akademischer und populärer Anerkennung, einer Anerkennung, die ihrerseits zur Bildung eines -ismus, einer destruktiven Schöpfung führen kann.

Die drei nationalen Ausdrucksformen des Futurismus zeigen mehrere gemeinsame Nenner bei der Wahl der Themen und Ausdrucksmittel. Die zerstörerische Energie findet in den drei Fällen sehr unterschiedliche Erscheinungsformen: Marinetti entscheidet sich für die Zukunft aus kultureller Langeweile der Vergangenheit und fügt eine gewalttätige Komponente hinzu, um den italienischen Chauvinismus zu predigen und eine aggressive Ästhetik zu bekräftigen. In Russland stellt insbesondere Majakowski seine Arbeit in den Dienst einer Zukunft, die untrennbar mit der Revolution und all ihren Unruhen verbunden ist und ihn zu einer Frage von Leben und Tod führt. Pessoa hingegen nimmt keine politische oder soziale Position ein und nutzt den Futurismus als Werkzeug, um seine Gefühle zu erforschen und ins Unermessliche zu steigern.

Die Zukunft verspricht Innovationen und Fortschritte, die bereits in der Gegenwart zu spüren sind. Es ist notwendig, ein neues System von Bezügen und Bedeutungen zu schaffen. In unseren Analysen zeigt sich, dass alle Futuristen an der poetischen Sprache arbeiten und sie modifizieren, um den Anforderungen der kommenden Zeit und den damit einhergehenden Empfindungen gerecht zu werden, je nach kulturellem Kontext oder stilistischen Erwartungen der Autoren. Wir haben gezeigt, dass es für jedes Manifest Gedichte und Texte gibt, die den in den Manifesten gestellten Anforderungen und Polemiken entsprechen. Diese Texte stellen jedoch nicht unbedingt den größten Teil der dichterischen Aktivität der Bewegungen dar. Im Falle der italienischen Futuristen gehören die Gedichte von Marinetti, Palazzeschi und Cangiullo zu den wenigen, die über die Bewegung hinaus bekannt geworden sind, ansonsten konzentriert sich die literarische Tätigkeit hauptsächlich auf das Schreiben von Manifesten.

Russische Futuristen, die sich selbst auch als Kubofuturisten bezeichnen (vgl. Introduction), zeigen in ihren Werken, dass sie in der Lage sind, futuristische und auch konstruktivistische Ideen zu nutzen, ohne den einen oder anderen Stil während ihrer kreativen Karriere wirklich zu verraten. Nach Marinettis Besuch in Moskau 1914 spricht Majakowski, als wolle er die zukünftigen portugiesischen Futuristen einbeziehen, sogar von einer „literarischen Parallelität: Futurismus ist eine allgemeine Stilrichtung, die in der Großstadt geboren wurde und alle nationalen Unterschiede zerstört. Die Dichtung der Zukunft ist kosmopolitisch.“²⁰

20 LISTA, Giovanni, *Le Journal des futurismes*, Paris : Éditions Hazan, 2008, p. 175.

Der portugiesische Futurismus fordert in seinen Manifesten das Ende der Dekadenz, das Ende der Autoren, die kein Interesse an der Moderne und der Entwicklung der Literatur haben, das Ende der Dominanz der Tradition in der zeitgenössischen Kunst sowie das Verschwinden bestimmter Akteure auf der nationalen und internationalen Szene, die sich selbst vermutlich nie als heuchlerisch oder inkompetent bezeichnen würden. Ihre Schriften distanzieren sich von den Merkmalen einer antiken Poetik, ohne jedoch die Sprache umkrepeln zu wollen, im Gegensatz zu den anderen futuristischen Strömungen und avantgardistischen Bewegungen.

Alle haben einen Angriff auf die Sprache verübt oder zumindest versucht, sie zu erneuern: die Futuristen, die Zaumisten, die Dadaisten und die Surrealisten. Die Dadaisten nahmen die futuristischen Werke zur Kenntnis, übernahmen viele ihrer Techniken und leugneten die Möglichkeit, dass die Futuristen sie schon vorgehabt haben nehmen können. Es stimmt, dass die Motivation für die Erneuerung der Sprache nicht dieselben sind, aber unterm Strich versprechen sie eher Kontinuität, keinen Bruch. Es geht nicht nur darum, eine Sprache so zu untergraben, dass sie hohl wird, so dass sie einen semantischen Tod erleidet; oder nur darum, die Erfindung eines Systems voranzutreiben, das es dem Unbewussten erlaubt, eine Stimme zu finden, während es die Möglichkeit des Missverständnisses vernachlässigt, kurz gesagt: sich über den Inhalt oder die Form des Textes lustig zu machen. Alle diese Erfahrungen wurden erforscht, haben textliche Früchte getragen und sind größtenteils nicht mehr sehr wirkungsvoll. Der destruktive Aspekt, die Aggressivität, liegt in der Art und Weise, wie die Autoren der Manifeste ihre Leserschaft ansprechen und vor allem darin, wie sie ihre Ideen in Manifeste verwandeln: *tabula rasa*, Nihilismus, Feindseligkeit. Alles zu zerstören, alles zu untergraben, alles zu verleugnen: Laut Benjamin ist das der große destruktive Charakter. Sein Vorschlag ist, uns von allem zu befreien, das, wozu uns die Geschichte bereits verurteilt hat, zu klären, und dieses Prinzip in die Rhetorik der Künste aufzunehmen. Der frei gewordene Platz muss genutzt werden, auch für die profansten Dinge. Für Surrealisten ist es notwendig, ihn wieder zu besetzen, um einen modernen Gedanken zu formulieren, der einen Anspruch auf Zeitlosigkeit erhebt: Nicht, um Produkt seiner Zeit und ihrer Trends zu sein, sondern um nach Universalität zu streben.

Musik

Die Musik nimmt in jeder Avantgardebewegung einen anderen Platz ein. Wir können diesen Umstand durch die programmatischen Texte, Manifeste, Egodokumente, und auch über die Präsenz von Komponisten und Musikern bei den Treffen der Avantgardegruppen feststellen. Ist dieser letzte Punkt jedoch nur andeutungsweise oder gar nicht bewiesen (vgl. II.1), können wir Werke von Komponisten, die manchmal unfreiwillig mit diesen Bewegungen in Verbindung gebracht werden, untersuchen und prüfen, ob die Paradigmen einer vermeintlichen Ästhetik der futuristischen, dadaistischen oder surrealistischen Musik auf diese Werke zutreffen. Diese Methode wurde oftmals in der Forschung (vgl. Arfouilloux, Weiss, Widmaier) herangezogen. Der II. Teil stellt die verschiedenen Konzepte der Musik der Avantgarde vor und zeigt, inwiefern sie von den jeweiligen Komponisten angenommen wurden oder eben nicht.

Es wird deutlich, dass die Bedeutung der futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Musik auch vom Interesse der Anhänger sowie ihren Freundschaften und Beziehungen im künstlerischen Umfeld, also vom biographischen Hintergrund der Bewegung und manchmal von den Bedingungen der professionellen Musiklandschaft in der jeweiligen Stadt abhängt. So ist es beispielsweise gerade im Falle des Surrealismus wichtig, die entsprechende Situation in Paris zu berücksichtigen.

In diesem Kapitel werden die potentiellen Errungenschaften und ihre Bedeutung für die Musikgeschichte hervorgehoben, die diese Konzepte sowie ihre destruktiven und kreativen Bestrebungen implizieren. Es wird untersucht, in welchem Ausmaß Musik in den Gründungstexten erwähnt wird oder nicht, ob Musik als Ausdrucksmittel und Werkzeug zur Verbreitung von Ideen beabsichtigt oder als gültig angesehen wird, ob es bei den Veranstaltungen musikalische Einlagen gab, sowie Partituranalysen.

Lautpoesie und avantgardistische Musik haben eine gemeinsame Geschichte in Klang und Live-Performance. Die Kunst der jeweiligen Avantgarde scheint zunehmend danach zu streben, die verschiedenen Ausdrucksmittel zu aus strengen Gattungsgrenzen befreien und nach Belieben miteinander zu verschmelzen. Was waren die neuen Werte, die durch Antikunst geschaffen werden konnten? Die Befreiung der Dichtung sicherlich, allem voran das Lautgedicht.²¹ Indem der live-Aspekt des Vorlesens hinzukommt, wird die Performance als drittes wesentliches Element der Lautpoesie bestätigt. Sie verlangt, dass der Interpret das Gedicht

21 HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, Paris : Éditions Allia, 2004, p. 164.

nicht nur rezitiert, sondern wirklich verkörpert, um seine Klangbedeutung – *soundsense* – sichtbar und hörbar zu machen.

Die destruktive Natur des Genres der Lautpoesie überschneidet sich mit der Vision der Zerstörungskraft nach Benjamin, impliziert jedoch nicht die völlige Zerstörung, sondern die Beseitigung der Grundfesten, die eine Lücke hinterlässt, die bereit ist, gefüllt zu werden. Der Verzicht auf eine lexikalische Bedeutung entspricht dieser Idee; sie impliziert nicht zwingend den Verlust einer Bedeutung: Jede Philosophie des Nicht-Denkens lebt von einem Widerspruch, allein dadurch, dass sie zum Ausdruck kommt.²²

Anstatt die verschiedenen Komponenten der Kunstwerke zu verallgemeinern und sie zu ihren Ursprüngen zurückzuführen, arbeitet der Künstler mit Material, das ihn umgibt, und überdenkt es. Die Dichter-Komponisten nutzen also zwar immer noch die Sprache, doch auf unerhörte Weise.

Im Analyseteil (II.3) wird eine vielfältige Auswahl an Kompositionen der Akteure der Avantgarde-Musik vorgestellt. Bei allen Beispielen finden sich destruktive Elemente, doch keiner der Komponisten verlässt konsequent den Weg des Werkes selbst. Wir finden die Zerstörung oder Subversion klassischer Genres wieder; Pratella hatte in seinen Schriften die ideale futuristische Oper entworfen und folgt seinem Konzept mit dem *Aviatore Dro*; Louriés *Unser Marsch* lobt die Größe des Kommunismus und offenbart antibürgerliche und doch gelehrte Ironie, und Wolpe komponiert mit *An Anna Blume* ein Lied, das wie eine aufwändige dramatische Form daherkommt.

Jeder von ihnen entfernt sich auf seine Weise von der diatonischen Skala, alle Komponisten vermeiden weitestgehend Konsonanzen. Pratella und Wolpe wählen ein hexaphones, sogar dodekaphones Korsett und weisen damit auf die unmittelbare Zukunft der europäischen Avantgarde in Richtung Serialismus, auch wenn Pratella manchmal noch einen Hintergrund mit tröstenden diatonischen Konsonanzen zugesteht. Schulhoff ist von jeder harmonischen Einschränkung losgelöst und verwendet Phrasen aus diversen Werkgattungen nur in Form einer Anspielung; Lourié scheint sogar das postmoderne Zitat mit seinen aus traditionellen Formen entlehnten Passagen und seiner harmonischen Komplexität ohne nachvollziehbares Fundament zu antizipieren, wo jede Dissonanz so intentional erscheint wie die von *Sieg über die Sonne* (vgl. II.2.1.4) oder diejenigen in Golyscheffs Werken (vgl. II.2.2.2).

Die rhythmische Komponente ist für Schulhoff seinen Schriften zufolge (vgl. II.2.2) besonders wichtig, und auch Lourié erachtet diesen Parameter als sinnvoll, um den provokanten Inhalt seiner Musik besser transportieren zu können.

22 CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris : Gallimard, coll. « folio essais », 1985, p. 21.

Alle von uns präsentierten Kompositionen basieren auf oder sind untrennbar mit Texten avantgardistischer Herkunft verbunden. Dies ist bei Pratella und Lourié überdeutlich, wobei in *Nash Marsh* Lourié den Text sogar den Interpreten offen lässt, unabhängig davon, ob sie über eine musikalische Vorbildung verfügen oder nicht. Bei Schulhoff und Wolpe sind die Texte raffinierter und ihre Botschaften weniger offensichtlich, was sich auch in den Kompositionen widerspiegelt, während sie aber immer noch stark mit dem literarischen Feld der historischen Avantgarde identifiziert sind.

Insgesamt wird deutlich, dass eine dadaistische oder surrealistische Komposition eine widersprüchliche Angelegenheit und kaum umsetzbar ist, weswegen hier viele Werke von Kurzzeit-Dadaisten behandelt werden. Die Futuristen hingegen haben die Würde des Werks, zumindest ihrer Werke, immer geschätzt und waren um die Herausbildung eines Werkkanons bemüht, der in seiner Ausdehnung jedoch recht begrenzt ist. Dieser Aspekt wird in den Schlussbemerkungen (IV) behandelt.

Theater

Die Performance-Aktivität der in diesem III. Kapitel besprochenen Avantgardebewegungen geht nicht mehr von einem theatralischen oder literarischen Text aus, der inszeniert werden müsste; das Bühnenelement, das Ereignis, die Performance sind der Kern des Spektakels; die Texte – dramatischer Natur oder nicht – spielen nur eine untergeordnete Rolle. Das Konzept der Bühne nimmt eine breitere Bedeutung an und berührt die Bereiche des täglichen Lebens, durchdringt den öffentlichen Raum sowie die Privatsphäre und stärkt so den avantgardistischen Anspruch, Kunst und Leben miteinander zu verschmelzen. Theater wird auf der Straße gespielt, auf öffentlichen Plätzen, die ohnehin bereits Treffpunkt für alle möglichen Menschen sind (vgl. III.2.1; III.3); oder das Volksfest kommt ins Theater (vgl. III.1 und III.3.1). Gegenwart und Unmittelbarkeit sind die wesentlichen Merkmale dieser Art von Show, die von avantgardistischen Akteuren so sehr befürwortet und gewünscht wird. Der direkteste und vitalste Ausdruck der Performance würde idealerweise durch diese Ansätze erreicht werden.

Einmalige Aufführungen wie *Sieg über die Sonne* (vgl. II.2.1.4) oder *Parade* markieren den Beginn dieser Bemühungen, deren Ziel es unter anderem ist, maximale Verwirrung beim Publikum durch ein vorsätzliches künstlerisches Konzept zu erzeugen, im Gegensatz zu den in III.2 genannten Soirées. Der Übergang von

der klassischen Theatervorstellung zum Massenspektakel erfolgt hauptsächlich zu ideologischen Zwecken, die wir in III.3.2 und III.3.3 besprechen.

Eine Geschichtsschreibung der Inszenierung und des Tanzes ist in ihren Möglichkeiten begrenzt, da keine oder kaum kanonisierte Materialien wie Libretti, Texte, Partituren oder Skizzen vorhanden sind. So bedienen wir uns in dieser Arbeit Berichten von Zeitgenossen und, wenn möglich oder nützlich, der Stimmen von Journalisten.

Wie im Laufe der Arbeit mehrmals festgestellt, so gilt auch im Bereich der Performance, dass die bloße Brückierung des Publikums und das Empören der Bourgeoisie, dem *Skandalon*, keine nachhaltige Formel ist und eine vorherige Werbekampagne erfordert, die der impliziten Spontaneität der Veranstaltung entgegenwirkt. Die futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Kreise hatten allesamt ab einem bestimmten Punkt das Problem, dass die anwesenden Gäste ihrer Veranstaltungen eine gewisse Beleidigung ihres moralischen und ästhetischen Empfindens erwarteten, unter Umständen deswegen eigentlich erst gekommen waren. So mussten stets neue Ideen und potentielle Schockthemen eingestreut werden und die Soirées waren immer mehr einer größeren Planung unterworfen. Das verlorene Ephemere macht aus den avantgardistischen Soirées gewöhnliche Variété-Abende. „Echte Dada-Werke sollten nur sechs Stunden leben“²³: Ephemere Werke nämlich sind Werke, die nicht als solche vorgesehen waren. Die Dadaisten verstehen sich dabei als intellektuelle Kämpfer, die nach einer Art kathartischer Erfahrung durch ihre Auftritte suchten, und darin gelingen ihnen sowohl die ephemeren Momente als auch ein gewisses „Platz Schaffen“ durch ihre destruktive Haltung. Der Schlüsselmoment des Dadaismus basiert auf dem mit allen Mitteln erreichten störenden Moment. Diese Bewegung kann als ein einziger sehr langer Abend oder eine Performance betrachtet werden. Im Gegensatz dazu steht etwa der zu oft und zu schwerfällig formulierte Wunsch nach A-Historizität der Futuristen, die mit ihrem Akademismus gerade jene ephemere und reinigende Natur der Bewegung verhindert haben.

Die Verschmelzung der Künste, die vor allem die Zerstörung der Elemente, welche die Kunstformen sowie klassische Kategorien und Gattungen voneinander trennen, bedeutet, aus der Nähe betrachtet, eine sinnreiche Erwidern auf jede Zerstörung von Begriffen, Paradigmen und Traditionen. Die Zusammenführung einer Vielzahl von Elementen, von denen viele unberechenbar sind, und deren offene Inszenierung führt zu einer Darstellung, die Zufall und künstlerischen freien Willen vereint und damit immer einzigartig bleibt – dies wird in der Performance-Praxis der Avantgardebewegungen teilweise erreicht. Es ist ein Ansatz, der das Paradoxon der schöpferischen Zerstörung umfasst und synthetisiert: So ist es

23 ARENSBERG, W. C.: « Dada est américain », *Littérature* n° 13, Paris, mai 1920, p. 15–16, ici p. 15, consulté le 21 mai 2018 sur <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/litterature/>.

möglich, im Rahmen einer Performance ein transdisziplinäres, facettenreiches Werk zu schaffen und seine Nicht-Reproduzierbarkeit im benjaminischen Sinne erreichen. Das Werk kann als eine Art Zeitbombe verstanden werden, die sich nach seiner Entstehung und damit nach seiner Aufführung selbst zerstört – das Ephemere wird zu einem Schlüsselkriterium in der Praxis der avantgardistischen Performance.

Schlussbetrachtungen: Ist es gelungen, Platz zu schaffen?

Wir kommen zu dem Schluss, dass die Avantgarde-Bewegungen eine Menge Platz im Bereich der Literatur geschaffen haben. Es ist ihnen gelungen, neue Wege zu finden, sinnvolle Inhalte zu vermitteln und ihre jeweiligen klassischen Sprachen zumindest in Teilen hinter sich zu lassen. Die Arbeit einer semantischen Sprache scheint uns bei der Verschmelzung der künstlerischen Ausdrucksformen ebenso relevant zu sein wie bei der Öffnung der Genres. Die Lautgedichte in ihrer ausgefeilten Form, wie sie in II.3.1 veranschaulicht wird, ist Ergebnis dieser Verschmelzungen, das in seiner innovativen Ausprägung ernstzunehmen ist. Semantik und Syntax wurden untergraben, wie auch die Erwartungen an die Sonatenform und die musikalische Aufführungspraxis.

Der zerstörerische Wert der künstlerischen Tätigkeit, die wir in dieser Arbeit präsentiert haben, liegt weitgehend in der Zerstörung der üblichen Erwartungen an Kunstformen, der gewohnten Vorstellungs- und Gestaltungsweisen. Wenn Futuristen begannen, die neuen Methoden durch die Etablierung eines Regelkatalogs wieder konventionell zu machen, konnten Dadaisten und Surrealisten auf diese zunächst notwendige Phase auf ihrem Weg zum künstlerischen Ausdruck ohne Konventionen aufbauen, und akademische Modelle, ideologische Zwänge und die Verpflichtung, einem Publikum zu gefallen, weiter untergraben.

Die Verschmelzung der verschiedenen Kunstformen, die Simultaneität und die Synthese haben die Werke und Events geprägt, die wir in dieser Arbeit behandelt haben. Besonders interessiert hat uns die Rolle der Musik, die bei den Praktiken des Dadaismus, des Surrealismus, aber auch des Futurismus, insbesondere in Russland, immer mehr in den Hintergrund gerückt ist. Breton blieb bei dem Standpunkt, dass Musik keine konkreten Inhalte vermitteln könne und erkannte doch ihre essentielle Funktion an, bei einer Veranstaltung, einem Film oder einer Show eine tragende Rolle zu spielen. Der Sinn und dessen Funktion sind in dieser Zeit umstrittene Kriterien; das Spiel der Mehrdeutigkeit gefällt den Surrealisten wie auch den anderen Bewegungen, aber aufgrund ihrer spezifischen Fluidität

waren die Surrealisten nicht bestrebt, aus der Musik eine autonome surrealistische Kunstform zu bilden. Gleichzeitig ist es der Musik gelungen, bei den von uns genannten Beispielen mit den verschiedenen Kunstformen zu verschmelzen.

Ist es sinnvoll, diese künstlerischen Produkte als Gesamtkunstwerke zu betrachten? Im Kontext von Wagners Werk umfasst dieses Konzept ein szenisches Werk in der Musik, das eine hörbare, sichtbare und lebendige Aufführung bietet, wobei auch die Architektur und die Umgebung des Aufführungsortes von Bedeutung sind. Kandinsky beschreibt das Gesamtkunstwerk als ein externes Konzept, das immer eine Hierarchie der Kunstformen impliziert. Das Zusammenspiel von Wirkung und Gegenwirkung zwischen den verschiedenen künstlerischen Elementen schafft jedoch Spannungen und stärkt immer *alle* Parteien in ihrer Autonomie. Leider schwingt also beim Begriff Gesamtkunstwerk vorrangig eine Totalität des Kunstwerks mit, und nicht die geistige Vereinigung der Künste innerhalb des Werks. Im Rahmen dieser Arbeit verstehen wir ein Gesamtkunstwerk als die Zusammenführung relevanter künstlerischer oder politischer Inhalte, eine Inszenierung, die darauf abzielt, neue Techniken zu integrieren, und weniger eine immersive Überflutung aller Sinne. Die Kunst der Avantgarde geht über die Vorstellung von einem rein rezipierenden Publikum hinaus. Vielmehr geht es darum, diejenigen zu gewinnen, die diese Kunst auf existentieller Ebene erfahren und vor allem darum, eine andere Reaktion als Applaus hervorzurufen.

Im Mittelpunkt der avantgardistischen destruktiven Bemühungen stehen die komplizierten Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Tradition und Gegenwart, zwischen Bildung, Wissenschaft und neuem Erkenntnissen. Diese Beziehungen enthalten notwendigerweise Paradoxien, die nicht gelöst werden können, weil sie für alle Ewigkeit Teil des menschlichen Lebens sind. Die Avantgardebewegungen schlagen Methoden für eine neue Handhabung dieser Beziehungen vor, einige auf eine weniger vorsichtige Weise als andere. Eher sind es diese Methoden als die Werke, die die Nachwelt bewahrt hat. Bei der Untersuchung der verschiedenen Methoden der Zerstörung begegneten wir subtilen Werken und solchen, die ihre Gewalt und Zerstörungskraft mit Stolz zeigen. Der futuristische Bruitismus wird mit den harmlos scheinenden Klängen von Satie konfrontiert; die Manifeste mit brachialer Rhetorik einerseits und die authentische und sensible Poesie von Pessoa auf andererseits; das futuristische Variété-Theater und der Einfluss der eleganten *ballets russes*. Schwitters' subversive und konstruktive Herangehensweise an die Komposition seiner *Ursonate* stellt eine extreme Diskrepanz mit dem Klangergebnis dar, da es beim ersten Hören seinen Reichtum nicht offenbart.

Die meisten Dadaisten sind mit der Hochkultur vertraut, weil sie als Schriftsteller, Journalisten und Künstler gearbeitet haben. Ein Dadaist hat also eine tiefe Erfahrung mit der Bildung des Geistes gemacht; er kennt die Situation des unter-

drückten intellektuellen Schöpfers. Dada macht eine Art Anti-Kultur-Propaganda, sich seiner eigenen Herkunft bestens bewusst.²⁴ Und wenn es für einige Menschen notwendig war, die Dichtung von der Vergangenheit zu befreien, so befreit die Poesie laut Breton den Dichter und den Leser von den Ketten des Rationalismus. Um das Funktionieren von Metaphern und Analogien zu erklären, die zu weit entfernt scheinen, um assoziiert zu werden, ist es notwendig zu verstehen, dass wir uns in dem Moment, in dem wir die alltägliche Umgebung verlassen und uns von der rationalen Realität lösen, einem Bereich nähern, in dem die Esoterik herrscht. Und wenn Hausmann feststellt, dass der Dadaismus eine Form des Übergangs ist, welche sich der christlichen und bürgerlichen Welt entgegenstellt und schonungslos die Lächerlichkeit und Absurdität ihres geistigen und sozialen Funktionierens preisgibt²⁵, erkennen wir fast alle programmatischen Schriften von Künstlern an, welche die Lebensbedingungen des Menschen der letzten 100 Jahre anprangern, in der Hoch- wie in der Popkultur. Unter den Bewegungen strebt der Dadaismus die größte Universalität als *Agent provocateur* an, ohne diese jemals für sich reklamiert zu haben. Hausmann nähert sich dem Futurismus, wenn er sagt, dass, der Dadaismus eine bewusste Taktik ist, um die veraltete bürgerliche Kultur zu zerstören und aufzulösen – es ist noch nicht der Aufruf zum Bildersturm des Marinetti-Manifests von 1909, obwohl sich die Absicht erkennen lässt, nicht nur darüber hinauszugehen, sondern den Einfluss der Vergangenheit auszuhebeln. Die Bewegung ist dabei nicht auf die Zukunft ausgerichtet, sondern auf die Gegenwart. So beanspruchen die Dadaisten die Konsequenz ihrer Zeit, eine Kunst, die von ihnen allein ausgeht und nicht vor ihnen oder nach ihnen existiert – nicht nach einer sich ändernden Mode, sondern weil sie sich darüber bewusst sind, dass Kunst ständig erneuert wird und sie nicht nur eine Konsequenz der Vergangenheit ist.²⁶ Die destruktive Komponente ist in dieser Hinsicht schwächer, schafft aber dennoch die Grundlage dafür: Wird die Erneuerung akzeptiert, werden große Teile des Alten automatisch neutralisiert.

Heute, über hundert Jahre nach der Entstehung der Avantgarde-Bewegungen, ist die provozierende Wirkung der Entsakralisierungen in ihren Kunstwerken nicht immer nachvollziehbar. Auch heute ist die existenzielle Dimension der avantgardistischen Dynamik bemerkenswert, die nicht nur das Fliegen und das Auto betrifft, sondern auch das Ausreizen von Tabus und Nicht-Orten künstlerischen und menschlichen Handelns, um den Einzelnen und damit die Gesellschaft mit Menschen zu bereichern, die im Geiste geschickt sind und ihre Gegenwart und Zukunft besser konzipieren und transformieren können.

24 HAUSMANN 2004, p. 154.

25 *Ibid.*, p. 156.

26 *Ibid.*

Das historische Bewusstsein der Künstler wandelt sich in ein soziales Bewusstsein: Die Aufgabe der künstlerischen Vergangenheit mit destruktiven Mitteln war Teil der intellektuellen Grundlage der Revolution in Russland (vgl. Introduction und I.3.1.2) und unterscheidet die avantgardistische Kunst des frühen 20. Jahrhunderts von den reformistischen Interventionen vergangener Jahrhunderte. Der intellektuelle Elitismus, der sich an eine nicht-akademische, gebildete und analphabetische Öffentlichkeit wandte, verlagerte sich und verwandelte sich in eine Art nicht mehr auf Erbfolge basierende Aristokratie. Diejenigen, die auf der Suche nach Veränderung waren, die bereit waren, ihre Energie darauf zu verwenden, einem neuen Trend zu folgen und Teil einer Bewegung zu sein, konnten dies nach ihrem Belieben tun. Amateure wurden zu avantgardistischen Malern, Musikern, Schriftstellern und Theoretikern; es war nicht mehr ein Kanon von Werken, tausend Jahre Literatur, Malerei, Musik, darstellende Kunst- und Bildungseinrichtungen, die bestimmten, was als Kunst präsentiert wurde, sondern der Wille von Menschen, welche diesen institutionalisierten Interessen den Rücken kehrten. Der Aufstieg und die Wiederbelebung archaischer Kunstformen im Trend des Primitivismus ist kein Widerspruch zum Streben nach A-Historizität, denn diese Wiederbelebung zeugt vom Standpunkt der Avantgarde aus von einem reinen Verständnis von Kunst vor ihrer Korruption durch Schulen und Kritiker.

Die Avantgardekunst nimmt ihren Ursprung im Prinzip der aggressiven Antitradition (vgl. Apollinaires *Antitradition futuriste*), um eine Utopie zu erreichen, die all jene einbezieht, denen es gelingt, eine freie Kunst nach den Grundsätzen der Avantgarde zu konzipieren. Diese sind nur in einer liberalen Gesellschaft und unter einer halbwegs freizügigen Politik denkbar, in der sich das Individuum nach Belieben und ohne Angst vor Verfolgung frei äußern kann. Es ist eine Gesellschaft, die der künstlerischen Entwicklung mentale und konkrete Räume gewährt und ihre ständige Erneuerung akzeptiert, welche destruktive Initiativen und Charaktere erfordert.

Introduction

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

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

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

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

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

29 BENJAMIN, 2000, p. 332.

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

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

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

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

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

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

31 POGGIOLI, 1962.

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

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

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

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

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

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

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

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

35 POGGIOLI, 1962, p. 16.

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

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

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

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

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

36 LISTA, 2008, p. 192.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Les mouvements – philosophies esthétiques et sociales

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

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

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

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

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

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

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

45 SHATTUCK, p. 39.

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

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

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

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

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

46 LISTA, 2010, p. 12.

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

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

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

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

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

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

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

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

50 POGGIOLI, 1962, p. 30.

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

52 Cité par LISTA, 2010, p. 359.

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

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

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

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

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

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

53 WAGNER, p. 86.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

74 PÖRTNER, p. 24.

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁶ WAGNER, p. 88.

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

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

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

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

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

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

79 GREGOR et FÜLÖP-MILLER, p. 109.

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

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

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

2. Les foyers : nations et conflits

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

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

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

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

82 BENJAMIN cité par RAULET, p. 79.

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

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

85 *Ibid.*, p. 946.

86 *Ibid.*, p. 953.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

90 DANCHEV, p. XXIII.

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

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

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

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

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

91 LISTA, 2000, p. 17.

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

93 *Ibid.*, p. 233.

94 *Ibid.*

95 MARKOV, p. 259.

96 LAWTON, p. 12.

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

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

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

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

98 GOJOWY, p. 95.

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

100 STEGAGNO-PICCHIO, p. 120–121.

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

102 STEGAGNO PICCHIO, p. 220.

103 *Ibid.*, p. 109.

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

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

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

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

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

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

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

106 STEGAGNO PICCHIO, p. 134.

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

108 *Ibid.*, p. 115.

109 *Ibid.*, p. 117.

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

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

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

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

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

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

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

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

112 DAVAL, p. 26.

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

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

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

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

113 *Cf.* SCHNEEDE, p. 20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TRADITIONMORT FRANCEVIE

LA TRADITION FRANCAISE : c'est briser les entraves

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

123 PÖRTNER, p. 83.

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

125 HAUSMANN, 2004, p. 15–16.

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

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

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

2.1 La Première guerre mondiale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

128 BALL, p. 10 (nous traduisons).

129 TZARA, p. 353–390.

130 Cf. SABATIER, p. 519.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

138 *Ibid.*, p. 917.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

141 *Ibid.*, nous traduisons.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

145 MAFFINA, p. 9, nous traduisons.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

151 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 128.

152 BEYME, p. 36.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

156 HAUSMANN, 2004, p. 23–35.

157 BEYME, p. 41.

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

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

2.2 La Révolution en Russie

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

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

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

160 REDEPENNING, p. 9.

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

162 REDEPENNING, p. 44.

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

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

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

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

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

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

165 MENDE, p. 97.

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

167 SABATIER, p. 523.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

174 Cf. SABATIER, 515.

175 REDEPENNING, p. 112.

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

177 Cf. KOENEN, p. 16.

178 *Ibid.*, p. 10–11.

179 *Ibid.*, p. 18.

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

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

2.3 Un bilan intellectuel

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

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

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

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

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

181 BEYME, p. 34.

182 WEISS, p. 50.

183 Cité par RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 128.

184 MAEDER, p. 83.

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

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

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

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

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

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

188 DAVAL, p. 7.

189 *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

190 *Ibid.*

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

192 BEYME, p. 43.

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

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

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

3. La destruction

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

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

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

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

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

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

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

3.1 S'émanciper du passé

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

197 POGGIOLI, 1962, p. 39–40.

198 FLAKER, p. 16.

199 BRETON, 1977, p. 38.

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

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

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

L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon. La légitimation d'un tel acte n'est, à mon sens, nullement incompatible avec la croyance en cette lueur que le surréalisme cherche à déceler au fond de nous.²⁰¹

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

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

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

200 SHATTUCK, p. 50.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

207 POGGIOLI, 1962, p. 33.

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

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

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

3.2 Agonisme et Antagonisme

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

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

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

211 POGGIOLI, 1962, p. 39–41.

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

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

214 LISTA, 2008, p. 151.

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

216 *Ibid.*, p. 243.

217 *Ibid.*, p. 246.

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

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

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

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

218 POGGIOLI, 1962, p. 76.

219 *Ibid.*, p. 44–45.

220 ORTEGA Y GASSET, p. 231.

221 Cité par SHATTUCK, p. 131.

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

223 ORTEGA Y GASSET, p. 232.

224 POGGIOLI, 1962, p. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3 Primitivisme et sensibilité

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

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

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

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

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

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

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

233 BALL, p. 7, nous traduisons.

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

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

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

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

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

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

235 GOJOWY, 1993, p. 104.

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

237 REININGHAUS, p. 19.

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

239 HAUSMANN, 2004, p. 19.

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

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

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

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

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

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

240 SHATTUCK, p. 42.

241 POGGIOLI, 1962, p. 51.

242 *Ibid.*, p. 52–53.

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

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

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

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

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

246 Reproduit dans TZARA, p. 403–405.

247 TZARA, p. 404.

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

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

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

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

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

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

249 SABATIER, p. 518.

3.4 Le paradoxe : détruire en créant ?

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

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

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

250 SLOTERDIJK, p. 9.

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

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

253 DACHY, 2005, p. 11.

254 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 91.

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

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

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

256 POGGIOLI, 1962, p. 73.

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

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 vénérés 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 prolixe 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 Especies!* [...]

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-
grovviiiiigliantisi = 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 = diiiis-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 MARIENNTI : « 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.



Illustration 3: Marinetti : Le soir, couchée dans son lit, elle relit la lettre de son artilleur au front, dans *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, contempletateurs !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, zasmеites', 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 loper ech lipler
bloop uffer unk oddurk
floop flaffer ep flubber
fult lickles eng tickers
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 défiguré ; 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.

Dans le troisième chapitre, situé à Chicago, l'antagoniste d'Ivan, Wilson, apparaît, le comble d'une caricature capitaliste ; leur conflit devient une bataille mythique⁴⁵⁰ :

Le mobilier-mille-pattes
avait organisé la battue,
il piétinait les hommes avec les garde-robes,
les transperçait avec les pieds de tables. [...] (p. 373)
Mais Wilson ne se rend pas [...]
Alors se déploient en chaîne
des troupes inhumaines. [...] (p. 375)

Son armée arrive à tout battre, mais occupe toute son attention, alors que la famine et des épidémies secouent le pays et coûtent tant de vies que Wilson doit se rendre et admettre la grandeur d'Ivan et de son peuple.

Le dernier chapitre transporte le lecteur à une fête populaire, « peut-être / le centième anniversaire de la révolution » (p. 387), dans un futur non défini et assez lointain. Le peuple est libéré et récompensé pour ses sacrifices. Il a transcendé ses malheurs et connaît la chanson « pour aller là-haut s'encieler » (p. 391), et l'écrivain affirme son ton mythique qui est digne d'une épopée :

Elle est pour toi
l'Iliade sanglante des révolutions
pour toi l'Odyssée des années de famine. (p. 395)

Il y a une multitude de traits caractéristiques du futurisme, Lénine l'avait bien vu, qui seront pourtant contrebalancés par l'entrain révolutionnaire et destructeur du peuple. Ce n'est pas le dictateur, le leader, qui est honoré dans ce monologue-poème, mais le peuple, la masse comptant au moins 15000000 personnes, qui communiquent par leur poète élu Maïakovski :

15000000 est le nom de l'artisan de ce poème.
La balle son rythme
Ses rimes le tir rebondissant de façade en façade
15000000 parlent de mes lèvres. (p. 295)

Le ton satirique et anti-bourgeois du futuriste destructeur se mêle au pathos de la révolution du peuple⁴⁵¹ qui possède également des traits destructeurs. Dans *15000000*, c'est le peuple qui se protège tout seul en se solidarissant et en se révoltant. Les révolutionnaires ainsi que les futuristes sont convaincus que « la

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

451 KHardjiev, Nikolai et Trénine, V., *La Culture poétique de MAÏAKOVSKI*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1982, p. 197.

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 atteint ainsi différents états de conscience, d'un côté les vers bien faits et leur contenu, de l'autre une couche plus instinctive activée par le rythme.

Sa tentative de mettre en valeur non seulement le dictateur, mais surtout le grand peuple, la masse, le sujet collectif, rend service aux activités culturelles de propagande organisées par le *Narkompros* : des événements de masse comme les célébrations des anniversaires de la révolution ou de la fête du travail le premier mai sont des occasions pour des concerts et des mystères des poètes et compositeurs révolutionnaires (cf. III.1.3). Effectivement, si *Mystère Bouffe* était considéré par la critique comme une « représentation héroïque, épique et satirique de notre époque »⁴⁵⁴, c'est une évaluation toute aussi juste pour *150000000*, une poésie élégante, mais de propagande et pas si futuriste après tout :

Notre âme
 sera
 le confluent des Volga de l'amour.
Chacun
 viendra s'y baigner
 dans l'illumination des yeux (p. 317)

Dû à ce rapport ambigu et tout de même productif de l'art avant-gardiste et du nouveau régime dans l'Union, l'agonisme, la veine activiste du futurisme, pouvant toujours faire partie de l'activité créatrice de Maïakovski, le caractère opérationnel s'est maintenu dans sa poésie au service du futur – toujours dans la conviction qu'en oubliant le passé, en le purgeant par la révolution, le futur sera la terre promise. Il est vrai que le « nous » dans *150000000* est hautement identifié dès le titre et n'accorde pas de place aux souverains, il s'agit presque d'une épopée populaire. La relation entre la masse et le dictateur, une relation qui concerne d'autant plus le rôle de l'ainsi-dit poète du peuple, le « vous, le peuple » et le « lui, le leader », trouve sa place seulement dans *Vladimir Ilič Lenin* :

Et dans les entrailles des tanières ouvrières
 un grondement
couvre
 les pleurs des enfants
– Pour travailler
 ou tenir un fusil
 tenez
 voici nos deux mains !
Viens,
 intercesseur,
 expiateur !⁴⁵⁵

454 KHARDJIEV et TRÉNINE, p. 208.

455 MAÏAKOVSKI, « Vladimir Iljitsch Lenin », dans *Poèmes*, traduits par Claude Frioux, t. 4, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 55–57.

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 frustres 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 poétique 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'irrefragable 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)	
CLIQUETTE (TZ)	rrrrrrrrr	(f <i>decrease</i>)	
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-corrompue 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'appropriier 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 poésie 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 ASHBURY, 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.

II. L'avant-garde et la musique

*La Capitale future se réveille
dans une explosion qui invite
à des bals masqués de force et de désir les cimetières !⁵⁸⁴*

Cette partie sur la musique est la plus vaste de ce travail et comprend des analyses d'écrits théoriques ainsi que des poèmes phonétiques et des pièces musicales. II.2 présente des approches théoriques avec quelques courts exemples de musique à des endroits opportuns. La position particulière de Satie en tant que compositeur, revendiquée par les trois mouvements, est examinée dans un chapitre à part (II.2.4), dans lequel son approche de composition exceptionnelle sera examinée ; elle se situe très probablement dans les idées des dadaïstes et surréalistes.

Le chapitre sur la poésie phonétique II.3.1 donne un aperçu du détachement de la sémantique classique (II.3.1.1.1 et II.3.1.2) et de la transition vers une forme d'art musicale et performative (II.3.1.3), avec une analyse de l'*Ursonate* de Schwitters comme apogée de ce nouveau genre.

Dans II.3.2.2 nous analysons des partitions : l'opéra futuriste *L'aviatore Dro* de Pratella (II.3.2.1) ; *Nash Marsh* de Lourié (II.3.2.2), *Wolkenpumpe* de Erwin Schulhoff (II.3.2.3) et *An Anna Blume* de Stefan Wolpe (II.3.2.4). Les analyses fournissent des informations sur l'application des méthodes de création d'avant-garde énumérées en II.2 et montrent leur validité plutôt universelle et, en partie, leur insignifiance pour le canon des œuvres de cette période en Europe occidentale. Ces exemples donnent des informations sur les possibilités et la validité de ces méthodes et dispositifs stylistiques, la référence à leur validité en dehors de leur sphère d'influence directement ciblée confirme la participation à la formation du style d'époque des mouvements d'avant-garde.

584 BUZZI, Paolo : « RUSSOLO », cité par MAFFINA, Gianfranco (éd.), *L'arte dei rumori : 1913–1931*, Venise : Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, 1977, p. 28.

II.1 Définitions, problèmes, problématique

L'importance de la musique au début du XX^{ème} siècle est frappante : Le public, intéressé ou non, se voit contraint de contempler du neuf, des sons auxquels il n'est pas encore habitué, et non pas seulement parce qu'on aime la surprise, mais aussi parce que l'avènement d'une nouvelle ère s'annonce ; elle a besoin du musicien : « *Der Ton geht mit* » – le son survient en même temps.⁵⁸⁵

Pour définir un terme adéquat pour cette étude, nous nous distançons de la notion de musique avant-gardiste fonctionnelle, car le label « avant-gardiste » est arbitrairement applicable à des compositions plus avancées que leur ère de genèse, du Moyen-Âge jusqu'à nos jours. Lorsque nous écrivons « musique avant-gardiste », nous nous fondons sur les mouvements d'avant-gardes historiques (cf. Introduction) et la musique qui leur est attribuée.

Les termes se mélangeaient déjà à l'époque et témoignent de la marginalité de l'activité de composition des mouvements d'avant-garde : la notion de *Futuristengefahr* – Danger futuriste identifié en 1917 par le critique allemand Hans Pfitzner par exemple ne se réfère pas à la musique de Pratella ou Russolo, mais aux écrits de Ferruccio Busoni et les compositions de Schönberg. Le futurisme était dans ce contexte synonyme d'une musique estimée dangereuse pour l'appareil institutionnel qu'entoure la musique, ce qui est sans doute le message simplifié qu'aurait souhaité Marinetti.

Depuis la fin du XIX^{ème} siècle, les auteurs et compositeurs explorent « *the entire field of sound* »⁵⁸⁶, comme l'appelait John Cage : le langage a-sémantique, les bruitages, les musiques populaires, les modes, rythmes qui dépassent les traditions occidentales, un usage plus important de la percussion, et ainsi de suite : Les noms de Maurice Ravel, Claude Debussy, Stravinsky, Bela Bartók circulent sur les affiches des salles de concerts dans toute l'Europe et au plus tard avec les dernières symphonies de Gustav Mahler, la critique ainsi que l'amateur ont compris que l'histoire musicale était en train de passer d'un siècle de Sonates délibérées, d'opéras somptueux et de Fantaisies et Nocturnes à une nouvelle ère. C'est le côté de la musique moderne que le critique allemand Paul Bekker encourageait dans son écrit *Neue Musik* de 1919⁵⁸⁷, où il déplore entre autres le manque d'innovation dans le domaine musical. Le compositeur George Antheil,

585 BLOCH, Ernst, cité par REININGHAUS, Frieder et BARTHELMES, Barbara (dir.), « Experimentelles Musik- und Tanztheater », *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, t. 7, Laaber-Verlag, Laaber, 2004, p. 11–14, nous traduisons.

586 PERLOFF, Nancy : « Sound Poetry and the Musical Avant-Garde A Musicologist's Perspective », dans PERLOFF, Marjorie et DWORKIN, Craig (éd.), *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p. 98.

587 BEKKER, Paul, *Neue Musik*, Stuttgart : Deutsche Verlagsanstalt, 1923, consulté le 3 février sur https://de.wikisource.org/wiki/Neue_Musik.

étant un contemporain des mouvements que nous discutons dans le travail présent, élabore une analogie qui met en évidence le caractère organique des successions stylistiques et qui ressemble aux prémices établies dans I.1 :

It might not be too dangerous, now, to liken all art of all ages to a 'classic' inhalation after which comes a romantic exhalation, then again the classic inhalation, ad infinitum. Art remains healthy and alive only so long as its normal in-and-out breathing is not too long restricted, inhalation or exhalation not too long held up at any one point of breathing.⁵⁸⁸

Il n'est peut-être pas trop risqué, aujourd'hui, de comparer tous les arts de tous les âges à une inhalation 'classique', suivie d'une expiration romantique, puis à nouveau d'une inhalation classique, à l'infini. L'art reste sain et vivant tant que sa respiration normale n'est pas trop longtemps restreinte, que l'inspiration ou l'expiration n'est pas trop longtemps retenue à un point quelconque de la respiration.

Richard Wagner était une figure du siècle passé dont la gloire et l'œuvre inspiraient et hantaient en même temps les musiciens du siècle naissant. Marinetti s'attachait à la projection grandiose du personnage (*cf.* II.2.1) et rêvait d'abord d'un Wagner futuriste, en France en revanche, César Franck et Vincent D'Indy mis à part, on prenait des distances : la micro-forme et la micro-structure, la simplicité et la modestie caractérisent les compositions de Satie, mais aussi de ses contemporains comme Nadia Boulanger ou le Groupe des Six : « La simplicité qui arrive en réaction d'un raffinement relève de ce raffinement ; elle dégage, elle condense la richesse acquise. »⁵⁸⁹ Breton se tenait à l'écart du culte wagnérien et ne souhaitait guère continuer dans ces voies, surtout pas en musique.

Le marché de la musique populaire s'épanouit dans les music-halls et les bars, une sorte de proto-jazz comme les Harlem Hellfighters commence à se répandre au plus tard par les soldats américains pendant la première guerre mondiale. Le jazz constitue une nouveauté musicale qui séduira d'abord les dadaïstes et ensuite les surréalistes donnant une occasion de rendre la musique plus physique au vu des rythmes invitants et des locaux de danse où l'on donnait souvent à écouter cette musique. L'emphase, d'une perspective dadaïste, se met sur le mouvement quasiment extatique, au moins exaltant, et ainsi capable de rompre une habitude quotidienne en l'affirmant, mais en même temps, on le voyait non comme un art, mais comme une part de la vie, ce qui s'enchaîne aux prémices avant-gardistes de lier l'art à la vie. L'énergie de cette musique fait preuve de vitalité, elle provoque

588 ANTHEIL, George, *Bad Boy of Music*, Garden City, N.Y. : Doubleday, Doran & Company, 1945, p. 101, nous traduisons.

589 COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 43.

la joie et, ce qui est profondément souhaité, le rire.⁵⁹⁰ Le jazz lui aussi devient cible de la critique conservatrice, servant comme projection raciste et morale surtout après la première guerre mondiale.⁵⁹¹

En Autriche, les premiers succès dodécaphoniques firent parler d'eux. « Les harmonies modales et les rythmes imparfaits »⁵⁹² sont entrés dans les compositions comme une sorte de nouveau style d'époque.

Le statut du musicien était encore davantage incertain au niveau économique en vue de l'accessibilité de plus en plus fréquente à la musique enregistrée. Être un compositeur au début du XX^{ème} siècle dans l'Europe occidentale signifiait souvent devoir se confronter à cette multitude de nouvelles influences et de conditions du marché, ce qui, surtout après avoir suivi une formation classique, finit souvent par un certain rejet de cette formation ou bien l'adoption des nouvelles tendances.

La musique est la forme d'art qui était, à l'époque comme d'ailleurs aujourd'hui, la plus confirmée par un apprentissage institutionnalisé. Le phénomène de l'amateur qui lance ses idées de l'extérieur, souvent plus audacieux que de véritables musiciens, se répand de plus en plus. Le fait qu'un peintre ou un poète puisse concevoir une nouvelle théorie musicale est donc remarquable, et en même temps, la perméabilité du genre commence à se manifester de manière plus visible. Il s'agit souvent de mouvements d'individus qui étaient écartés de l'évolution générique, moderne qui cherchaient à révolutionner tout concept d'harmonie et de forme et qui, comme dans certains cas de la poésie phonétique⁵⁹³, allaient bien plus loin.

Nous nous occupons de la théorie musicale et des compositions qui ont été créées au sein des mouvements du futurisme, du dadaïsme, du surréalisme, indépendamment de leur pays d'origine. Ceci n'inclut donc pas, par exemple, la seconde école de Vienne. Pour les compositeurs avant-gardistes, comme pour les poètes mentionnés dans la partie précédente, qui se trouvent en marge par rapport aux grandes figures du siècle moderne comme Stravinsky, Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Debussy, Bartók, etc., il était important d'inventer non seulement un nouveau langage musical, mais de travailler le son afin d'en créer une conception qui leur était jusqu'à présent inconnue et inédite⁵⁹⁴. D'ailleurs, Stravinsky, qui résidait à Paris pendant les années cruciales pour l'avant-garde après la première guerre mondiale, n'entreprend pas de tentative de composer pour les dadaïstes ni les surréalistes, mais il fait publier ses poèmes *Berceuses*

590 GOERGEN, p. 10.

591 WEISS, p. 44–49.

592 SHATTUCK, p. 46.

593 PERLOFF, p. 117.

594 *Ibid.*, p. 110.

pour chat et *Chansons plaisantes*, traduites par C.-F. Ramuz dans le n° 10 de *Littérature* en décembre 1919, participant ainsi à la vie artistique de Paris, et poursuivait dès le début des années 1920 la voie néoclassique. Les activités du Groupe des Six qui s'est formé en janvier du 1920 coïncident également avec l'époque des avant-gardes, mais s'entrelaceront ensuite plutôt avec les tendances du Néoclassicisme.

Une sorte de stagnation esthétique qui se traduisait par la prolongation du néoclassicisme se produisait à cause des motivations idéologiques : « Une des grandes questions de l'entre-deux-guerres se posera donc à propos d'un néoclassicisme que l'on peut concevoir comme une régression et, à cet égard, comme un effet pervers du choc de la guerre. » C'est en effet un dualisme difficile à compenser, traumatisé par la « rage agressive » des « folies militaires », ne pouvant aller ni en avant ni (vraiment) en arrière.⁵⁹⁵

Au niveau conceptuel, nous trouverons dans ce qui suit que les prémices du caractère destructeur selon Benjamin s'appliquent parfaitement à la rhétorique d'une grande partie des textes théoriques : la rupture avec les traditions, les institutions ; l'antagonisme subversif, un agonisme apparent ; la création de nouveaux cadres de référence pour les instruments et l'harmonique.

En ce qui concerne la pratique musicale des mouvements d'avant-garde, nous avons rencontré différents problèmes au cours de la recherche : la fréquente absence de partitions et l'attribution souvent arbitraire de compositeurs qui n'ont guère été associés aux mouvements d'avant-garde. Le premier problème, le manque de sources, s'explique lorsqu'on prend en considération la genèse d'une pièce « avant-gardiste ». Souvent, sa première et probablement unique exécution n'a pas eu lieu dans un cadre exclusivement dédié à la musique, tout à fait en phase avec la subversion avant-gardiste de la notion de l'œuvre ; fréquemment, l'exécution s'est déroulée pendant un seul événement pluridisciplinaire avec des lectures et des éléments scéniques, et a été susceptible de changements spontanés en fonction des autres formes d'art. Un tel événement est généralement irréproductible, ce qui favorise le fait que les musiques n'ont pas été notées, recopiées et encore moins éditées.⁵⁹⁶ Nous pouvons donc approcher cette musique en nous servant de témoignages et mémoires écrits. De plus, la littérature critique déjà existante omet la possibilité de l'analyse musicale. Un exemple : Sébastien Arfouilloux, dans son étude exhaustive et intrigante sur la musique du surréalisme *Que la Nuit tombe sur l'orchestre*⁵⁹⁷, ne cite aucune partition sur les plus de 500 pages de l'ouvrage qui traite pourtant des rapports du mouvement avec la musique de manière éclairante. Ce n'est pas un cas isolé : la plupart des critiques

595 SABATIER, p. 514.

596 WIDMAIER, Tobias : Article « Dadaïsmus », dans *MGG², Sachteil*, t. 2, p. 1053–1057.

597 ARFOUILLOUX, Sébastien, *Que la Nuit tombe sur l'orchestre*, Paris : Fayard, 2009.

se fondent plutôt sur le rôle de la musique lors des événements, souvent de couleur moqueuse, difficile à saisir de manière analytique.

Le deuxième problème qui se pose est l'attribution des compositeurs aux mouvements d'avant-garde. Nous parlerons de compositeurs comme Satie et Wolpe, qui sont contre toute affiliation à un mouvement ou qui ont voulu surpasser son corset esthétique. Ces compositeurs sont vêtus d'un avant-gardisme spécifique malgré eux, parfois même posthume.

Il existe des cas, lors des événements pluridisciplinaires, où l'on donne à écouter des pièces de compositeurs contemporains qui ne sont pas associés aux mouvements d'avant-gardes historiques et qui n'ont pas poursuivi les voies des grands innovateurs. Souvent, c'est la musique utilisée comme bande sonore d'une soirée ou d'un élément scénique, on trouve des pièces de Bartók comme la *Danse de l'Ours* et d'autres pièces pour enfants,⁵⁹⁸ des pièces faciles à jouer de Stravinsky. Au bar « Chien errant » à Petrograd, fréquenté par Lourié et plusieurs autres protagonistes de l'avant-garde et du modernisme russe comme Maïakovski ou Achmatova, on donnait à écouter entre 1910 et 1914 des compositions récentes, mélangées avec des pièces de Edvard Grieg, Beethoven, Brahms, Couperin ou Tchaïkovski.⁵⁹⁹ La programmation musicale lors de la première soirée dadaïste au *Cabaret Voltaire* est rappelée ainsi : « Le programme d'ouverture composé de *Lieder* et d'un récital de Rachmaninov et de Saint-Saëns ne fut guère révolutionnaire. »⁶⁰⁰ En même temps, les innovations bruitistes complexes et des avant-premières des compositeurs comme Edgar Varèse attirèrent l'attention et contrastèrent le répertoire conventionnel.

Dans le cas inverse, il existe des compositeurs qui affirment leur affiliation à un mouvement spécifique, qui écrivent de la théorie, mais qui ne produisent aucune ou très peu d'œuvres.

Nous allons rencontrer, lors de notre recherche, des tentatives presque académiques pour reformer profondément la pratique musicale, des genres courants ainsi que de nombreuses approches et pratiques cacophoniques. Tenant compte de ces différents données et obstacles, nous proposons en tête de cette partie un inventaire théorique afin de mieux mettre en contexte la partie sur les créations musicales et d'instruments.

598 KRIMM, Dorothea, *Musikalisches Figurantentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts*, p. 137.

599 GOJOWY, Detlef, *Arthur Lourié und der russische Futurismus*, Laaber : Laaber Verlag, 1993, p. 72.

600 HENTEA, Marius, *Tata Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, Cambridge et. al. : The MIT Press, 2014, p. 60, nous traduisons.

II.2 Rôle de la musique au sein de chaque mouvement

La musique prend une place différente au sein de chaque mouvement d'avant-garde. Nous pouvons déterminer cette circonstance à travers les textes programmatiques, à savoir des manifestes, des *Egodokumente* ; et également en prenant en compte les présences de compositeurs et musiciens lors des rencontres des groupes d'avant-gardistes. Or, si ce dernier point n'est qu'allusivement ou pas du tout prouvé (cf. II.1), nous pouvons examiner des œuvres de compositeurs qui, parfois involontairement, sont associés à ces mouvements et contrôler si les paradigmes d'une esthétique supposée d'une musique futuriste, dadaïste ou surréaliste s'appliquent à ces œuvres. Cette méthode a déjà été justifiée par divers chercheurs⁶⁰¹ qui l'ont mise en pratique. Nous tentons, dans ce chapitre, à illustrer les résultats de cette méthode vus à travers le prisme de nos définitions des différents concepts d'une musique avant-gardiste qu'établissent – ou non – les musiciens en question.

Nous pouvons constater que l'importance d'une musique « futuriste », « dadaïste », « surréaliste », dépend aussi de l'intérêt des porte-paroles ainsi que de leurs amitiés et relations dans le milieu artistique, de « l'aspect biographique du mouvement »⁶⁰², et parfois des conditions du domaine professionnel de la musique dans la ville/le pays en question. Il est donc, par exemple, surtout dans le cas du surréalisme, important de prendre en considération la situation respective à Paris. Aussi, il s'agira de mettre en évidence l'éventuel progrès au niveau musicologique que signifieraient ces concepts, leurs aspirations destructrices et créatrices.

Nous examinons dans quelle dimension la musique est mentionnée ou non dans les textes fondateurs, si la musique est prévue ou considérée valide comme moyen d'expression et de diffusion, s'il existe une pratique musicale lors des manifestations et nous analysons le corpus de partitions existant.

II.2.1 Conceptions esthétiques du futurisme

Les écrits futuristes sur la musique sont sans doute les plus concrets dans notre corpus théorique. Il y a une variété de conceptions esthétiques qui va de réflexions érudites à des polémiques qui répètent en gros le contenu des autres

601 Cf. WIDMANN, WEISS, ARFOUILLOUX.

602 ARFOUILLOUX, Sébastien, *Que la Nuit tombe sur l'orchestre*, Paris : Fayard, 2009, p. 9.

manifestes associés au futurisme, où il semble que les auteurs n'avaient qu'à changer le mot « peinture » ou « littérature » par « musique ».

Le fondateur du futurisme Marinetti conçoit, avant de même penser à recruter, son idée individuelle d'une musique futuriste. Comme nous l'illustrons tout au long de ce travail, les artistes anti-traditionalistes ne survivent guère sans se référer à un passé, même s'il s'agit d'un passé construit. Dans le cas de la musique, pour Marinetti, cette référence fut Wagner. Il aspirait à arriver à la grandeur anti-traditionnelle du compositeur qui provoquait autant de scandales que d'ovations et qui semblait le toucher profondément dès l'enfance – Marinetti jouait au piano en tant que gamin et avait ainsi un accès pratique à la musique⁶⁰³. Il fait ce transfert de son idéal fondateur du futurisme, à savoir la transcendance du corps humain qui limite l'esprit par la machine qui n'est pas soumise aux lois des faiblesses organiques : la musique de Wagner transcende le squelette de la tonalité traditionnelle et donne lieu à une grande force d'expression qui est guidée par la sensibilité et non par un code formel. Autrement dit : « *il futurismo nasce wagneriano* »⁶⁰⁴ – le futurisme est né wagnérien.

Le rôle que devrait jouer la musique pour son mouvement est donc considérable : Marinetti se met à la recherche d'un personnage apte à musicaliser son concept qui est, nolens volens, purement ancré dans une tradition de romantisme tardif.⁶⁰⁵ Ce grand ancêtre disparaît assez rapidement de l'imaginaire futuriste ; dans son texte contre le parsifalisme et le tango, Marinetti déclare que « *non è piuuuù chic !* »⁶⁰⁶ – ce n'est plus chic.

Marinetti désigne d'abord Francesco Ballila Pratella qui débuta avec une œuvre post-vériste-wagnerienne qu'il déclare plus tard « futuriste », *La Sina d'Vargöun*, en 1909 à Bologne. Des grandes ambitions sont projetés dans le jeune compositeur et Marinetti lui garantit un financement pendant les premières années⁶⁰⁷. Dans une lettre de 1912, il résume ces ambitions :

Io credo che il tuo genio pieno di forza romagnola possa dare d'un sol colpo la grande musica futurista più che moderna, profetica, liberata da tutte le nebulosità nostalgiche, i miti e le leggende, l'ossessione idilliaca e agreste e le svenevoli erotomanie. Una musica che sia l'espressione delle grandi agglomerazioni umane di cui l'elettricità centuplica e complica le forze. Bisognerebbe buttare nel dimenticatoio tutte le forme musicali che abbiamo ereditato, non servirsi più di nessuna delle parole, di nessuno dei termini tecnici usati finora. Persuaditi che una rivoluzione formale prepara e aiuta una rivoluzione essenziale.⁶⁰⁸

603 LISTA, 2009, p. 9–11.

604 *Ibid*, p. 12, nous traduisons.

605 SCHMITZ-GUNDLACH, p. 41.

606 MARINETTI, 1968, p. 176.

607 LISTA, 2009, p. 9–11.

608 MARINETTI, cité par MAFFINA, p. 12, nous traduisons.

Je crois que votre génie, plein de la force de la Romagne, peut donner un seul coup à la grande musique futuriste, plus que moderne, prophétique, libérée de toute la nébulosité nostalgique, des mythes et légendes, de l'obsession idyllique et rurale et de la faible érotomanie. Une musique qui est l'expression des grandes agglomérations humaines dont les forces sont compliquées et centuplées par l'électricité. Nous devrions oublier toutes les formes musicales que nous avons hérité, nous ne devrions plus utiliser aucun des mots, aucun des termes techniques utilisés jusqu'à présent. Tu dois te convaincre qu'une révolution formelle prépare et facilite une révolution essentielle.

L'œuvre théorique de Pratella s'approche le plus de ce que Marinetti devrait entendre par la « *rivoluzione formale* » – révolution formelle, étant toujours d'accord avec le concept du *Gesamtkunstwerk* ; mais son activité de compositeur futuriste fut d'une courte durée et ne correspond guère aux exigences révolutionnaires. Étant l'unique musicien du mouvement futuriste qui avait une éducation de conservatoire, il était justement susceptible de ne pas toujours pouvoir oublier sa formation dans ses compositions, ce qui provoqua Marinetti à l'influencer, voire le surveiller le plus possible.⁶⁰⁹ Nous nous concentrons dans cette partie sur ses manifestes avant d'examiner dans II.3.2 son opéra futuriste *L'aviatore Dro*.

II.2.1.1 La grande mélodie futuriste

Les manifestes de provenance italienne les plus reçus ont été rédigés par Pratella et Russolo. Le « schéma » du manifeste selon les principes qu'instaura Marinetti s'applique également à ces écrits (cf. I.2). Avant d'avoir été plié à la rhétorique futuriste, Pratella décrit comment la musique devrait être créée idéalement ; à la base de l'« *adorazione sensuale e orgiastica della vita vissuta* »⁶¹⁰ – l'admiration sensuelle et orgiastique de la vie que l'on a vécue. La proximité de la vie « vécue » est un souhait prononcé non seulement par les futuristes mais également, comme nous allons illustrer dans ce qui suit, des dadaïstes, qui font même appel à un certain primitivisme. C'est justement la raison pour laquelle la relation Pratella-Marinetti sera de courte durée : le premier aspire à retrouver une simplicité de l'expression, l'expression originelle, ce qui est justement l'opposée d'un Wagner futuriste, idée de Marinetti, et utilise l'adhésion au futurisme comme un outil de libération. Avec la prémisse que Pratella devrait éprouver

609 SCHMITZ-GUNDLACH, Esther, *Musikästhetische Konzepte des italienischen Futurismus und ihre Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts*, München : mpress, 2007, p. 31.

610 *Ibid*, p. 12, nous traduisons.

la volontà decisa di essere *più audace, più avanzato, più pazzo, più inatteso, più eccentrico* di tutto ciò che è stato fatto in musica

la ferme résolution d'être plus audacieux, plus à la pointe, plus fou, plus surprenant, plus excentrique que tout ce qui a été fait en musique

il devrait composer que l'on puisse comprendre

l'irruenza selvaggia, caotica e divina delle nostre anime futuriste, ubriache di novità, di altezze inaccessibili e scoppianti d'odio come bomba tra le gambe dei passatisti⁶¹¹

l'impétuosité sauvage, chaotique et divine de nos âmes futuristes, grisées de nouveauté, de hauteurs inaccessibles et explosant de haine comme une bombe entre les jambes des passésistes.

Les manifestes que Pratella rédige en 1910 et 1911 reflètent le ton polémique des manifestes parus sous la plume de Marinetti. Il faut également prendre en considération qu'il était toujours le dernier à éditer les textes qui allaient être publiés dans sa revue *Poesia*. Pratella souligne dans son autobiographie que ses textes étaient susceptibles de corrections et changements de dernière minute, qui, parfois, n'étaient plus en concordance avec ses intentions de départ, voire des idées contraires aux siennes.⁶¹²

Le premier texte, paru le 11 octobre 1910 sur un tract plié, porte une introduction qui souligne que l'appel que Pratella formule est dédié aux « jeunes »⁶¹³. Ceci reprend la pensée de Marinetti dans son manifeste fondateur qui adresse son mouvement expressément aux personnes qui ont moins de 40 ans (*cf.* Introduction). Dans l'esprit du renouveau total, il paraît logique de vouloir le mettre en œuvre par des sujets les plus frais possible et le moins corrompus par ce qu'il y a à renouveler. Après cette introduction, Pratella dessine rapidement un état-des-lieux de la musique européenne. Il nomme Richard Strauss, Debussy, Gustave Charpentier, Edward Elgar, Modeste Moussorgski, Alexandre Glazounov et Jean Sibelius comme exemples d'un mode novateur en composition, que nous pouvons considérer, une centaine d'années plus tard, comme des compositeurs modernistes, mais non avant-gardistes, étant des personnages qui ont pu trouver un nouveau langage musical sans provoquer un changement dans le degré de radicalité souhaitée par Pratella. Nous pouvons y trouver le reflet de Marinetti qui aspire à dépasser l'avant-garde européenne ainsi qu'à promouvoir Pratella comme

611 Lettre de Marinetti à Pratella du 12 avril 1912, cité par Lugaresi, Giovanni: *Lettere ruggenti*, Milan 1969, p. 33, italiques de l'original, cité par SCHMITZ-GUNDLACH, p. 34, nous traduisons.

612 *Cf.* LISTA, 2009, p. 21.

613 PRATELLA in LISTA, Giovanni, *Le Futurisme. Textes et manifestes 1909–1944*, Ceyzérieu : Champ Vallon, 2015. p. 263.

compositeur-modèle. Il omet les premières expériences avec l'atonalité de Schönberg et de ses élèves, notamment le deuxième quatuor en fa dièse mineur op. 10 de Arnold Schönberg, crée en 1908, alors qu'il s'agit dans le cas de cette composition d'une tentative sérieuse de déconstruire les fonctions musicales.

Dans un second temps, il résume la situation institutionnelle de la musique comme elle se présente à lui en Italie ; notamment son caractère borné qui fait que les « jeunes génies musicaux stagnent »⁶¹⁴. Au lieu de s'épanouir, ces génies potentiels sont bloqués devant des barrières telles que les conservatoires, les concours, les éditeurs, les critiques – toutes des forces qui gardent un niveau médiocre et « combattent tout effort pour élargir le domaine musical »⁶¹⁵, en préférant un nombre limité de compositeurs, notamment Puccini et Giordano, excluant tout le reste. Selon l'exemple de Marinetti, il emploie des termes comme « la boue », « industrie des morts, culte des cimetières »⁶¹⁶.

En conclusion, Pratella vise un futur « libéré de toute attache envers la tradition, libéré de doutes, de l'opportunisme et de la vanité »⁶¹⁷ si l'on suit ses propositions : l'élimination des institutions, des critiques, des concours, de la vénalité de l'art, des pedigrees, des conceptions esthétiques préconçues, du répertoire, des décors et costumes historisants, de la musique sacrée ; redresser le rôle du chanteur qui, dans la tradition musicale italienne, est prépondérant ; refouler des romances qui servent comme livrets d'opéra et les remplacer par le « poème dramatique ou tragique pour la musique »⁶¹⁸ qui serait inventé en vers libre. Il enjoint les compositeurs qui sympathisent avec le futurisme de chercher à provoquer et à révolutionner le plus possible.

Nous pouvons constater que ce manifeste est similaire à la structure du *Manifeste des Peintres futuristes* (11 avril 1911, tract plié) et au *Manifeste futuriste* (20 février 1909, *Le Figaro*), ainsi que le suivant *Manifeste des Auteurs dramatiques* (janvier 1911) : les textes attaquent le *statu quo* et proposent de le bouleverser de manière plutôt générale. Il a été diffusé par Marinetti en 6000 exemplaires et a suscité un nombre de réactions dépréciantes – non aux idées, mais à la personne et à l'œuvre de Pratella.⁶¹⁹

614 PRATELLA dans LISTA, Giovanni, *Le Futurisme. Textes et manifestes 1909–1944*, Ceyzérieu : Champ Vallon, 2015. p. 265.

615 *Ibid.*

616 *Ibid.*, p. 266.

617 *Ibid.*

618 *Ibid.*, p. 267.

619 Cf. CASTRONUOVO, Antonio : « Pratella 1910 : il salto nel fuoco », dans PIRACCINI, Orlando et SERAFINI, Daniele (éd.), *Note futuriste. L'archivio Francesco Balilla Pratella e il cenacolo artistico lughese*, Bologne : Editrice Compositori, 2010, p. 15–17.

Dans son deuxième texte, *Manifeste des musiciens futuristes*⁶²⁰, Pratella s'exprime de manière plus concrète. Après avoir résumé son manifeste précédent, il déconstruit deux paramètres de la composition : le contrepoint et l'harmonie, qui sont difficiles à gérer tous les deux car ils proviennent de « deux sensibilités différentes »⁶²¹. On devrait les remplacer « par la polyphonie harmonique, fusion logique du contrepoint et de l'harmonie »⁶²². Ceci est donc une déconstruction productive, à un niveau notionnel, mais fait surgir des doutes sur le degré d'innovation : Qu'est-ce qu'une polyphonie harmonique, ou plutôt : qu'est-ce qu'il y a de neuf dans une polyphonie harmonique ? Les compositeurs se détachent de cette dichotomie didactique depuis des siècles, un exemple notoire est le quatrième mouvement de la symphonie n° 41 (Jupiter). Plus loin, Pratella explique ce simple principe de base de sa théorie de composition : « [...] concevoir la mélodie harmoniquement, en cherchant l'harmonie à travers des combinaisons et des suites de sons différentes et plus compliquées, et vous trouverez facilement de nouvelles sources de mélodie. »⁶²³ Malgré le ton légèrement gauche de cette demande, nous pouvons retrouver ce que Pratella vise par ce principe dans plusieurs écoles de composition les plus avancées de l'époque, notamment chez toutes celles qui pratiquent l'atonalité considérant « inconsistantes les valeurs de consonance et de dissonance. »⁶²⁴ Composer à la base de l'échelle chromatique devrait par conséquent mener à « la grande mélodie futuriste »⁶²⁵, étant donné que ce serait une gamme de micro-tons, non seulement de demi-tons, mais ainsi de suite avec les intervalles. Pratella appelle ce concept l'enharmônisme, l'ensemble d'un énième nombre d'harmonies (n-harmonie) : les notes enharmoniques, dans son temps, étaient les notes inclassables, dont on ne pouvait déterminer l'appartenance harmonique (fa dièse/sol bémol ; la dièse/si bémol, etc.). Il le réclame pour lui-même ainsi que pour le futurisme : « considérer l'enharmônisme comme une conquête magnifique du futurisme. »⁶²⁶ À notre connaissance, il est le premier à conceptualiser une atonalité à la base de micro-tons et non seulement à la base de l'échelle chromatique, bien qu'il existe des approches similaires chez les compositeurs italiens Domenico Alaleona et Ferruccio Busoni.⁶²⁷

620 Le manifeste parut d'abord en italien le 11 mars 1911, la version française suit deux mois plus tard. Nous citons directement la version française.

621 LISTA 2015, p. 312.

622 *Ibid.*

623 *Ibid.*, p. 313.

624 *Ibid.*

625 *Ibid.*

626 LISTA 2015, p. 316 ; cf. Arthur Maquaire : « Enharmônisme et futurisme », pp. 397.

627 Cf. SCHMITZ-GUNDLACH, p. 70 et 90.

L'autre paramètre musical qu'il s'agit de modifier est le rythme. Les structures métriques qui suivent des différentes formes figées comme certaines danses devraient être abandonnées à la faveur d'une polyrythmie, voire un rythme complètement libre, correspondant au concept du vers libre de Marinetti.⁶²⁸

L'innovation prévue de l'opéra rappelle l'esprit wagnérien : le compositeur devrait être « l'auteur du poème dramatique ou tragique qu'il doit mettre en musique »⁶²⁹, c'est-à-dire le créateur unique de l'opéra. Ainsi, selon Pratella, l'œuvre deviendrait l'expression authentique des passions du musicien, sans l'ombre d'un livret étranger à ses sentiments.

Il condamne non seulement des livrets de provenance autre que celle du compositeur de l'opéra, mais également des formes musicales figées, préméditées⁶³⁰ comme la forme sonate, le contrepoint, la symphonie, les considérant comme des corsets qui empêcheraient l'épanouissement de l'originalité du compositeur.

Prudemment, Pratella cède aux demandes de Marinetti d'inclure le progrès technique de manière concrète. Il s'agit notamment de sonorités mécaniques qui seraient à incorporer dans l'appareil sonore de l'orchestre classique. Il parle des « nouvelles métamorphoses de la nature » et des « multiples découvertes scientifiques » qui, reprenant le manifeste fondateur de Marinetti presque mot à mot⁶³¹, feraient part de « l'âme musicale des foules, des grands chantiers industriels, des trains, des transatlantiques, des cuirassés, des automobiles et des avions. »⁶³² Il ne propose aucune manière de les mettre en musique, souligne par contre l'importance de l'expérience et de l'intuition pour trouver de nouvelles techniques.⁶³³ Ce ne sera pourtant pas Pratella qui inventera les *intonarumori*.

Suite à une lettre de Marinetti du 12 avril 1912, Pratella se met à la rédaction d'un autre texte programmatique. Il lui a été imposé de montrer son côté le plus révolutionnaire, de surpasser les compositeurs contemporains en terme de radicalité et d'originalité innovatrice :

È assolutamente necessario che tu superi e lo [Ravel] schiacci a Parigi con uno scoppio di originalità strapontante. Non accontentarti dunque dell'entusiasmo che suscita il tuo grande ingegno. Non si tratta per te di essere semplicemente un grandissimo musicista di genio, né il più grande musicista italiano, ma il più novatore dei novatori, *il più audace*

628 Cf. LISTA 2015, p. 314–316.

629 *Ibid.*, p. 316.

630 Cf. *Ibid.*, p. 315–316.

631 « Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, [...] des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes [...] ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives [...] et le vol glissant des avions [...] ».

632 LISTA 2015, p. 316.

633 Cf. LISTA 2015, p. 315 et MAQUAIRE, p. 398.

*dei rivoluzionari in musica, saltando a piè pari al di là di Debussy e del suo seguace Ravel e al di là di Strauss e del suo seguace Florent Smith.*⁶³⁴

Il est absolument nécessaire que tu le [Ravel] dépasses et l'écrases à Paris avec un éclat d'originalité déchirante. Ne te repose donc pas sur l'enthousiasme que suscite ton génie immense. Toi, tu ne dois pas simplement être un grand musicien de génie, ni le plus grand musicien italien, mais le plus innovateur des innovateurs, *le plus audacieux des révolutionnaires en musique, sautant à pas égaux et au delà de Debussy et son adepte Ravel et au delà de Strauss et son adepte Florent Smith.*

Son troisième manifeste du 18 juillet 1912 *Distruzione della quadratura* (destruction de la carrure) apporte comme idée novatrice la liberté complète du mètre musical, en analogie du vers libre. C'est le manifeste le plus élaboré par rapport aux deux premiers. D'un point de vue rhétorique, il est le moins polémique, probablement dû aux élaborations précises. Pratella y concrétise ses idées en mettant en relief surtout le rapport entre le vers et la métrique musicale. C'est précisément l'aspect le plus recherché dans ses compositions.⁶³⁵ La carrure, c'est-à-dire la schématisation des temps binaires (2/4 ; 4/4 ; 2/2 ; 6/8 etc.), ternaires (3/4 ; 3/2 ; 6/8 etc.) et mixtes (7/4 ; 9/8 ; 5/4 et ainsi de suite) désignant une mesure classique, n'est plus utilisable pour l'expression musicale futuriste. Elle requiert un mètre adaptable au mouvement expressif de la musique et des accents, non de s'adapter à un mètre binaire ou ternaire. Il ne s'agit pas non plus d'une « confusion arythmique », l'« exécution simultanée »⁶³⁶ de deux rythmes différents, ce qui a un effet d'imprécision non-souhaité. Le mouvement de la musique doit correspondre au chant, qui est l'accentuation naturelle de la parole, d'où le mètre de la poésie, d'où « la valeur musicale (rythmique) de la poésie »⁶³⁷. Cet embrassement de la poésie du « mètre quantitatif » et de la musique est à retrouver après avoir été désolidarisé par l'« épidémie » de la carrure, établie dans le contexte de la musique bourgeoise et des salons, par des schémas formels comme « des petites danses mono-rythmiques de salon, des ariettes construites sur le schéma de ces petites danses »⁶³⁸ : il devrait se réaliser, par conséquent, un rythme complètement libre.

634 Lettre de Marinetti à Pratella du 12 avril 1912, cité par Lugaresi, Giovanni : *Lettere ruggenti*, Milan 1969, p. 32, italiques de l'original, cité par SCHMITZ-GUNDLACH, p. 32, nous traduisons.

635 Cf. LISTA 2009, p. 13.

636 Cf. LISTA 2015, p. 430.

637 *Ibid.*, p. 432.

638 *Ibid.*

Pour la notation, cela signifie de considérer les mesures comme « inégales entre elles », et ainsi de suite pour la périodicité des structures formelles.⁶³⁹ Pour le chant, cela implique que le vers libre est porteur du rythme libre. Dans la vision futuriste et fantomatique, c'est l'héritage wagnérien : le compositeur maîtrise la musique et la poétique pour prêter à ses œuvres un maximum d'effet.⁶⁴⁰ Il est par ailleurs remarquable que la carrure, chez Wagner aussi, véhicule l'ancien monde de la composition que ce dernier avait déjà dépassé :

die [...] Quadratur einer konventionellen Tonsatzkonstruktion, würde jetzt vor einer idealen Anordnung von allerhöchster Freiheit vollständig verschwinden können [...]⁶⁴¹

le quadrillage [carrure] de la construction de la phrase musicale pourrait désormais disparaître complètement face à la détermination idéale d'une entière liberté.

Pratella, sans sembler s'en rendre compte, assume un point de départ similaire à celui de Wagner plusieurs décennies après, et s'y prend aussi avec bien plus de prudence : Nous observons que l'auteur conçoit les paramètres musicaux et formels (harmonie, rythme, genres, timbres) de manière très large : Permettre au compositeur de faire succéder et alterner « toutes les mesures et [...] tous les rythmes possibles », « les formes musicales ne sont [...] que les apparences et les fragments d'un seul Tout »⁶⁴², il parle d'un « océan polyphonique »⁶⁴³. Pratella n'ambitionne guère de détruire, mais d'amplifier le spectre de ce que nous entendons par la musique. Voir l'opéra comme forme symphonique, et prendre les « motifs passionnels » comme « générateurs »⁶⁴⁴ des formes musicales, à chaque fois différentes, tout cela témoigne d'un esprit qui cherche à se défaire des barrières de son apprentissage, condamnant les conventions, l'académisme, l'intellectualisme. Nous allons retrouver cette opposition dans la notion du primitivisme, surtout poursuivie par les adeptes du dadaïsme. L'unique mention de « destruction » se trouve dans son troisième manifeste du 18 mai 1912 (destruction de la carrure), une destruction qui vise un concept qui est déjà conquis par le futurisme dans le domaine littéraire : le vers libre, conditionnant le rythme libre. Son regard destructif est sans doute sans aucun nihilisme ; il cherche à se libérer de la tradition, tout en maintenant l'image de la musique comme un

639 Cf. LISTA 2015, p. 433.

640 Cf. SCHMITZ-GUNDLACH, p. 41.

641 WAGNER, Richard, *Sämtliche Werke und Schriften*, t. 9, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1911, p. 149, nous traduisons, cf. aussi KÄMPER, Dietrich, *Musikalischer Futurismus*, Laaber : Laaber Verlag, 1999, p. 81-93.

642 LISTA 2015, p. 314.

643 *Ibid.*, p. 315.

644 *Ibid.*, p. 316.

art qui n'est pas exercé par quelqu'un sans talent et qui est avant tout un art ancré dans la notation.

La diversité des rythmes selon *La distruzione della quadratura* apparaît surtout dans ses morceaux de caractère folklorique ou bien consiste en quelques exceptions – ce qui est tout à fait remarquable vu que Pratella rédigeait le manifeste avant la création du *Sacre du printemps*.

Malgré ses propositions élaborées, Pratella n'arrive pas à convaincre Marinetti faute de radicalité. Évidemment, ses demandes étaient déjà en train de se réaliser indépendamment de ses écrits, surtout en ce qui concerne la polyrythmie comme chez Stravinsky ou Bartók et l'atonalité comme chez Schönberg, Berg, et Webern. Après avoir assumé l'enharmoine, il semble inutile de détruire encore la carrure, en voulant en finir avec l'opéra romantique, pourquoi donc chanter les aventures d'un aviateur Dro ? Une véritable révolution dans le sens futuriste, c'est-à-dire un éloge musical de la machine n'a pas lieu, leur point de départ commun, vouloir abolir le cadre institutionnel de la musique et la lourdeur des traditions, n'est plus suffisant au regard de Marinetti. Vu depuis l'angle de la presse, il se dresse une image différente ; dans *Il travaso delle idee* » du 30 mars 1913, Pratella est décrit comme le musicien qui

unisce al ronzio dei calabroni / colpi di tosse e rombi di cannoni / e stormire di fronde nelle macchie / e strepitar di scimmie e di..... cornacchie / e con siffatte specie di rumori / lo accolgono pur essi gli uditori.⁶⁴⁵

unit le bourdonnement des frelons / coups de toux et grondements des canons / bruissement des branches dans les broussailles / et cris de singes et de..... corbeaux / et avec ces genres de bruits / l'accueillent les auditeurs eux aussi.

Pratella semble avoir la réputation que Marinetti aimerait qu'il eût sans avoir jamais composé un morceau avec ce genre de bruits. Mais déjà l'inclusion des *intonarumori* dans l'orchestre de son opéra *L'aviatore Dro* qu'il travaillait depuis 1912 et qui ne fut créé qu'en 1920 signifiait pour lui une concession énorme et Marinetti commence à favoriser, puis solliciter l'esprit plus frais du peintre – non musicien – Russolo.⁶⁴⁶ Ce dernier, quant à lui, déclare avoir découvert la musique futuriste pendant le concert de *Inno alla vita, Musica futurista per orchestra* de Pratella à Rome, le 21 février 1913. C'est notamment lors de ce concert que Pratella revendique, pour la première fois sur le vif, son statut de musicien

645 Cité dans BEDESCHI, Luisa : « Dal carteggio di Francesco Balilla Pratella », dans PIRACCINI, p. 49, nous traduisons.

646 LISTA 2009, p. 17.

futuriste ; et où il vit se déclarer un vrai « pandémonium »⁶⁴⁷ de réactions. Ce concert restera l'une des dernières de ces occasions ; sa radicalité se transforme de plus en plus en un style de composition marqué par la simplicité et des éléments folkloriques.⁶⁴⁸ Quelques jours après, l'*Arte dei rumori* (l'Art des bruits) de Russolo parut, adressé à son « cher Ballila Pratella, grand musicien futuriste »⁶⁴⁹. Au mois de novembre de la même année, Pratella confie dans une lettre à Luciano Folgore de ne pas chercher « *grande cariche* » – des grandes charges et de juste vouloir maintenir sa « *libertà [...] spirituale e materiale* »⁶⁵⁰ – liberté d'esprit et matérielle ; des affirmations qui contrarient l'image de l'instaurateur de la musique futuriste à temps plein et qui confirment déjà son attitude ambiguë vis-à-vis de ce mouvement d'avant-garde.

II.2.1.2 « De belles gifles sonores »⁶⁵¹ – Bruitisme brutal de Russolo

Contrairement à Pratella, Russolo ne s'attarde pas à attaquer l'appareil institutionnel qui entoure la musique dans ses textes ; il ne s'adresse ni à un public qu'il méprise en le considérant borné et passiste, ce qui est probablement dû à son arrière-plan d'autodidacte – il n'a jamais fréquenté un conservatoire ou suivi des cours de composition. Il fait davantage mention d'un changement de la sensibilité du public, qui ferait forcément suivre un changement du goût musical, et ainsi de la pratique musicale.

Son premier texte *L'Art des bruits. Manifeste futuriste* fut diffusé en mars 1913 et parut en français le premier avril 1913. Russolo dresse une chronologie rapide de la musique et comme nous la percevons de l'Antiquité jusqu'à nos jours dans la première partie du texte. Il a fallu le long passage d'un environnement silencieux, étant secoué seul par « les tempêtes, les ouragans, les avalanches, les cascades »⁶⁵², connaissant la musique d'un usage prudent dans le contexte du rite religieux. Plus complexe, enrichie de techniques polyphoniques, la mélodie gagne la verticalité et des ensembles toujours plus grands, pour ensuite arriver aux orchestres symphoniques d'une centaine de musiciens à la fin du XIX^{ème} siècle. Cette amplification du son orchestral ainsi que l'industrialisation ont pu préparer l'oreille humaine au son qui ressemble plus au bruit, au « son-

647 PAYTON, Rodney : « The Music of Futurism : Concerts and Polemics », *The Musical Quarterly*, t. 62 n° 1, p. 33.

648 Cf. SCHMITZ-GUNDLACH, p. 76.

649 RUSSOLO, Luigi : « L'Art des bruits. Manifeste futuriste », dans LISTA, 2015, p. 476.

650 Lettre du 19 novembre 1913, cité dans PIRACCINI, p. 58, nous traduisons.

651 RUSSOLO : « L'Art des bruits. Manifeste futuriste », dans LISTA, 2015, p. 478.

652 LISTA 2015, p. 476.

bruit »⁶⁵³ – disposant d'un spectre de timbres moins restreint que celui produit par les quatre à cinq différents groupes des instruments classiques (cordes, vents, cuivres, percussions, pianos), voire d'une « variété infinie des sons-bruits »⁶⁵⁴. Cette variété se compose non seulement des divers bruits naturels que produisent le temps, le paysage et les animaux, mais surtout des nouveautés techniques de la ville et de la vie modernes ainsi que « la guerre moderne »⁶⁵⁵. Ce dernier point est souligné par un extrait d'une lettre d'Andrinople de Marinetti, rédigée de manière similaire au poème phonétique *Zang Tumb Tumb*, et reprend ainsi ce sujet dominant-dirigeant la production artistique d'un grand nombre des premiers futuristes d'avant-guerre. Il revendique donc que le développement de la musique occidentale n'a pu connaître que son évolution futuriste⁶⁵⁶ et fait preuve de sa proximité à Marinetti qui, dans son manifeste sur la littérature futuriste de 1912, mentionne déjà comment « *le nostre vecchie orecchie* » – nos vieilles oreilles – auraient détruit le souvenir de Beethoven et Wagner.⁶⁵⁷ Quand Marinetti engage le futurisme d'avoir « pour principe le complet renouvellement de la sensibilité humaine sous l'action des grandes découvertes scientifiques »⁶⁵⁸, il ne poursuit pas seulement des fins d'une esthétique technophile, mais tente de subvertir les modes de perception et concède une importance considérable à l'évolution sentimentale vis-à-vis du futur technisé. La musique n'a qu'à suivre ce propos.

Russolo décrit la mise en pratique de l'entonnement des bruits : il s'agit de « fixer le degré ou ton de la vibration prédominante » sans que le bruit perde son timbre caractéristique. En entonnant un bruit mécaniquement, il serait possible de le « régler harmoniquement et rythmiquement »⁶⁵⁹ et de les utiliser pour une mélodie comme des tons d'une échelle dans le sens classique.

Malgré l'approche mécanique absolument inédite, Russolo repart, en termes historiques de la théorie musicale, quasiment à zéro disposant d'un ambitus qui n'excède guère l'octave par instrument et qu'il arrive à entonner de manière enharmonique. Il n'est d'ailleurs pas clair s'il tâchait de continuer les techniques de compositions déjà conquises de son époque ou s'il s'en passait exprès – étant lui aussi antagoniste avant-gardiste et « pas musicien ».⁶⁶⁰

Pour la première tentative, il crée six catégories des « bruits fondamentaux les plus caractéristiques ; les autres ne sont guère que les combinaisons de ces

653 *Ibid.*, p. 477.

654 *Ibid.*, p. 478.

655 *Ibid.*, p. 479.

656 SCHMITZ-GUNDLACH, p. 82.

657 MARINETTI, F. T. : « Manifesto tecnico della letteratura futurista », dans BONINO, p. 113, nous traduisons.

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

659 *Ibid.*, p. 480.

660 *Ibid.*, p. 476.

derniers. »⁶⁶¹ Ce sont : des grondements, des sifflements, des murmures, des craquements, des percussions, des hurlements ; et cela donne des machines bruitistes comme il suit : *crepitori* (crépiteurs), *gorgogliatori* (gargouilleurs), *rombatori* (grondeurs), *ronzatori* (bourdonneurs), *scoppiatori* (exploseurs), *sibilatori* (siffleurs), *ululatori* (hurleurs). Au sein de chaque groupe se distinguent plusieurs types de bruits, comme le gémissement ou l'explosion.

Son point de départ, similaire aux aspirations de Pratella, consiste d'abord non dans la destruction comme fin en elle-même, mais dans l'élargissement des timbres instrumentaux. Ceci mènerait au fur et à mesure à la découverte de nouveaux rythmes et à leur union, en analogie aux vibrations propres à chaque bruit. Les défis techniques qu'emporte la construction d'instruments aptes à réaliser ces idées « ne sont pas graves »⁶⁶², et effectivement, moins de quatre mois après, le premier *intonarumoro* sera présenté au public, notamment le 2 juin 1913 au Teatro Storchi à Modena, étant désormais un « fait concret »⁶⁶³ (cf. III.2.1).

Le but principal formulé dans ce manifeste est la création des « oreilles futuristes »⁶⁶⁴ – précisément l'entraînement des oreilles à percevoir les bruits comme des événements musicaux, voire à les apprécier esthétiquement. Il emploie un ton conciliant, s'identifiant comme un amateur de la musique « qui lance hors de lui sur un art profondément aimé sa volonté de tout renouveler », tout en tenant en même temps au credo de Marinetti : « l'audace donne tous les droits et toutes les possibilités »⁶⁶⁵.

Le bruit dans la musique doit gagner un statut qui va au delà d'une simple *imitatio* des bruits de la vie quotidienne, devenir un élément premier à modeler selon des principes esthétiques.⁶⁶⁶ Le but de l'art futuriste n'est pas de représenter la vie quotidienne mécanisée, mais de créer un art aussi mécanisé que la vie quotidienne. Cette abstraction des bruits est un premier pas vers l'orchestre de bruiteurs, vers une conception d'une musique qui survit sans instruments et timbres classiques. Pendant un concert potentiel, l'auditeur perçoit le « son-bruit » comme un bruit, se souvient probablement de la situation où il l'entend normalement, mais remarque également à quel point il diffère de son contexte naturel car l'instrument peut changer de timbre ou de hauteur, et comprend, de sorte qu'il ne s'agit plus du bruit de la rue, mais d'un son artificiel. Ainsi, les bruits perdent la valeur d'« objet trouvé »⁶⁶⁷ et ne rappellent plus (à l'auditeur) ce

661 *Ibid.*, p. 481.

662 *Ibid.*, p. 481.

663 RUSSOLO, Luigi : « Les bruiteurs futuristes. Art des Bruits », dans LISTA, 2015, p. 549.

664 *Ibid.*, p. 482.

665 *Ibid.*

666 Cf. RUSSOLO, Luigi : « L'Art des bruits. Manifeste futuriste » et « Les bruiteurs futuristes. Art des Bruits », dans LISTA, 2015, pp. 481, 550.

qui les produit à l'origine ; ils se transforment en « *materia prima* »⁶⁶⁸ – matière première, en matériau de travail. Le compositeur ou constructeur contrôle donc les « sons-bruits » à volonté, les soumet à des rythmes, et est capable d'en former des œuvres d'art – « une association fantastique de ces timbres variés »⁶⁶⁹ – avec de la matière tout à fait autonome vis-à-vis de l'objet qui la produisait au départ. Cette transcendance des bruits se manifeste déjà dans l'appellation « *intonarumori* » : les bruits – *rumori* – n'apparaissent pas dans leur état cru, mais entonnés – *intonati* – le nom laisse deviner une intention non-matérialiste⁶⁷⁰ de la part de l'inventeur.

En novembre 1913, Russolo publie un texte dans la revue *Lacerba*, intitulé *Conquista totale dell'enarmonismo mediante gl'intonarumori futuristi* (La Conquête totale de l'enharmonisme grâce aux bruiteurs futuristes). De même que Pratella qui opte pour l'élargissement de la pratique musicale correspondant aux infinies possibilités de l'univers sonore, Russolo reprend et étend le terme « enharmonisme » et le déclare comme un principe universel : « les sons et les bruits *sont tous enharmoniques* »⁶⁷¹. L'enharmoine, ou bien la micro-tonalité, devient le fondement des bruitages de Russolo suivant aussi le concept de l'*ennefonia* d'Alaleona, à savoir l'illimitée division de l'octave en micro-intervalles. Ainsi il poursuit avec des idées à propos de la polyrythmie (cf. Pratella : *La distruzione della quadratura*), désirant rompre avec la carrure du rythme généralement employé par les compositeurs non-futuristes.⁶⁷² Cela devient plus clair surtout quand nous prenons en considération que l'oreille humaine est bien capable, voire habituée à concevoir des micro-tons : les bruits dans leurs états naturels sont audibles en gradation, comparable au glissando, comme le vent qui se lève ou un moteur qui s'allume. En chantant sans un accompagnement instrumental, la voix forme des mélodies à la base d'une échelle naturelle. Affirmer que l'enharmonisme est la nature des « sons-bruits » mêmes pourrait faciliter aux compositeurs le traitement non-traditionnel des sons dans le processus créatif. De plus, cette perception matérialiste du monde sonore de Russolo permet justement de proposer un tel traitement de n'importe quel événement acoustique – c'est-à-dire tout ce qui déclenche une sensation auditive⁶⁷³ – comme de la matière première.

667 Notion empruntée au vocabulaire de la *musique concrète*, désignant des trouvailles de sons par hasard.

668 RUSSOLO, Luigi : « Les bruiteurs futuristes. Art des Bruits », dans LISTA, 2015, p. 550.

669 *Ibid.*, p. 482.

670 CHESSA, Luciano, *Luigi Russolo, futurist. Noise, visual arts, and the occult*, Berkley et al. : University of California Press, 2012, p. 140.

671 RUSSOLO, Luigi : « La Conquête totale de l'enharmonisme grâce aux bruiteurs futuristes », dans LISTA, 2015, p. 620.

672 SCHMITZ-GUNDLACH, p. 40.

673 Cf. LISTA, 2009, p. 43.

L'idée initiale de Marinetti, notamment de projeter une musique futuriste selon un vague idéal wagnérien s'est perdue, voire cassée par l'esthétisation des onomatopées et des machines. « *Nulla è più bello di una grande centrale elettrica ronzante* »⁶⁷⁴ – rien n'est plus beau qu'une centrale électrique bourdonnante, étant devenu son nouveau paradigme esthétique. L'esthétisation de la guerre avance justement par cette esthétique évoluée :

Un uomo [...] al fronte troverà ancora da stupirsi, troverà ancora dei rumori davanti ai quali proverà una emozione nuova, impensata !⁶⁷⁵

L'homme trouvera au front encore des surprises, il trouvera des bruits face auxquels il éprouvera une nouvelle émotion à laquelle il n'aurait pas songé.

Dans les limites techniques – étant donné que les enregistrements et la bande magnétique seraient à la disposition des futures générations et que les *intonarumori* ne gardaient pas de surprises au niveau des possibilités du compositeur, il était donc plus important de mettre l'accent sur la recherche et la découverte du champ bruitiste. La guerre après la ville moderne cachait des véritables trésors acoustiques, non seulement selon Marinetti (cf. II.3.1), mais justement selon Russolo :

... è solamente quando si entra nel raggio della sua azione che l'artiglieria rivela tutta la sinfonia epica [...] dei suoi rumori⁶⁷⁶

c'est seulement lorsque l'on entre dans son rayon d'action que l'artillerie relève toute la symphonie épique de ses bruits.

La grandeur de cet environnement acoustique est contemplé de manière admirative et neutre sans considérer les violences et dégâts causés par cette symphonie épique. Les descriptions sont données avec un détail et un intérêt presque scientifique :

Il sibilo che il proiettile fa nell'aria ha, rispetto ai diversi calibri, queste caratteristiche. Più il calibro è piccolo, più il sibilo è acuto e regolare ; col crescere del calibro questo sibilo diventa più basso di tono e più irregolare [...]. Qualunque sia il calibro, il sibilo che il proiettile fa nell'aria ha questa caratteristica costante : che dal principio [...] va gradatamente discendendo di tono fino allo scoppio. Questa differenza

674 MARINETTI : « Lo Splendore geometrica e la sensibilità numerica », dans BONINO, p. 136, nous traduisons.

675 RUSSOLO, cité par MAFFINA, p. 70, nous traduisons.

676 *Ibid.*, nous traduisons.

di tono può raggiungere e anche superare in una traiettoria molto lunga le due ottave.⁶⁷⁷

Le sifflement que le projectile fait dans l'air a, par rapport aux différents calibres, ces caractéristiques. Plus le calibre est petit, plus le sifflement est aigu et régulier ; en fonction de la taille du calibre, ce sifflement devient plus grave et plus irrégulier. Quel que soit le calibre, le sifflement que le projectile fait dans l'air a cette caractéristique constante : dès le début, il descend graduellement en ton jusqu'à ce qu'il éclate. Cette différence de tonalité peut atteindre et même surmonter dans une très longue trajectoire les deux octaves.

L'artillerie est donc non seulement un incroyable objet trouvé, mais possède des rangées de tonalités riches et disposées à composer, évidemment en toute liberté de l'enharmoine naturelle, les couleurs sonores sont également distinctes : « *la mitragliatrice ha una voce legnosa caratteristica, con i suoi rapidissimi toc, toc, toc, toc* »⁶⁷⁸ – la mitrailleuse a une voix boisée caractéristique avec ses toc toc toc extrêmement rapides. Les bases de l'orchestre de la guerre sont données, mais limitées à la spontanéité de l'événement, non traitables comme la matière première par un compositeur.

L'attitude constructive de Russolo ainsi que l'« approche [...] purement expérimentale et entièrement ancrée dans le matérialisme de la sensation acoustique »⁶⁷⁹ ont un résultat consistant de potentiel d'attaque face aux traditions musicales : En théorie, il a démonté la « musique » comme on l'entendait à l'époque, c'est-à-dire un ensemble de notes, tons et demi-tons qui n'auraient rien à voir avec la vie. Tout dans l'esprit d'avant-garde, Russolo défiait les éléments ontologiques d'un art en fonction du retour au concret, même si cela signifie un retour à l'archaïque (*cf.* Introduction 3.3).⁶⁸⁰ Les habitudes auditives du public ont évolué, tout comme les sons des machines. La musique, régie par le système occidental de tonalité ne provoquerait plus aucune émotion. C'est la raison pour laquelle il compte sur le succès des compositions où les bruits des machines, de la nature et de l'homme sont représentés. Dans sa publication *L'Art des bruits* de 1916⁶⁸¹, il tente une analogie captivante entre la langue et les bruits : ce que les voyelles étaient dans la langue seraient les sons dans la musique, les consonnes devraient correspondre aux bruits. Dans cette optique, il est plus qu'illogique, voire con-trariant la nature, d'exclure les bruits de la musique. Ce sont ces seuls bruits, considérables maintenant en tant que « sons-bruits » qui peuvent de

677 *Ibid.*, nous traduisons.

678 *Ibid.*, p. 71, nous traduisons.

679 LISTA, 2009, p. 42.

680 *Cf.* LISTA, 2009, p. 43.

681 Milan : Ed. Futuriste di « Poesia », 1916.

nouveau créer une sorte de réaction émotionnelle.⁶⁸² Que des sons de métaux entrechoqués fassent réagir comme à une gifle, plutôt que des constructions dodécaphoniques stimulant la capacité intellectuelle, est justement l'effet souhaité : le « chaos bruitiste de la vie » est seul capable « d'émouvoir profondément notre âme et de décupler le rythme de notre vie »⁶⁸³. Une ambition que nous ne pouvons pas confirmer avec le peu de sources qui nous restent de la musique pour *intonarumori*.

II.2.1.3 Nouveaux instruments : futuristes inventeurs

Après les théories exposées en II.2.1.2., nous nous intéressons à la mise en pratique de l'*Art des bruits*. D'un point de vue technique, il est facile de voir que le piano en tant qu'instrument qui domine la pratique de composition ne répond pas de manière satisfaisante aux expériences de l'« enharmonisme » que nous avons détaillées dans les deux sous-chapitres précédents. Russolo, pour la construction de ses *intonarumori*, a dû procéder « par des expérimentations continuelles et répétées »⁶⁸⁴, car la science acoustique ne lui prêta pas suffisamment de repères. Ces appareils sont construits, avec le fort soutien de son collègue futuriste Ugo Piatti, « de la plus grande simplicité possible », et effectivement, consistent en une boîte rectangulaire avec un amplificateur, le son étant produit par un diaphragme à l'intérieur, une corde menée sur une sorte de chevalet mobile, pouvant ainsi produire une dizaine de tons entiers par la manipulation d'un levier gradué, capable de produire toutes les fractions de micro-tons possibles. Pour intensifier la vibration de la corde et par ce fait le bruit, Russolo aurait utilisé des lames de scie rotondes, des roues métalliques dentées et des petites roues en bois.⁶⁸⁵

Selon son excitation, le diaphragme peut produire des timbres et genres de bruits divers, à savoir l'éclatement, le crépitement, le bourdonnement, le froissement, le grondement, le bruit d'eau tombante, le sifflement, la stridence, le glouglou, le froufroutement.⁶⁸⁶ Pour chaque bruit existe un appareil qui produit les quatre hauteurs de « voix » : soprano, contralto, ténor et basse. Encore une fois, nous voyons – malgré le vouloir novateur mécanique – une régression en termes

682 PLAYTON, p. 38.

683 RUSSOLO, Luigi : « L'Art des bruits : nouvelle volupté artistique », dans LISTA, 2015, p. 945.

684 RUSSOLO, Luigi : « Les bruiteurs futuristes. Art des Bruits », dans LISTA, 2015, p. 549.

685 Cf. MAFFINA, 1977, p. 16.

686 Cf. RUSSOLO, Luigi : « Les bruiteurs futuristes. Art des Bruits », dans LISTA, 2015, pp. 549.

de technique de composition qui rappelle la découverte de la polyphonie à quatre voix de la Renaissance.

Russolo insiste sur le caractère simpliste et expérimental de ces instruments.⁶⁸⁷ Ils ont tous été perdus ou détruits, au plus tard pendant la deuxième guerre mondiale, mais plusieurs tentatives de reconstruction ont eu lieu et leur succès est considérable.⁶⁸⁸ Ceci malgré les sources clairessemées et les instructions qui ne dépassent guère la description que nous venons de donner : voilà à quel point la « simplicité » souhaitée de ces appareils s'est réalisée.

Il est évident qu'un tel changement du caractère sonore de la musique demande une écriture qui lui correspond. Russolo, dans l'article *Grafia enarmonica per gl'intonarumori futuristi* (Graphie enharmonique pour les Bruiteurs futuristes) dans *Lacerba* du 1^{er} mars 1914, démontre son procédé idéal. Nous citons l'unique⁶⁸⁹ partition conservée de l'époque, les deux premières pages de sa pièce *Risveglio di una città* (Éveil d'une ville), composée en 1914, parue en accompagnant le même article. Il constate que la notation utilisée jusqu'à présent est la plus utile et maintient les cinq portées ainsi que les clefs de sol et de fa (1, cf. Illustration 4). L'ordre des tons par octaves lui convient et n'est donc pas abolie, pas plus que l'appellation en syllabes de solmisation (do, ré, mi, etc.), il est même possible d'intégrer les machines dans un orchestre qui joue de la musique tempérée (cf. Illustration 4).⁶⁹⁰

687 RUSSOLO, Luigi : « Les bruiteurs futuristes. Art des Bruits », dans LISTA, 2015, pp. 549.

688 Par exemple les documentés dans MAFFINA, 1977, pour la Biennale de Venezia ; une simple recherche sur youtube (mot clé : intonarumori) a donné des vidéos de concerts d'intonarumori en 2009.

689 SCHMITZ-GUNDLACH, p. 104.

690 Cf. RUSSOLO, Luigi : « L'Arte dei rumori » (1920), dans LISTA, 2009, p. 99.

Dal « Risveglio di una città » per Intonarumori. - L. Russolo

The image shows a musical score for 'Risveglio di una città' by Luigi Russolo. It consists of seven staves, each representing a different type of noise-making instrument: Ululatori, Rombatori, Crepitatori, Stropicciatori, Scoppiatori, Ronzatori, and Gorgogliatori/Sibilatori. The notation is a 'line-note' notation, where the vertical position of the notes on the staff indicates pitch, and the horizontal length of the notes indicates duration. Dynamic markings (F, FF, P) are present on some staves, and there are various rhythmic markings and accents throughout the score.

Illustration 4: L'unique extrait de la partition *Risveglio di una città*, dans LACERBA, 1er mars 1914.

Il insiste surtout sur l'aspect dynamique d'une note, prenant en considération les vibrations antérieures et postérieures. Le « dynamisme intermittent », c'est-à-dire former une mélodie à partir des intervalles, ou plutôt des micro-fractions des écarts entre les tons, était représenté par des points (croches, noires, blanches, rondes, etc.), et est dissous dans l'enharmoine. Le ton est intégré dans une « continuité dynamique » et devrait être représenté par une ligne, la « ligne-note », élément graphique plus adéquat et logique vis-à-vis du « déroulement dynamique »⁶⁹¹ de l'enharmoine (2). Les montées et descentes de la ligne indiquent le mouvement du ton, sa longueur sa durée, ce sont des indications de jeu. En ce qui concerne la mesure, elle sera marquée par des « fins traits verticaux »⁶⁹² (3). Ainsi, il maintient même la notation classique du rythme.

Les fractions des tons seront marquées par des points et des petits chiffres en dessus et en dessous de la ligne, indiquant si un ton est à entonner par exemple $\frac{3}{8}$ plus haut ou un quart plus bas (4).

691 RUSSOLO, Luigi : « Graphie enharmonique pour les Bruiteurs futuristes », dans LISTA, 2015, p. 728-729.

692 *Ibid.*

Ces appareils ont été présentés isolément lors des soirées privées, mais également en tant qu'orchestre de bruiteurs de 12 à 26 pièces devant un grand public à Modena, Gênes et Londres, plus tard à Paris (cf. III.2). Russolo les a destinés à être intégrés dans des orchestres déjà existants, et surtout à former des propres orchestres de bruiteurs. Il aurait ainsi créé une nouvelle approche au timbre symphonique qui pourrait, selon lui, en terme de richesse sonore, compléter, voire se substituer à l'orchestre classique.⁶⁹³

Le fait qu'il créa une notation pour ces instruments témoigne de l'intention de pérenniser ses instruments, et la pratique de composition et par la suite la possibilité de canoniser ses pièces. Le fait qu'il enrichit la notation classique de quelques nouveaux symboles montre qu'il lui importait de pouvoir établir une seule version valable de ses pratiques novatrices.

Fortunato Depero, non plus un musicien futuriste, mais peintre, sculpteur et designer, conçoit lui aussi en 1915 un « *Pianoforte moto-rumorista* »⁶⁹⁴ qui, à notre connaissance, restera inachevé : les esquisses qui se trouvent au musée de l'art moderne et contemporain de Trento Roverto, plus précisément à l'archive du XX^{ème} siècle, montrent le « *scheletro-meccanico* » (squelette mécanique) consistant en un clavier énorme qui dirigerait une variété d'axes et de rouleaux produisant des bruits métalliques, des « *apparecchi rumoristi* » (appareils bruitistes).⁶⁹⁵

Pour unir plusieurs *intonarumori*, Russolo construit ensuite le *Rumorarmonio* (rumor-harmonicus) dont le brevet d'invention a été déposé à Paris le 3 août 1921, que nous appelons aujourd'hui le *Russolophone*. Vivant désormais à Paris, il s'associe au *Studio 28* à Montmartre en 1928 où il accompagne des films muets sur le vif ou participait à des expositions comme celle du *Cercle et Carré* avec son instrument jusqu'à sa destruction en 1930.⁶⁹⁶

Il s'agit d'un « appareil acoustique produisant, sous l'action d'un bruit quelconque, des sons dont la tonalité et le timbre sont définis »⁶⁹⁷. Il reproduit 12 timbres différents de sons-bruits, les « *intonarumori perfezionati* »⁶⁹⁸, perfectionnés car il n'y a plus besoin de plusieurs exécuteurs comme c'était le cas lors des concerts pour *intonarumori* en 1914. Possédant un clavier, des boutons et des leviers, on pouvait le jouer avec les mains et les coudes, les deux pédales étaient facilement accessibles par les pieds.⁶⁹⁹

693 Cf. RUSSOLO, Luigi : « L'Arte dei rumori » (1920), dans LISTA, 2009, p. 100.

694 GUTBROD, Philipp : « Fortunato Depero », dans BEIL, p. 325.

695 Reproduit dans BEIL, Ralf (éd), *op. cit.*, p. 324.

696 Cf. LISTA, 2009, p. 50-51.

697 MAFFINA, p. 188.

698 LISTA, 2009, p. 103, « *intonarumori perfectionnés* ».

699 Cf. *Ibid.*, p. 47.

Le modèle qu'il présente dans la revue *Comoedia* le 4 avril 1928 arrive à 12 timbres dont chacun a un ambitus d'une octave au minimum, et, dans l'ensemble de bruits aigus et bas, à un ambitus de sept octaves, similaire à un piano. Outre les notoires crépitateurs de métaux et de bois, des bourdonneurs de couleur moteur électrique et de moustique, l'exploseur et le grondeur, il ajoute un *gracidatore*⁷⁰⁰ (coasseur) ainsi que les voix de cigale et de grillon. Disposant de modes d'intonation diatoniques-chromatiques ainsi qu'enharmôniques et donc capable de produire toutes sortes de micro-tons, nous voyons réalisé un idéal d'inventeur plus que futuriste : Russolo ne semble plus enclin à remplacer, mais à compléter le monde sonore. En soulignant que l'instrument était capable de sonorités douces, agréables à l'oreille⁷⁰¹, il semble viser un possible succès de marketing plutôt qu'une révolution de salle de concert. Nous observons une sorte d'embourgeoisement de l'esprit avant-gardiste : les nouvelles sonorités certainement aptes à épater tout bourgeois existant sont soumises à des concepts hautement conservateurs. Dans III.3, nous rencontrons une tendance similaire avec les *Symphonies des sifflets* de Avraamov.

En 1926, Russolo présente une autre invention musicale dans le texte *L'arco enarmonico* (L'archet enharmonique). En voulant appliquer les sonorités de ses crépitateurs et grondeurs aux instruments à cordes, il arrive à cet archet.⁷⁰² Normalement, pour utiliser un archet, on prend la main droite, la corde est raccourcie en fonction des séquences de tons avec les doigts de la main gauche. L'archet nouveau ne prévoit plus la main gauche puisque, pour obtenir un ton spécifique, il est posé aux (mêmes) endroits où l'on aurait posé les doigts. Il est construit à la base d'une vis dont les rainures doivent s'enfiler sur la corde ce qui devrait faire vibrer rapidement la corde en dessus et en dessous de l'archet. De ce fait, la partie inférieure produit un timbre différent de la partie supérieure. Or, étant également une conséquence de l'application de l'enharmônisme, il est possible d'accorder ces instruments à cordes à volonté, et surtout parce que la nécessité de l'accord en quintes, comme pratiqué jusqu'à présent, est devenu obsolète, la quinte convenant pour les quatre doigts de la main gauche qui n'est plus prévue pour le jeu avec le nouvel archet.

Les instruments à cordes frottées sont plus adaptés pour des expériences enharmôniques que le piano car ils sont plus faciles à accorder autrement qu'en quintes ; des fractions de tons ne sont, dans une certaine mesure, qu'un problème de pratique, non de possibilités techniques. Russolo semblait saisir ces opportunités par le développement de l'archet, mais ne poursuit pas cette voie – entre autres faute de connaissances et de savoir-faire.

700 Cf. RUSSOLO, Luigi : « Il Rumorarmonio » (1928), dans LISTA, 2009, p. 118.

701 SCHMITZ-GUNDLACH, p. 109–115.

702 Cf. LISTA, 2009, p. 104.

Matiouchine (cf. II.2.1.4) développait un violon désigné exprès pour entonner des quarts de tons aujourd'hui perdu, accompagné d'exercices et d'études d'entraînement. Il proposa de marquer les quarts de tons dans une partition en ajoutant une petite virgule à la note.⁷⁰³ Cet instrument semble moins évident dans sa nécessité vu la facilité relative d'entonner des quarts de ton sur un violon par rapport à l'impossibilité relative de le faire sur un piano.

Les inventions de Russolo ont toutes dû être reconstruites à cause de destruction ou perte pendant la deuxième guerre mondiale. Russolo même composait très peu de pièces pour ses instruments et ne les jouait presque jamais, à l'exception du Russolophone qui lui servit temporairement de gagne-pain. Ses recherches et textes initiaux de 1913 à 1916 sont de signification révolutionnaire, mais ses propositions n'ont guère été développées par lui-même, ce qui le qualifie de constructeur ou d'inventeur, mais, à priori, pas de compositeur futuriste dans un sens stricte du terme que les futuristes, contrairement aux dadaïstes, ne cherchaient pas à reformer. Il ne mentionne guère ses activités de compositeur dans ses écrits ; en 1914 par exemple, il commençait « *la composizione di alcuni pezzi musicali da eseguire coi nuovi strumenti* »⁷⁰⁴ – la composition de quelques morceaux musicaux à exécuter avec les nouveaux instruments – ce genre d'allusion vague n'est pas surprenant en face du répertoire presque inexistant de la musique pour *intonarumori*. Les compositions, ou, comme il préférait les appeler, *spiralì di rumori*, connues de l'époque sont *Il risveglio di una città*, *Si pranza sulla terrazza dell'Hotel*, *Convengo d'automobili e d'aeroplani*⁷⁰⁵. Son frère Antonio ajouta au moins deux pièces ; *Serenata* et *Corale* dont l'enregistrement de 1921 a été conservé.⁷⁰⁶

II.2.1.4 Innovations russes et topoi occidentaux

Les futuristes russes constituèrent un groupe plus ou moins unifié dans les cercles d'artistes à Petrograd. Ils s'opposaient plutôt que de s'associer aux compositeurs de « l'âge d'argent »⁷⁰⁷. Il y a deux compositeurs dans leurs rangs qui se déclarent futuristes ; Mikhaïl Matiouchine et Lourié. Il n'y a pas de pratique du manifeste comme en Italie ce qui complique la recherche de la vraie musique futuriste russe.

703 BAUERMEISTER et HERTLING, p. 296–298.

704 RUSSOLO, Luigi, *L'Arte dei rumori*, Milan : Edizioni futuriste di Poesia, 1916, p. 21, nous traduisons.

705 *Ibid.*

706 Cf. SCHMITZ-GUNDLACH, p. 107.

707 Terme employé pour l'activité littéraire des premières deux décennies du XX^{ème} siècle en Russie.

Les années 1910 après la révolution peuvent être caractérisées en tant qu'époque de liberté artistique et d'échange culturel avec l'Occident.⁷⁰⁸ Leurs influences esthétiques sont les mêmes, ayant tous étudié au conservatoire soit à Moscou ou à Petrograd. Ils sont influencés par le symbolisme, négligent les formes comme la symphonie et l'opéra ; les ballets sur commande de Diaghilev sont une exception notable. Vers 1912, les publications concernant l'avant-garde occidentale, notamment Debussy et Schönberg, commencent à faire parler d'eux⁷⁰⁹, vers les années 1920, il se développe le paradigme esthétique obligatoire, catalogué par l'état, qui vise un réalisme porteur d'idées socialistes et de proximité du peuple, un paradigme qui exclut l'influence des mouvements d'avant-garde⁷¹⁰ (cf. Introduction 2.3).

Pendant les années précédant la révolution, l'intérêt principal réside dans la musique de chambre, la romance comme poème en musique, ou les poèmes symphoniques. Stylistiquement, on trouve presque les mêmes procédés qu'en musique impressionniste française. Ceci se manifeste dans le domaine de l'instrumentation originale, l'harmonique élargie, s'écartant de l'harmonique suivant les fonctions et hiérarchies, en employant les gammes par tons et gammes pentatoniques, les accords altérés et indistincts, le traitement de la mélodie en petites unités répétées et qui, ainsi, creusent encore davantage le système harmonique. C'était l'œuvre de Rachmaninov ou Scriabine. Les musiciens s'inspiraient de la peinture impressionniste, symboliste, et de la poétique romantique et symboliste francophone comme Baudelaire, Mallarmé ou Maeterlinck.⁷¹¹

Nikolaï Koulbine publie, non sous forme de manifeste, ses *Thèses d'une musique libre*⁷¹² en 1910 qui seront publiés en allemand dans *Der blaue Reiter* en 1912, des thèses qui ressemblent aux exigences plus tardives de Pratella et Russolo : Commencant par l'enharmônisme naturel du chant des oiseaux, du vent et de l'eau, il opte pour une musique qui suit des lois naturelles sans se laisser limiter par des demi-tons. Une certaine conscience historique marque cette demande, se référant aux usages médiévaux d'employer selon les instruments et les intonations des quarts de ton ainsi qu'à la musique de la culture hindoue. Cette libération devrait élargir le choix des accords et des mélodies. L'accent sur le caractère lyrique de la musique souligne davantage l'intention anti-académique du texte ; l'émotion et l'absence des règles relèveraient en profondeur les possibilités et le vrai potentiel de la musique.⁷¹³ Le fait que les tons nouent des

708 GOJOWY, Detlef, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber : Laaber-Verlag, 1980, p. 2.

709 REDEPENNING, p. 25–31.

710 GOJOWY, 1980, p. 6, 15, 16.

711 REDEPENNING, p. 47.

712 Dans GOJOWY, 1993, p. 84–86.

713 *Ibid.*, 1993, p. 85.

liens plus étroits entre eux par les micro-intervalles devrait causer des dissonances inédites avec des conséquences extraordinaires pour l'oreille humaine : « La vibration des unions étroites, leur mouvement, leur jeu diversifié rendent plus simple la représentation de la lumière, des couleurs et de tout ce qui vit. Il est également plus simple de suggérer une ambiance lyrique. »⁷¹⁴ Koulbine comprend les micro-intervalles comme possibilité de mettre en musique des reliefs étendus en analogie avec la peinture impressionniste et symboliste du début du XX^{ème} siècle. Ses propositions restent pourtant tellement similaires aux exigences des manifestes italiens qu'elles sont en elle-même remarquables par leur évidence ni violente ou forcée. Le retour vers une nature – supposée ou réelle – renvoie aux tendances primitivistes de cette époque (cf. Introduction 3.3).

La novation principale est donc l'émancipation de la dissonance⁷¹⁵ et de l'intervalle, et ne pas seulement continuer les excès des accords avec notes ajoutées, des neuvièmes et des onzièmes comme chez Scriabine – proche de ce que demandent et pratiquent Russolo et Pratella (cf. ci-dessus et ci-dessous) par la notion de l'enharmnisisme.

La révolution de 1917 provoque la clôture systématique des théâtres privés, les théâtres impériaux furent transmis en bien public et ainsi renommés. Ces théâtres, depuis la fin du XIX^{ème} siècle, jouaient surtout du répertoire russe classique, un peu de moderne et surtout les pièces occidentales comme les opéras de Puccini, les textes de Maeterlinck, du Wagner etc. En ce qui concerne la pratique des concerts et des sciences, on peut observer la tendance à l'unification de la recherche et de la pratique : l'ouverture des bibliothèques consacrées uniquement à la quête des questions musicologiques, sans oublier la musique occidentale. Il existe aussi des morceaux de Sergueï Vassilenko qui, en 1914, compose des suites pour orchestre détaillant la musique pour luth du XVI et XVII^{ème} siècles ou bien les zodiaques sur des thèmes français du XVIII^{ème} siècle. On note également l'intérêt pour les musiques de l'époque de Lasso, Palestrina et Deprez, suivant les publications scientifiques de ces années.

L'activité des musiciens futuristes n'entre pas en dialogue significatif avec leurs contemporains et reste assez ponctuelle. Nous trouvons dans le manifeste *Nous et l'occident* (cf. I.2), co-signé par Lourié, trois paradigmes généraux pour l'art avant-gardiste, à savoir « 1. un spectre arbitraire 2. une profondeur arbitraire 3. l'autonomie des tempi comme moyens de représentation et des rythmes incontestables », ainsi que deux points fondamentaux pour la musique avant-gardiste, notamment « 1. Surmonter la linéarité (de l'architecture) par la perspective intérieure (synthèse primitive) ; 2. Substantialité des éléments »⁷¹⁶. Ce sont

714 *Ibid.*, p. 86, nous traduisons.

715 *Ibid.*, p. 100.

716 Cité par REDEPENNING, p. 117, nous traduisons.

des remarques tellement universelles, optant pour une création libre dans le choix du matériel et des formes ; visant – probablement – une expressivité moins sophistiquée que celle contemporaine et des structures moins complexes dans le développement des morceaux, qu'on peut les appliquer non seulement à la musique futuriste, mais à toutes les tentatives de se démarquer de l'impressionnisme en musique.

Les influences ou ressemblances italiennes sont visibles de près, mais non pas considérables. La marque des *intonarumori* de Russolo fait écho chez Roslavez, Alexeï Gastev et Maïakovski qui cherchaient à inventer une « musique prolétaire »⁷¹⁷, incluant justement les bruits d'usines dans leur poétique.

Lourié présente sa position vis-à-vis de la musique futuriste italienne dans un exposé en 1914 dont l'affiche seule témoigne du contenu (le manuscrit n'a pas été conservé) : « Le vrai 'Art des bruits' : la musique des interférences, de la haute chromatique, de la chromo-acoustique »⁷¹⁸. Ces mots-clés révèlent une affinité pour la synesthésie (« chromo-acoustique »), un concept qui fascinait déjà Scriabine,⁷¹⁹ mais aussi les hommes de théâtre russes (cf. III.1). La « haute chromatique » reprend la micro-tonalité, donc l'enharmoine des futuristes italiens et des modernistes européens. Arseny Avraamov, en tant que commissaire de l'art au *Narkompros*, proposait même plus tard de brûler tous les pianos afin de libérer la Russie une fois pour toutes du système tempéré⁷²⁰ – un acte purement destructif dans la tradition marionnettiste si l'on veut – qui ne fut pas exécuté.

Une œuvre emblématique des futuristes russes est l'opéra *Victoire sur le soleil* (*Pobeda nad solncem*) dont la musique a été composée – mais jamais publiée – par Matiouchine en 1913 pour voix et accompagnement au piano. Kroutchenykh écrit le libretto en s'inspirant des nouvelles tendances poétiques, entre autre le *Zaoum* (cf. I.3.1.1 et II.3.1.2), Khlebnikov ajoutait le prologue qui expose et dénonce la perspective trop contemplative du public (cf. Exemple I.3.1.2). Malevich s'occupe de la mise en scène, des décors et des costumes. L'intrigue – consistant en six tableaux qui ne sont liés que de manière associative – mène les futuristes au deuxième tableau à vaincre le soleil, métaphore pour le passé. Il y a aussi une chute d'avion au dernier tableau qui rappelle l'accident de Vassili Kamienski en

717 LISTA, Giovanni, *Luigi Russolo e la musica futurista*, Milan : Mudima, 2009, p. 44.

718 Affiche cité par MENDE, p. 48, nous traduisons.

719 Les couleurs correspondaient aux sons : do=rouge, sol=orange, ré=jaune, la=vert, mi=bleu avec une note de blanc, si=similaire au mi, fa dièse=bleu éclatant, ré bémol=violet, la bémol=pourpre, violet, mi bémol et si bémol=comme le fer qui brille, fa=rouge obscur. Cela vient évidemment d'une tendance théosophique, puis, il faut combiner les sons en fonction des contrastes que forment les couleurs respectives. Cf. REDEPENNING, p. 82.

720 Consulté le 28 mars 2018 sur <http://www.ubu.com/sound/avraamov.html>.

1911.⁷²¹ Le livret et les décors ont été conservés et surtout le travail de Malevich est reconnu comme un exemple splendide de proto-suprématisme.⁷²²

Il n'y a pas de rôles désignés, juste des chanteurs qui figuraient comme des (arché-) types du futur, du présent et du passé ; des hommes forts futuristes, un ennemi, un gros, Néron et Caligula compris dans un personnage, etc. L'opéra n'est pas entièrement mis en musique, il s'agit d'une succession de numéros scéniques, récitations et pantomimes, et musicales⁷²³, comme nous pouvons voir dans la didascalie du livret :

le Gros chante : Timidité de se tirer une balle [...]
 le lecteur l'interrompant : [...] deux ballons : l'un bouché tout aigre et
 tout chaud et l'autre jaillissant de sous terre
 comme un volcan qui chavire tout...
 (musique)
 Ils sont incompatibles... (musique de la force)⁷²⁴

L'autographe n'a pas été conservé à part quelques extraits⁷²⁵. Les aspects les plus modernes ou osés dont nous avons connaissance est l'emploi des quarts de ton ainsi que, supposément, des bruits d'une hélice⁷²⁶. L'opéra peut être compris comme une traduction scénique du *Zaoum*, au niveau du texte ainsi que – très probablement – au niveau musical et de la mise en scène. Le livret contient plusieurs chansons rédigées dans ce langage qui traverse la ratio, qui n'est pas intelligible dans un sens conventionnel (cf. II.3.1.2). Ces chansons coïncident avec les bruits d'avion :

(Bruit d'hélice de l'arrière-scène. Un jeune homme entre en courant, chante, apeuré, une chanson bourgeoise):

« Ju ju juk ju ju juk gr gr gr
 nm
 ran
 dr dr rd rd
 u u u
 kn kn lk m
 ba ba ba ba »⁷²⁷

721 KROUTCHENYKH, p. 70.

722 KOWTUN, Jewgeni : « Sieg über die Sonne. Materialien », dans BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 35.

723 BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 87.

724 KROUTCHENYKH, p. 43.

725 BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 74–77.

726 Cf. Livret « On entend le bruit d'une hélice », dans ERBSLÖH, Gisela : « Pobeda nad solncem, ein futuristisches Drama von A. Kručenyč Übersetzung und Kommentar », dans *Slavistische Beiträge*, t. 99, Munich, 1976, p. 55. L'opéra a été recréé et remis en musique à plusieurs reprises ; p. ex. en 1993 à Vienne, ou en 1999 au Barbican Centre à Londres.

727 ERBSLÖH, p. 55, nous traduisons la didascalie.

L'hélice n'est pas indiquée dans la partition et ne remplit donc pas un rôle purement musical, mais mimétique ; il ne s'agit pas d'un emploi du bruit comme élément primaire musical selon la théorie de Russolo dans l'*Art des bruits*, plutôt d'un élément scénique du music-hall (cf. III.1) voué à surprendre.

La mélodie de la chanson qui s'étend sur dix mesures est construite de manière très simple avec l'ambitus d'une neuvième, du ré' au mi''. Son saut plus grand est d'une septième mineure, du mi'' bémol au fa'. Le mètre dominant est dactylique ; « ju ju júk » ; « gr gr gr » ; « u u ú » , « kn kn lk » ; marqué par deux crochets suivis d'une noire.

La mélodie en elle-même est diatonique et rappelle une chanson populaire vu les sauts de quarte surtout au début et provoque donc des attentes spécifiques auprès de l'auditeur qui seront par la suite déçues par l'accompagnement. La première mesure commence en Sol et passe toute de suite au Sol dièse ; dans les mesures deux et trois, les accords accompagnants ne permettent pas de continuité harmonique et dérangent par des augmentations et diminutions des intervalles toute succession logique ou fonctionnelle. Il est donc possible, en isolant les voix de la basse, de détecter un *passus duriusculus*, « lourd passage », donc un passage en demi-tons du Sol dièse vers le Do dièse et le Do de la deuxième à la troisième mesure. L'ornement et les croches de la voix soprano de l'accompagnement brisent pourtant cette phrasée traditionnelle. Cela vaut également pour les mesures six à huit où l'on peut lire dans la voix de la basse une cadence vers le fa dièse mineur par l'accord de quarte et sixte en sol mineur dans la septième mesure, et où les bécarres dans la voix du soprano perturbent cette impression. La fin de la chanson bourgeoise consiste dans le matériel d'un simple Sol majeur, mais ni le Fa dièse – Ré – La – Mi ou le Do – Ré – La – Mi permettent de consolider harmoniquement cette fin (cf. Illustration 5).⁷²⁸

728 BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 76.

ruhig

зо зо зок ю ю юк гр гр гр нм нм др др др у у у к

schnell

н к г лк м ба ба ба гиб - нет ро-ди-на от стре-коз.

Illustration 5: chanson bourgeoise, cité dans REDEPENING, p. 122.

Matiouchine choisit une forme simple pour sa démarche destructive. En assemblant des éléments traditionnels comme le phrasé de la mélodie, une cadence et le *passus duriusculus* sans leur permettre de résonner dans leur contexte diatonique habituel, il expose leur inutilité et les ridiculise. L'auditeur mélomane peut reconnaître cette démarche et reste irrité face à ce résultat où l'on ne peut pas suivre la structure mélodique ainsi que le texte par pure logique.

L'opéra finit après l'accident de cet avion ; le pilote survit et chante lui-même une chanson en *Zaoum*. Dans un témoignage de Kroutchenykh, cette chanson était fondée sur des dissonances qui causaient un tumulte d'appréhension dans le public⁷²⁹ :

l l l kr kr
 tlp
 tlmt
 kr vd t r kr vubr
 du du ra l
 kbi zr
 vida⁷³⁰

729 BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 50–51.

730 *Ibid.*, p. 57.

Le futur technique, symbolisé par la machine destructrice, est représenté dans un langage jusque là incompréhensible. Kroutchenykh assura son enthousiasme pour la musique en disant que c'était tout autre chose que Tchaïkovski, un autre témoignage de l'époque la qualifiait comme du Verdi, mais chanté faux.⁷³¹ Ces jugements ne peuvent pas être confirmés par des analyses exhaustives faute de matériel, ils relèvent pourtant l'attente principale : que la musique résonne différemment, qu'elle soit inouïe, qu'elle propose une nouvelle dimension auditive. Nous pouvons soupçonner qu'il était souhaité qu'elle ne fût pas agréable à écouter. Pour la représentation, il y avait deux chanteurs confirmés et une chorale de sept chanteurs dont « trois seulement pouvaient chanter »⁷³², comme les qualifiait Matiouchine. Dans les extraits de la partition qui ont été conservés nous ne pouvons que gagner un aperçu (*cf.* ci-dessus et ci-dessous ; Illustration 6).⁷³³



Illustration 6: notes aveniristes, cité dans REDEPENNING, p. 123.

Ces « notes aveniristes », qui mettent en musique le texte « passage au bleu et au noir »⁷³⁴, montrent l'affinité de Matiouchine pour la microtonalité. Il excède l'ambitus d'une tierce majeure du la'' dièse au ré'' dans l'ensemble des triples crochets du premier temps au début de l'exemple, utilisant des têtes de notes carrées et rallongées, similaire à la notation mensurale du XIII^{ème} siècle pour indiquer les quarts de tons. Si la tête carrée repose droit sur la ligne, elle signifie qu'il faut entonner un quart de ton plus haut qu'indiquerait la note normalement ; si la tête pointe vers le bas, il faut entonner un quart de ton plus bas (*cf.* exemple ci-dessus). Ce petit passage ressemble à une sorte de glissando contrôlé et souligne l'expressivité du vers ; le compositeur ne met pas seulement de la « musique de la force », mais travaille avec le texte.

La musique détachée des attentes tonales accompagne aussi l'emploi plus libre de la langue du livret ; elle facilite la poésie plus abstraite du *Zaoum* ; un langage musical inattendu se mélange davantage avec une langue inconnue et ne donne de repères sémantiques sur aucun niveau des habitudes auditives du public. Une

731 BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 87–88.

732 MATIOUCHINE, cité par MARCADÉ, dans KROUTCHENYKH, p. 68.

733 Cités dans REDEPENNING, p. 122–123 ; reproduits dans KROUTCHENYKH, *La Victoire sur le soleil*, p. 54.

734 *Ibid.*

approche destructrice a entraîné dans ce cas un changement significatif dans la perception et l'acceptation de ce genre d'abstraction du contenu musical.

Le fait que *Victoire sur le soleil* a été planifié comme un opéra révèle les intentions subversives de la part de ses créateurs, n'ayant aucunement voulu atteindre la forme aboutie du XIX^{ème} siècle comme de Verdi ou Tchaïkovski, ni proposer un nouveau concept : L'œuvre dans l'ensemble de ses éléments est homogène, mais ressemble plutôt aux programmes des soirées avant-gardistes (cf. III.2) dans l'incohérence de l'action consistant en pêle-mêle poétique, en chansons et bruitages ainsi qu'en costumes spéciaux pour stimuler l'effet visuel du *Zaoum*. Dans l'optique de la destruction, l'équipe créatrice de l'opéra a réussi à défaire les conventions génériques et à renverser les attentes du public. Les avaries de l'hélice tombante ne reflètent guère la splendeur industrielle que cherchaient autant les futuristes italiens et plus tard le constructivisme, mais sa caducité et son potentiel mortel, destructeur. En même temps, le soleil vaincu rappelle aussi le nouveau Prométhée Marfaka de Marinetti qui doit renverser le soleil.

En ce qui concerne l'union des personnages qui marquaient le monde artistique de l'époque, nous voyons un certain parallèle avec *Parade* (cf. III.3.1). Faute de sources, nous ne pouvons confirmer que très peu d'aspects sur la popularité et le retentissement de l'opéra. L'idée du spectacle comme nous l'illustrons dans le troisième chapitre est déjà présente dans la superposition des différentes formes d'art et l'assemblage, harmonieux ou non, des éléments de cirque et de la fête foraine, comme le demandait Marinetti dans son manifeste sur le music-hall de 1913 (cf. III.1). Nous plaçons l'opéra dans cette partie afin de montrer un exemple de la musique russe où nous reconnaissons les intentions de certains spectacles dadaïstes comme les exécutions de Golyscheff (cf. II.2.2), c'est-à-dire qu'elle sert à augmenter l'élan scandaleux d'un spectacle, une intention dont témoignent les petits extraits analysés ci-dessus.

Les micro-tons, qui sont déjà mentionnées dans *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale* de Busoni de 1907⁷³⁵, impliqués dans le concept de l'enharmoine de Pratella et Russolo, ont également fasciné Lourié dans la petite séquence des notes aveniristes que nous montrons ci-dessus. Il a pu réaliser une autre composition qui les inclut, la première connue, qui s'intitule *Prélude pour piano à quarts de tons* de 1915, un instrument qui devrait produire des quarts de tons et

735 BUSONI, Ferruccio, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste: Verlag C. Schmidl & Co., 1907, consulté le 6 janvier 2018 sur <https://busoni-nachlass.org/edition/essays/E010004/D0200001>.

qui n'a pas encore été construit⁷³⁶. Nous soupçonnons donc que cette pièce n'a jamais été jouée. (cf. Illustration 7).

Prélude
(pour piano et lucernes sonarographiques) Arthur Lourié. op. 214

Piano
avec les
chromatisme
impériales.

Illustration 7: Arthur Vincent Lourié : Prélude pour piano à quarts de ton, dans ALLENDE-BLIN, p. 29.

⁷³⁶ ALLENDE-BLIN, Juan : « Prélude für Vierteltonklavier », *Musik Texte Zeitschrift für neue Musik*, n° 4, Avril 1984, p. 28–29, ici p. 28.

Le compositeur Ivan Wyschnegradsky, qui poursuit également la voie de la micro-tonalité au cours des années 1920 résout cette question en mettant à disposition plusieurs pianos qui sont accordés différemment. Le premier piano à quart de tons fut d'ailleurs construit en 1924⁷³⁷.

Après 1917, le futurisme était une affaire politique, Lourié en tant que commissaire de la musique du *Narkompros* opérait son département au service de la Révolution. Il créait un sous-département pour la propagande des chansons populaires et poussait la fondation et l'équipement de nombreux orchestres et chorales (MUZO) dont il coordonnait l'activité qui était tout autre que futuriste : lors de concerts publics, on donnait à écouter des chants populaires et des compositions russes classiques comme de Glinka, Tchaïkovski etc.⁷³⁸ La vie révolutionnaire demande, selon Lounatscharski, une continuité des chansons créées auprès des cercles populaires ; car les chansons reflètent les conditions des ouvriers, des enfants, des soldats, elles sont le pain quotidien spirituel du peuple.⁷³⁹

Dans une déclaration officielle, Lourié détaille en mars 1919 les paradigmes musicaux du nouvel état russe. La musique est un élément cosmique perpétué par une force rebelle et archaïque, et par ce plus qu'apte à véhiculer les turbulences du monde ; surtout celles de la révolution. Les obligations scolaires et théoriques pratiquées jusqu'à présent deviennent désormais obsolètes. Le peuple est le seul porteur de la culture musicale, non les institutions. La chanson populaire vivante est à la base des sons cosmiques et la base de l'éducation publique.⁷⁴⁰ D'un côté, nous voyons réalisées politiquement les demandes de Pratella et Russolo en termes d'anti-institutionnalisme, de l'autre, il y a lieu d'un retour non aux traditions dans le sens d'un canon de classiques, mais aux archi-traditions – ce qui était partiellement la voie que poursuivit Pratella après son engagement futuriste – ce qui constituait sans doute une vision incompatible avec celle de Marinetti.

Blok faisait appel à l'intelligentsia russe pour accepter les bruits de la destruction et de la misère réels et de les percevoir comme des sons dissonants d'un orchestre du monde qui jouait la musique glorieuse du futur⁷⁴¹ – une allégorisation de la musique qui sert à relativiser les horreurs de la révolution. Lounatscharski remarque dans son essai dithyrambique *Musique et Révolution*⁷⁴²

737 CITRON, Pascal : « Wyschnegradsky, Ivan », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Consulté le 12 septembre 2019 sur

<https://doi-org.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/10.1093/gmo/9781561592630.article.29509>.

738 MENDE, p. 93-94.

739 LUNATSCHARSKI, Anatoli, *Musik und Revolution*, Leipzig : Verlag Philipp Reclam, 1985, p. 148-9.

740 LOURIÉ, Arthur : « Déclaration », cité par MENDE, p. 101.

741 MENDE, p. 100.

742 LUNATSCHARSKI, p. 142.

de 1926, dressant une image similaire, que la beauté de la révolution pouvait seulement être appréciée si l'on avait écouté toute la symphonie que constitue la révolution.

Au cours des années 1920, l'influence futuriste semble avoir disparu de la politique culturelle et le paradigme esthétique du réalisme socialiste devient de plus en plus contraignant. Selon les goûts des leaders politiques, les programmations des salles de concerts reprirent aussi des classiques occidentaux : dans le cas de Lénine, cela impliquait un retour au XIX^{ème} siècle.⁷⁴³

Afin de conclure cette sous-partie, nous souhaitons souligner les plus importantes tensions entre les deux futurismes en musique. Au cœur du futurisme italien, non seulement en musique, se trouve la prolongation de l'imagination humaine, la machine, une nouvelle expression de l'intelligence de l'époque qui reflète l'image qu'ont les Hommes d'eux-mêmes : ils sont plus rapides, plus efficaces, plus bruyants : comme les *intonarumori*. Le futurisme russe explore qu'est-ce que pourrait être le *Zaoum* en musique. Les deux groupes découvrent le potentiel de la micro-tonalité, et trouvent des façons bien différentes de l'appliquer. Si Pratella en parle dans ses manifestes, il n'y touche pour autant pas dans ses compositions (cf. II.3.3.1) ; Russolo l'accomplit dans les simples *glissandi* de ses *intonarumori*. Matiouchine pousse les limites de la notation en identifiant des symboles pour les quarts, tiers et huitièmes de tons et utilise les micro-tons ainsi que des micro-intervalles dans ses partitions. C'est ses notes de l'avenir – les voix et les instruments sont libres dans le futur d'onduler selon leur tessiture naturelle – que soutiennent aussi les italiens. Pourtant, l'ambition de Russolo est de recréer la musique bourgeoise avec les machines, et de continuer à utiliser une notation globalement conventionnée, par lui réduite, se servant des clefs, des barres de mesure, et de noter tout dans une partition traditionnelle – tle tout dans l'optique de rendre la métropole et la vie moderne audible. Il ne semble pas évident d'appliquer une lecture primitiviste face à l'usage très simplifié que fait l'artiste des moyens – surtout vis-à-vis des partitions de micro-tons élaborées du compositeur russe. Le chant de la vie moderne, a-t-il vraiment besoin des clefs ?

743 MENDE, p. 83.

II.2.2 Je-m'en-foutisme⁷⁴⁴ et primitivisme : *Pars contradicens* dada

Le dadaïsme en musique est difficile à saisir, non seulement faute de sources écrites comme illustré dans l'introduction de ce chapitre, mais également parce que nous en connaissons des traductions plus qu'hétérogènes. Comme dans les autres disciplines (poétique, performance), nous avons en tant que noyau théorique l'idée de l'anti-art (*cf.* Introduction et I.3.2), étant l'anti-signifiant et l'anti-signifié : en somme, l'essai de lutter contre l'omniprésent signifiant traumatisant de la grande guerre – qui a provoqué la perte de tout sens (dans une optique du bon-sens) – la réaction adéquate était l'omission complète de tout sens⁷⁴⁵. Cette condition de base permet à un musicien dada, ou encore – plutôt – à un dadaïste qui s'occupe de musique, car toute intentionnalité dans le devenir artiste est une affaire délicate pour le Dada (*cf.* Introduction), de rendre toute musique dadaïste s'il arrive à la dé-régler dans tous les sens ; il faut garder présent à l'esprit que lorsqu'on évalue la programmation musicale des premières soirées dadaïstes au *Cabaret Voltaire*, pourtant lieu de représentation des produits artistiques hautement osés, celui-ci n'offrait guère au départ une ambiance d'épanouissement pour une éventuelle musique proprement dada :

The cabaret's initial programming included [...] music by Beethoven, Brahms, and Liszt, military marches like « Sambre et Meuse », and music-hall favorites « Sous les ponts de Paris » and « À la Villette ».⁷⁴⁶

La programmation initiale du cabaret incluait de la musique de Beethoven, Brahms, et Liszt, des marches militaires comme « Sambre et Meuse », et des tubes du music-hall « Sous les ponts de Paris » et « À la Villette ».

Ces soirées étaient surtout marquées par une activité poétique (*cf.* III.1) qui donnait lieu au développement d'un nouveau genre de poésie, notamment la poésie phonétique, que nous allons examiner plus loin dans 3.2.1. Des compositeurs dadaïstes comme Hans Heusser dont Zurich parlait à l'époque⁷⁴⁷ ont été oubliés et aucune trace de ses compositions n'a été conservée, il en est ainsi avec

⁷⁴⁴ Nous utilisons ce terme dans le sens d'insouciance, *cf.* la définition dans *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition millésime 2007, Paris : Dictionnaires Le Robert, et souhaitons l'écartier de la notion du je-m'en-foutisme du Cercle des poètes zutiques.

⁷⁴⁵ JOHN, Eckhard, *Musikbolschwismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart et Weimar : Metzler, 1993, p. 135.

⁷⁴⁶ HENTEA, p. 65, nous traduisons.

⁷⁴⁷ GOERGEN, p. 8.

nombre de ses collègues. La critique, surtout en Allemagne, s'est tue (« *totgeschwiegen* ») à propos d'un éventuel dadaïsme musical.⁷⁴⁸

On donnait à écouter tout ce qui était à la mode, moderniste ou pseudo-moderne, du Scriabine, parfois du Schönberg, plus tard, à Paris, du Satie, Auric, etc. Ces concerts, ou plutôt ces événements accompagnés de musique, n'étaient pas dadaïstes ou particulièrement novateurs, car on se retrouvait dans une situation de concert classique : le public et les musiciens étaient séparés. Presqu'aucun de ces compositeurs n'était dans la salle pendant ces concerts ou soirées, ce qui souligne les difficultés de délimiter la grande composition dadaïste, d'identifier des exemples emblématiques. Il s'agit, lors des spectacles dada, d'éviter justement des situations classiques où la frontière entre les domaines artistiques est évidente et nécessaire (*cf.* III.1).

La musique dadaïste était présente pendant les manifestations en tant que composante d'un événement pluridisciplinaire, sinon comme accompagnement, très souvent sous la forme d'une anti-musique (*cf.* ci-dessous, Jef Golyscheff). Ici surgit la difficulté de trouver une esthétique musicale qui soit cohérente pour le mouvement, lorsque l'on se pose la question « qu'est-ce que la musique dada ? », on se demande par conséquent « qu'est-ce que dada ? »⁷⁴⁹ Nous avons rassemblé dans ce qui suit quelques approches dadaïstes de la musique ainsi que quelques dadaïstes qui se sont approchés de la musique. Ce ne sont pas des exemples qui synthétisent les moyens de composition possibles, mais qui les confrontent : il y a du collage, du primitif, de la destruction, les compositeurs ou les artistes expriment ce qu'ils ressentent, ils répètent, jouent, ou se tuent.⁷⁵⁰

Duchamp, dadaïste de l'avant-première heure, nous offre un angle de vue sur une potentielle musique dadaïste avec son *Erratum Musical* de 1913, l'année où Russolo publia son manifeste *L'Arte dei rumori*. Cage affirme dans sa collection de *26 Statements on Duchamp* dans *A Year from Monday*⁷⁵¹ : « *One way to write music : study Duchamp* ». L'exemple qui suit illustre parfaitement le paradoxe d'une musique lisible qui, techniquement, n'est plus de la musique. La page imprimée invite à l'analyse des notes et déçoit : Duchamp tirait les notes au hasard à la courte paille avec ses sœurs Yvonne et Magdelaine. La musique n'a donc aucun repère arbitraire et devient un *ready-made* audible.⁷⁵²

748 JOHN, p. 52.

749 GOERGEN, p. 4.

750 BEIL, Ralf (éd), *A House Full of Music. Strategien in Musik und Kunst*, catalogue d'exposition à l'occasion de l'exposition homonyme à la Mathildenhöhe Darmstadt du 13 mai au 9 septembre 2012, Ostfildern : Hatje Cantz, 2012, p. 73.

751 CAGE, John : « 26 Statements Re Duchamp », dans *A Year from Monday*, London / New York : Marion Boyars, 1985, p. 70-72, ici p. 72.

752 FESS, Eike : « Marcel Duchamp », dans BEIL, p. 57.

La pratique d'une musique du hasard devient plus commune au long du XX^{ème} siècle, mais était presque inconnue en 1913. Le titre *Erratum* suggère une erreur d'imprimerie, en tête d'une musique qui n'est qu'indirectement un résultat de la volonté d'un créateur humain, il provoque une tension ironique, voire nihiliste.

Le texte reprend une entrée d'encyclopédie du mot « empreinte » : « Faire une empreinte – marquer des traits – une figure sur une surface imprimer (sic!) – un seau sur cire » et il est mis en musique deux fois, pour les deux sœurs de Duchamp. Les deux mélodies ne montrent pas de hasardeuses harmonies et sont, à cause des sauts d'intervalles qui excèdent parfois plus de deux octaves, difficiles, voire impossibles à chanter si l'on ne fait pas de transpositions (cf. Illustration 8).⁷⁵³

Illustration 8: *Erratum musical* de Marcel Duchamp, 1913, document du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, © MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jean-Claude Planchet.

Dans l'exemple de Wolpe surtout (cf. II.2.2.1 et II.2.2.2), les effets néfastes de la guerre conditionnent l'impossibilité de continuer le cubisme ou le futurisme suite

⁷⁵³ Dans BEIL, p. 56.

à la perte de toute croyance en un « progrès » artistique ; au fait que la vie artistique soit privée d'idéaux, et l'artiste lui-même démoralisé.⁷⁵⁴

À Paris, Cocteau – quoique pas affilié au mouvement – jouait un rôle promoteur pour les mouvements artistiques qui lui semblaient valoir l'effort, sa position dans le réseau de salons, galeristes, directeurs de théâtres ainsi que d'amitiés le rendait central pour le Dada parisien et les débuts du surréalisme, même s'il n'adhérait pas à ces mouvements. Il est l'auteur du compte-rendu populaire *Le Coq et l'Arlequin* de 1918, une documentation de première personne de la vie musicale à Paris surtout entre les années 1910 et 1920 où il décrit ses rapports personnels avec les musiciens du Groupe des Six et sa vision de l'esthétique musicale contemporaine qui permet quelques transferts avec les propositions dadaïstes que nous venons de présenter :

Ni la musique dans quoi on nage, ni la musique sur qui on danse : DE LA MUSIQUE SUR LAQUELLE ON MARCHE.
De la musique avant toute chose... Et pour cela préfère le pair... Plus lourd et moins soluble dans l'air... Avec tout en lui qui pèse et qui pose.
[...] il nous faut une musique sur la terre, *une musique de tous les jours*.⁷⁵⁵

Il y a donc l'aspect du quotidien ubiquitaire des dadaïstes berlinois, le palpable du rythme de Schulhoff, être contre les impressionnistes avec les couleurs floues et les tonalités aériennes. Suivant l'exemple de la recette de Tzara pour écrire le poème dadaïste (cf. I.3.2), Cocteau l'adapte à la musique : prendre un tas de musiciens, un rythme syncopé, un air de foxtrot, puis quelques bruitages et les acteurs principaux sont censés danser ce qu'ils considèrent être une danse « nègre » ou se perdre dans des mouvements exaltés.⁷⁵⁶ Ce genre de désordre correspond aux grandes lignes de l'esthétique du dadaïsme et forge en même temps son caractère arbitraire et primitif.

Généralement, les dadaïstes attribuaient l'étiquette « Dada » à toute musique qui correspondait à leur concept de l'anti-art. Souvent, la critique musicale classait des musiciens comme « dadaïstes » s'ils s'étaient montrés opposés aux conventions ou s'ils avaient rompu avec une tradition. On s'intéressa, par exemple, à Satie lorsque le mouvement débutait Paris. Selon Aragon, Varèse serait l'unique dadaïste en musique sans que ce dernier l'eût affirmé. À l'époque, on considérait Stravinsky comme tel, ou bien Eduard Erdmann avec sa fugue *Poptilus – meinem Kater gewidmet* (Poptilus – dédié à mon chat). Il y avait Hans Jürgen von der Wense, qui déclara la musique et les sons comme

754 Cf. SABATIER, François, *Miroirs de la Musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800–1950*, Poitiers, Fayard, 1995, p. 513.

755 COCTEAU, 1978, p. 60–61.

756 GOERGEN, p. 11.

Ursubstanz (substance primaire), ce qui fait penser à la *Ursonate* de Schwitters (cf. ci-dessous). Il y a également les *Chants nègres*, poèmes phonétiques de Huelsenbeck, qui témoignent de l'affinité dadaïste pour la musique influencée par d'autres cultures, de préférence des cultures primitives.⁷⁵⁷ Ribemont-Dessaigues composait des pièces représentées lors des soirées dadaïstes mais qui n'ont jamais été éditées et qui causaient « un vacarme inouï, fait de musique terriblement peu consonante ».⁷⁵⁸

L'idée de l'oralité, ou plutôt de la non-écriture d'une anti-œuvre s'appuie parfaitement sur les fondements dadaïstes, l'œuvre en elle-même n'existe plus, l'événement reste éphémère.

Dans le *Dadaistisches Manifest*, manifeste dadaïste du 12 avril 1918 signé entre autre par Tzara, Grosz, Huelsenbeck, Hausmann, Ball, nous pouvons lire :

Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten Realität übernommen wird. [...]
Der Dadaismus führt zu unerhörten neuen Möglichkeiten und Ausdrucksformen aller Künste. Er hat [...] die BRUITISTISCHE Musik der Futuristen [...] in allen Ländern Europas propagiert.⁷⁵⁹

La vie nous apparaît comme une confusion simultanée de bruits, couleurs et rythmes spirituels, qui sera reprise par l'art dadaïste dans toute sa réalité avec tous les cris sensationnels et les fièvres de sa psyché quotidienne.

Le dadaïsme mène à des possibilités et formes d'expression inédites pour tous les arts. Il a [...] propagé la musique BRUITISTE des futuristes [...] dans tous les pays de l'Europe.

Le manifeste incite à agir sur le plan existentiel : c'est la vie qui est représentée dans l'art dadaïste, et le rythme vital, les cris, la simultanéité des bruits et couleurs s'y retrouvent dans toute leur réalité. Nous avons détaillé le bruitisme futuriste dans le sous-chapitre précédent. Les dadaïstes aiment tout ce qui représente « *das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit* »⁷⁶⁰ – le rapport le plus primitif avec la réalité environnante ; et sont, par conséquent, également d'accord avec l'idée d'intégrer des bruits familiers de la vie quotidienne dans leurs créations, à la différence que les futuristes poursuivent l'esthétisation de ces bruits en les rendant abstraits. Il y a pourtant une certaine

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁵⁸ RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 70–71.

⁷⁵⁹ HAUSMANN, Raoul, *Am Anfang war Dada*, Gießen : Anabas-Verlag, 1972, p. 25, nous traduisons.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 24, nous traduisons.

sympathie pour l'attention qu'ont prêté les futuristes aux bruits de la vie moderne comme personne ne l'avait fait avant eux, les dadaïstes profitent de ce fondement.

Le bruit même est toujours présent pendant les manifestations dadaïstes. Huelsenbeck, par exemple, se montre déguisé comme musicien de rue qui porte un maximum d'instruments au corps sans devoir utiliser les mains ; un tambour qui se bat avec les pieds, un instrument à vent attaché au cou, etc. Le bruit est l'expression la plus immédiate de l'action, il est le plus proche de la vie elle-même. Le dadaïsme doit avoir lieu en pleine rue bruyante. Le bruitisme est concret et intrusif. Il force l'auditeur à réagir, car il est forcément concerné, c'est un extrémisme vital qu'on aime ou déteste. Cela est comme une prise de conscience : la musique vit avec nous, elle se réalise dans toute notre vie quotidienne, on n'arrive juste pas toujours à se rendre compte que c'est véritablement de la musique.⁷⁶¹

La conception esthétique des dadaïstes ne tend pas vers l'abstraction, mais vers la perception intensifiée de leur environnement et de la vie en général. Il est difficilement imaginable qu'un corset théorique détaillé puisse représenter cette façon de penser et de comprendre l'Art ; et il n'est pas surprenant que nous ne le trouvions pas. Autant laisser la parole au compositeur bohémien Erwin Schulhoff, qui souligne également que « *das Kunstwerk [ist] die Explosion eines gesteigerten Empfindens.* »⁷⁶², l'œuvre d'art est l'explosion du sentiment augmenté.

L'Homme tend à l'augmentation de son appareil de perception, l'accélération de la vie par les inventions techniques, les innovations des moyens de transport et la rationalisation des processus de travail constitue le fond de l'ambition humaine. La machine elle-même devient l'œuvre d'art célébrée de l'humanité.

II.2.2.1 La « phase-dada »

Comme mentionné au préalable, il n'existe pas de compositeur dadaïste à l'image de Pratella qui fut un compositeur futuriste, c'est-à-dire une personne possédant une formation musicale classique et recrutée à l'intérieur du mouvement afin d'inventer un dadaïsme en musique. Schulhoff et Wolpe sont des compositeurs qui ont été exposés aux activités dadaïstes et qui tentaient de mettre en musique – comme ils l'ont appris au conservatoire – les nouvelles approches stylistiques. Malgré le fait que ce contact a profondément influencé leur langage musical, ils prenaient toujours un certain recul vis-à-vis d'une attitude trop nihiliste et Wolpe assumait même le point de vue que le dadaïsme était une sorte d'adolescence

⁷⁶¹ Cf. GOERGEN, p. 7.

⁷⁶² SCHULHOFF, Erwin, *Schriften*, présenté par WIDMAIER, Tobias, Hamburg : von Bockel, 1995, p. 9, nous traduisons.

stylistique qu'il fallait surtout surpasser. Néanmoins, ces deux compositeurs se sentaient – pour un certain temps – affiliés au mouvement et leurs œuvres composées sous ce signe peuvent bien compter dans le corpus de la musique dadaïste (cf. II.3.2.3 et II.3.2.4).

II.2.2.1.1 Rythme et Jazz : Le dadaïsme de Schulhoff

Schulhoff découvrit le dadaïsme par son ami berlinois George Grosz lorsqu'il logeait à Dresden, après la première guerre mondiale, et par la lecture attentive de la revue *Neue Jugend* en 1916/17. Il s'intéressait également à l'expressionnisme et à la Seconde École de Vienne, mais ne retenait que son affinité pour dada.

Son texte programmatique *Revolution und Musik*, Révolution et musique, parut en 1920 et ressemble aux manifestes futuristes et dadaïstes au niveau rhétorique et en termes de mépris, mais rajoute une touche de compréhension pour les tendances d'anti-art des manifestes fondateurs du dadaïsme. En 1922, il fit la connaissance de Tzara à Weimar dont surgit leur projet d'une musique de ballet *Ogelala* (1922–24).

Étant lui-même déçu par la bestialité de la première guerre mondiale, Schulhoff s'identifiait facilement au non-idéalisme, nihilisme et au cynisme des artistes dada.⁷⁶³ C'est par ailleurs son cycle *5 Pittoresken* (cf. ci-dessous) pour piano en 1919 qui marque le changement dans la création de Schulhoff à la faveur du dadaïsme.

Pour Schulhoff, la pratique du dadaïsme de la négation de l'art est une pratique du « faire-autrement ». Dans les centres de la vie culturelle, les œuvres d'art s'accumulent sans sélection préalable ou postérieure et servent un public qui en demande toujours plus sans sembler subir les effets d'un retentissement de cet art. C'est ainsi que le goût du public crée l'œuvre, et l'artiste qui s'oppose voit la vie telle quelle, « *nackt und schamlos* »⁷⁶⁴ – dénudée et sans pudeur, et parvient à la traduire en œuvre d'art. Ceux qui en sont capables sont forcément opposés à tout « *bürgerliche[n] Barock* » – baroque bourgeois, ainsi qu'aux « *üblichen Verkehrsregeln* »⁷⁶⁵ – codes habituels, c'est-à-dire la technique, les écoles traditionnelles, et l'intellectualisation de la création artistique. L'expression pathétique et l'ethos, la pensée esthétique, sont tous des traits d'un art du passé qui n'apparaissent pas dans le manuel dadaïste. Sans établir un tel manuel, il souscrit à « *die Primitivität des Ausdrucks [und] die Naivität alles Bestehenden* »⁷⁶⁶ –

763 BEK, p. 43.

764 SCHULHOFF, p. 11, nous traduisons.

765 *Ibid.*, nous traduisons.

766 *Ibid.*, p. 12, nous traduisons.

primitivisme de l'expression et la naïveté de tout ce qui existe – comme base et cible de son activité créatrice. Il demande par la suite du réalisme dans la musique qui implique la crudité de la vie. Pour lui, l'élément le plus à même le véhiculer est le rythme. Il définit le but principal de la musique comme il la perçoit et s'oppose distinctement aux idéaux de la belle époque :

Musik soll in erster Linie durch Rhythmus körperliches Wohlbehagen, ja sogar Ekstase erzeugen, sie ist niemals Philosophie, sie entspringt dem ekstatischen Zustande und findet in der rhythmischen Bewegung ihren Ausdruck.⁷⁶⁷

La musique doit surtout provoquer un bien-être physique, voire même de l'extase par le rythme, elle n'est jamais philosophie, elle provient de l'état extatique et s'exprime par le mouvement rythmique.

L'emploi du mot *Ekstase* en tant que résultat souhaité d'une écoute musicale souligne justement l'esprit anti-théorique de ce texte ainsi que celui du compositeur même.

Il attaque par la suite la tradition ennemie et son public bourgeois :

'Bourgeoiskunst' ist nichts anderes als Verneinung der Gesamtheit, Furcht vor der eigenen Ignoranz, deshalb die Verwendung der 'großen Geste' als Betäubungsmittel [...], grenzenloses Banausentum, damit angeborener Snobismus, [...].⁷⁶⁸

'L'art bourgeois' n'est que la négation de tout, la peur de sa propre ignorance, pour cette raison on utilise le 'grand geste' comme anesthésique, l'étroitesse d'esprit illimitée, et par ce un snobisme congénital.

La musique, depuis qu'elle existe, aurait maintenu sa force par son état non-figuratif ; les tentatives d'introduire du « programme » des compositeurs du XIX^{ème} siècle n'auraient que fait rétrograder la musique. Le plaidoyer pour l'abstraction ne contredit pas le réalisme cru recherché, car il sera réalisé comme échine rythmique de l'œuvre.⁷⁶⁹ Ce rythme est dérivé de la danse, des danses de salon et de la danse moderne (de l'époque : *Foxtrott*, *One-Step*, etc.). Le jazz comme élément de langage musical lui est utile car il favorise la vitalité, les rythmes irréguliers et dominants ; il semble plus apte à représenter la réalité.⁷⁷⁰ Dans ces *Inventionen für Klavier* – Inventions pour piano, il omet les barres de mesure afin de libérer davantage les rythmes et la structure narrative. Les calculs

767 *Ibid.*, p. 13, nous traduisons.

768 *Ibid.*, nous traduisons.

769 Cf. SCHULHOFF, p. 14.

770 WEISS, Miriam, *To make a lady out of jazz. Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs*, Neumünster : Bockel Verlag, 2011, p. 131.

précis d'un Pratella (cf. II.2.1.1) qui jonglait avec des rythmes binaires et ternaires tombent une fois de plus en désuétude face à cette prise de liberté. Les mesures imposent à la musique une diction qui ressemble à la poésie, alors que Schulhoff préfère rythmer sa musique d'une manière prosaïque – un but qu'il atteint par ce biais. Un autre avantage réside dans la relative liberté de l'interprète : s'il n'y a pas de mesure réglée, l'interprète assume la responsabilité d'une performance cohérente ou justement incohérente – une liberté que Schönberg et la Seconde École de Vienne n'ont d'ailleurs jamais prévu⁷⁷¹. Effacer les barres de mesure implique de laisser ses propres œuvres indéterminées. Ce n'est pas forcément un trait typiquement avant-gardiste – quoique l'indétermination voulue devienne de plus en plus commune surtout pour le dadaïsme et le surréalisme, mais un trait moderniste qui vise déjà l'importance augmentée de l'œuvre dans son contexte évènementiel. Dans une ère où la musique enregistrée se répand par la radio et les disques, l'évènement, le spectacle du vif est de plus en plus valorisé et gagne ses propres traits esthétiques (cf. III.3).

Travaillant avec une multitude d'influences musicales, Schulhoff ne se prive pas du jazz, une musique pour lui non-intellectuelle, voire extatique, qui favorise le bien-être, crée une ambiance agréable au niveau physique auprès de l'auditeur ; le « *Wohlbehagen* » – l'aise, en conséquence du mouvement rythmique du corps.⁷⁷² Dans l'esprit de l'antagonisme, il convient même de se servir du jazz comme élément de composition : comme les autres mouvements d'avant-garde, le jazz, « bolchévisme musical »⁷⁷³ lui aussi devient la cible de la critique conservatrice, surtout après la première guerre mondiale.

Schulhoff définit l'intellectualisme comme « *krankhaft* »⁷⁷⁴ d'où il déduit le besoin d'une non-pensée, d'une anti-pensée, qu'une œuvre d'art ne serait pas méditée. Il compose *In futurum*, en 1919, qui est la troisième d'un ensemble de cinq pièces intitulées *Fünf Pittoresken* – cinq pittoresques. Comme Satie, Schulhoff s'amuse à inventer des pseudo-formes musicales, en analogie avec l'*Humoresque* d'Antonín Dvořák⁷⁷⁵ et peut-être en allusion à la grotesque, il modèle la « pittoresque ». Au cours du XIX^{ème} siècle, la nomenclature des formes musicales commence à se desserrer ; nous notons des « Nocturnes », « Arabesques », qui sont hautement suggestifs mais qui ne recourent pas à un schéma formel précis. Seulement Schulhoff, à notre connaissance, utilise le nom « Pittoreske » pour ses pièces pour piano op. 33 – justement un titre qui implique un arrière-fond esthétique avec une portée ironique ainsi que philosophique, mais qui

771 BEK, p. 51.

772 WEISS, p. 14.

773 *Ibid.*, p. 49.

774 *Ibid.*, p. 12, « maladif ».

775 Op. 101, 1894.

n'appartient pas au catalogue des formes figées. L'arrière-plan de la genèse et de la création des *Pittoresken* est inconnu, nous ignorons jusqu'à présent le contexte de la première exécution ou bien des intentions du compositeur.⁷⁷⁶

Il y a deux morceaux qui précèdent et deux autres qui suivent *In futurum*, ce sont des danses du répertoire américain : I. Foxtrott, II. Ragtime ; IV One-Step, V. Maxixe. Schulhoff se concentre surtout sur le rythme de danse dans ces pièces et emploie une harmonie simple non-spécifique, marquée par la gamme pentatonique et des harmonies de quarts et de quintes. Ces danses simples n'annoncent ni n'approfondissent le troisième morceau, *In futurum*.

Le morceau est composé de 29 barres de mesure et une anacrouse, et sans aucune note musicale, pourtant avec une multitude de différents types de pauses musicales. Il s'agit d'une pièce à deux portées par système comme pour un piano, les clefs étant inversées, celle de fa se trouve en haut, celle de sol en bas, et sans armures. Les mesures sont chiffrées en 3/5 et en 7/10, alors que la durée de chaque barre n'excède dans aucun cas le 4/4 quand on additionne les valeurs des pauses complexes. Comme marques d'expression, nous lisons en tête de la pièce « *Zeitmaß-zeitlos.* » (approximativement : mesure-sans âge), et, entre les portées « *tutto il [sic!] canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine !* » – Toute la canzone avec l'expression et le sentiment ad libitum, toujours, jusqu'à la fin ! Ces marques relèvent de deux aspects musicaux importants pour Schulhoff ; premièrement et à l'évidence l'idée de composer de manière libre toujours et « sin al fine », et deuxièmement, comme il le souligne dans *Revolution und Musik*, le souhait de composer sans être marqué par son temps : « *Werke sollen Epochen schaffen, [...] nie aber von der Epoche geschaffen worden sein* »⁷⁷⁷ – les œuvres doivent créer les époques... il ne faut pas qu'elles soient créées par l'époque (cf. Illustration 9).

776 WEIS, p. 146 et 149.

777 SCHULHOFF, p. 11, nous traduisons.

III. In futurum.

Zeitmaß-zeitlos.

tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!

The musical score is presented in seven systems, each with a bass clef staff on top and a treble clef staff on the bottom. The notation is dense and rhythmic, characteristic of the avant-garde style. Key features include:

- System 1:** Starts with a tempo marking 'Zeitmaß-zeitlos.' and an instruction 'tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!'. It features a five-measure slur and a fermata.
- System 2:** Contains triplet markings (3) and a question mark (?) above the staff.
- System 3:** Includes exclamation marks (!) and double exclamation marks (!!)
- System 4:** Continues the complex rhythmic patterns.
- System 5:** Features a fermata and a question mark (?) above the staff.
- System 6:** Ends with a triple exclamation mark (!!!) and the instruction '(Marschall Pause.)'.
- System 7:** Concludes the piece with a final flourish and a smiley face-like symbol.

Illustration 9: Partition de *In futurum* par Schulhoff, dans *Fünf Pittoresken*, Berlin: Ries & Erler, 1991.

Il y a un certain nombre de points d'exclamation et d'interrogation au dessus des systèmes dont on ne devine pas la fonction, similaires à des blanches surdimensionnées avec un petit visage à l'intérieur. La « *Marschallpause* », dérivée de « *Generalpause* » – silence, est une allusion au poète Grosz, le « *Marschall Grosz Metamusiker* »⁷⁷⁸ – maréchal Grosz, méta-musicien. Le rythme, étant pour Schulhoff le paramètre musical le plus important (cf. ci-dessus), apparaît ici dans son état pur : il est même détaché de la musique. L'événement acoustique est réduit à un aspect physique, nous avons donc une partition, une notation, et si l'on part de là, nous avons bien une pièce, le problème se pose en l'exécutant : Le temps reste le seul paramètre musical qui est modelé, même si ce n'est qu'une blague, la musicalité du silence n'est perceptible que par le temps qui en découle⁷⁷⁹, donc une partie de la durée musicale. Et cela se manifeste déjà dans le titre qui pointe vers un espace temporel futur. *In futurum* est une négation de l'événement acoustique. Il s'agit bien aussi d'une opposition aux compositions bruitistes, qui risquent de glisser dans une sorte d'expressionnisme pathétique en comptant trop sur l'effet choquant de leurs créations.

Bien 30 ans avant la création de 4'33'' de Cage, *In futurum* semble avancer l'idée du silence en tant que paramètre essentiel de la musique n'étant composé que de pauses. Le noyau de *In futurum* ne vise pas un élargissement des dimensions philosophiques de la notion de musique et ne stimule pas un méta-discours sur des paramètres musicaux. Son silence n'est pas porteur de sens comme chez Cage ; il s'agit plutôt d'une image absurde de la notion de l'œuvre. Quand on est adepte d'un courant qui est opposé à la création des œuvres, il semble logique que l'on crée des anti-œuvres. La réduction de l'événement acoustique à une image ou au pictogramme est un acte purement dadaïste et, plus qu'autre chose, purement destructif.

Après une certaine période, Schulhoff met le label Dada de côté et poursuit surtout son intérêt pour le Jazz. Il ne détruit (presque) rien dans ses œuvres. En transformant quelques paramètres musicaux comme le rythme, une distribution à la faveur des percussions et quelques éléments bruitistes, il se montre plutôt inspiré du dadaïsme au lieu d'être un véritable représentant. Schulhoff, comparable au cas de Arp en poésie, ne déconstruit ni la musique ni met ses habilités de compositeur en question. Sa musique, dans sa phase dadaïste, a un caractère fortement associatif et imaginatif, créée à la base de métaphores et d'images sorties d'un automatisme psychique.⁷⁸⁰ Dans ses compositions *Wolkenpumpe* et *Bassnachtigall* (sur des poèmes de Arp), il met encore l'accent sur l'emploi

778 WEIS, p. 146.

779 Cf. BETZ, Marianne : « 'In futurum' – von Schulhoff zu Cage », dans *Archiv für Musikwissenschaft*, t. 56 n° 4, 1999, p. 343.

780 Cf. WEIS, p. 181.

intensifié des percussions et des éléments bruitistes en petites doses, et il lie ces pièces à des textes dadaïstes. Les répétitions et les simples mélodies mettent en évidence le langage poétique de Arp.

Schulhoff sympathise avec l'avant-garde et se sert à volonté de leur rhétorique et de quelques éléments stylistiques sans se soucier de cohérence, d'un « vrai » dadaïsme etc, et il souhaite écrire la musique non-élitiste, non-intellectuelle, qui représente « *das nackte Leben* »⁷⁸¹ – la vie mise à nu. Son attitude antagoniste se révèle seulement dans ses journaux intimes : « *Ich habe nie für meine Zeitgenossen gespielt und nie für sie geschrieben, sondern nur immer gegen sie !!!* »⁷⁸² – Je n'ai jamais joué pour mes contemporains et ne jamais écrit pour eux, mais toujours uniquement contre eux !

Comme Satie (cf. II.2.4), Schulhoff ne cherche pas à détruire la musique, mais à renouveler ses moyens d'expression sans toucher aux fondamentaux. Les deux cherchent, parfois ils créent même, des nouveaux contextes pour la musique, loin des salles de concert (cf. musique d'ameublement). En se servant du langage du jazz, Schulhoff fait appel au primitif : l'ambiance des locaux de jazz, le délire, la danse, les rythmes séduisants, en restant tout de même un compositeur dans le sens classique du terme.

À la lumière de cette vision, *In futurum* paraît plutôt une blague qui ne tente pas de commencer une nouvelle musique, étant entouré des *Pittoresques*. Nous n'avons aucune trace que Schulhoff poursuivit l'idée de l'évènement acoustique nié.⁷⁸³ Lorsque Cage composait 4'33'' en 1962, il ne connaissait pas *In futurum*. Comme lui, Schulhoff désigne le silence en tant que paramètre musical équivalent aux autres. Par l'usage excessif et exclusif du silence, il subvertit l'idée d'une pièce musicale, non de la notion de l'œuvre comme Cage.

II.2.2.1.2 Le plaisir de détruire et la revanche dada

Stefan Wolpe vécut les années 1920 à Berlin et entretint des échanges avec le groupe dadaïste local. Il fit entre autres la connaissance de Tzara lors d'une soirée au Kunstverein à Iéna en septembre 1922. Comparable au cas de Schulhoff, Wolpe ne dédia jamais son activité et son œuvre entières au dadaïsme, mais sympathisa avec ce courant d'idées en adaptant certains concepts et pratiques. Lors d'une conférence en 1962 aux États-Unis, où il immigrait avant la deuxième guerre mondiale, *Lecture on Dada* (conférence sur Dada), Wolpe explique de

781 Cf. WEIS, p. 183.

782 Cité par JOHN, p. 152, nous traduisons, italiques de l'original.

783 Cf. WEIS, p. 186.

manière prolixe l'attraction qu'a eu le mouvement dadaïste pour lui à l'époque et ses motivations respectives. Ses pensées nous aideront à saisir l'essence du dadaïsme en musique et en composition, et se prêteront à servir comme arrière-plan conceptuel ainsi que de clef d'interprétation.

Les « obsessions »⁷⁸⁴ du dadaïsme sont l'extrême immédiateté, l'impossibilité de prévoir le cours des événements, les contradictions et la simultanéité de tout, c'est-à-dire du hasard ainsi que des compositions calculées, le mouvement des tons et des voix : tous cela étaient des traits d'un art qui, à l'époque, étaient « *enormously new and radical* »⁷⁸⁵ – immensément nouveaux et radicaux et qui lui seront utiles plus tard pour son activité de compositeur.

Il conte comme les dadaïstes s'amusaient à combiner tout avec tout, « *a spiral at the bottom, with an artificial eye, with a shoelace* »⁷⁸⁶ – une spirale au fond, avec un œil artificiel et un lacet, et d'utiliser ces éléments comme matière première, indépendamment de leur signification originale, comparable au procédé proposé par Russolo dans *L'Art des bruits*. Un procédé qui, par ailleurs, porte le risque pour l'artiste de se désolidariser de l'objet jusqu'au point de perdre l'angle de vue empathique.⁷⁸⁷

Il y a plusieurs raisons pour lesquelles un artiste se sentait attiré par l'anti-esprit dadaïste, par déception, par dégoût provoqués par les horreurs de la guerre, par le besoin de révolter la « *inefficiency of cultural values* »⁷⁸⁸ – inefficacité des valeurs culturelles. En partie, participer au dadaïsme signifierait se libérer de toute responsabilité culturelle afin de protéger ce qui est propre aux Hommes : leur « *cultural aspiration* »⁷⁸⁹ – ambition culturelle, le besoin originaire de sublimer, de créer de l'art, loin des violences guerrières.

Concrètement, l'expérience dadaïste lui servit comme relativisation de son arrière-plan académique. De pouvoir combiner librement par exemple « *the shoddiest kind of tune, a gutter tune* » – la mélodie la moins bonne, un refrain populaire, et une « *fugue of Bach* »⁷⁹⁰ – fugue de Bach, constitue un énorme acte de violence contre l'instruction du conservatoire. Pour Wolpe, il s'agissait même d'un « *act of vengeance* » – acte de vengeance, qui « *satisfied me terribly much* »⁷⁹¹ – le satisfaisait terriblement. Cet acte rappelle les sacrilèges proposés dans les manifestes de Tzara : un « téléphone sans fil transmettant les fugues de

784 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. 203.

785 *Ibid.*

786 *Ibid.*, p. 205.

787 *Cf. Ibid.*

788 *Ibid.*, p. 206.

789 *Ibid.*, p. 207.

790 *Ibid.*, p. 208.

791 *Ibid.*

Bach » et l'amoralité des modernes « réclames lumineuses et affichage pour les bordels ». ⁷⁹²

Wolpe insiste aussi sur le plaisir de pouvoir vivre cette association de deux évènements simultanés comme une « *aesthetic experience* » ⁷⁹³ – expérience esthétique qui fait disparaître toute opposition et surtout toute hiérarchie préalables. Il ne savait pas encore comment il aurait pu faire mieux, il connaissait juste les moyens pour attaquer les « *things we didn't want to know* » ⁷⁹⁴ – les choses dont nous ne voulions rien savoir, notamment son enseignement professionnel. Possédant huit gramophones, il pouvait par exemple jouer un morceau de Beethoven, une mélodie populaire et une marche funèbre simultanément et à toutes les vitesses.

Ce genre de témoignage postérieur avec presque 40 ans d'écart comporte un certain péril de perception altérée. Un compositeur comme Wolpe qui, après sa « phase » dada, consacrait son temps à la création des œuvres, et non des anti-œuvres, semble avoir une certaine urgence à s'expliquer. Revendiquer cette phase comme une forme de révolte, ou bien comme l'unique conséquence logique des cruautés de la guerre semble être une conclusion rapide et facile. Pourtant, dans ses propres paroles, nous pouvons déduire une dérision authentique et l'aspiration de créer quelque chose qui ne signifie rien, ni guerre ou paix, ni violence ou non-violence, et qui ne serait pas sans défense : « *one of the attempts to save racing fallacies of culture, the singular voice of man* » ⁷⁹⁵ – une des tentatives pour sauver les erreurs de la culture, la voix singulière de l'homme.

Dans la lignée de l'esprit destructeur et de la moquerie culturelle de Wolpe, nous pouvons nommer le compositeur ukrainien Golyscheff qui vit à Berlin depuis 1909. Il étudia la musique, et fut notamment un violoniste d'exception ainsi qu'un peintre. En 1914, il développe un nouveau système de notation, la *Zwölftondauer*, ce qui se traduit approximativement par « durée de douze tons » ⁷⁹⁶. Il a été parmi les artistes qui ont signé le manifeste dadaïste *Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland* (Qu'est-ce que le dadaïsme et que veut-il en Allemagne) en juin 1919. ⁷⁹⁷

Ses œuvres musicales dadaïstes, malheureusement toutes perdues, ou détruites par les nazi ⁷⁹⁸, et plusieurs entr'elles jamais éditées, semblent être de véritables

792 TZARA, p. 364.

793 WOLPE, p. 208.

794 *Ibid.*, p. 207.

795 *Ibid.*, p. 207, nous traduisons.

796 Il s'agit là d'un système qui rappelle la série dodécaphonique en termes de fonctionnement.

797 GOJOWY, Detlef, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber : Laaber-Verlag, 1980, p. 103.

798 JOHN, p. 146.

œuvres dadaïstes, c'est-à-dire que chaque paramètre d'une œuvre musicale a été annihilé. Golyscheff dépassa aussitôt le dadaïsme en fondant son dogme individuel, le « a-isme »⁷⁹⁹, une variation plus pointue du dada. L'art, dans son propre cadre référentiel, résiderait dans le « petit » ; il cherche à élever ce qui n'est pas considéré digne de l'art. Il fabriquait fréquemment des jouets et de nouveaux instruments musicaux, comme des assemblages. Il se prononce contre le sérieux de ses compatriotes communistes, en faveur du contentement, de la légèreté et de l'hilarité⁸⁰⁰ : La sentimentalité des expressionnistes, le moment scandaleux, le deuil, les expériences atroces – tous des éléments qu'il fallait mettre de côté et laisser tomber. Le dadaïsme étant un -isme lui-même n'y servait que partiellement, en revanche, le a-isme était libre de tout courant, un non-isme.

Ce dogme dadaïste et a-iste se manifeste dans les conditions ou le cadre de l'exécution, le choix des instruments, les sonorités et les titres rapportés. Le premier concert de Golyscheff de couleur dadaïste dont nous avons trace du 21 février 1919 à la Singakademie à Berlin a été rapporté par la *AMZ (Allgemeine Musikzeitung)*, la *NZfM (Neue Zeitung für Musik)* et la revue *Signale für die musikalische Welt*. Le sujet était sa *Symphonie aggregat* dont la partition n'a pas été conservée non plus. Les réactions des critiques parlent d'un « *grauenvolle Erlebnis* » (expérience horrible), ils étaient « *einmütig entrüstet* » (unaniment consternés)⁸⁰¹ et la solution viable semblait être de déclarer cette composition dilettante. Le public riait face à un bruit qui était apparemment difficile à décrire, les titres des mouvements laissent deviner que le rire faisait part des attentes de la part du compositeur : « *Häufchen* » (crottes) ; une des pièces écrite pour « piston à cornet ».⁸⁰²

Nous avons le témoignage du poète Raoul Hausmann, d'une exécution publique d'une de ses œuvres lors d'une soirée dadaïste. Il s'agissait d'un vernissage le 30 avril 1919 dans le *Graphisches Kabinett* sur le *Kurfürstendamm* à Berlin où Golyscheff apportait ses propres assemblages plastiques.

L'œuvre qu'il présentait s'intitulait *Anti-Symphonie (Musikalische Kreisguillotine) in 3 Teilen : Provokatorische Spritze / Chaotische Mundhöhle oder das submarine Flugzeug / Zusammenklappbares Hyper-Fis-chen-Dur* – Anti-Symphonie (guillotine circulaire musicale) en 3 parties : seringue provocatrice / Cavité buccale chaotique ou l'avion sous-marin / Hyper-Fa-dièsette Majeur repliable, Hausmann se souvient du concert :

799 *Ibid.*, p. 144.

800 Cf. STENEGER, Eberhard, *Russische Kunst Berlin 1919–1932*, Berlin : Gebr. Mann Verlag 1969, p. 11.

801 Toutes les citations chez JOHN, p. 137.

802 Cf. *Ibid.*

Golyscheff erscheint mit einem weißgekleideten jungen Mädchen [...]. [Er] geht auf den großen Konzertflügel zu, lässt mit einer kleinen Handbewegung den unschuldigen Engel sich setzen und mit der Stimme einer elektronischen Puppe sagen: 'Anti-Symphonie. 3 Teile = Musikalische Kreisguillotine a) Provokatorische Spritze b) Chaotische Mundhöhle oder das submarine Flugzeug c) Zusammenklappbares Hyper-Fis-chen Dur' [...]

Seht ihn an, der euch die Ohren zerreißt durch das geschickte Spiel eines reinen Engels, der euch die Augen übergehen lässt, euch seine A-Rhythmen, seine durchdringenden Noten, ein Sammelsurium von Tönen aufzwingen wird, die nichts mehr sein wollen, Harmonien, die einfach DADA sind. Die lustige Mechanik, an der Grenze der Akrobatik, des Mädchens in Weiß entreißt dem Musiksarg ungewöhnliche, so unerwartete Klänge, dass sie euer Hirn in infratonalen Taumel versetzt. Diesen Engel unschuldig die synkopische Folge von Dissonanzen Golyscheffs spielen zu sehen, war von unerhörtem Effekt. Das Publikum, noch nicht einmal an Jazz gewöhnt, war wie aus allen Wolken gefallen und verduzt.⁸⁰³

Golyscheff apparaît avec une jeune fille vêtue de blanc. Il s'approche du piano à queue, laisse s'asseoir l'ange innocent par un petit geste de la main et lui fait dire avec la voix d'une poupée électronique : 'Anti-Symphonie. 3 parties = guillotine circulaire musicale a) seringue provocatrice b) Cavité buccale chaotique ou l'avion sous-marin c) Hyper-Fardiette Majeur repliable.

Regardez-le qui vous déchire les oreilles par le jeu habile d'un ange pur, qui fait vous rincer l'oeil, qui vous forcera d'accepter ses a-rythmes, ses notes perçantes, un pêle-mêle de tons qui ne veulent plus rien dire, des harmonies qui sont simplement DADA. La mécanique divertissante, presque acrobatique de la fille en blanc arrache des sons tellement inhabituels et inattendus au cercueil musical qu'ils mettront votre cerveau dans un vertige infra-tonal. Voir cet ange jouer innocemment la suite syncopique des dissonances de Golyscheff provoqua un effet inédit. Le public, qui n'était même pas habitué au jazz, était tombé des nues et ébahi.

Les souvenirs de Hausmann nous offrent une impression qui est facile à classer en tant que musique dadaïste. Il décrit l'exécution de l'*Anti-Symphonie* en considérant tous les aspects de la performance, à commencer par la fille innocente vêtue de blanc en tant qu'exécutrice – image qui devrait marquer un contraste extrême, le public voit l'« *Engel* » qui joue « *unschuldig* » – innocemment les dissonances a-rythmiques de Golyscheff – selon la description, la musique était aussi forte et dérangeante que possible au piano. Les titres des mouvements dépassent la nomenclature avant-gardiste que nous rencontrons chez Schulhoff et Satie dans

⁸⁰³ Cité entre autre par WIDMAIER, Tobias : Article « Dadaïsmus », dans MGG2, *Sachteil*, t. 2, p. 1054, nous traduisons.

leur ton moqueur – l’anti-symphonie étant une « guillotine circulaire musicale », ainsi que le « hyper-fa-diésète-majeur ».

Similaire à l’exemple de la *Symphonie aggregat*, le principe de l’anti-art, programmé dans le titre « anti-symphonie », semble avoir été appliqué à merveille, le bourgeois a été épaté. En même temps, Golyscheff montre moins l’obsession d’attaquer agressivement les conventions comme nous pouvons le deviner dans les témoignages de Wolpe, ou bien celle d’un travail profondément réfléchi comme Schulhoff ; il prend plaisir à surprendre et à se servir des contradictions et des absurdités plaisantes et destructrices à la fois.

C’est une démarche similaire à celle du *Festival Dada* du 26 mai 1920 à la Salle Gaveau à Paris, compte-rendu de Ribemont-Dessaignes ; où une

dame suffoquait, parce que les grandes orgues, qui si souvent avaient joué de la musique de Bach, venaient de se livrer à une humiliante fantaisie en exécutant le *Pélican*, un fox-trot à la mode, ce qui prenait figure de sarcasme.⁸⁰⁴

Ce personnage était impliqué dans les deux mouvements, dadaïsme et surréalisme, et apportait une contribution musicale aux événements dadaïstes, dont nous n’avons plus aucune trace notée. Son propre témoignage décrit une méthode de composition tout à fait dadaïste qui sera ensuite appelée « musique aléatoire » :

je fus amené [...] à confectionner une sorte de roulette de poche, avec un cadran sur lequel étaient inscrites des notes, de demi-ton en demi-ton, en guise de numéros. Notant les coups, j’avais ma mélodie, à la longueur nécessaire : elle aurait pu être infinie. Voilà pour le sens horizontal. Pour le vertical, c’est la même méthode qui se chargeait de présider au choix des accords... J’eus la patience d’écrire une longue partition d’orchestre, pour un ballet. Je l’ai malheureusement perdue.⁸⁰⁵

Ce procédé ne peut avoir comme résultat qu’une musique sans repères diatoniques et dissonante. Laisser composer le hasard constitue, fait de cette manière, un acte d’incurie vis-à-vis du produit acoustique – tout à fait conforme à l’idée d’une « antimusique »⁸⁰⁶. La musique aléatoire de la prochaine génération consiste normalement en un acte de composition traditionnel où un ou plusieurs paramètres, mais pas tous, sont déterminés au hasard.

Le but de cette musique dadaïste n’est jamais l’art pour art, au contraire : elle constitue un agent provocateur, elle est ré-contextualisée en tant qu’*objet trouvé*, dadaïsée si on veut. Les artistes se réfèrent à Russolo en ce qui concerne leurs

804 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 74.

805 *Ibid.*, p. 276.

806 *Ibid.*

expériences bruitistes, en négligeant ses aspirations à produire de véritables compositions à base de bruits, non un tohu-bohu acoustique.⁸⁰⁷

L'anti-art dadaïste est devenu un principe réfléchi et médité, voire canonisé. Ne s'agit-il donc pas d'une soi-disante esthétique que l'anti-art cherche à détourner ? La destruction, est-elle dans ces cas aussi systématique qu'elle devient une méthode de création ? Dans les exemples que nous avons cités dans ce chapitre, l'*Erratum musical* de Duchamp et l'*Anti-Symphonie* de Golyscheff, nous pouvons l'affirmer. Même dans le cas de Satie, son vouloir de renouveau perpétuel et sa recherche de contester les attentes de l'auditeur visent dans la même direction.

Ribemont-Dessaignes, dont nous ne faisons que cette brève mention car aucune de ses ainsi dites compositions n'ont été conservées, devient un acteur principal sur la scène du mouvement dadaïste à Paris et accompagne les soirées en 1920 et 1921 au piano avec des interventions musicales qui donnaient d'abord l'illusion d'une composition classique jusqu'à la rupture dissonante⁸⁰⁸ – un principe qui correspond au répertoire standard des effets dadaïstes et qui perd son effet-surprise par un sur-usage.

En ce qui concerne Schulhoff et Wolpe, la situation est différente, et nous allons montrer leurs procédés destructeurs dans II.3.2.3 et II.3.2.4.

II.2.3 Préférer le silence à la musique – imaginer une musique surréaliste

Il n'y a pas de musicien qui contribue aux fondements théoriques du surréalisme, il n'y a aucun manuel pour une pratique surréaliste de la musique, domaine artistique dont Breton « avait une horreur presque instinctive et le manifestait chaque fois qu'il en était question. »⁸⁰⁹ Nous nous intéressons à la question de savoir pourquoi il n'y en a pas eu et en quoi consiste le rôle de la musique pour le mouvement.

Avant même la naissance d'une « méthode de création »⁸¹⁰ surréaliste en 1920, le « ballet réaliste » *Parade* débute à Paris le 18 mai 1917. Nous allons concrétiser son contexte de *ballet russe* dans III.3. Apollinaire, qui était très impliqué dans la création de ce ballet, rédige le programme. Reprenant le sous-titre

807 GOERGEN, p. 6.

808 SCHIFF, p. 154.

809 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 273.

810 ARFOUILLOUX 2009, p. 12.

(« ballet réaliste »), il décrit l'œuvre comme « sur-réaliste »⁸¹¹ ; un adjectif qui n'a jamais été utilisé auparavant⁸¹². La dénomination de *ballet « sur-réaliste »* est pionnière ; elle suggère l'arrivée d'un nouveau style, « l'essor à [la] libre fantaisie » du public et modifie de « fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle »⁸¹³. Apollinaire y entend l'union des décors et des costumes cubistes de Picasso, de la danse et du jeu des acteurs, visant une unité des arts à son avis jamais encore atteinte jusqu'alors. Il est également question de concilier les arts, en les fusionnant, des éventuelles dissonances entre eux pourraient se dissoudre – une pensée qui ne déplaira pas à Breton quelques années plus tard.⁸¹⁴ Il est par ailleurs important de noter qu'Apollinaire ne contribuait qu'indirectement au processus créatif de Breton et de Soupault lors de la rédaction des *Champs magnétiques* en 1919, œuvre qui lui est dédiée et généralement associée à la genèse du mot « surréalisme » : leur approche de la création fondée sur la psychanalyse comptait sur des automatismes psychiques qui, une fois stimulés, auraient la puissance de créer sans la conscience éveillée de l'auteur.

Malgré le fait qu'Apollinaire ne fait que mentionner brièvement la musique dans son article, le mot « surréalisme » a été retenu dans un contexte musical.⁸¹⁵ Lorsqu'il termina sa pièce *Les Mamelles de Tirésias*, son « drame surréaliste »⁸¹⁶, en 1917, il sollicita Satie – qui lui opposa un refus – pour la mise en musique, et finit par l'obtenir de Germaine Albert-Birot. Lui-même créa un livret bruitiste pour la pièce qui était pourtant autonome, les bruits résonnaient tout seuls, sans musique, et incluaient des éternuements, un mégaphone, des battements de pieds.⁸¹⁷ Les partitions n'ont pas été conservées. Nous pouvons en conclure que le bruit jouait un rôle considérable comme paramètre musical dans la perception musicale du proto-surréalisme.

Breton insiste sur le classement des arts lorsqu'il le rencontre lors de ses lectures de Georg Friedrich Hegel : il « considère la musique comme un art *con-fusionnel* », « désavantagé » en ce qui concerne « la communication d'un contenu concret »⁸¹⁸, bien plus adapté pour exprimer des états émotifs que la parole. À part

811 APOLLINAIRE, Guillaume, « Parade et l'esprit nouveau », dans APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art, 1902–1918*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 532.

812 ARFOUILLOUX 2009, p. 38.

813 APOLLINAIRE : « Parade et l'esprit nouveau », p. 533–4.

814 ARFOUILLOUX 2009, p. 39–40.

815 *Ibid.*, p. 38.

816 *SIC*, 1918. Création le 24 juin 1917 au conservatoire Renée Maubel à Paris, dans APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, t. 3, Paris : André Balland, 1966, p. 607.

817 SCHIFF, p. 143.

818 ARFOUILLOUX, Sébastien, *Le Silence d'or des surréalistes*, Paris: Aedam Musicae 2013, p. 12. ; et *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1999, p. 730.

cette explication sobre, il déclare dans un article paru dans *La Révolution surréaliste* du 15 juillet 1925 :

En effet les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur et, n'en déplaise à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine. Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre, et qu'on me laisse, moi qui cherche encore quelque chose au monde, qu'on me laisse les yeux ouverts, les yeux fermés – il fait grand jour – à ma contemplation silencieuse.⁸¹⁹

Il est vrai que la musique, quand elle n'est pas liée à un programme spécifique par un titre ou un texte qui identifie les harmonies et les motifs, est une forme qui peut opérer assez indépendamment de la sémantique.⁸²⁰ En même temps, il existe bien des éléments de structure pour l'organisation du mouvement horizontal et vertical de la musique que nous avons déjà illustré dans les parties précédentes. Breton n'entame pas le transfert des autres arts, car il s'agit justement de dissoudre ces structures et conventions, comme démontré par les musiciens futuristes et dadaïstes.

À la différence de Marinetti qui visionne la grande mélodie futuriste à l'ombre d'une vénération pour Wagner et qui ne pourrait imaginer une révolution esthétique sans considérer la musique, ou bien des dadaïstes qui évitent toute classification et tout jugement des arts ; Breton défend la capacité de représenter « la grandeur humaine ». Giorgio de Chirico rédige une contribution en 1913 nommée *No Music*, publiée par le *MoMa* à New York en 1955, où il résume et exemplifie cette position qui sera ensuite reprise dans *Le Surréalisme et la peinture*⁸²¹ par Breton :

What I listen to is worthless : there is only what I see with my eyes open – and even better closed. There is no mystery in music ; that is precisely why it is the art people enjoy most, for they always discover in it more *sensations*. [...] Music remains confined, [...] an enigma which I do not advise imaginative minds to dwell upon too long [...].⁸²²

Ce que j'écoute ne vaut rien, il n'y a que ce que je vois avec mes yeux grands ouverts, ou mieux encore fermés. Il n'y a pas de secret dans la musique, voilà la raison pour laquelle les gens préfèrent toujours cette forme d'art, ils y découvrent toujours plus de sensations. La musique reste restreinte, et une énigme que je déconseille aux esprits imaginatifs de trop prendre à cœur.

819 BRETON, « Surréalisme et Peinture » (1925), cité par ARFOUILLOUX 2013, p. 163–4.

820 REDEPENNING, p. 119.

821 BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, 1928.

822 DE CHIRICO, Giorgio : « No Music », cité par SCHIFF, p. 162, nous traduisons.

Le tableau qui vibre par ses lignes, points, les mouvements du pinceau et les couleurs fait surgir une musique tout à fait différente qui est bien acceptée par De Chirico et Breton, étant une composante indissociable du produit artistique du peintre.

Alberto Savinio, frère de De Chirico, découvre l'agent connecteur de l'évènement musical qui joue déjà un rôle pour les dadaïstes : la musique est capable de lier des situations extradiégétiques et intradiégétiques afin de former un méta-théâtre, un méta-événement. Les surréalistes ne pouvaient pas négliger cette possibilité de faire valoir un bruit de trafic s'introduisant dans un salon comme un pont sonore entre le cadre artistique et la vie quotidienne, et vice-versa.⁸²³

Le mouvement surréaliste est le plus uniforme et le plus dirigé par rapport au futurisme et au dadaïsme en ce qui concerne le contenu et l'esthétique. Il est vrai que Marinetti était connu pour retoucher des publications à la dernière minute afin de les futuriser contre le gré de l'auteur (*cf.* Pratella, II.2.1.1), mais le groupe autour de Breton arrivait à absorber des mouvements partenaires par « charisme et dogmatisme »⁸²⁴. Il était clair qui était surréaliste et qui ne l'était pas, il y eut des exclusions officielles. Si la musique n'était pas considérée comme surréaliste en elle-même, alors personne ne se hâta à en composer.

À l'ère surréaliste la vie artistique à Paris était caractérisée par son ouverture d'esprit pour des figures artistiques les plus extravagantes, étant en même temps soumise à des changements rapides de goûts et de paradigmes artistiques dominants. Antheil la décrit ainsi :

Paris, although more sympathetic to new art than any other city, was a difficult one in which to hold one's artistic integrity. It was so shot through with every abomination, cliques, isms, herding instincts towards the new style of every new season.⁸²⁵

Paris, bien que plus ouvert à l'art nouveau que n'importe quelle autre ville, était une ville où il était difficile de conserver son intégrité artistique. La ville était blindée d'abominations, de cercles d'artistes, d'ismes, et de pérégrination vers le nouveau style à chaque nouvelle saison.

La nouveauté du surréalisme se mélangeait avec une multitude d'autres tendances par pure contemporanéité, étant donné que les membres du groupe surréaliste étaient en grande partie déjà reconnus et confirmés comme artistes parisiens. Si Breton a essayé de recruter des musiciens pour son mouvement, il a échoué ; les

823 SCHIFF, p. 168.

824 DEMERS et McMURRAY, p. 121.

825 ANTHEIL, p. 188, nous traduisons.

« snobs » et « moutons mérinos »⁸²⁶ de la vie musicale parisienne, notamment Satie et le Groupe des Six sous l'égide de Cocteau, n'entretenaient pas un bon contact avec le groupe surréaliste – il y a même eu des hostilités ouvertes. Cette impression correspond à la description de Antheil, des musiciens intéressés et à la fois doués n'étaient simplement pas disponibles pour les ambitions du nouveau mode de création surréaliste. En même temps, Breton condamnait la revanche cacophonique du mouvement dada et ne souhaitait justement pas continuer les provocations de Tzara comme la performance de *Vaseline symphonique* lors du Festival Dada du 26 mai 1926 où il refusa de rester dans la salle jusqu'à la fin de la pièce.⁸²⁷

Vu la difficulté de désigner de véritables musiciens surréalistes, nous nous posons la question jusqu'alors négligée par la recherche : Que pourrions-nous attendre d'une musique surréaliste ? Rendre compréhensible la musique intérieure de chacun était dès le départ une mission importante du surréalisme⁸²⁸, mais elle ne signifie pas la recherche d'un résultat noté sur une partition, la musique intérieure étant une qualité transcendant l'esprit et l'émotion de l'être-humain.

L'automatisme occupe une place importante dans l'esthétique du surréalisme, le subconscient et le rêve en font partie. L'abandon du rationnel joue un rôle central. Le pouvoir associatif des images qui ne sont contraintes que par la spontanéité est censé être le moteur de la création. Ces fondamentaux sont plus ou moins applicables à la musique, et c'est par exemple dans l'œuvre de Satie que nous les voyons réalisés. Leur effet se manifeste d'abord dans le mode de création et est difficile à déterminer de manière analytique. Composer en état d'automatisme psychique – n'est-ce pas l'état pur de l'improvisation et par défaut une musique qui, naissant spontanément du moment, ne sera jamais notée ? Ou bien, prenant en considération la pièce *Vexations* de 1893 de Satie, cet automatisme, s'achève-t-il en répétant une phrase musicale *ad infinitum* ? S'agit-il donc de l'abandon de l'intentionnalité de l'œuvre musicale ? Ou encore, est-ce le choix de programmes déjà confirmés surréalistes comme les préludes de Antheil, *La femme 100 têtes* (W 45, 1933), composés à partir des dessins du roman-collage homonyme⁸²⁹ de Max Ernst ?

Les affirmations pro-musicales du champ surréaliste étaient prononcées par les surréalistes bruxellois qui se réunissaient dans le groupe nommé « Correspondance ». Ils écrivaient un hommage à Satie et une défense de son ballet *Mercur* que Breton et ses collègues surréalistes parisiens snobaient : André Souris,

826 SOUPAULT, Philippe (snobs) et PICABIA, Francis (moutons), cités par ARFOUILLOUX, 2009, p. 192 et 193.

827 Cf. SANOUILLET, p. 175.

828 SCHIFF, dans KAHN et WHITEHEAD, p. 139.

829 ERNST, Max, *La Femme 100 têtes*, Paris : Éditions du Carrefour, 1929.

musicien du groupe et compositeur surréaliste de la deuxième heure, écrit le 17 décembre 1927 : « La musique constitue probablement le moyen le plus conforme aux démonstrations surréalistes. »⁸³⁰ Ses formes préférés sont des collages constitués d'études musicales, une « métamorphose des lieux communs » où ces métamorphoses et associations aléatoires représentaient le « dépaysement surréaliste »⁸³¹. Cette approche rappelle le *ricercar* de la Renaissance, une forme musicale qui naît du musicien qui improvise en accordant son luth, ce qui s'enchaîne avec le fait que Souris éditait des partitions de compositions pour luth de Adrian le Roy ou Robert Ballard.

Sa vision de la musique surréaliste – tout à fait opposé à celle de Breton – est très générale et difficile à soutenir avec des exemples de partitions. Elle nous confronte avec une problématique similaire que la musique du mouvement dada, sauf qu'il y a encore moins de compositeurs surréalistes. L'attribution postérieure s'effectue par la définition large par des critères que nous venons d'exposer.

II.2.4 Satie avant-gardiste – futurisme sportif et commencer à zéro

Satie était considéré comme futuriste par Marinetti, il apparaît dans la rubrique des « futuristes qui le sont sans le savoir », dans le texte *Le futurisme mondial* de la revue *Le Futurisme* du 11 janvier 1924. Il servait la création des mythes autour du mouvement, similaire aux attributions dans le *Manifeste du surréalisme*. Tzara souligne également que Satie était dadaïste dans le *Livre Dada* de 1919, Zurich. Breton, après la mort de Satie, le déclarait un grand surréaliste.⁸³²

Contrairement aux autres compositeurs qui nous occupent dans les parties précédentes, nous ne rencontrons pas le problème de l'absence des partitions – les compositions de Satie sont bien conservées et la plupart d'entre elles ont été exécutées ainsi qu'enregistrées plus d'une fois. Son public l'a souvent dédaigné et à part la bande-son d'*Entr'acte*, on ne connaissait guère sa musique jusqu'à la découverte de ses *Gymnopédies* du monde publicitaire, qui font désormais partie du corpus des tubes hollywoodiens de la musique classique.

830 Cité par ARFOUILLOUX : « Un Surréalisme musicien : Le groupe correspondance », dans 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. 75–80, ici p. 79.

831 *Ibid.*

832 VOLTA, Ornella : « Erik Satie und Dada », *Neue Zeitschrift für Musik*, No 155/III, 1994, Issue consacré au mouvement Dada, p. 36–39, ici p. 37.

Breton qui déclare Satie surréaliste : ARFOUILLOUX, 2009, p. 195.

« Je ne suis pas musicien ».⁸³³ Satie, Dada personnifié malgré lui, n'a justement pas participé au mouvement dadaïste de manière active. Son œuvre pourtant parle d'elle-même, de ses fréquentations des acteurs du dadaïsme ainsi que du surréalisme. À la différence des exemples exposés ci-dessus, Satie est un compositeur qui a vécu le culte wagnérien ainsi que le retour des mythes médiévaux et païens dans les années 1880. De plus, il était entouré des compositions éclectiques qui imitaient, par exemple, les fondements de l'opéra romantique selon Berlioz ou encore le retour aux formes classiques comme chez Franck. Né en 1866, Satie se démarque des autres figures de l'avant-garde, plus jeunes, par le simple fait qu'il est quadragénaire.

À l'instar du mouvement dadaïste, Satie, fréquentant Cocteau, a refusé de faire partie d'un courant ou – ce qui aurait été encore pire pour lui – de créer une sorte d'école du « Satisme »⁸³⁴. Capter des auditeurs ne l'intéresse guère : ses morceaux sont tellement ouverts et clairs au niveau rythmique et mélodique qu'ils s'adaptent à l'auditeur au lieu de lui imposer un sujet. Ce nihilisme peut être vu comme la version avant-gardiste de l'*Art pour l'art*. C'est-à-dire un mouvement avant-gardiste en soi-même, mais réduit « ad absurdum »⁸³⁵ : connaissant à peine les techniques de composition ou le solfège au début de son activité de compositeur, normalement appris au conservatoire, Satie s'inspire d'abord de la musique populaire, de la danse, du music-hall et du cirque⁸³⁶. Cela explique les formes inédites que sont les *Gymnopédies* et les *Gnossiennes* – des mots inventés désignant des formes musicales non-spécifiques, et le plaisir de ne pas écrire des *Polonaises* ou des *Fantaisies* – similaire aux *Pittoresken* de Schulhoff (cf. ci-dessus).

Ses titres poétiques et/ou absurdes n'ont pourtant pas la fonction de provoquer ou de ridiculiser un canon de formes ou les conventions, à moins qu'il ne s'en prenne aux titres allusifs des impressionnistes comme la *Cathédrale engloutie*. Ils « protègent son œuvre de personnes en proie au « sublime » et autorisent à rire celles qui n'en ressentent pas la valeur »⁸³⁷.

Ce qui paraît le plus évident en écoutant la musique pour piano de Satie, tient surtout au caractère limpide de ses partitions. Prendre ses distances par rapport à l'impressionnisme « post-debussyste »⁸³⁸ pour donner une musique sur « laquelle

833 Dans SATIE, *Écrits*, éd. de VOLTA, Ornella, Paris : Éditions Champ libre, 1977.

834 GILLMOR, Allan M. : « Erik Satie and the Concept of Avant-Garde », *The Musical Quarterly*, t. 69 n° 1, 1983, p. 105.

835 *Ibid*, p. 114.

836 *Ibid*, p. 116.

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

838 ARFOUILLOUX, Sébastien : « La Musique aux temps de dada », dans BÉHAR 2005, p. 523.

on marche »⁸³⁹, voilà ce qui se propose comme finalité de sa musique, ainsi que la simplicité qui implique des raisonnements complexes. Satie maintient un rythme élevé de productivité novatrice et d'exil artistique.

Satie refuse de s'exprimer, de donner du sens et de l'expressivité à ses compositions, en s'opposant donc à « la nuit romantique et [...] la lumière impressionniste. »⁸⁴⁰. Nous pouvons considérer comme emblématique sa composition *Vexations* de 1893 consistant en d'une petite page de musique – un thème et une variation de treize temps en total – qui est à répéter 840 fois ce qui pourrait durer entre 16 et 28 heures.⁸⁴¹ Cette pièce représente la négation complète de tout ce qui a été important pour la musique du XIX^{ème} siècle : le drame, l'harmonie et le contrepoint complexes, du mouvement animé, la richesse des couleurs, la forme abondante et une dynamique différenciée.⁸⁴²

Son attitude vis-à-vis de la critique est ambiguë, Satie oscille entre le ressentiment et l'arrogance, étant confronté à des reproches concernant sa non-maîtrise ou bien son emploi rudimentaire du contrepoint, et son courage de pouvoir recommencer à zéro ses méthodes de composition.⁸⁴³ Étant issu de la Rose-Croix, il fonde « l'Église Métropolitaine d'Art et de Jésus Conducteur » en 1893, et il est fortement attiré par le mysticisme et la magie des chiffres.⁸⁴⁴ Le « un » est son point de départ et de retour. C'est la raison pour laquelle Satie retourne à zéro au sens propre du terme. Il ne va nulle part, son œuvre se passe de cohérence logique, de continuité intelligible. Il ne travaille pas de manière chronologique, ne compte pas 1, 2, 3, mais, partant à chaque fois de zéro, n'ayant jamais « enregistré » ses créations précédentes, ne créant jamais des transitions organiques entre ses œuvres et même à l'intérieur d'un seul ouvrage, il compte « 112, 2, 49, aucun »⁸⁴⁵.

La méthode, si on peut utiliser ce mot, pour atteindre le point « zéro », consiste dans l'abandon de toute unité et ordre. Ce qui est « un » n'a pas d'intérêt, il faut justement découvrir ce qui n'est pas encore devenu « un », le chaos dans son état pur et vierge. Le zéro enferme le vide, forme en même temps un cercle approximatif et comporte ainsi une certaine dignité mystique, il est un simple signe et, en même temps, un méta-signé complexe – voilà la polarité entre le simple et le complexe chez Satie.

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

840 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Nocturne. Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*, Éditions Albin Michel, 1957, p. 141.

841 Cf. KRAUT, Peter : « Erik Satie », dans BEIL, p. 299.

842 *Ibid.*

843 CHARLES, Daniel : « Meister des Nicht-Werks. Das Erbe von Erik Satie », *MusikTexte*, n° 48, 1993, p. 31.

844 *Ibid.*, p. 30.

845 *Ibid.*, p. 31.

Il établit des symétries verticales et horizontales dans ses pièces, tout en laissant à chaque fois un bout de phrase au milieu qui n'est pas divisible, symétrique. Ce bout est le zéro, le moment qui constitue le présent, car il n'appartient à aucun côté. Une telle organisation de mesures et de phrases, leur imbrication, créent de véritables microcosmes sans début ni fin. Ceci prive la musique de son existence physique dans le temps, car elle se neutralise elle-même par la répétition de ces phrases, toujours retournant à zéro, entourant le zéro.⁸⁴⁶ Le point zéro est le point crucial de son œuvre ; il est au fond de son antagonisme artistique : « Chaque nouvelle œuvre de Satie est un exemple de renoncement. L'opposition que fait Erik Satie en un retour à la simplicité. C'est du reste la seule opposition possible à une époque de raffinement extrême. »⁸⁴⁷

Sa *Musique d'Ameublement*, composée et exécutée en 1920⁸⁴⁸, illustre tout à fait son esprit antagoniste. L'idée naît déjà en 1918 et laisse deviner les intentions de marketing :

1er Essai de Musique d'Ameublement » (Sons industriels)
divertissement mobilier organisé par le groupe des musiciens
« Nouveaux Jeunes » pour Jove, couturier-décorateur.
La Musique d'Ameublement pour soirées, réunions, etc... Ce qu'est la
Musique d'Ameublement ? Un plaisir ! La Musique d'Ameublement
remplace les « valse », les « fantaisies sur les opéras », etc...
Ne pas confondre ! C'est autre chose !!!
Plus de « fausse musique » : du meuble musical ! La Musique
d'Ameublement complète le mobilier ; Elle permet Tout ; Elle vaut de
l'Or, Elle est nouvelle ; Elle ne dérange pas les habitudes ; Elle ne
fatigue pas ; Elle est Française, Elle est inusable ; Elle n'ennuie pas.
L'adopter c'est faire mieux ! Ecoutez sans vous gêner. Confection &
sur Mesure.⁸⁴⁹

Ce concept se réalise à l'occasion d'un vernissage dans la galerie Barbazanges à Paris le 8 mars 1920. Satie donne l'instruction aux musiciens, trois clarinettes, un tromboniste et deux pianistes, de se disperser dans la salle et de jouer quelques barres extraites de morceaux d'Ambroise Thomas et de Camille Saint-Saëns – encore une fois du répertoire tout à fait courant sans ambition de déstabiliser les auditeurs, comme les pièces des premières soirées au *Cabaret Voltaire*. Sur la feuille de salle, Satie indiquait qu'il n'était pas souhaitable que les visiteurs de la galerie écoutent et surtout, applaudissent – au moment de la création, le public ne pouvait pas suivre les instructions, à savoir ne payer aucune attention à la

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁴⁷ COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 67–68.

⁸⁴⁸ À notre connaissance, il n'existe aucune partition.

⁸⁴⁹ VOLTA, Ornella : « Phonométrie », dans *Variations Satie*, Catalogue d'Exposition présentée par l'IMEC à l'Abbaye-aux-Dames (Caen) du 21 juin au 10 septembre 2000, p. 22.

musique, et se rasseoir. Lors des applaudissements, Satie essayait de convaincre le public de continuer à bavarder et à circuler.⁸⁵⁰

Pour bien « meubler » la pièce ainsi que la situation, cette musique devrait être composée comme un tissu ; des suites de répétitions du même schéma, de la même courte pensée musicale : *Tapiserie en fer forgé* (Pour l'arrivée des invités (grande réception), A jouer dans un vestibule), *Carrelage phonique* (Peut se jouer à lunch), et *Tenture de cabinet préfectoral*.⁸⁵¹ Cette approche fait de lui un anti-bruitiste, quelqu'un qui essaie d'atteindre un fond sonore permanent, presque universaliste, en intégrant la musique à tout contexte et en l'adaptant aux besoins des auditeurs, ainsi devenus désormais des consommateurs :

[...] une musique qui ferait partie des bruits d'ambiants, qui en tiendrait compte. Je la suppose mélodieuse, elle adoucirait le bruit des couteaux et des fourchettes sans les dominer, sans s'imposer. Elle meublerait les silences pesant parfois entre les convives. Elle leur épargnerait les banalités courantes. Elle neutraliserait, en même temps, les bruits de la rue qui entrent dans le jeu sans discrétion.⁸⁵²

Vu dans cette optique, il s'agit d'une musique qui est devenue un produit de consommation, mais également une musique qui, même si elle doit rester discrète, est tout à fait autonome. Il ne cherche pas à défendre la musique contre les bruits, il semble opter pour une sorte d'amalgame du non-intentionnel et de l'arbitraire. En même temps, la musique remplit une fonction distincte, qui se superpose avec les prémices artistiques de Satie.⁸⁵³

Ne nécessitant pas toute l'attention de l'auditeur, elle n'en est pas pour autant approximative. Elle souligne la différence entre la musique qu'on écoute et celle qu'on entend : Satie préfère d'en fabriquer une qui ne soit pas instrumentalisée par cette nouvelle habitude. Elle s'insère dans l'ordre d'un entourage d'objets sans prendre plus d'importance qu'une chaise ou une fourchette et opte ainsi pour la dé-hiérarchisation.⁸⁵⁴ De toute manière, la tâche dadaïste, à savoir la tentative de composer non simplement contre le goût de son époque, mais de composer une musique pour ne pas l'écouter, est remplie.

850 Cf. BETZ, p. 338.

851 Cf. WEHMEYER, Grete : « Satie Perpétuel. Über unendliche Wiederholungen in der Musik von Erik Satie », dans NEYER, Hans Joachim (éd.), *Absolut Modern sein. Culture technique in Frankreich 1889–1937*, Elefant Press Verlag, Berlin (Ouest), 1986, p. 231.

852 SATIE, Érik, cité par OLIVIER, Philippe, *Aimer Satie*, Paris, Hermann, coll. « Points d'orgue », 2005, p. 22.

853 Cf. MELLERS, Wilfried H. : « Erik Satie und das Problem der « zeitgenössischen » Musik », dans METZGER, Heinz-Klaus et RIEHN, Rainer (éd.), *Erik Satie, Musik-Konzepte* t. 11, édition text+kritik, janvier 1980, Munich p. 7–26, ici p. 24.

854 Cf. VOLTA, p. 24.

Vue dans le contexte de la haute et basse culture, avant le véritable début de la culture de masse, elle constitue un *produit industriel*, ceci étant déjà extraordinaire, s'adressant à un public d'une « écoute passive et sans effort », cherchant des « plaisirs insoucians », las des duretés de la guerre. Elle constitue également une réaction aux bruits de ville, relève le besoin « d'un fond sonore à ses activités quotidiennes », un climat qui favorisera aussi la propagation de la musique enregistrée, et, en continuant le raisonnement, la musique *sur mesure*. Satie, est-il un « champion du conformisme ironique » ?⁸⁵⁵ Il n'est pas question de son excentricité, mais nous y percevons une manière de réagir ironiquement ou caricaturalement aux développements contemporains qui sont perçus avec crainte. Par rapport à l'enthousiasme destructeur des futuristes vis-à-vis de ces développements, cette attitude relève de l'extrême contemporanéité de Satie, sachant vivre dans son propre présent, contrairement aux autres compositeurs qui retravaillèrent – même en le détruisant – le passé, ne quittant jamais le fond solide des écoles et anti-traditions, ou bien ceux qui se laissèrent flotter dans les tendances de l'époque, dans le « bain tiède »⁸⁵⁶ de la pédale impressionniste. Satie ne lutta pas pour une future esthétique, il restait dans le moment. La musique de Satie, déjà pendant la Belle Époque, entretenait des rapports étroits avec l'actualité musicale, comme aucune autre. Comme les auteurs « pamphlétaires » de son époque, il commente et critique l'ordre du jour artistique, sauf qu'il n'utilise que sa musique pour s'exprimer.⁸⁵⁷ Malgré son attitude compliquée, étant un homme qui s'isolait beaucoup, il participe avec enthousiasme aux collaborations artistiques (cf. III.3) et adaptait des modèles musicaux étrangers pour lui.

La destruction dans la création de Satie est une destruction sans polémique : elle constitue une lutte contre les traditions en leur opposant du modeste et non du monumental. En composant contre la nuit romantique⁸⁵⁸ – le nocturne en étant l'emblème – et la confusion romantique, le clair de lune haï des futuristes, il fait de la place dans le sens benjaminien pour le matin, la musique de son époque.

Il exprime les doutes dadaïstes vis-à-vis de l'état de la culture occidentale en composant, uniquement en composant, ne voulant s'affilier à aucune tradition qui le précédait, ne suivant aucune école, ne créant que des instants musicaux qui sont parfois sans début ni fin, ou bien des collages d'instant.⁸⁵⁹

Les à priori sur la musique de Satie, globalement conçus dans une grande partie des critiques concernant son œuvre, se fondent sur son personnage excen-

855 Citations dans VOLTA, p. 23.

856 COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*. p. 61.

857 Cf. VOGEL, Olivier : « Konstrukteur mittels Poesie. Kompositionssysteme in der Musik Erik Saties », p. 39.

858 Cf. JANKÉLÉVITCH.

859 WEHMEYER, Grete : « Satie Perpétuel. Über unendliche Wiederholungen in der Musik von Erik Satie », dans NEYER, p. 227–237, ici p. 236.

trique et son attitude vis-à-vis de la tradition et de ses contemporains. Étant d'une génération plus âgée que les autres artistes des mouvements d'avant-garde, Satie se distingue également par le fait qu'il n'aspire pas à créer une école ou bien à adhérer à un courant artistique précis – l'idée d'un « Satisme »⁸⁶⁰ est inconcevable. Cet antagonisme nous a conduit à explorer davantage cette musique afin de prouver que les compositions de Satie contiennent, malgré leur aspect audible souvent discret, autant, voire plus, de matériaux subversifs que les compositions d'un Erwin Schulhoff ou d'un Luigi Russolo.

De nouveau, nous rencontrons les comportements rhétoriques qui se fondent sur la notion du contraire. Il s'agit, pour Satie, de composer non au service d'un pathos grandement mis en forme dont il faut d'ailleurs absolument éviter d'être « dupe »⁸⁶¹ mais de créer une « micrologie »⁸⁶², répondre donc modestement, avec des petites formes, au monumental de l'époque romantique et aux moments trop peu concrets de l'impressionnisme. C'est de ne pas composer à la base des tensions entre fortes dissonances et consonances mais de préférer à omettre toute tension.

Sa notoriété à Paris s'explique en partie par l'engagement publicitaire de Cocteau. George Antheil décrit ce phénomène dans son autobiographie :

In 1923 musical opinion and prestige in Paris was formulated only in its salons. If one wanted to be recognized in musical Paris, one had first to be introduced to the various all-powerful musical salons, and for this one had to have a sponsor whose opinion was worth something in them.⁸⁶³

Cocteau possédait justement les relations décisives afin d'influencer des carrières artistiques. Il propageait une image de Satie : l'excentrique avec un complexe d'infériorité, qui ne lui correspond qu'en partie, et lui transmettait, pour ainsi dire, son angle de vue et ses animosités de la scène culturelle à Paris.⁸⁶⁴ Les esthétiques du Groupe des Six et de Satie n'ont pas été aussi étroitement liées que ce que Cocteau fait croire dans *Le Coq et l'Arlequin* et dans ses critiques musicales. L'image n'est sans doute pas brouillée en ce qui concerne le culte de la simplicité pratiqué par les sept compositeurs.⁸⁶⁵

860 « Pas de casernes », *Le Coq*, No 2, juin 1920, p. 2, cité SATIE, *Écrits*, éd. VOLTA, Ornella, Paris : Champ de Vallon, 1977.

861 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Nocturne. Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*, Éditions Albin Michel, 1957, p. 155.

862 *Ibid.*, p. 148.

863 ANTHEIL, p. 119.

864 VOLTA, *Satie/Cocteau. Eine Verständigung in Missverständnissen*, Hofheim, Wolke, 1994, p. 10.

865 *Ibid.*, p. 14.

Si les dadaïstes considèrent la musique importante surtout en conjonction avec les autres moyens d'expression, les surréalistes pouvaient reconnaître son rôle porteur dans le genre du film muet, ils ont tous vécu les débuts du cinéma dans leur enfance, et ont une vision très enfantine là-dessus, comme l'affirmait Breton dans *La clé des champs* : « c'est là que se célèbre le seul mystère absolument moderne. »⁸⁶⁶

Avec ces prémisses, Satie peut également compter comme compositeur surréaliste, pour l'entr'acte de son ballet *Relâche* créé par Picabia le 27 novembre 1924 (quand le Dada était officiellement déclaré fini par les berlinois), René Clair réalise un film d'une vingtaine de minutes qui a été montré pendant l'entr'acte du ballet au Théâtre des Champs-Élysées. Satie donnait ce titre pour être sur toutes les affiches parisiennes pendant l'été.⁸⁶⁷ Le ballet ainsi que le film sont souvent classés dadaïstes, mais il marque aussi une nouvelle période pour Satie, comme il le remarque sur la page de titre du ballet :

C'est de « Relâche » que sera donné le signal du « départ ». Nous commençons, de Relâche, une nouvelle période. Je le dis immodestement, mais je le dis... Picabia crève l'œuf, & nous partons en « avant », laissant derrière nous les Cocteau & autres « ... »... Oui...⁸⁶⁸

Picabia, non seulement metteur en scène, mais aussi mécène de *Relâche*, classait le ballet dans la case de sa création de l'instantanéisme, en analogie à la vie ; sachant que l'art, comme la vie, consiste en successions de petits « instants », chacun comptant pour soi, isolable du grand tout, mais pouvant tout de même exprimer une idée de ce grand tout. Très similaire aux fondamentaux surréalistes et dadaïstes, nous pouvons lire sur la page de titre du *Journal de L'instantanéisme* :

L'instantanéisme est un être exceptionnel, cynique et indécent.
 L'instantanéisme : ne veut pas d'hier.
 L'instantanéisme : ne veut pas de demain.
 L'instantanéisme : fait des entrechats.
 L'instantanéisme : fait des ailes de pigeons.
 L'instantanéisme : ne veut pas de grands hommes.
 L'instantanéisme : ne croit qu'à aujourd'hui.
 L'instantanéisme : veut la liberté pour tous.
 L'instantanéisme : ne croit qu'à la vie.
 L'instantanéisme : ne croit qu'au mouvement perpétuel.
 Il n'y a qu'un mouvement – c'est le mouvement perpétuel !⁸⁶⁹

866 Cité par ROCCHI, J. : « Le Cinéma en France après 1914 », dans ABRAHAM, Pierre et DESNÉ, Robert, *Histoire Littéraire*, t. 6 : « De 1913 à nos jours », Paris, Messidor, 1982, p. 110.

867 ANTHEIL, p. 135.

868 Reproduit par WEHMEYER dans NEYER, p. 235.

869 Cité par WEHMEYER dans NEYER, p. 233.

Cette esthétique glorifie le présent immédiat, condamnant le « hier », la tradition, la civilisation du rationalisme qui n'a guère pu empêcher la première guerre mondiale, – c'est ce qu'il fallait démontrer –, ne pouvant que favoriser le dadaïsme, l'automatisme et l'instantané, vouloir profiter de chaque moment et ne garder que des beaux souvenirs.

Clair créait son film à partir de la musique, non l'inverse. Un danseur du ballet suédois, Börlin, est mort d'une balle tirée au hasard. Un chameau en tête du cortège funèbre assure l'élément comique. La bière se détache aussitôt de la voiture et tout le cortège se met à sa poursuite à travers Paris. À ce moment, nous nous intéressons seulement à la musique de cet *Entr'acte*. Le rapport créatif entre le cinématographe et le musicien, ses effets sur le film et la partition ainsi que la synchronisation entre l'image et la musique sont examinés dans l'étude de Douglas Gallez⁸⁷⁰, où l'auteur analyse entre autre le déroulé que Satie utilisait pour la coordination musicale du film.

Les 20 minutes environ de musique ont comme élément de structure l'enchaînement d'une variété de motifs typiques pour la musique de Satie dont la plupart reviennent régulièrement. Encore une fois, il montre la nécessité d'une musique qu'on n'écoute pas, elle accompagne et soutient le film sans entrer en premier plan.

Le motif principal est utilisé huit fois dans la pièce et dure huit mesures lors de sa première utilisation⁸⁷¹ (cf. Illustration 10) :

870 GALLEZ, Douglas W. : « Satie's 'Entr'acte' A Film Music », *Cinema Journal*, t. 16, n° 1 (Automne 1976), p. 36–50.

871 De SATIE, Érik, *Cinéma. Entr'acte symphonique de 'Relâche'* (1924), Paris : Éditions Salabert, 1972, tous les exemples et numéros dans ce sous-chapitre chapitre sont extrait de cette édition. Musique : Eric Satie © Editions Salabert. Avec l'aimable autorisation d'Universal Music Publishing et des Editions Salabert.

The image shows a musical score for the first eight measures of the main motif of 'Entr'acte' by Eric Satie. The score is in 2/4 time, key of A major, and marked 'ff'. It features a complex rhythmic pattern of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. The first four measures are shown in a single system, and the next four measures are shown in a second system. The right hand plays a series of chords with a rhythmic pattern of quarter notes, eighth notes, and a half note. The left hand plays a steady bass line of quarter notes. The score ends with a double bar line and a key signature change to B minor.

Illustration 10 : Les premières huit mesures et le motif principal d'Entr'acte, p. 1, mesure 1–8. Musique : Eric Satie © Editions Salabert. Avec l'aimable autorisation d'Universal Music Publishing et des Editions Salabert.

Le motif est de nature rythmique, non mélodique. Joué en fortissimo et « pas trop vite », la figure d'accords à rythme divisé croche – double croche prolongé – triple croche – croche – demi-soupir en La majeur reste sur la dominante (Mi) et n'atteint jamais une conclusion. *Entr'acte* finit aussi avec des morceaux de ce motif ; dès la séquence finale de la mesure 402 à 429, la figure rythmique oscille entre la tonique et la dominante, dès 418, le Mi majeur est accru par un Mi dièse dans la voix supérieure en fortissimo, joué « large et lourd, en retenant ». Cette tension n'est pacifiée que deux mesures avant la fin, forçant la tonique en La majeur sans modulation ultérieure.

Le cortège funèbre en tant qu'élément central du film est aussi représenté dans la musique par une marche funèbre (*cf.* Illustration 11) :

MARCHE FUNÉBRE
Plus Lent

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked *f* and shows the initial monotone rhythm. The second system is marked *mf* and includes a section labeled 'XII'. The third system continues the monotone accompaniment. The fourth system shows the end of the piece with a key signature change to two sharps (F# and C#).

Illustration 11: Marche funèbre, p. 6, mesures 189–212. Musique : Eric Satie © Editions Salabert. Avec l'aimable autorisation d'Universal Music Publishing et des Editions Salabert.

Après les deux mesures d'introduction, la marche commence par son rythme monotone caractéristique, en La mineur, une tonalité assez neutre dans ses asso-

nances mélancoliques avec une nuance discrète de deuil. Cela se déroule de la mesure 191 à 196 ; ensuite, le rythme monotone de marche est sauvegardé, mais la tonalité change en Ré mineur et la voix supérieure commence à s'autonomiser. Dès la mesure 205, neuvième après XII, les accords accroissent leur complexité et s'éloignent des points de référence harmoniques. Dans la mesure 209, on peut encore soupçonner un Fa dièse mineur, mais le développement n'est qu'une illusion qui n'aboutit à rien. La marche continue ensuite jusqu'à la mesure 220 pour buter dans le motif principal.

La musique d'*Entr'acte* correspond aux critères d'une musique surréaliste : il n'y a pas de structure subordonnée rythmique ou harmonique dans la pièce, tout est lié par pure association des motifs qui neutralise les ruptures harmoniques, l'automatisme psychique est aussi audible dans le grand nombre de répétitions : la musique surréaliste, est-elle en vérité dadaïste ? Et, une autre question qui se pose vu le contexte d'*Entr'acte*, dépend-elle des images supplémentaires ?

Nous avons souhaité illustrer l'impossibilité de classer une musique quand il n'y a pas d'esthétique pré-définie. La classification de cette musique en particulier est délicate. Déjà compter Satie comme dadaïste contrarie ses propres intentions, mais correspond à un consensus de ses contemporains ainsi que de la recherche. Dans le chapitre II.2.2.2, nous nous sommes concentrés sur sa vision de la musique et sur son comportement antagoniste et nous sommes arrivés au même résultat. Or, *Relâche* est considéré comme ballet dadaïste, après une mort officielle du mouvement en 1920 – les œuvres, comme nous le montrerons dans II.3.1 et II.3.2, continuent à lui être attribuées. Les critères d'une potentielle musique surréaliste et dadaïste sont réalisés dans cette pièce, il manque à la rigueur les dissonances mordantes du monde sonore dadaïste. Nous avons rencontré des exemples similaires : si on veut, on pourrait prendre les brefs exemples de *Victoire sur le soleil*, – initialement futuriste –, comme musique dadaïste, ce ne serait pas erroné ; elle est programmée pour provoquer du malaise et des réactions fortes, à ne pas correspondre aux attentes d'un public bourgeois.

Nous revenons donc au problème que nous avons exposé dans II.1 : faute de documentation suffisante, nous devons traiter les compositions et les compositeurs avec prudence dans notre recherche. Tout label et tout -isme attribué est à considérer avec un certain écart historique.

Les moments musicaux présentés impliquent des créateurs qui ne se considéraient pas forcément comme des musiciens (*cf.* « Je ne suis pas musicien »-Russolo), ou qui désignèrent leur activité comme une activité musicale (*cf.* ci-dessous). Au sein de leurs mouvements respectifs, ils ne possèdent pas d'esthétique cohérente. Ils font par exemple partie de l'anti-art dadaïste qui consiste en une sorte de je-m'en-foutisme vis-à-vis de l'œuvre dans son intégrité culturelle ainsi que dans la tradition et les aspects destructeurs que nous avons relevés

visent les conventions et les genres plutôt que le rôle de la musique en elle-même. La musique devient plus importante lorsqu'il s'agit de lier les moyens d'expression et de créer des événements. La musique accompagne la poésie et se lie à un nouveau genre, la poésie phonétique (*cf.* II.3.1). Elle est jouée lors des soirées en tant que partie d'un spectacle qui englobe plusieurs disciplines. La musique devient alors une sorte de support, indissociable de certaines formes d'art, et perd son autonomie.⁸⁷²

872 WEIS, p. 118.

II.3 Pars construens : Corpus malgré lui

Parmi les tentatives de canonisation, la création d'un système notionnel, la genèse de véritables œuvres ainsi que de nouveaux genres et instruments, il est une fois de plus nécessaire de comprendre le lien entre les idées initiales favorisant une rhétorique et des propositions de potentiel explosif et destructeur et le fait qu'il y ait des fruits de ces idées qui sont palpables, voire muséalisés.

Dans son article sur l'archet enharmonique de 1926, Russolo, adouci remarquablement par rapport aux manifestes de 1913 que nous avons discuté dans II.2.1.2, remarque qu'il n'est guère intéressé à détruire quoi que ce soit, mais qu'il souhaite enrichir : « *Arricchire vuol dire aggiungere, non sostituire o abolire.* »⁸⁷³, enrichir veut dire ajouter, non substituer ou abolir.

Cette *pars construens* met en relief la genèse d'un nouveau genre, la poésie phonétique, que nous considérons comme un nouveau genre hybride entre la musique, la poésie et la performance. Dans un deuxième temps, nous analysons des œuvres du corpus avant-gardiste.

II.3.1 Poésie phonétique : de l'onomatopée à l'*Ursonate*

La poésie phonétique est, depuis les mouvements d'avant-garde, une forme hybride, intermédiaire et transdisciplinaire entre le texte et la musique.⁸⁷⁴ L'analyse poétique conventionnelle, c'est-à-dire selon les critères herméneutiques ou linguistiques, ne couvre qu'une partie de son contenu. Nous constatons au fil de nos exemples la tendance à traiter la langue comme matière première, similaire au traitement des sons de Russolo (*cf.* II.2.2), c'est-à-dire de construire des vers et poèmes non à partir des tensions et affinités sémantiques et préférences sonores, mais de considérer d'abord des lettres, syllabes, phrases et paragraphes sans forcément vouloir établir un contexte sémantique nécessaire pour le fonctionnement de la langue comme véhicule de sens. Déjà ôter les mots de leurs contextes habituels, sans modifier leur intégrité lexicale, crée un décalage sémantique dont les poètes se servent depuis toujours ; en poussant cette technique à son extrême, nous arrivons vite aux collages de paroles dadaïstes et aux créations surréalistes.

Il est plus que jamais indispensable pour l'analyse de ces poèmes de prendre en considération l'exécution en public et la dimension audible : voir l'intelligibilité des sons, les relations entre les sons dans le poème, la prononciation – qui

873 RUSSOLO, Luigi : « L'Arco enarmonico », dans LISTA, 2009, p. 105, nous traduisons.

874 PERLOFF, p. 97.

devrait différer selon le pays d'origine du poème – et le rôle de l'articulation. Le texte écrit, n'est effectivement plus le poème.⁸⁷⁵

En Russie ainsi qu'en Italie, on essayait de dépasser la simple lecture de poèmes, imposant la nécessité de la déclamation et la « performance », l'importance de l'aspect audible.⁸⁷⁶ Ceci implique d'ailleurs l'affinité pour les bruitages, créés par de nouveaux instruments musicaux, ainsi que la reconsidération des relations entre les termes de son, chant, bruit, langage parlé, musique.

II.3.1.1 Jeux de voyelles, fête de consonnes : Théorie et pratique

Nous avons déjà mentionné dans I.3 un des nouveaux stades de la poésie, notamment la création avec un langage dé-métaphorisé, voire a-sémantique. En analogie aux bruiteurs qui introduisent et répandent des bruits dans l'univers des timbres musicaux, et non par imitation de la vie quotidienne mais en abstraction, nous trouvons l'introduction du bruit sous la forme de l'onomatopée dans la poésie. Cette distinction est entre autre établie dans le texte de Guillaume Apollinaire intitulé *L'Antitradition futuriste* du 29 juin 1913 : « onomatopées plus inventées qu'imitées »⁸⁷⁷. Dans l'optique des futuristes, une onomatopée est un élément poétique qui symbolise au mieux le dynamisme ; reproduisant les bruits, elle est le résultat des entrechoquements des matières en mouvement.⁸⁷⁸

Les premiers exemples d'onomatopées que nous citons rappellent encore l'effet naturaliste et mimétique, les poètes ne poursuivaient pas de suite la voie de la poésie phonétique aboutie.

Successivement, nous pouvons observer l'abandon plus systématique du langage poétique traditionnel : les mots, quoique souvent encore reconnaissables, subissent des transformations ; leur intelligibilité dépend principalement du déclamateur. Ce genre s'approche rapidement du chant, exigeant avant tout une lecture à haute voix.

Le concept marinettien des *Parole in libertà* – mots en liberté incluent non seulement l'expression écrite, mais toute sensibilité verbale jusqu'à l'imagination humaine, comme nous pouvons le comprendre dans ses textes *Manifeste technique de la littérature futuriste* du 11 mai 1912 ; *L'imagination sans fils et les*

875 Cf. BOBILLOT, Jean-Pierre : « Poésie sonore & médiopoétique », *French Forum*, t. 37, n° 1–2, 2012, p. 19 et 20.

876 PERLOFF, p. 106.

877 APOLLINAIRE, Guillaume : « L'Antitradition futuriste », dans LISTA, 2015, p. 545.

878 Cf. MARINETTI : « Lo Splendore geometrico e la sensibilità numerica », dans BONINO, p. 140.

mots en liberté, édité en français ainsi qu'en italien du 11 mai 1913⁸⁷⁹ ; *La Splendeur géométrique et la sensibilité numérique* du 18 mars 1914 ainsi que *La déclamation dynamique et synoptique* du 11 mars 1916. Dans le premier texte, Marinetti se prononce contre la ponctuation et pour l'usage de signes musicaux pour accentuer un texte.⁸⁸⁰ Par la suite, pour introduire le bruit, donc des onomatopées, dans les écrits futuristes, il faudrait « écouter les moteurs et reproduire leurs discours ». ⁸⁸¹ Le résultat témoignerait du caractère dynamique de l'objet poétique, et face aux critiques qui soupçonnent que cette poésie serait « pas belle », Marinetti prétend le paradigme dominant le futurisme, celui que la vie même est violente avec ses cris expressifs et sonorités brutales.⁸⁸²

Le texte suivant reprend plusieurs passages du manifeste technique en ajoutant un paragraphe sur l'orthographe et le rôle de l'onomatopée dans la poésie futuriste ; le dernier servant à « vivifier le lyrisme par des éléments crus de réalité »⁸⁸³ – écouter les moteurs et reproduire leurs entretiens – un emploi en tant que simple imitation qui, une fois mis en pratique, devient plus ample. Cet appel uni à l'idée de négliger l'orthographe fait preuve du souhait de rendre la parole plus originelle dans l'optique du primitivisme.⁸⁸⁴

Dans son poème phonétique célèbre *Zang Tumb Tumb*, écrit et publié d'abord en français en 1912, puis en italien en 1914⁸⁸⁵, Marinetti illustre de manière cohérente cette fonction de l'onomatopée :

[...] Timmmpani flauti clarini dovunque basso alto uccelli cinguettare beatitudine ombrie **cip-cip-cip** brezza verde mandre **don-dan-don-din-bèèè tam-tumb-tumb tumb-tumb-tumb-tumb- tumb** Orchestra pazzi bastonare professori d'orchestra questi bastonatissimi **suooooonare suooooonare Graaaaandi** fragori non cancellare precisare **riiiii**tagliandoli rumori [...]
2000 shrapnels sbracciarsi esplodere fazzoletti bianchissimi pieni d'oro **Tum-tumb** 2000 granate protese strappare con schianti capigliature tenebre **zang-tumb-zang-tuum tuuumb** orchestra dei rumori di guerra gonfiarsi sotto una nota di silenzio [...]⁸⁸⁶

879 Nous utilisons la version française de 1913 dans LISTA, 2015, p. 523–530. Nous avons également pris en considération la version italienne qui a servi comme préface à l'ouvrage *Zang Tumb Tumb* de 1914.

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

881 *Ibid.*, p. 116–117 ; nous traduisons.

882 Cf. *Ibid.*, p. 119.

883 MARINETTI : « L'imagination sans fils et les mots en liberté », dans LISTA, 2015, p. 528.

884 Cf. *Ibid.*, p. 529 ; LEMAIRE, Gérard-Georges, *Les Mots en liberté futuristes*, Paris, Jacques Damase, 1986, p. 10.

885 Cf. BARTRAM, Alan, *Futurist Typography and the liberated text*, London, The British Library, 2005, p. 21.

886 MARINETTI, *Teoria e Invenzione Futurista*, Milan : Mondadori, 1968, p. 775–777, nous soulignons.

Cet extrait fait également preuve d'autres nouvelles idées stylistiques formulées dans le manifeste technique : les verbes ne sont utilisés qu'à l'infinitif (en gras), et il n'emploie presque pas d'adjectifs.⁸⁸⁷ On devine une certaine aspiration à intégrer nettement l'onomatopée dans son environnement et à suggérer qu'elle soit plus naturelle que le mot lui-même, dont la valeur sémantique n'est que prêtée par nos habitudes linguistiques. De plus, les onomatopées choisies ne représentent pas des bruits naturels, mais des bruits produits par des machines de l'homme. La suggestion mimétique de l'onomatopée devient ainsi doublement artificielle : en étant un procédé de style et en imitant l'artefact de la création humaine.

Cette libération du mot au niveau orthographique ainsi que, comme précisé dans *La Splendeur géométrique*, au niveau typographique, favorise encore davantage l'emploi de l'onomatopée. Son usage représente « la sympathie physique qui nous lie aux moteurs »⁸⁸⁸ et requiert un corset théorique plus spécifique. Marinetti établit alors un classement dans ce texte, en différenciant trois types : a) onomatopée directe imitative élémentaire réaliste ; b) onomatopée indirecte complexe et analogique ; c) onomatopée abstraite.⁸⁸⁹ L'extrait de *Zang Tumb Tumb* que nous citons ci-dessus contient surtout des onomatopées de la première catégorie, soulignant l'ambiance des bruits de la guerre. Le mot désormais libéré dispose alors de possibilités élargies dans son pouvoir associatif ou suggestif.

La deuxième catégorie d'onomatopées est représentée dans le poème *Lasciatemi divertire* – Laissez-moi me divertir de Aldo Palazzeschi de 1912, reprenant des diverses analogies du chant. En écrivant de la poésie sur la poésie, il réfléchit explicitement sur l'usage de l'onomatopée :

[...] Bilobilobilobilobilo
 blum!
 Filofilofilofilofilo
 flum!
 Bilolù. Filolù,
 U.
 Non è vero che non voglion dire,
 vogliono dire qualcosa.
 Voglion dire...
 come quando uno si mette a cantare
 senza saper le parole.
 Una cosa molto volgare.
 Ebbene, così mi piace di fare.

887 Cf. MARINETTI : « Manifesto tecnico della letteratura futurista », dans BONINO, p. 111–112.

888 MARINETTI : « Lo Splendore geometrico e la sensibilità numerica », dans BONINO, p. 140, nous traduisons.

889 *Ibid.*, p. 141.

Aaaaa!
 Eeeee!
 Iiii!
 Ooooo!
 Uuuuu!
 A! E! I! O! U!⁸⁹⁰

[...] Ce n'est pas vrai qu'elles [les onomatopées] ne veulent rien dire
 elles veulent dire quelque chose
 Elles veulent dire...
 comme quand quelqu'un commence à chanter
 sans savoir les paroles
 Une chose très vulgaire
 Eh bien, c'est ainsi que j'aime faire [...]

Dans cet exemple, nous sommes bien loin d'un simple emploi mimétique de l'onomatopée ; en les lisant à haute voix, on ne trouve aucune imitation d'un son commun, les voyelles sont, même à l'écrit, des produits de la voix humaine. Leur sens s'explique dans les vers qui suivent : « *non è vero che non [...] vogliono dire qualcosa* », donc ce n'est pas vrai qu'elles, les onomatopées, ne signifient rien : « *come quando uno si mette a cantare/senza sapere le parole* ». Nous pouvons les comprendre comme un balbutiement, l'hésitation qui précède toute expression verbale, en mode prolongé. De plus, l'énumération des voyelles « A ! E ! I ! O ! U ! » a un effet réducteur, il évoque une certaine aphasie poétique⁸⁹¹, ce qui s'enchaîne parfaitement avec l'image des vers précédents : « *senza sapere le parole* ».

Dans le texte sur la déclamation synoptique de 1916, Marinetti propose le renouvellement de « la vieille déclamation statique, pacifiste et nostalgique » par une « déclamation dynamique, synoptique et guerrière »⁸⁹². À part l'imitation des bruits de guerre dans *Zang Tumb Tumb*, Marinetti élargit les sonorités des paroles, avant tout les voyelles : « *suooooonare* », « *graaaaandi* », ainsi que quelques consonnes comme « *rittttagliandoli* » : il oblige le lecteur à prononcer ces mots communs différemment, jusqu'au moment où le mot commence à sonner de façon étrange, similaire au procédé de Tzara dans son poème *La Panka* (cf. ci-dessous). Nous ne nous trouvons visiblement plus dans une poétique du vers libre comme, glorifiée d'ailleurs par Pratella (cf. II.2.1.1), mais du mot libre. Le vers libre aurait comme défaut la contrainte des « canali della sintassi »⁸⁹³ – canaux de la syntaxe,

890 PALAZZESCHI, Aldo, *Poesie 1904 – 1914*, Florence : Vallecchi, 1942, p. 192–193, nous traduisons.

891 Cf. ERICKSON, Jon « The Language of Presence: Sound Poetry and Artaud », *boundary* 2, t. 14, n° 1/2, Automne 1985 – Hiver 1986, p. 281.

892 MARINETTI : « La Déclamation dynamique et synoptique », dans LISTA, 2015, p. 946.

893 MARINETTI : « Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà », dans BONINO, p. 125, nous traduisons.

qu'il faudrait éviter, sinon détruire, quoiqu'il est quand-même pensable de créer des œuvres comportant des passages logiques aux plans sémantique et syntaxique.

Les « parole in libertà » sont disposées à tout changement expressif de l'orthographe, selon le modelage métrique du vers.⁸⁹⁴ Elles doivent être libérées de la syntaxe et du sens, doivent avoir la force et l'effet de missiles et narrer graphiquement.⁸⁹⁵ Dans l'extrait cité, les mots sont modifiés, mais encore reconnaissables, même si l'on exagérerait la prononciation indiquée. Il s'agit là d'un langage poétique qui est encore assez proche de son contenu sémantique.

Le cri et le chant sont désormais introduits dans le langage poétique, subissant une certaine déclinaison poétique par les accents et le mètre. Les exclamations ne sont plus limitées à des simples voyelles, le cadre référentiel étant fixé (machines, chant), l'auteur crée une séquence sémantique phonétique sans paroles. L'emploi de ces phonèmes, cette manière d'utiliser la langue en général, témoignent de l'aspiration à établir un rapport plus direct entre le signifiant et le signifié. Le travail sur le son des paroles, en défaveur de leur sens, devient plus évident :

Grâce au nouveau lyrisme futuriste, expression de la splendeur géométrique, notre moi littéraire se consume et se détruit dans la grande vibration cosmique, de sorte que le déclamateur disparaît lui aussi, pour ainsi dire, dans la manifestation dynamique et synoptique des mots en liberté.

Le déclamateur futuriste doit déclamer avec les jambes comme avec les bras. Ce sport lyrique obligera les poètes à être plus optimistes.⁸⁹⁶

Le « moi » littéraire se dissout et laisse la place aux mots libérés, comme par la suite le déclamateur, Marinetti l'oblige à mettre « un costume anonyme », « déshumaniser complètement sa voix [et] son visage »⁸⁹⁷. Cet extrait du manifeste de « *La declamazione dinamica e sinottica* » est un exemple adapté pour montrer que la poésie constitue une forme d'art qui touche à tous les domaines, également à la musique et au théâtre, et qui n'est aucunement limitée au papier.

L'aspect musical de la déclamation futuriste se manifeste de deux manières. Premièrement, le déclamateur peut s'accompagner d'instruments bruitistes, ce qui est encouragé dans le manifeste : des morceaux de bois, de métal, de terre cuite sur lesquels on frappe pour accentuer la lecture du texte. Marinetti se dédie à la création des « *rumoreggiatori* » (qui font du bruit), en fabrique quelques-uns qu'il appelle « *Tofa-putipù* », « *Triccaballacche* » et « *Scetavaisse* »⁸⁹⁸. Ces instruments ne sont que mentionnés, il n'existe aucune esquisse ou photographie ; nous sa-

894 Cf. *Ibid.*, p. 126 et 131.

895 PERLOFF, p. 106.

896 MARINETTI : « La Déclamation dynamique et synoptique », dans LISTA, 2015, p. 947.

897 *Ibid.*, p. 947.

898 *Ibid.*, p. 949–950.

vons des descriptions de Marinetti et Cangiullo qu'il faut par exemple se mouiller la main pour jouer au putipù.⁸⁹⁹ On les utilisa lors de la lecture publique de *Piedigrotta*, poème de Francesco Cangiullo, qui a lieu surtout dans les années 1913-16 en coopération avec Marinetti qui a à chaque fois l'honneur de le réciter, confirmant son « indiscutable suprématie dans le monde comme déclamateur de vers libres et de mots en liberté »⁹⁰⁰. *Piedigrotta* étant un poème phonétique notoire sert comme exemple de la typographie futuriste, revendiquée dans « Imagination sans fils et mots en liberté » et « *Lo Splendore geometrico...* ». Le poème décrit une fête populaire, notamment le carnaval napolitain⁹⁰¹. Les mots se dissipent partout sur la page comme les personnes dans la foule, justement. Dans certains cas, les graphèmes communiquent la sonorité souhaité du mot (cf. Illustration 12) :⁹⁰²

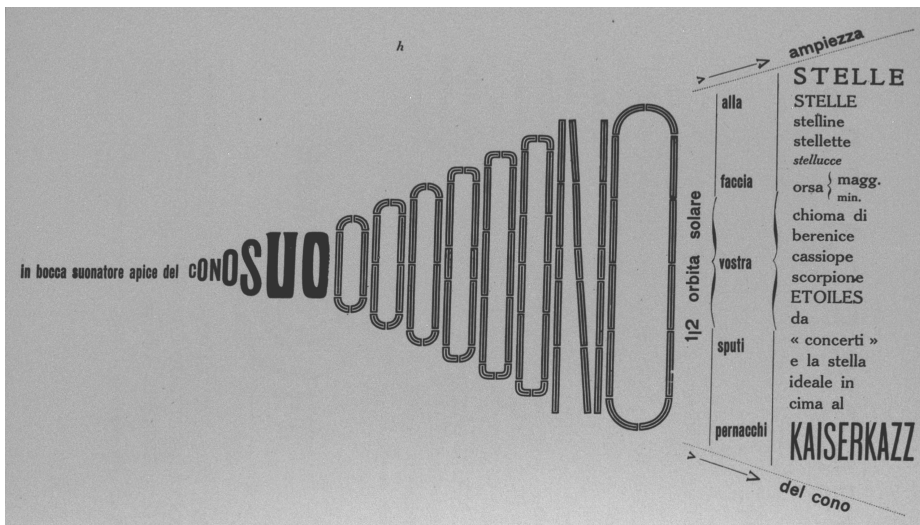


Illustration 12: Extrait de *Piedigrotta*. CANGIULLO, 1978, p. 3.

Nous y trouvons les différentes manières dont la foule évoquée dans le poème produit le bruit. Tout devient bruit : les fruits, la cuisine, les couleurs. La typographie parfois excentrique remplace les indications du jeu. L'auteur, cherchant d'ailleurs plus tard à établir sa « Poesia pentagrammata » (La poésie sur la portée

899 CARUSO, Luciano : « Presentazione », dans CANGIULLO, Francesco, *Piedigrotta* (1915), Florence : S. P. E. S.-Salimbeni, 1978, p. IX.

900 MARINETTI : « La Déclamation dynamique et synoptique », dans LISTA, 2015, p. 946.

901 LISTA, 2010, p. 268.

902 CARUSO, Luciano : « Presentazione », dans CANGIULLO, 1978, p. VI.

musicale), organise le texte avec des signes musicaux (cf. Illustration 13) ; le point d'orgue « tftftftftftfun » (1) qui est censé éviter des répétitions écrites,⁹⁰³ l'indication de mesure 2/4 (2), les signes de répétition et des barres de mesure (3) :

E'icummesiteBBonaEssoretamancocemmale EHOHAHUU
 tftftftftftfun (1)
 « MAGGIO SI' TU..... »
 (2) $\frac{2}{4}$ TE || : TE tete | TÈ TE | TE tete | TÈ TE : || (*per tutta la vita*)
 (3) frsci frsci frsci frsci
 ttrach ttrach ttrach ttrà
 tr

Illustration 13: Extrait de *Piedigrotta*. CANGIULLO, 1978, p. 8, nos annotations.

Il s'agit ici de lier, voire d'égaliser les niveaux sémantiques qui sont la typographie, soit l'aspect visuel ainsi que le contenu du poème. Cela marche très bien lorsque l'on a à voir avec des poèmes qui consistent pour la plupart en onomatopées. La typographie s'approche du son, est comme une aide théâtrale, déclamatoire, un soutien pour le son, et devient marque d'expression pour la lecture à haute voix.⁹⁰⁴ Cangiullo est persuadé qu'une « poésie écrite sur du papier à musique aura [...] un très grand nombre [de] lecteurs sur le plan international. » Ils pourraient saisir « les passages mélodiques et allègres de son rythme, les clairs-obscur de ses mots-notes, aigus et bas, enfin le dessin lyrique de sa configuration sur la portée musicale. »⁹⁰⁵ Nous pouvons y constater des tentatives explicites de rapprocher les aspects écrits et oraux de la poésie à la musique, voire à la performance.

Le deuxième aspect de la déclamation futuriste est le travail poussé sur la voix qui rappelle l'entraînement d'un chanteur professionnel. Russolo, dans sa publication *L'Art des bruits* (1916), dédie un chapitre entier aux « Bruits du Langage (les consonnes) »⁹⁰⁶ et explique l'effet sur l'intonation de la voix humaine qu'a son ambiance sonore : notre voix s'adapte aux bruits et à leur rythme, devient plus

903 CANGIULLO dans LISTA, 2015, p. 1369.

904 Cf. BARTRAM, p. 21.

905 CANGIULLO dans LISTA, 2015, p. 1369.

906 Cf. RUSSOLO, *L'Arte dei rumori*, p. 51–57 ; et « Les bruits du langage (les consonnes) » dans LISTA, 2015, p. 998–1003.

haute ou plus douce en fonction du volume que produit l'environnement (naturel et professionnel). De fait, « es voyelles représentent, dans le langage, le son, tandis que les consonnes représentent, sans aucun doute, le bruit. »⁹⁰⁷ L'exemplification de cette hypothèse se fait en imitant les bruits d'un train. Il semble d'ailleurs que les bruits que produit un train sont d'une pertinence spéciale pour les acteurs intéressés à l'environnement sonore du monde technique du XX^{ème} siècle, notamment *L'Étude aux chemins de fer* de Pierre Schaeffer de 1948 en tant qu'exemple emblématique de la musique concrète⁹⁰⁸. Russolo donne un « contraccolpo viscerale delle onomatopee liriche del treno »⁹⁰⁹ :

tlatlac ii ii guiiii
 trrrrrrrrrrrrr
 tatatatôo-tatatatôo
 (Ruote)
 cuhrrrrr
 cuhrrrrr
 guhrrrrr
 (Locomotiva)
 fufufufufufu
 fafafafafafa
 zazazazaza
 tzatzatzatza⁹¹⁰

Nous pouvons comprendre l'importance de la voix pour ce genre de texte : lu en silence, le caractère imitatif des phonèmes serait moins intelligible. Par conséquent, le bruit fait également partie du chant, étant un trésor caché de la variété infinie des timbres possibles de la voix car elle dispose de qualités imitatives extraordinaires, capable de reproduction exacte de n'importe quel bruit. Cette capacité est fondamentale pour la poésie phonétique et la théorie des onomatopées par Marinetti et les créations poétiques que nous avons citées ci-dessus. La signifiante pour la langue italienne étant par défaut une langue basée sur des voyelles, (presque) sans diphtongues, est considérable : Russolo autonomise la consonne en la séparant de la voyelle. Il souligne également la difficulté de prononcer longuement certaines consonnes, notamment les consonnes occlusives comme le b, le d, le p, le t, etc., par rapport à la facilité des consonnes fricatives, notamment les c, f, s, v, etc. Voilà par ailleurs un aspect qui est réservé aux langues dérivées du latin.

907 RUSSOLO, *L'Arte dei rumori*, p. 52, traduction dans LISTA, 2015, p. 999.

908 Le terme *musique concrète* désigne une technique de composition qui emploie des bruits enregistrés (avec un magnétophone) en tant que matière abstraite pour les compositions.

909 RUSSOLO, 1916, p. 55, traduction dans LISTA, 2015, p. 1002 : « contre-coup viscéral des onomatopées lyriques du train ».

910 *Ibid.*

Parmi les tentatives théoriques et pratiques des premiers futuristes que nous venons d'exemplifier, nous trouvons la première forme d'une poésie phonétique qui est toujours liée au champ sémantique traditionnel, vouée à l'exploration linguistique et artistique de l'onomatopée. Dans l'esprit du dynamisme omniprésent dans les articulations futuristes (théorie, peinture, poétique), l'onomatopée devrait vaincre ce qui est livresque⁹¹¹ et représenter justement la rapidité et le mouvement de la vie moderne : « [...] la poésie actuelle est avant tout un mot-librisme lyrique, c'est-à-dire un ensemble de rythmes timbriques, de polyphonie et de bruits, de couleurs qui chantent, résonnent, claironnent, et rugissent. »⁹¹²

Supprimer la ponctuation en faveur des indications de jeu pour la musique met en relief une valeur plus archaïque du mot et implique le désir de rapprocher la parole et la musique. L'orthographe plus libre est capable d'exprimer la mimique et la gestuelle du lecteur, condition importante pour la lecture publique : le mot écrit sera mis en performance.⁹¹³

II.3.1.2 Le son transcende l'intention

En Russie, de manière presque parallèle, la notion de *Zaoum* (cf. I.3.1.2) fit parler d'elle à partir de 1908, sous la plume des futuristes, notamment de Khlebnikov et Kroutchenykh. Le concept des cubo-futuristes se répand de manière transdisciplinaire et rejoint entre autre Malevich, Roman Jacobson, Nikolai Aseev ainsi que Guro qui dédia une étude sociologique à une langue trans-rationnelle fondée sur des langages enfantins.⁹¹⁴ En suivant l'esprit de Dostoïevski, qu'une œuvre d'art importante se développe dans l'absence de la raison.⁹¹⁵ Dans un sens structurel qui omet la dimension transcendante, le *Zaoum* ressemble aux tentatives des futuristes italiens de ne garder que l'essentiel de la langue et des mots, à savoir leur sonorité et les lettres.

Kroutchenykh se moquait des phonèmes des futuristes italiens, de leur « ra-ta-ta ra-ta-ta »⁹¹⁶ infini sans laisser deviner des intentions transcendantales et leur destructivité qui manque de tout respect vis-à-vis de leur patrimoine national.⁹¹⁷

911 Terme utilisé de manière péjorative de Marinetti, p. ex. dans LISTA, 2015, p. 1000 ; en langue originale « *sapore di libro* », dans RUSSOLO, 1916, p. 54.

912 CANGIULLO dans LISTA, 2015, p. 1370.

913 LEMAIRE, p. 13.

914 Cf. DWORKIN, Craig : « To destroy language », *Textual Practice*, t. 18 n° 2, 2004, p. 186.

915 SMOLIK, Noemi : « The Russian Avant-Garde : A Projection Screen for Modern Utopian Thinking ? », *e-flux*, n° 85, octobre 2017, p. 9, consulté le 4 novembre 2017 sur <http://www.e-flux.com/journal/85/156737/the-russian-avant-garde-a-projection-screen-for-modern-utopian-thinking/>

916 Cité par MARKOV, p. 128.

917 *Ibid.*, p. 129.

Pour lui, une œuvre poétique devrait être « écrit[e] avec difficulté et lu[e] avec difficulté »⁹¹⁸

Il s'agissait, de la part des zaoumistes, de créer un langage qui serait capable de transcender des barrières linguistiques, signifiant un pas vers une langue œcuménique. Nous avons donné l'exemple notoire sur le rire dans I.3.1.1. Le poème suivant montre une démarche du *Zaoum* différente de Kroutchenykh de 1913 :

o é a
i e ié i
a ié ié ié⁹¹⁹

Ce sont les voyelles des premières séquences du *Notre Père, qui es aux cieus* en russe :

Otché nach (Pater noster)
ijé iési (qui es)
na niébiésiék (in caelo)

Ce n'est pas une création arbitraire, et l'abstraction des sons n'est que trompeuse : La prière n'est plus reconnaissable, mais quelqu'un qui est habitué à prier régulièrement à la messe pourrait percevoir une familiarité dans la succession des voyelles.

En 1913, Kroutchenykh publie un autre poème en *Zaoum* dans le recueil *Pommade* :

3 poèmes
écrits
dans une langue spécifique
différent des autres
ses mots n'ont pas
de signification déterminée

N° 1
Dir boul chtiil
oubp ch cht ou r
skoum
vii so bou
r l ez

N° 2
frott fromn iit

918 KROUTCHENYKH et KHLBNIKOV : « The Word as Such », dans LAWTON, p. 57–62, ici p. 57.

919 Reproduit dans KROUTCHENYKH, p. 74.

je ne dispute pas amoureux
la langue noire
c'était comme ça même chez les tribus sauvages

N° 3
Ta sa maé
kha ra baou
saem siiou goub
radoub mola all⁹²⁰

Les mots et lettres employés dans n° 1 et 3 ne forment aucun mot connu dans la langue russe⁹²¹ mais sont un résultat du langage personnel de Kroutchenykh : ses paroles n'ont pas de sens défini. Il affirme même dans *Déclaration sur le mot tel qu'il est* que son poème avait plus d'esprit russe que toute la poésie de Pouchkine, gardant ainsi un trait rhétorique du futurisme marinettien⁹²² en se libérant d'une longue tradition par peu de paroles et un geste destructeur. Dans n° 2, il confirme aussi la dimension du primitivisme, comparant son langage aux coutumes de communication des « tribus sauvages ».

Le *Zaoum* ne reste pas un phénomène de courte durée. Encore avant sa mort, Khlebnikov publie sa pièce fantastique *Zanguezi*⁹²³ où Eros apparaît et parle en *Zaoum* aux être humains :

Mara- roma
Bibah-boule
L'oukç, le koukçe, l'èl !

Rededidis dididis !
Piri, pepie, pa-papie !
Tchogues de goune, gueni-guane !

Al, El, Il !
Ali, Eli, Ili !
L'éc, l'ac, l'ouc !
Guamtche, guémtche, po !
Rpi ! Rpi !⁹²⁴

De nouveau, il n'y a aucun mot de la langue russe reconnaissable, seulement un mètre assez régulier en trochée. De la bouche d'Eros, le *Zaoum* s'entend comme un langage divin qui est donné aux Hommes par un acte de grâce et souligne encore une fois son caractère transcendant.

920 Reproduit et traduit dans FAUCHEREAU, p. 70–71.

921 PERLOFF, 1986, p. 123.

922 MARKOV, p. 44 ; PERLOFF, 1986, p. 124 ; LAWTON p. 60.

923 Créée au Muzej Izobrazitel'nych iskusstv le 9 mai 1923 par Vladimir Tatlin.

924 KHLBNIKOV, *Œuvres 1919–1922*, traduits par Mignot, p. 663.

Les poètes nommés ci-dessus identifèrent le problème que la parole était subordonnée au sens, que l'artiste devait transcender son idée par des mots enchaînés ; et ils optent pour élargir la parole : en passant du mot, qui avait un potentiel non seulement sémantique mais trans-rationnel, directement à l'illumination.⁹²⁵ La sonorité, la prononciation, vivifient le mot : les voyelles constituent l'universalité de l'expérience poétique, les consonnes y ajoutent un caractère national, ce qui est, par ailleurs, une distinction juste qui vaudra et qui sera en partie évitée dans les créations des dadaïstes allemands.

En réévaluant les mots et par cela aussi les choses selon des critères acoustiques, on réévalue le monde et on le présente avec un nouveau contenu.⁹²⁶ *Zaoum* implique aussi la transmission du sens par la pure sonorité du mot⁹²⁷ – il s'agit donc d'une implication qui dépasse la poésie phonétique du futurisme italien et qui vise déjà les expériences qui mènent à la *Ursonate* de Schwitters. En même temps, l'emploi de *Zaoum* servait à imiter des langues étrangères⁹²⁸, ce qui correspond plutôt aux créations – encore – ludiques des futuristes occidentaux. Le concept devenait rapidement un terme générique pour désigner plusieurs expériences avec le langage poétique et reflète ainsi l'intérêt des artistes de l'avant-garde et leurs contemporains pour l'influence du subconscient et surtout le désir de refaire tout l'art, à commencer par la langue. Ceci inclut les onomatopées, l'emploi des dialectes, la poésie phonétique, l'absurdisme, les associations surréalistes et l'intense emploi de néologismes.⁹²⁹

En créant des mots à partir de plusieurs autres, leurs significations se mêlent et leur sens définitif reste suspendu. Ljutiki (button d'or / renoncule) et ljubov (amour) donnent Ljubljutiki, un mot qui transmet toujours les deux significations mais qui devient un « objet d'art »⁹³⁰. L'intérêt général de cette opération est de garder une illusion du caractère référentiel des mots mais surtout d'atteindre une compréhension indéterminée. La destruction de cette opération consiste justement en évitant des sens gelés⁹³¹ de la parole sans éviter la parole en général afin d'ouvrir des nouvelles possibilités linguistiques et poétiques en dehors de notre cadre référentiel. Kroutchenykh procède comme Adam⁹³² qui donne un nouveau nom à toutes les choses, pour commencer en ré-écrivant des textes en les « zaoumifiant » : il réduisait des textes liturgiques comme un credo et un pater

925 MARKOV, p. 127.

926 KROUTCHENYKH, cité par LAWTON, p. 76.

927 MARKOV, p. 131.

928 *Ibid.*, p. 20.

929 DWORKIN, p. 186–7.

930 Exemple repris du témoignage de Ossip Brik sur Khlebnikov, cité par BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 252–253.

931 DWORKIN, p. 187.

932 MENDE, p. 39.

noster et ne gardait que les voyelles⁹³³. En parasitant un poème contemporain de Aleksandr Tchatchiko, il opte également pour un résultat trans-rationnel : « zakusila gubku na vostoke / etot znak govorit : 'Ya, hochu, moi krazivii' » (Entre ses dents, elle mord ses lèvres ; à l'est ceci signifie : 'je te veux, mon beau') devient « zaksi guk buna ke to / yasa kaksi etot / gotiro chukh / chumir »⁹³⁴ (etot signifie « celui », « chumir » idole, les autres mots n'ont pas de sens lexical). Les mots sont tous formés à la base des vers de départ, en inversant des syllabes ou en les omettant, mais dénudés de (presque) tout sens sémantique. Le sens de départ est encore présent sur la page dans les coquilles des mots transformés, mais il est tellement abstrait qu'il n'est plus reconnaissable. L'aspect trans-rationnel – si l'on veut comprendre le rationnel comme sens – se trouve donc dans la réminiscence de ce sens originel, dans le pouvoir associatif de ses résidus, et fondamentalement dans la sonorité. Par ce procédé destructif, le poète atteint un élargissement du spectre sémantique.

L'intérêt de brouiller tout repère est donc non de promouvoir une multitude de différentes lectures des poèmes *Zaoum*, mais d'accorder à ces textes d'inviter les lecteurs à trouver une lecture subjective qui traverse leur réflexe rationnel de saisir un sens à la lettre.⁹³⁵ L'intuition est indispensable dans cette démarche sinon purement rationnelle.

Malgré les efforts de contester le langage et la sémantique, nous pouvons presque dans tous les cas détecter une intention de narrativité des onomatopées et des phonèmes. Même l'hypothèse de Russolo que l'étude sur l'origine de la Langue, à savoir que les premiers hommes devraient avoir imité les bruits de leur environnement afin de pouvoir communiquer l'un avec l'autre, serait profondément intéressante, ne dépasse pas le cadre de l'imitation. Cette assonance au primitivisme est reprise par les dadaïstes qui la traitent par exemple dans les *Chants nègres* de Huelsenbeck. Nous allons rencontrer, dans ce qui suit, l'abandon plus systématique du langage poétique et de la sémantique pour arriver à une poésie phonétique abstraite.

Sans concrètement faire référence aux *parole in libertà*, Tzara semble reprendre les idées des futuristes que l'on vient d'illustrer dont il était évidemment conscient. Les premières soirées dadaïstes au *Cabaret Voltaire* à Zurich sont décrites aussi mouvementées que les soirées futuristes (cf. III.1). En première ligne, nous trouvons le poète allemand Ball qui présentait ses poèmes phonétiques, et ce n'étaient pas de simples lectures, mais de véritables performances. Voici son témoignage de première personne :

933 Cf. DWORKIN, p. 188.

934 Cité et traduit par DWORKIN, p. 189, nous traduisons de l'anglais.

935 Cf. DWORKIN, p. 193.

Je portais un costume spécialement dessiné par Janco et moi. Mes jambes étaient arbitrées par une espèce de colonne faite de carton [...] de sorte que je ressemblais à un obélisque pour cette partie. [...] Des trois côtés du podium, j'avais placé des pupitres, face au public, et y avais disposé mon manuscrit peint au crayon rouge, récitant tantôt près de l'un de ces pupitres, tantôt vers l'autre. Puisque Tzara était au courant de mes préparatifs, **nous eûmes une vraie petite première.** [...] j'ai commencé d'une manière lente et solennelle :

*gadji beri bimba glandridi lauta lonni cadori
 gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa lautitalomini
 gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
 gadjama tuffm i zimzalla binban gligia wowolimai bin beri ban
 o katalominal rhinozerossola hopsamen laulitalomini hooo gadjama
 rhinozerossola hopsamen
 bluku terullaba blaulala looooo...*

C'en était trop. Après un début de consternation devant ce jamais-entendu, le public finit par exploser.⁹³⁶

Cette description diffère de ce que nous attendons d'une lecture de poèmes. Les préparatifs préalables comme le costume et la mise en place de l'endroit de récitation montrent l'intention et la signifiante de cette lecture : perçue comme « vraie petite première » (cf. partie soulignée ci-dessus), comportant des éléments du jeu scénique, nous pouvons la classer comme une expérience théâtrale.

Au niveau du langage poétique, Ball choisit des enchaînements de syllabes sans visible contenu sémantique, quoiqu'il utilise l'effet de l'aliénation : « sassala bim » et « zimzalla bin ban » rappellent l'incantation « simsala bim », « rhinozerossola » évoque le mot « rhinocéros ». Les deux éléments évoquent un contenu sémantique qui est difficile à omettre, l'hypothèse que Ball prévoit le pouvoir associatif de la formule magique en la combinant à des phonèmes non-sémantiques et au rhinocéros, animal exotique d'un point de vue eurocentrique, faisant ainsi appel à l'imaginaire colonial des pratiques shamaniques, est convaincante.

Utiliser des enchaînements similaires ou identiques de phonèmes comme « lautitalomini » ainsi que « gadji beri » et « gadjama », Ball propose au public et aux lecteurs des repères audibles qui suggèrent une certaine structure de vers comme des anaphores et des rimes. Nous pouvons identifier l'intention, quoique ludique, de communiquer un contenu sémantique sans utiliser des mots concrets, non en se servant d'un langage codifié ou symbolique, mais en créant un non-langage d'un potentiel associatif maximal. Ball lui-même décrit son expérience de récitation de vif de la manière suivante :

936 BALL, Hugo, cité par LEMOINE, Serge : « Dada », dans LISTA, Giovanni ; LEMOINE, Serge ; NAKOV, Andrei, *Les Avant-gardes*, Milan : Hazan, 1991, p. 14, nous soulignons.

La première guerre mondiale semble remplir la fonction d'une césure diachronique dans le développement de la poésie phonétique et des tendances stylistiques. La difficulté pour les poètes d'agir sur la langue comme si la guerre n'était pas en train de se produire, ou bien si elle n'avait pas eu lieu, est évidente dans cet exemple. On donnait donc à voir des poèmes destinés à désintégrer, voire détruire la langue, les poètes y trouvèrent non seulement un certain plaisir, mais également une nécessité. Dans l'exemple de Tzara, il ne s'agit pas de surmonter un traumatisme visuel, c'est-à-dire que nous ne lisons pas du « vécu », des expériences liées à des images atroces de la misère, des corps humains mutilés etc., mais bien l'impossibilité d'utiliser les mêmes mots qu'avant la guerre, l'acte de refus vis-à-vis de l'expression verbale telle que l'on la connaissait. S'est concrétisé, comme nous l'avons montré, le refus de l'écriture conventionnelle, et aussi le refus d'écrire dans un langage courant. Ce qui commença par des jeux parfois proches de la bouffonnerie, amena à la dé-sémantisation systématique du langage poétique. Contrairement aux exemples futuristes, surtout les exemples de Palazzeschi, le caractère de ces expériences s'est visiblement mué d'un flirt ludique en travail sérieux. Les poètes découvrent la substance sonore des mots en décalant, voire en effaçant, leur fonction et leur contenu sémantique. Ceci est achevé par la répétition ou par la désorientation contextuelle.⁹⁴¹ Le processus que nous dessinons montre la création d'un véritable nouveau genre.

On peut comprendre cette poésie phonétique en tant que recherche de l'alchimie de la parole, recherche du véritable néologisme (cf. *Zaoum* ci-dessus), le signifiant sans signifié. Il est impossible de véhiculer du contenu sémantique par un langage qui n'a plus recours aux relations prépositionnelles ; c'est la pure destruction de la langue. Pour s'approcher du noyau poétique d'un tel système, Ball propose

an alchemical poetics [...] by which the word, in being pulverized, is preserved as a higher distillate through refinement from its semantic dross⁹⁴²

une poétique alchimique où le mot, pulvérisé, est conservé comme un distillat plus précieux par le raffinement de son bagage sémantique.

C'est, pour ainsi dire, une grammaire de la destruction. La déconstruction plus l'alchimie égale un sens complètement nouveau et positif, et arrive encore une fois à la création destructrice.

L'autre aspect qui laisse deviner la genèse d'un nouveau genre est la mise en scène lors des lectures en public : les exemples de Ball et de *Piedigrotta* montrent à quel point cette nouvelle poésie nécessite avant tout la lecture à haute voix,

⁹⁴¹ Cf. ERIKSON, p. 281.

⁹⁴² MC CAFFERY, p. 123, nous traduisons.

étant donné que la lecture effectuée en silence ne produit plus de résultat satisfaisant sur le plan sémantique. Les sonorités doivent être entendues pour être valorisées, et elles doivent surtout être notées. Nous avons cité ci-dessus des exemples d'écritures surtout futuristes qui s'éloignent de la mise en page conventionnelle, restant pourtant dans les limites de l'intelligible en perpétuant ce qui fut déclenché au plus tard avec *Le Coup des dés...* de Mallarmé et la poésie concrète. Cet aspect n'est guère négligeable, car il implique une tentative sérieuse à fixer une version définitive des œuvres en question.

Les prédispositions de ce genre impliquent par conséquent des liens avec la musique ainsi que du jeu scénique et la notation quasiment musicale dont les résultats ressemblent de plus en plus à une partition.

II.3.1.3 Le phonème maximalisé

Après la première guerre mondiale, les tendances dadaïstes se solidifient et se répandent rapidement de Zurich jusqu'à New York et se mêlent ou bien s'entrechoquent avec le surréalisme naissant (*cf.* Introduction). La poésie phonétique est reprise et développée par plusieurs poètes qui cherchent à abandonner le langage figuratif. La guerre, soit pour ceux qui restent optimistes ou pour ceux qui s'y opposent, a eu un effet cathartique. Les *parole* ne sont pas seulement *in liberta*, mais en désordre complet. L'inertie morale après la guerre, la stupeur qui se traduit en complète réduction des moyens poétiques, devient un nouveau point de départ pour des poètes comme Schwitters, et parvient à une productivité artistique propice. Dans son cas, l'écriture de cette poésie s'approche de plus en plus de l'aspect physique des partitions musicales ; il s'approche même d'une vraie forme musicale : *L'Ursonate* ; originellement appelée *Sonate en fms* ; *archi-sonate* ; ou bien *Sonate in Urlauten* – sonate en sons archaïques.

L'Ursonate a été composée⁹⁴³ entre 1921 et 1932. L'œuvre connue par conséquent des stades différents qui invitent à effectuer une étude philologique détaillée que nous omettons dans le cadre de cette thèse. Pour notre analyse et nos commentaires, nous utilisons la version de la *Ursonate* que publia Schwitters même dans sa revue *Merz*, No 24 de 1932. Elle servira plus tard comme version de référence pour les exécutions publiques, étant donné qu'il s'agit de la pagination en forme de partition, concrétisée par Jan Tschichold.⁹⁴⁴ Cette version

943 Le terme 'composer' rend justice aux principes de création de l'œuvre intégrale de Schwitters ; étant donné que chaque œuvre d'art dans tous les domaines est composée à partir des éléments primaires.

944 PERLOFF, Nancy : « Schwitters Redesigned : A Post-war *Ursonate* from the Getty Archives », *Journal of Design History*, t. 23 n° 2, 2010, p. 195 et 198.

a été réimprimée entre autre dans l'édition de Marc Dachy (1990, *cf.* Bibliographie). Le fait que Schwitters développa une notation phonétique prouve que l'usage d'une partition était considéré non seulement comme une base significative pour l'exécution des pièces en musique mais aussi pour la poésie phonétique.

Ur-Sonate (« arché-sonate », « sonate primordiale ») est un titre qui fait référence à l'origine de la sonate, à une problématique purement musicale. La sonate tire son origine de l'époque baroque et sa particularité réside dans sa structure équilibrée, la « structure sonate ». Son développement continue jusqu'à nos jours, mais la maturité formelle avant son éclatement à l'époque romantique ne se trouve qu'à la période classique (aux alentours de 1735-1820)⁹⁴⁵ Il n'y a, selon les protagonistes de cette période, aucune autre forme instrumentale qui puisse mieux exprimer des émotions sans paroles, ce qui constitue certainement une des raisons pour laquelle Schwitters l'a choisie.

La disposition extraordinaire (*cf.* exemples ci-dessous) des mots sur la partition et aussi sa réalisation acoustique dépassent pourtant ce cadre, la frontière entre poème et composition s'efface également. Elle dépend uniquement de l'interprète, qui est libre de chanter, de parler, hurler etc, ce qui rappelle aussi les grands poèmes de Maïakovski. La voix humaine n'est pas prévue pour la Sonate en tant que genre exclusivement instrumental. De plus, le matériau de composition consiste en particules linguistiques sans « autonomie musicale »⁹⁴⁶: sa genèse se trouve dans le début d'un poème-affiche de Raoul Hausmann de 1918 sur lequel on lit en lettres minuscules :

fmsbwtözäu
pggiv-?mü⁹⁴⁷

Ce genre de poster-poèmes était un produit dadaïste typique pour l'après-guerre immédiat, continuant cette invention des futuristes, témoignant de la mort du langage figuratif comme l'ont perçu certains dadaïstes. Schwitters précisa qu'il empruntait le premier thème de son *Ursonate* « fümms bö wö tãh zãh uh pöggif » à la lecture publique du poème hausmannien qui a eu lieu à Prague en 1918.⁹⁴⁸ Le choix des voyelles ou bien *Umlaute* n'était donc pas sa propre invention.

945 Toutes les informations concernant l'historique de la sonate et la structure sonate peuvent se trouver dans l'article de Sandra MANGSEN (*cf.* bibliographie) issu du *Grove Music Online*.

946 MUTSCHELKNAUSS, Eduard : « Zwischen literarischem Ferment und formal gebundener Klangstruktur : Kurt Schwitters' Ursonate », dans : BRENDER, Edwige (dir.), *À la croisée des langages*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « PIA », 2006, p. 189 (nous traduisons).

947 Poster poème *fmsbw* de Raoul Hausmann, consulté le 20 avril 2016 sur <http://www.dada-companion.com/hausmann/soundpoetry.php>.

948 PERLOFF 2010, p. 198.

L'*Ursonate*, s'intitulant provisoirement *Sonate in Urlauten* (Sonate en sons archaïques) avant sa publication complète en 1932, suit donc une forme figée et classique, composée non pas de gammes tonales, mais de « fümms böh wöh ». La partition est organisée en paragraphes séparés de lignes pointillées qui servent comme barres de mesures ; Schwitters utilise les lettres de l'alphabet entre parenthèses (A) – (Z) comme repères dans le texte. Dans la marge à droite (cf. exemples ci-dessous), les chiffres indiquent le numéro du thème, une orientation qui a été prévue par le compositeur-éditeur.

Il ne s'agit donc pas seulement de la poésie phonétique comme nous venons de la présenter dans la partie précédente, mais d'un amalgame de musique et poésie qui semblent se moquer l'une de l'autre.

L'*Ursonate* est composée pour une voix solo, sans aucun accompagnement instrumental ni polyphonie, la voix suit donc une ligne horizontale, comme une mélodie. Il existe un préambule explicatif, *Meine Sonate in Urlauten* (1927, ma Sonate en sons primitifs), qui précise la prononciation des lettres à l'allemande et la signification de ses marques d'expression qu'il utilise pour sa partition.

Le matériel sonore vient des lettres de l'alphabet allemand, suivant sa prononciation. En général, l'auteur évite de combiner ces lettres évitant ainsi qu'elles ne forment des segments de sons reconnaissables. En se servant de ponctuation, de majuscules et de lettres formant des « phonèmes enchaînés » plus ou moins longs, donnant ainsi l'impression des phrases correctement formées, Schwitters crée un langage creux, opposé à la norme du discours : il utilise l'alphabet mais refuse tout sens qui pourrait dépasser ce premier plan de sonorité et d'apparence de texte. On peut donc, en même temps, observer un rejet global du langage historique dans son oralité, de l'alphabet « appliqué ».⁹⁴⁹

Traiter ces lettres et syllabes comme des tons qui sont à organiser dans une partition souligne leur caractère asémantique. Nous osons l'analogie de ce procédé avec celui des compositeurs dodécaphoniques qui composent encore avec les mêmes Do, Ré et Mi que Berlioz et Fauré, mais qui ne suivent plus les lois de l'harmonie. Nous pouvons également saisir une certaine proximité de ces enchaînements avec les assemblages plastiques de Schwitters sans pourtant vouloir prétendre que les traditions harmoniques du XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles correspondaient aux fondamentaux de la morphologie des langues indo-germaniques.

La Sonate est conçue selon le modèle du XVIII^e siècle, en quatre mouvements. L'introduction annonce le premier thème (cf. exemple ci-dessus) et le *finale* fait entendre quatre fois l'alphabet à l'envers (cf. exemple ci-dessous).

949 MUTSCHELKNAUSS, p. 193.

Les particules phonétiques qu'utilise Schwitters ont un sens structural, et non un sens littéraire : elles occupent leurs places distinctes pour couvrir le schéma de la structure sonate. Dans l'exposition (v. exemple ci-dessous), nous voyons les quatre thèmes essentiels. Le premier est le développement du poster-poème ; « Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee » (p. 194)⁹⁵⁰, et la carcasse de lettres modèles, « fmsbwtözäu pggiv », reste visible et est élargi de plusieurs voyelles et *Umlaute* (cf. Illustration 14) :

erster teil:		
thema 1:	Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee.	1
thema 2:	Dedesnn nn rrrrrr, li Ee, mpiff tillff too, tillll, Jüü Kaa? (gesungen)	2
thema 3:	Rinnzekete bee bee nnz krr müü ? ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrmmüü, rakete bee bee.	3 3a
thema 4:	Rrumppff tillff toooo?	4

Illustration 14: Première partie du premier mouvement, SCHWITTERS, Kurt, Merz. *Écrits – Ursonate*, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 194.

⁹⁵⁰ Les numéros de pages entre parenthèses dans cette sous-partie se réfèrent à l'édition Kurt Schwitters, Merz. Traduit de l'allemand par Corinne Graber et Marc Dachy © Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1990, p. 194–223.

Le premier thème réapparaît dans la *Durchführung*, le développement, que Schwitters appelle « *durcharbeitung* » (B) – (I) (p. 195–207). Comme une transformation d'un thème musical où l'on garde la structure rythmique, un enchaînement de tons ou une structure harmonique en transformant les autres paramètres, Schwitters utilise les phonèmes du thème de la même manière : « *rakete rinnzekete Beeee bö. / fö böwö / fümms bö böwörö* » (p. 207).

Le deuxième mouvement, un *Largo* (p. 208), est typiquement lent et présente une particule du troisième et sixième thème (*cf.* exemple ci-dessus) : « *Oooo [...]* » (J), qu'on entend déjà dans l'introduction et qui est alternée avec un « *Aaaaaaaa [...]* » (K), pour revenir au « *Ooooooo [...]* » (L). Ce sont les trois parties, la forme de ce mouvement est donc, comme la tradition de la forme sonate l'exigerait, A-B-A. En alternance avec chaque mesure d'une longue voyelle, il y a un morceau du troisième thème « *Rinnzekete bee bee nnz krr müü ?* », par exemple un « *bee... bee* » ou un « *rinnzekete* ». Le traitement des phonèmes rappelle une fois de plus le travail et la variation d'un motif musical. La partie (J) est au *piano*, ainsi que la partie (L) ; la (K) est en *forte*, ce qui correspond également aux conventions.

La didascalie instruit le *performer* « à réciter de manière constante. Mesure précisément 4/4. il faut dire chaque ligne consécutive un quart de ton plus bas, et par ce commencer dans les aigus. » (p. 208, nous traduisons). Le mètre de 4/4 est indiqué et rend ce mouvement de l'*Ursonate* très simple à interpréter car chaque ligne correspond à une mesure. La longueur de quatre battements de la voyelle détermine le tempo des syllabes, les parcelles « *bee bee* » / « *bee ---* » / « *--- ---* » correspondent donc chacune à un battement (*cf.* Illustration 15).

zweiter teil:**largo**

(gleichmäßig vorzutragen. takt genau $\frac{3}{4}$. jede folgende reihe ist um einen folgenden viertel ton tiefer zu sprechen, also muß entsprechend hoch begonnen werden)

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo (leise) (J) 6

Bee bee bee bee bee --- --- ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Zee zee zee zee zee --- --- ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Rinnzekete --- bee --- bee ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

änn ze --- --- änn ze --- ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA (laut) (K) 7

Bee bee bee bee bee --- --- ---

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Zee zee zee zee zee --- --- ---

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Rinnzekete --- bee --- bee ---

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Enn ze --- --- enn ze --- ---

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo (leise) (L) 6

Bee bee bee bee bee --- --- ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Zee zee zee zee zee --- --- ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Rinnzekete --- bee --- bee ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

änn ze --- --- änn ze --- ---

Oooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

Illustration 15: « Largo », dans SCHWITTERS, Kurt, Merz. *Écrits – Ursonate*, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 208.

D'un côté, Schwitters souligne dans cette indication le caractère parlé de cette poésie par le mot « sprechen » (dire), mais en même temps, il ordonne au lecteur de suivre dans son récit une gamme des quarts de ton descendante.

Le troisième mouvement de (M) à (O), « Scherzo » (p. 209–211) rappelle le style beethovenien qui remplaçait le typique *Menuet* du troisième mouvement de la forme sonate par le *scherzo* dans ses symphonies, avec l'incision d'un *trio*, une partie intermédiaire plus lente, entre l'exposition du Scherzo et sa reprise.

Sa forme, comme le deuxième, est A–B–A. Schwitters introduit des nouveaux thèmes dans ce mouvement ; le huitième « Lanke trr gll », qui sera ensuite enchaîné avec les thèmes 3 et 4, et le neuvième « pii pii pii pii Züüka züüka züüka züüka » (p. 209, cf. Illustration 16)

dritter teil:	
scherzo (<i>die themen sind charakteristisch verschieden vorzutragen</i>)	
Lanke trr gll (<i>munter</i>)	(M) III
pe pe pe pe pe	8
Ooka ooka ooka ooka	
Lanke trr gll	III
pii. pii pii pii pii	9
Züüka züüka züüka züüka	
Lanke trr gll	III
Rrmmp	4
Rrnnf	
Lanke trr gll	III
Ziiuu lenn trll?	3

Illustration 16: « scherzo », dans SCHWITTERS, Kurt, *Merz. Écrits – Ursonate*, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 209.

Le *Trio* (N) consiste dans la transformation du troisième thème et est caractérisé par ses sons rallongés, marquant tout de suite la rupture avec la partie précipitée d'avant. Ainsi, les voyelles molles en diphtongues « ziiuuu iuu... », signalées : « äußerst langsam vorzutragen » (à déclamer très lentement), contrastent fortement avec les consonnes rapides du scherzo qui l'entourent « Lanke trr gll »,

qui sont d'ailleurs à prononcer « munter » – gai, animé (p. 210, nous traduisons, cf. Illustration 17).

trio (<i>äußerst langsam vorzutragen.</i>)	
Ziiuu iuuu	(N) 3
ziiuu aaau	
ziiuu iuuu	
ziiuu Aaa	

Ziiuu iuuu	3
ziiuu aaau	
ziiuu iuuu	
ziiuu Ooo	

Illustration 17: « trio », dans SCHWITTERS, Kurt, *Merz. Écrits – Ursonate, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 209.*

Le quatrième mouvement reprend la structure sonate avec l'exposition, le développement et la reprise, et il y a une cadence en plus. C'est une partie qui est normalement réservée au soliste si la pièce est donnée avec plusieurs instruments ou un orchestre, ou bien présente dans des sonates vers la fin de la période classique, notamment celles de Beethoven. La fonction de la cadence consiste à montrer l'habileté de l'instrumentiste en retravaillant le matériau thématique et harmonique de la sonate avec l'intention de montrer un maximum de virtuosité technique. Schwitters invite l'interprète à faire de même, voire même à inventer de nouveaux thèmes : « ad libitum. Voici la cadence. La cadence peut être modelée à partir des passages de toute la sonate de la personne qui récite. J'y fais suivre une cadence générale avec de nouveaux thèmes. » (p. 219, nous traduisons).

La cadence consiste dans le récit très rapide du nouveau thème n° 17 « Priimittii Priimiititti too taa » qui se mêle aux thèmes du quatrième mouvement, commençant une barre avant (W), p. 220, par le thème 13 « Tatta tatta tuuutaa too », 14 « Tilla lalla tilla lalla » afin de retourner sur les thèmes 6, 5, 1 avec la fin du poster de Hausmann « mü », et 3 du premier mouvement une barre avant (X), p. 221 (cf. Illustration 18) :

schluss:		
Zätt üpsiilon iks (<i>bewegt</i>)	(Y)	18
Wee fau Uu		
Tee äss ärr kuu		
Pee Oo änn ämm		
Ell kaa Ii haa		
Gee äff Ee dee zee beee?		
.....		
Zätt üpsiilon iks (<i>bewegter</i>)		18
Wee fau Uu		
Tee äss ärr kuu		
Pee Oo änn ämm		
Ell kaa Ii haa		
Gee äff Ee dee zee beee?		
.....		
Zätt üpsiilon iks (<i>einfach</i>)		18a
Wee fau Uu		
Tee äss ärr kuu		
Pee Oo änn ämm		
Ell kaa Ii haa		
Gee äff Ee dee zee bee Aaaaa.		
.....		
Zätt (<i>sehr bewegt</i>)	(Z)	18
üpsiilon iks		
Wee fau Uu		
Tee äss ärr kuu		
Pee Oo änn ämm		
Ell kaa Ii haa		
Gee äff Eeee dee zee beeee? (<i>schmerzlich</i>)		

Illustration 19: Fin de l'Ursonate, dans SCHWITTERS, Kurt, Merz. *Écrits – Ursonate*, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 222.

Ce compte à rebours récapitule la matière primaire de l'Ursonate et de manière plus éclatante que dans le reste du poème sa langue d'origine, l'allemand. Les lettres sont translittérées à l'allemande, comme le « v » – « vau » ; le « q » – « kuu », le « h » – « haa », etc. Malgré toute sonorité abstraite, il existe ce renvoi

précis au monde germanophone – au moins à la « prononciation bohémienne »⁹⁵¹ de Hausmann. Si le poème se transforme en fonction de l'interprète, il se transformera d'autant plus avec un interprète de langue maternelle différente. Ce lien indissociable des phonèmes les plus abstraits possibles et un cosmos linguistique relativement limité nous semble choquant en vue de l'abstraction universaliste du son que nous suspectons à l'origine de ce poème, enfin de la poésie phonétique, et notre angle de vue international de presque 100 ans depuis la création de l'*Ursonate*. Il est néanmoins compréhensible que Schwitters, habitué à l'ambiance multi-linguale du mouvement dadaïste des années 1910 et 1920, qui présentait facilement lors d'une soirée des créations en cinq langues différentes ainsi que des poèmes simultanés unissant également plusieurs langues dans un seul poème, ne cherchait pas à irradier ses créations de sa touche individuelle, qui était ancrée dans la langue allemande. Elle ne constitue pas un élément limitant dans un environnement où les acteurs principaux ainsi que la plupart du public parlent un allemand et un français discret. Et surtout, souhaitant sauver la langue des abus et appropriations en la détruisant (*cf.* Introduction, I.3.2, I.4), il semble même incontournable de garder une trace de l'espace linguistique originel.

Construisant sa sonate selon la forme classique, Schwitters persifle le langage descriptif des musiques des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. La structure n'est reconnaissable que par les répétitions parfois *ad nauseam* des phonèmes. De plus, ses successions de voyelles et consonnes sont a-sémantiques et non-figuratives, l'unique possibilité est le sens du son, le « *soundsense* »⁹⁵², qui ne se transmet que par pure association. Artaud décrit un phénomène semblable dans une lettre « à J.P. » de 1933 :

Des répétitions rythmiques de syllabes, des modulations particulières de la voix enrobant le sens précis des mots, précipitent en plus grand nombre les images dans le cerveau, à la faveur d'un état plus ou moins hallucinatoire, et imposent à la sensibilité et à l'esprit une manière d'altération organique qui contribue à enlever à la poésie écrite la gratuité qui la caractérise communément.⁹⁵³

Dans ce cas, la poésie – phonétique ou non – ne produit d'effet qu'en étant lue à haute voix, c'est-à-dire *performed*. La poésie inclut nécessairement le corps et la voix.

L'idée centrale de cette poésie phonétique ne serait donc pas de s'éloigner complètement de tout ce qui est sémantique, mais du sens conventionnel. Le sens de cette poésie, par conséquent, est un sens potentiel⁹⁵⁴ : Il est impossible de

951 HAUSMANN, 2004, p. 60.

952 PERLOFF, p. 108.

953 Cité par SURMANN, dans HUFNAGEL et VENTAROLA, p. 219.

954 MC CAFFERY, p. 124.

distinguer s'il s'agit d'un langage ou d'un chant de vocalises excentriques, toutes les frontières sont tombées. Selon l'auteur, il vaut mieux entendre la sonate que la lire, ce qui soutient l'intention du « *soundsense* ». ⁹⁵⁵

Le sens en tant que tel ne disparaîtra pas, il devient justement potentiel et marginalisé, un effet quasiment secondaire du poème. La poésie phonétique serait, dans un sens mallarméen, la suggestion idéale d'un objet. Quand toute dénotation d'un phonème est éliminée, on ouvre la porte aux connotations libres, leur pouvoir est monté au pic, leur présence inévitable. ⁹⁵⁶

Dans la présente étude, nous plaçons l'*Ursonate* dans le genre de la poésie phonétique, étant donné que ce genre est une forme hybride qui inclut et unifie des aspects poétiques, musicaux et de performance. Les études sur l'*Ursonate*, quoique nombreuses, sont rarement exhaustives et, à notre connaissance, une catégorisation définitive n'a pas eu lieu. ⁹⁵⁷

L'*Ursonate* en tant qu'œuvre d'art qui a été travaillée pendant une décennie est par son intégrité loin de l'idée destructive du caractère avant-gardiste. Schwitters a voulu sauver autant que possible de l'art et a réussi à dé- et reconstruire plutôt que d'annihiler. Tzara soulignait à l'occasion de l'exposition sur Schwitters en 1952 à New York qu'il était « un de ces dadas qui ont contribué à déniaiser les notions d'art, à en dévoiler la mystification » ⁹⁵⁸. Son approche est pleinement constructive. Néanmoins, le poème phonétique est écrit dans un langage poétique unique fondé sur l'abolition de toute figuration et grammaire. Or, la forme sonate est ridiculisée dans ce cadre. Le fait que Schwitters l'a utilisée avec sérieux provoque pourtant une certaine dérision – étant devenue obsolète et tombée dans l'oubli, elle surgit en tant que poème qui, au premier contact, semble être une pure cacophonie.

Les phonèmes peuvent aussi être considérés comme des débris de mots et de syllabes. Dans ce cas, nous aurions à faire avec un assemblage gigantesque. L'œuvre de Schwitters est caractérisée par l'usage des objets trouvés et le recyclage des déchets (cf. Merzbau / construction merz, ses collages). Sa poésie l'est moins, il est pourtant pensable qu'il adopterait un tel concept, justement de créer une sonate à la base de fragments de mots. Si cela avait été son intention de base, il ne l'a mise en évidence nulle part. Tout de même, le résultat d'une langue des sonorités abstraites ne peut que convaincre qu'il existe des moyens de construire en contre-détruisant les destructions passées et futures face à une œuvre qui résiste à l'interprétation ainsi qu'à l'instrumentalisation.

955 PERLOFF, p. 110.

956 MC CAFFERY, p. 125.

957 FRANZ, pp. 147–150.

958 TZARA, Tristan, *Œuvres complètes IV*, Paris : Flammarion, 1980, p. 416.

II.3.1.4 « Les mots font l'amour »⁹⁵⁹ – Une poésie phonétique surréaliste ?

Après les analyses de poèmes futuristes et dadaïstes, nous tenons à mettre en évidence un choix de fondements poétiques surréalistes qui concernent également les aspects phonétiques.

Selon Breton, l'enchaînement des sons pour que se crée une pièce ainsi que les regroupements verbaux dans des œuvres poétiques ne sont guère aléatoires. Il présume en effet des « affinités [...] profondes »⁹⁶⁰ entre les mots et les sons respectivement ce qui favorise leur ordre spécifique dans les poésies et les pièces.⁹⁶¹ Les tensions entre les mots ou les sons gagnent ainsi un trait alchimique. Cette alchimie est dissociée de l'idée de l'alchimie de Ball (*cf.* II.3.1.2). Il ajoute :

[...] sur le plan auditif, j'estime que la musique et la poésie ont tout à perdre à ne plus se reconnaître une souche et une fin communes dans le *chant*, à permettre que la bouche d'Orphée s'éloigne chaque jour un peu plus de la lyre de Thrace. Le poète et le musicien dégénéreront s'ils persistent à agir comme si ces deux forces ne devraient jamais plus se retrouver.⁹⁶²

Quoiqu'il insiste à ne pas vouloir intensifier le travail sur des poèmes en musique ou des livrets d'opéra, il tente une maxime

fort ambitieu[se], il faut *unifier, ré-unifier l'audition* [...] Au reste le processus de ré-unification ne doit pas varier essentiellement d'un sens à l'autre, de sorte qu'il sera aisé, du visuel où il est dès maintenant saisissable, de le transporter à l'auditif. En vue du premier diamant audible à obtenir, il est clair que la fusion en un seul des deux éléments en présence – la musique, la poésie – ne saurait s'accomplir qu'à très haute température émotionnelle.⁹⁶³

À priori, cette vision poétique surréaliste consisterait en mettant en avant « la valeur *tonale* des mots », ce qui ne suffirait pas toujours à

satisfaire au besoin de sens – de sens immédiat – ou de violenter ce sens au grand effroi du lecteur ordinaire, c'est que leur structure offrait cet aspect inéluctable de l'enchaînement musical, que les mots qui les composaient s'étaient distribués selon des affinités inhabituelles mais beaucoup plus profondes.⁹⁶⁴

959 BRETON, André : *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, p. 286.

960 BRETON, 1999, p 732.

961 ARFOUILLOUX, Sébastien, *Le Silence d'or des surréalistes*, Paris : Aedam Musicae 2013, p. 13–14.

962 BRETON, 1999, p. 730, italiques de l'original.

963 *Ibid.*, p. 731, italiques de l'original.

964 *Ibid.*

Nous y reconnâtrons l'ambition des poètes et musiciens discutés ci-dessus en terme de création d'un sens fluide, désolidarisé des définitions et conventions. Les affinités entre les mots résident dans l'individu même et sont devenues plus accessibles à ceux qui pratiquent le surréalisme en tant qu'automatisme psychique.

La « parole intérieure » [...] est absolument inséparable de la « musique intérieure » qui la porte et la conditionne très vraisemblablement.⁹⁶⁵

L'écriture automatique a comme effet une illumination, une vision, mais elle est, selon Breton, causée par ce que l'individu entend, non pas par ce qu'il voit. La pertinence de cette approche devient plus évidente dans l'exemple de Desnos, *L'Asile l'ami*, poème qui a l'apparence d'un poème en prose, mais qui donne un sens audible en syllabes de solmisation :

Là ! L'Asie. Sol miré, phare d'haut, phalle ami docile à la femme, il l'adore, et dos ci dos là mille a mis ! Phare effaré la femme y résolut d'odorer la cire et la fade eau. L'art est facile à dorer : fard raide aux mimis, domicile à lazzis. Dodo l'amie outrée !⁹⁶⁶

En écriture musicale, cela donne l'image suivante (cf. Illustration 20) :

The illustration shows a musical score for the poem 'L'Asile l'ami' by Desnos. It consists of four staves of music in a 4/4 time signature. The notes are written in a simple, rhythmic style. Below the notes, the syllables of solmization are written in a font that matches the rhythm of the notes. The syllables are: La, Si, La, Mi, La, La, Si, Sol, Mi, Re, Fa, Re, Do, Fa, La, Mi, Do, Si, La, La, Fa, Mi, La, Do, Re, Do, Si, Do, La, Mi, La, Mi, Fa, Re, Fa, Re, La, Fa, Mi, Re, Sol, Ut, Do, Do, Re, La, Si, Re, La, Fa, Do, La, Re, Fa, Si, La, Do, Do, Fa, Re, Do, Mi, Mi, Do, Mi, Si, La, La, Si, Do, Do, La, Mi, Ut, Re.

Illustration 20: Exemple esquissé à partir du texte de Desnos, nous avons ajouté les syllabes de solmisation.

965 BRETON, 1999, p. 732.

966 DESNOS, Robert, *Œuvres*, Paris : Quarto Gallimard, 1999, p. 534.

Ce poème invite directement le lecteur à le chanter, ou au moins à s'exercer en solfège. Contrairement à *Zang Tumb Tumb*, l'*Ursonate* etc., *L'Asile l'ami* contient un jeu de syllabes dissimulé, loin des onomatopées et du *Zaoum*. Desnos joue avec l'illusion d'un sens lexical, les vers sont rédigés en français, non pas en phonèmes provenant de la langue française, et sont employés correctement dans la syntaxe. Ceci subvertit la sémantique de manière très subtile et crée un double-fond musical : Nous sommes passés d'un système d'écriture à un autre. Le sens, difficile à saisir à partir des mots employés, est mis en musique et rendu abstrait.

Dans cette partie, nous avons voulu intégrer la poésie phonétique et la musique des avant-gardes dans l'histoire partagée⁹⁶⁷ du son et de la performance en direct. Ce genre hybride constitue une pratique transdisciplinaire où les genres se sont mutuellement alimentés et transféré leur savoir-faire. L'art des avant-gardes en question semble de plus en plus chercher à libérer et fusionner les différents moyens d'expression. « Quelles étaient les valeurs nouvelles que le *Club Dada* pouvait créer par l'Anti-Art ? La libération de la poésie. Le poème phonétique en premier lieu »⁹⁶⁸. En y ajoutant l'aspect de l'évènement (la lecture) en direct, la performance est validée comme troisième élément indispensable de la poésie phonétique. Préparée par la *Déclamation futuriste* (cf. ci-dessus), la poésie phonétique nécessite carrément que l'interprète ne sache pas seulement réciter, mais vraiment incarner le poème afin d'en rendre le sens sonore visible et audible.

À l'égard du caractère destructeur du genre de la poésie phonétique, il faut revenir à Benjamin. Comme nous l'expliquons plus haut, sa vision de destructivité n'implique pas un ravage complet, mais une destruction de fond qui laisse un vide derrière elle, prêt à être rempli. L'abandon d'un sens lexical correspond à cette idée ; il n'implique pas la perte de tout sens : « Toute philosophie de la non-signification vit sur une contradiction du fait même qu'elle s'exprime. »⁹⁶⁹

Au lieu de généraliser les composantes de nos œuvres d'art, au lieu de les reconduire à leurs origines, l'artiste se sert de ce qui l'entoure et le repense. Les poètes-compositeurs, dans ce cas, se servent toujours du langage, mais le repensent complètement.

967 PERLOFF, p. 116.

968 HAUSMANN : « Club Dada Berlin 1918–1921 », dans HAUSMANN, 2004, p. 164.

969 CAMUS, p. 21.

II.3.2 Exemples de corpus futuriste, dadaïste, surréaliste

Dans II.2, nous avons détaillé le rôle de la musique au sein de chaque mouvement et donné, lorsqu'il était possible et opportun, quelques exemples d'une musique notée. Nous sommes particulièrement intéressés à montrer les œuvres qui peuvent compter pour telles dans le sens anthologique d'une tradition de musique notée ; à savoir l'opéra – *il poema tragico* – de Pratella, des Lieder de Schulhoff et de Wolpe, la marche de Lourié. Ce sont des formes musicales classiques qui sont liées à une tradition qui compte au moins cent ans dans le cas des Lieder et plusieurs siècles dans le cas de l'opéra et de la marche. Les compositeurs dont il est question dans cette partie sont tous des compositeurs issus d'académies diplômés ou presque des conservatoires et qui ont rencontré au long de leurs parcours de nouveaux courants esthétiques incompatibles avec leur éducation. Ils prirent tous un certain plaisir (*cf.* II.2.2.) à creuser et à subvertir leur apprentissage et à le tourner en dérision, mais ils ne semblaient pas douter du fait qu'il fallait créer des œuvres. Il existe des réflexions formelles et génériques, mais ce n'est pas leur souci principal ; en étant conscients des progrès et parfois des succès de la Seconde École de Vienne, des compositeurs comme Scriabine ou Stravinsky, plus tard Varèse, les compositeurs dont nous parlons dans cette partie se mettaient plutôt avec sérieux à l'œuvre afin de pouvoir atteindre les hauts standards déjà atteints à l'étranger tout en respectant leurs courants d'avant-garde respectifs.

Nous nous sommes concentré sur l'essentiel dans nos analyses afin de garder un certain équilibre dans ce travail. Pour le premier exemple, *L'aviatore Dro* de Pratella, il serait tout à fait intéressant d'entamer une étude approfondie car l'opéra n'a pas encore été analysé, il n'existe pas non plus d'édition critique.

II.3.2.1 Pratella : *L'aviatore Dro*

Pratella entame le genre de l'opéra comme genre symphonique qui est doté d'un « *poema drammatico o tragico* », c'est-à-dire d'un livret en vers libres de sa propre plume, tout comme prévu dans ses manifestes (*cf.* II.2.1). Il compose *L'aviatore Dro. Poema tragico in tre atti* – L'aviateur Dro. Poème tragique en trois actes entre 1911 et 1914 ; il cherche à mettre en œuvre l'esthétique du théâtre futuriste (*cf.* III.1) et à exprimer la proximité entre la réalité et le rêve – une tâche que nous retrouvons *in extenso* chez les surréalistes. La première représentation a lieu dans un cadre privé en 1915, des invités comme Prokofiev, Diaghilev, Stravinsky et Massine y assistèrent. La création officielle se fait le

4 septembre 1920 au Teatro Comunale Rossini à Lugo di Romagna ; l'opéra est exécuté 14 fois et bien accueilli par le public.⁹⁷⁰

L'opéra est composé en trois actes et est présenté dans une mise en forme et une distribution classique. Il y a un rôle de héros, un anti-héros moderne qui n'a rien à voir avec Wagner ou Nietzsche⁹⁷¹, un ténor, l'aviateur Dro, puis un soprano, Ciadi, qui l'aime dans son attitude d'anti-héros décadent, et un antagoniste, Rono, baryton, qui aime Ciadi et essaie de la conquérir quand Dro passe à un stade de développement personnel mettant en question son ancien style de vie.

Les petits rôles sont « *un giovane* » – un jeune (ténor), « *un'amica* » – une amie (mezzo-soprano), « *un pescatore* » – un pêcheur (ténor) ; puis, il y a des ensembles de la chorale : les « *voci della notte, le voci mattutine, la foresta che canta, amici e amiche, gente* » – les voix de la nuit, les voix matinales, la forêt qui chante, amis et amies, des gens. Les trois personnages principaux mis à part, Pratella entame une abstraction de la voix collective du chœur : représentant des étapes de la journée, c'est-à-dire la clarté du matin et la volupté de la nuit⁹⁷², ces *voci mattutine et della notte* n'ont pas de présence physique ; la forêt chantante, suggérant une forêt enchantée, renvoie à une réalité mystique et archaïque ; les ami(e)s incarnent un ensemble d'êtres-humains qui sont par défaut accueillants et cordiaux ; et finalement une foule de personnes non-concernées : les gens. Pour soutenir cette pratique, le chœur chante depuis les coulisses⁹⁷³ et assume ainsi sa fonction classique de la tragédie grecque comme entité communicante entre le public, le drame et les implications morales et éthiques de l'époque. Il est donc exclu de l'action dramatique, l'abstraction de ses voix convient à cette pratique. L'expérience acousmatique n'est pas habituelle pour le public de l'époque et devait avoir eu un effet surprenant.

Le sujet de l'opéra est fondé sur un fait divers d'un journal local à propos d'un homme riche et sous l'emprise du jeu qui devient aviateur jusqu'à ce qu'il mette en jeu sa propre vie. Le héros est donc cet aviateur moderne, un ténor, qui doit traverser trois phases dans les trois actes – la phase où il comprend son potentiel, la seconde où il devient vraiment aviateur et la troisième où il arrive à transcender son essence sensuelle et matérielle terrestre par le vol. Les débris de la machine sont restitués à la terre au troisième acte ainsi que l'aviateur « *senza vita* » – sans vie (p. 35)⁹⁷⁴ qui devient ainsi aviateur céleste, rêvant « *io sono il cielo* » – je suis

970 PRATELLA, *Testamento*, Ravenna : Edizioni del Girasole, 2012, p. 217.

Nous ne parlerons pas de décors, costumes, ou la mise en scène dans cette partie. Leurs entrains esthétiques et le décalage entre la genèse et disposition de l'œuvre et la création cinq ans plus tard sont discutés dans *La Scène futuriste* de Giovanni Lista, 1989, p. 74–83.

971 PRATELLA, 2012, p. 223.

972 *Ibid.*, p. 220.

973 LISTA, *La Scène futuriste*, 1989, p. 82.

le ciel (p. 36). Son vol éternel après sa disparition est accompagné d'un « lampo énorme » – éclair énorme (p. 36) et d'un bruiteur de Russolo.

Le thème transcendantal du livret rappelle le sujet du roman *Il codice di Perelà* de Palazzeschi⁹⁷⁵, où Perelà, le héros, ne consistant qu'en fumée et en bottes qui le retiennent à terre, représente une sorte d'archétype idéalisé d'un homme supérieur à toute morale et à toute civilisation dans un sens nietzschéen – d'abord adoré, puis conquis par la société. Le point de départ est d'ailleurs également similaire ; l'opéra est situé « *In un paese qualunque, oggi o domani indifferentemente* » – dans n'importe quel pays, aujourd'hui ou demain, indifféremment (p. II). Dans le *Codice*, le héros, à peine sorti de l'utérus noir, cherche la ville, sans spécifier le nom ou le pays ; quand on lui demande où il va, il répond : « *là, in fondo* » – là-bas, et d'où il vient : « *di lassù* » – de là-dessus⁹⁷⁶, sans aucune indication temporelle.

La figure de l'aviateur touche au *topos* futuriste du vol. L'aéroplane en tant qu'invention relativement récente et son accessibilité du début du XX^{ème} siècle enthousiasme les futuristes italiens et russes. L'avion sert Marinetti comme métaphore de son *imagination sans fils et les mots en liberté* (cf. I.3.1) ; dans *Victoire sur le soleil*, un avion et son aviateur tombent également sur la scène à la fin de l'opéra, pourtant sans moment transcendantal, mais plutôt comme symbole du progrès qui a échoué.

L'opéra est compris comme forme symphonique ouverte, c'est à dire qu'il n'y a pas de schéma sonate à suivre ni aucune autre structure figée comparable, le texte suit la musique, non pas vice-versa.

La musique est caractérisée par l'emploi systématique d'une gamme par tons hexaphonique : Ré bémol – Mi bémol – Fa – Sol – La – Si. Cette gamme apparaît dès le début, après un prélude court dans la première mesure après (1)⁹⁷⁷, suivant les deux accords augmentés, dont le matériel sonore consiste déjà dans les tons de cette gamme (cf. Illustration 21) :

974 Toutes les pages entre parenthèses dans cette sous-partie se réfèrent au livret de l'opéra : PRATELLA, Francesco Ballila, *L'aviatore Dro. Poema tragico in tre atti*, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1920.

975 Dans PALAZZESCHI, Aldo, *Opere giovanili*, Verona : Mondadori, 1958, p. 437–705.

976 PALAZZESCHI, p. 443.

977 Les chiffres entre parenthèses se réfèrent à la partition PRATELLA, Francesco Ballila, *L'aviatore Dro*, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915.

Canzone allegra

Illustration 21: Acte I (1), dans PRATELLA, Francesco Ballila, *L'aviatore Dro*, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915.

La gamme monte et descend, elle forme un motif récurrent dans tout l'opéra. En vue de l'action du vol et de la chute, on peut manifestement soupçonner que ce motif symbolise l'ascension et la descente de l'avion. Dès le prélude, ce mouvement est audible et visible dans la partition, donnant les premières 9 mesures en ascension et les quatre dernières avant (1) en descente.

La gamme par ton ne permet pas de repères diatoniques, ce motif reste donc neutre dans son expressivité. La partition est caractérisée par cette expressivité neutre qui maintient un niveau de tension élevée par l'emploi abondant de dissonances et d'accords augmentés (*cf.* exemples ci-dessous).

II.3.2.1.1 Ambiances au lieu de scènes

Pratella attache beaucoup d'importance à mettre en valeur des émotions différenciées qui dépassent des notions agogiques comme vivace ou adagio. Ces émotions sont ancrées dans le texte, mais certaines sont aussi caractérisées musicalement. Quand Ciadi s'exclame « *Dro, perché ?* » (acte premier, mesure 4 et 5 après (59)) en triton mi bémol – la – mi bémol avec un accompagnement dissonant en mouvement ascendant, marqué par des accents, nous y voyons une traduction en musique d'ambiance « *Violenza - Eccitamento* » – violence, excitation. L'ambiance « *Violenza* » est souvent reprise lors de la pièce et toujours illustrée de manière similaire.

Nous rencontrons la « *Passione* » – passion, « *Primavera-dolcezza* » – douceur de printemps et surtout la « *Gioia* » – joie au long de la pièce, constituant dans la plupart des cas des interruptions courtes des « *Agitazione* » – agitation,

« *Frenesia* » – frénésie, « *Ossessione* » – obsession beaucoup plus fréquentes, qui expliquent le niveau de tension élevée non seulement au niveau harmonique, mais aussi au niveau du contenu. Il serait intéressant d'analyser dans une étude supplémentaire ces différents états d'âme et de comprendre comment et à quel point ils sont caractérisés dans la composition.

L'opéra compte plusieurs passages où l'affinité du compositeur pour les influences de la musique populaire se font remarquer. Au début du second acte, Dro est endormi, les *voci mattutine* le réveillent chantant leur chanson :

Io veggo tutto bianco. Io veggo tutto rosa. Io veggo tutto azzurro. Io veggo tutto oro.

Je vois tout en blanc. Je vois tout en rose. Je vois tout en bleu. Je vois tout en or.

La mélodie se déroule dans un ambitus d'une quinte augmentée, du fa' au do'' dièse, pour le soprano et le ténor et d'une quarte juste du mi au la pour la basse. Le mouvement se fait par secondes, tierces et rarement par quarts. Au moment de l'entrée des autres voix, il ne se produit aucun moment dissonant car elles chantent soit en unisson ou en parallèle d'octaves. L'accompagnement entonne les mêmes notes en transposition diverses, reprenant la tension de la quinte augmentée du fa au do dièse. Dès (2), Pratella y ajoute la tierce, le mi bémol, qui brise de manière subtile l'ambiance sereine du matin, ce qui s'intensifie vers la fin lorsqu'il insère un mi dans l'avant-dernière mesure qu'il alterne avec le mi bémol afin d'augmenter la friction dissonante. Les tierces et octaves dans l'accompagnement donnent un fond harmonique consolidé (cf. Illustration 22).

Campanellini d'argento

Voci mattutine

SOP. (♩ = 70) (1) *p cresc.* (♩ = 80) (1e 2!)

TEN.

BASSI

f *pp*

2 (♩ = 80)

Io veg-go tut-to bian-co. Io

cresc. *mf* *f*

veg-go tut-to ro-sa. Io veg-go tut-to az-zur-ro. Io

mf *f*

Io veg-go tut-to az-zur-ro. Io

pp *pp*

Io

veg - go tut - to o - ro

veg - go tut - to o - ro

veg - go tut - to o - ro

pp

Illustration 22: Acte II (2), dans PRATELLA, Francesco Ballila, *L'aviatore Dro*, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915.

Les « *campanelli* » – cloches – sont d'ailleurs présentes dans l'accompagnement, qui va en pas de secondes et de tierces, marqués par des noires régulières sur les temps faibles.

Certaines parties de l'opéra sont surtitrées « *Sogno* » – rêve et représentent comme l'implique le nom une réalité alternée. Ces parties diffèrent du reste de la composition. Les premiers « *sogni* », d'ailleurs « *sonno-incubo* » – sommeil-cauchemar dans le premier acte de (6) à (8) donnent l'occasion à un développement mélodique qui n'a guère lieu tout au long de l'opéra, sur une pédale atonale basée sur La et Fa. Quatre mesures avant (8), la figure de basse – des noires en staccato ascendant de Mi bémol à Si et descendant de La dièse à Si bémol – se transforme en ascension de quatre octaves afin de marquer la transition du rêve à l'état éveillé.

Le deuxième rêve a lieu au deuxième acte de (5) à (6). Dro, après avoir été réveillé par les *voci mattutine* (cf. ci-dessus), se rendort et chante une sorte d'air – une forme d'expression vocale qui n'occupe aucune place dans l'opéra. Cette partie n'est pas marquée de virtuosité et difficulté technique pour la voix et sert de

moment d'introspection – effet de l'utilité dramaturgique d'un air – où Dro admire la plénitude matinale et le son des cloches.

Les rêves ne sont ni agités ou passionnels, mais constituent des moments de repos dans leurs actes respectifs.

Pratella fait usage des *intonarumori* comme l'annonçait Marinetti lors de leur présentation à Modena au Teatro Storchi le 2 juin 1913 : « *Debbo dichiararvi che il maestro Pratella introdurrà due di questi strumenti nell'orchestra della sua nuova opera !* »⁹⁷⁸ – Je dois vous annoncer que le maître Pratella introduira deux de ces instruments dans l'orchestre de son nouvel opéra. En mai 1914, il publiait une première page de sa partition dans *Lacerba*⁹⁷⁹ de la fin du deuxième acte de *Dro* où il fait jouer l'orchestre et les *intonarumori* en même temps. Après avoir été instruit par Marinetti, il utilise la même notation enharmonique que Russolo pour ses propres partitions.

Il y a trois passages dans l'opéra avec *intonarumori* et un moteur de moto-cyclette, deux à la fin du deuxième acte et le troisième tout à la fin du dernier acte. Ils sont placés au milieu de l'orchestre.⁹⁸⁰ Leur usage dans les deux premiers passages se justifie par l'arrivée d'une voiture et de l'avion de Dro. Marinetti en dictait l'usage dans une lettre de décembre 1912 :

La scène finale du deuxième acte, que j'ai vécue dans différents circuits d'aviation, je la sens toute remplie du vrombissement spécial de l'aéroplane en plein ciel. Je ne te donne pas de conseils. Ce n'est pas la peine. Mais je crois que le tragique de ce vrombissement précis, mathématiquement et quasi-techniquement reproduit par l'orchestre, pourra aboutir à une grande révolution futuriste dans la musique et l'opéra.⁹⁸¹

Effectivement, l'usage de l'*intonarumoro* fait entrer cet effet vrombissant à la fin de l'acte II, huit mesures avant (49) jusqu'à (52) (71 mesures au total). Cette partie englobe le dernier vol de Dro, du décolllement jusqu'à sa chute fatale. L'*intonarumoro* est employé sans tonalité ni dynamique et reste uniforme pendant tout le passage. L'accompagnement orchestral dans l'ambiance de la joie du vol (« *Gioia-Volo* ») commence par des accords modifiés et augmentés, un Sol majeur en cinq sons, un Ré majeur de septième augmenté, suivis des accords de sixte également augmentés (cf. Illustration 23) :

978 Compte-rendu de la soirée par la « Gazzetta dell'Emilia » du 3 juin 1913, cité par MAFFINA, p. 30, nous traduisons.

979 PRATELLA : « Gioia. Saggio di orchestra mista : Strumenti musicali + intonarumori », *Lacerba*, n° 10, Mai 1914, consulté le 21 mai 2018 sur <http://circe.lett.unitn.it/ZwebSvt/Zetesis.ASP?WCI=Record&WCE=MENU>.

980 LISTA, *La Scène futuriste*, 1989, p. 81.

981 MARINETTI, cité par LISTA, *La Scène futuriste*, 1989, p. 79.

Illustration 23: Acte II (49), Joie du vol, dans PRATELLA, Francesco Ballila, *L'aviatore Dro*, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915.

Cela après un passage de joie, qui inclut des consonances sans contexte comme un La majeur après l'« *Evviva* », 27 mesures avant (50) ou un Fa majeur aussi épars.

Le mouvement dans les voix accompagnantes devient plus détaillé et par conséquent plus inquiet, dès la cinquième mesure après (50). Les croches en légato forment une ascension lente ton par ton en doubles octaves, évitant toujours les demi-tons, marquant la difficulté du vol à de telles altitudes. À la deuxième mesure après (51), ce mouvement s'inverse et descend, laissant deviner la chute qui arrive à (52), l'*intonarumoro* s'ayant arrêté subitement (« *fermandosi secco* ») une mesure avant.

Le dernier passage tout à la fin du troisième acte où Dro est disparu après sa chute fatale et est mentalement passé aux cieux, l'*ululatore* (cf. II.2.1.2) assume son rôle de sirène du glas pour le pilote. Il est intégré dans la dernière scène indiquée « *Astrazione* » – abstraction au chiffre (27). L'entrée de l'*intonarumoro* est précédée des accords augmentés en pianopianissimo, en Si bémol alternant avec La bémol et Sol bémol, concluant faussement dans un Do de septième peu reconnaissable. Ces vagues tonalités aident à illustrer comment l'esprit de Dro cherche à se consolider dans son état déjà presque éteint. Le Si bémol et le Sol bémol augmentés constituent un point d'orgue. Deux mesures après (28), le La bémol majeur est établi comme une sorte de pédale quintuple (cf. Illustration 24). Ce fonds tonal est joué pianississimo, *ppp*. L'*ululatore* entre quatre mesures après (28) en faisant un glissando du La au sol, ajoutant ainsi la septième majeure en fortissimo, *ff* :

Ululu - Sirena

The musical score consists of three systems. The top system is for the vocal line, labeled 'SIRENA'. It begins with a glissando from G4 to D5, marked with a forte 'f' dynamic. The second system shows the piano accompaniment, with the right hand playing sustained chords and the left hand playing moving lines, marked with 'ppp' (pianissimo). The third system continues the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

Illustration 24: Acte III (49), dans PRATELLA, Francesco Ballila, *L'aviatore Dro*, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915.

L'*intonarumoro* fait ainsi partie d'un finale diatonique ; cinq mesures avant la fin, sa voix est notée d'un autre glissando du sol vers le Do, consolidant ainsi le La bémol majeur pour une mesure supplémentaire. Les trois dernières mesures sont notés, sans *ululatore*, en Si bémol majeur.

Cette fin comporte une notion consolante qui peut surprendre face à une partition qui évite la plupart du temps des moments de clarté diatonique. Le héros qui transcende son existence mortelle par le vol entre en éternité, libéré des poids terrestres et de son corps ; une rédemption quasi théologique est liée à un retour vers des harmonies consonantes et reflète la tendance de Pratella de ne pas vouloir tout à fait les abandonner. Néanmoins, la sirène est au premier plan sauf pour les trois dernières mesures et représente un « cri surhumain de douleur et d'horreur naissant de la nature violentée », comme l'exprimait un des critiques présents lors de la création de l'opéra.⁹⁸²

Pratella a pu composer un opéra qui rend abstraites les conventions des décennies précédentes sans sembler vouloir effectuer un changement radical ou inventer une nouvelle forme de virtuosité, comme par exemple l'omission des airs. Il adapte plusieurs aspects futuristes comme le thème du vol qu'il traduit en musique ainsi que les *intonarumori* de Russolo qui restent pourtant anecdotiques : *L'aviatore Dro* répond tout à fait aux exigences génériques, les éléments musicaux futuristes font plutôt office d'une couleur ajoutée que constituer une composante stylistique indispensable.

La thématique et le livret restent néanmoins ancrés dans la tradition décadente et symboliste ; la musique reflète les débuts de l'atonalité libre mais cherche, surtout vers la fin que nous venons d'analyser, un consensus harmonique avec l'*intonarumoro*. Son invention du poème tragique qui postule des ambiances et

982 Cité par LISTA, *La Scène futuriste*, 1989, p. 81.

des émotions plutôt que des liaisons dramatiques détaillées est réalisée dans cet opéra. L'*Aviatore Dro* s'avère d'être une pièce qui ne tient pas les promesses du grand opéra destructeur futuriste et affirme la prudence et le style individuel de Pratella.

II.3.2.2 Lourié : *Notre Marche*

Après la révolution, Lourié se trouvait dans en poste en tant que commissaire au *Narkompros*. Assumant sa position de compositeur futuriste et révolutionnaire, il compose *Nash Marsh* – Notre Marche en 1918, sur le poème homonyme de Maïakovski, publié dans *Gazeta futuristov*, n° 1, 1918 à Moscou. C'est d'ailleurs l'unique compositeur russe qui a mis en musique un poème futuriste.⁹⁸³

Faites gronder les places sous les pieds de la révolte,
Plus fort le rang des hommes fiers et nus !
Avec les flots d'un deuxième déluge
Nous lavons les villes du monde.

Lent, l'attelage des jours, des taureaux tachetés,
Lentement s'attèlent les années.
Notre Dieu est une course,
Notre cœur un roulement.

Y a-t-il plus céleste que notre or ?
Que nous importe les piqûres d'une guêpe ?
Nos armes ce sont nos chants ;
Notre or, nos voix éclatantes.

Des prairies vert-de-rainette
En un jour couvrirent la terre,
Arc-en-ciel donne un arc !
Un orbe rapide au galop des années.

Voyez dans le ciel ces mornes étoiles !
Nos chants, nous les filons sans lui.
Hé, la Grande Ourse ! Vivants
Fais-nous aller au ciel.

Bois et chante de joie !
Le printemps a débordé,
Cœur, bats la charge !
Notre poitrine est un tambour de bronze.⁹⁸⁴

983 REDEPENNING, p. 120.

984 MAÏAKOVSKI : « Notre marche », dans GOJOWY, Detlef, Notes de programme des Concerts Paris-Moscou - 1re partie - La vie musicale en URSS de 1900 à 1930 ; 28 juin

L'esprit futuriste et aussi populaire transparait dans les vers : « Faites gronder les places sous les pieds de la révolte ! [...] / Avec les flots d'un deuxième déluge / Nous lavons les villes du monde.. » Les thèmes sont de nature musicale, militaire, et soulignent le contraste entre la vie urbaine et rurale. Notre arme, c'est notre chanson et notre marche, il faut transcender la vie et la mort en marchant vers la Grande Ourse. Comme dans ses longs poèmes au peuple russe et à Lénine, Maïakovski mêle les influences futuristes au pathos de la révolution, ce qui ne surprend pas vue la date du poème et de la composition, les deux ayant été créés dans l'année juste après la prise du pouvoir violente par le peuple (cf. I.3.2).

La composition⁹⁸⁵ reflète l'esprit anti-bourgeois de l'époque. Dès le début, il devient évident que le compositeur n'avait pas l'intention de créer une pièce militariste ou d'accomplir un geste triomphal, contrairement à ce que promet le titre : Le mètre en trois temps au lieu de quatre temps subvertit le genre de la marche qui devrait soutenir un rythme de pas réguliers et non favoriser le boitement ou des mouvements de danse (cf. Illustration 25).

The illustration shows a musical score for the first five measures of a piece. It is written in 3/4 time and B-flat major. The top staff is a single melodic line marked '8va' and 'f'. The bottom two staves are a piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line, both marked 'f'. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests, and is characterized by a non-traditional march-like feel due to the 3/4 time signature.

Illustration 25: Les premières cinq mesures, dans *LOURIÉ, Arthur, Nash Marsh, Petrograd* : Gosudarstwenna Litographia, 1918.

1979 – 2 juillet 1979 : Les débuts du dodécaphonisme russe : l'œuvre d'Arthur Lourié, p. 23 ; consulté le 11 janvier 2018 sur https://medias.ircam.fr/media/programs/Paris-Moscou_vie_musicale-wm.pdf.

985 LOURIÉ, Arthur, *Nash Marsh*, Petrograd : Gosudarstwenna Litographia, 1918.

La structure de la marche est simple et ne révèle aucune envie de subversion, il s'agit par ailleurs d'une composition diatonique : A – B – C – B – A – B – Coda., chaque partie correspond à une strophe.

La partie A est la plus longue avec 31 mesures en Ré bémol majeur. Ce Ré bémol est coloré de dissonances, dans l'exemple ci-dessus avec la seconde (Mi bémol). La répétition de A vers la fin de la pièce va des mesures 80 à 110 et a donc la même longueur, les parties sont effectivement identiques. Ce début, malgré le rythme à trois temps, affiche tout de même un caractère solennel avec ses accords en Ré bémol en doubles octaves qui sont seulement un peu dissonants, et en forte. Le geste reste grandiose en passant à l'une des spécificités de cette partie, l'apparence de deux périodes pentatoniques (des mesures 9 à 12 et 20 à 23, et de 89 à 91 et 99 à 102) qui ne sortent guère de l'environnement harmonique, mais qui rajoutent une certaine gaieté à cette partie (*cf.* Illustration 26).

Illustration 26: Mesures 21, 22, 23, dans LOURIÉ, Arthur, Nash Marsh, *Petrograd : Gosudarstwenna Litographia*, 1918.

La tonalité de cette partie est davantage brouillée par ces périodes rajoutées, il devient évident que Lourié superpose divers niveaux harmoniques sans les mettre en relation fonctionnelle.

La partie B dure 16 mesures et est la plus répétée ; elle apparaît de la mesure 32 à la mesure 48, de 64 à 79 et de 111 à 126. Elle correspond aux deuxième, quatrième et sixième strophes du poème. Les parties sont également identiques et en Fa dièse majeur, ce qui n'a presque aucune signification pour cette partie vu le grand nombre de signes d'altération supplémentaires qui n'aboutissent ni à de grandes dissonances ni à des accords intelligibles. Les premières mesures, 32/33,

en Fa dièse majeur, vont vers un Do dièse majeur, une dominante quasiment allusive dans les mesures 34–36. Ce genre de progression harmonique reste une sorte de moment trompeur, car elle piétine et revient sur elle-même, le compositeur enchaîne ensuite une répétition ou une nouvelle partie.

Cette partie possède également un caractère joyeux qui souligne les moments remplis de pathos du poème de Maïakovski : Le rythme à quatre temps ne progresse pas en direction de la marche, mais de la danse égayée ou plutôt du sautellement, avec les deuxièmes et quatrièmes temps accentués.

Dans la deuxième et la sixième strophe, il mentionne le battement du cœur révolutionnaire qui pourrait être représenté par ce rythme uniforme en croches (cf. Illustration 27) :



Illustration 27: Sur le vers « Notre coeur un roulement », dans *LOURIÉ*, Arthur, Nash Marsh, Petrograd : Gosudarstwenna Litographia, 1918.

La partie suivante, C, des mesure 49 à 63, est mise sur le texte de la troisième strophe qui assume le pouvoir du peuple par son chant unifié. Elle est notée en La bémol majeur et est formée de trois morceaux à deux mesures chacun enchaînés, selon ce schéma : c1 – c2 – c3 – c1 – c2 – c3 – c1. Les deux premiers morceaux sont en La bémol majeur, le troisième en Mi bémol majeur, pouvant, vu qu'il est toujours suivi d'un c1, figurer comme dominante. Encore une fois, la progression harmonique n'est que figée faute de continuité dans les autres parties et n'aboutit qu'à des répétitions. Cette partie constitue un repos diatonique dans *Notre marche*, accompagnant le message positif de la strophe.

Les deux mesures de coda, 127 et 128, consistent en dissonances impressionnantes et affirment l'absence d'un concept diatonique malgré certains moments ambigus.

Le texte n'est pas chanté, il n'est pas mis en musique proprement parler : les paroles sont imprimées au dessus des notes sans être intégrées dans la partition, il n'est donc pas déterminé laquelle des syllabes coïncide avec telle note ou telle

harmonie. L'interprétation du texte par la musique a lieu de manière plus générale dans le choix des tonalités, des rythmes et des couleurs. D'un côté, ce refus de donner une occasion à la voix de s'exprimer en faveur de la révolution avec une belle technique vocale contrarie encore les traditions de la mise en musique des poèmes. De l'autre, des non-chanteurs aussi sont capables de donner ce sens poétique à la pièce, et de compléter la distribution sans nécessiter une éducation poussée – il suffit d'être capable de suivre plus ou moins une partition –, c'est un pas vers la démocratisation de la pratique de la performance musicale.

Comme nous l'avons montré dans notre analyse, la pièce consiste en parties autonomes qui sont enchaînées, au niveau de la micro- et de la macrostructure. Les micro-parties semblent être des formules musicales, en partie empruntées aux musiques des parades et des marches militaires. Leur notation est exagérée dans sa complexité, ce qui trahit encore une certaine ironie : La musique de *Notre marche* ne rend pas la révolution audible et n'affiche ni gloire ou grandeur – c'est plutôt le poème –, mais elle donne une voix accessible à ceux qui souhaitent malgré tout la chanter.

II.3.2.3 Schulhoff : *Wolkenpumpe* (La Pompe à nuages, 1922)

Ce morceau démontre la quintessence de la musique dadaïste. Comme dans l'exemple suivant de Wolpe, le texte provient du corpus dadaïste, de « Franz » (sic !; Hans) Arp. Ce sont des extraits de son recueil *Die Wolkenpumpe* (La Pompe à nuages) de 1920⁹⁸⁶. La pompe à nuages est un appareil qui fait sortir des nuages de rêve de l'inconscient, un moment de la création de Arp qui laisse déjà deviner une certaine influence du surréalisme naissant. Les paroles ne sont pas aussi divertissantes que celles de *Anna Blume* (cf. ci-dessous) et suivent une dramaturgie de flux de conscience sans être assimilées à la pure écriture automatique. Arp signale lui-même que ces textes étaient proches de ses papiers déchirés. L'acte de destruction du papier force le poète à assumer une composante aléatoire dans son poème intentionnel. Dans *Pompe*, les phrases témoignent déjà de ce déchirement. Il y a souvent des césures sémantiques qui entraînent vers une tension mortelle ou vitale comme dans le deuxième morceau, « *das nackte körperlein* » – petit corps nu :

986 ARP, Hans, *Die Wolkenpumpe*, Hannover : Paul Steegmann, coll. « Die Silbergäule » t. 50 et 51, 1920.

Traduction de « *das nackte körperlein* » par Tristan Tzara, dans *Proverbe*, n° 6, juillet 1920, p. 2, consulté le 21 mai sur <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmntabl19200701-01.2.15&e=-----en-20--1--txt-txin----->.

in weiten schleiern wie himmlische bräute zur tiefe spüren und spielen
geweihe steigen mit tätowierten schiffsrümpfen aus inkunabeln⁹⁸⁷

dans des voiles larges comme des fiancées célestes aux profondeurs
sentent et jouent des intestins montent des incunables avec les torses
tatoués des bateaux

Arp traduit lui-même quelques-uns de ses morceaux de *Pompe à nuages*, mais jamais l'intégralité de la série dont nous reproduisons un exemple ; Tzara en traduisait d'autres, mais non les extraits que Schulhoff choisit pour sa composition. Nous avons tenté une traduction des trois autres extraits qui rend un maximum de justesse aux doubles sens des mots (*cf.* ci-dessous). Le prologue a été ajouté par Schulhoff même. Plusieurs de ses œuvres de la période dadaïste portent un prologue, comme la *Suite* et *5 Pittoresken*, ou un épilogue dans le cas de la *Bassnachtigall*. Il sert de programme extra-musical qui détermine un niveau sémantique d'un côté, et ajoute aussi une dimension narrative qui place la composition dans un contexte non exclusivement musical, mais théâtral, comme s'il y avait l'annonce introductive d'un impresario ou directeur avant que la pièce ne commence.

Le prologue manque d'ailleurs dans l'édition Schott⁹⁸⁸. Il évoque, voire appelle ses compagnons dadaïstes :

Holla, – hopplah ! Immer rin in's Theater ! / Spiegeldada, Oberarp,
Hoff macht **Schule**, Sensation, – Sensation !! – / **Dix Grosse**
vermehrungen sind / der **Hausmann badert** den **Beck** der
Huelsenfrucht, / abseits uriniert einer von **Herzen** am **Felde** / also
sprach Jehova **Däubler** lacht !⁹⁸⁹

Ce sont des blagues à la base des emblèmes dadaïstes fameux ; « *Spiegeldada* » se réfère au *Cabaret Voltaire* à la Spiegelgasse à Zurich ; les noms de Dix, Grosz, Hausmann, Däubler et Oberarp (Sur-Arp) sont faciles à reconnaître ; Baader caché dans le verbe « *badern* » (*baden* signifie « prendre un bain »), Walter Mehring dans « *vermehrungen* », ce qui est proche de « *vermehren* » (multiplier), Huelsenbeck dans « *den Beck der Huelsenfrucht* » (le Beck de la légumineuse) et Schulhoff dans « *Hoff macht Schule* » (Hoff est canonisé) sont des blagues déjà moins évidentes. La traduction s'avère compliquée pour les références plus

987 *Ibid.*, p. 16.

988 SCHULHOFF, Erwin, *Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp*, Werk 40 (1922), Mayence : Schott, 1993. Les pages et chiffres entre parenthèse de cette sous-partie se réfèrent à cette édition.

989 WIDMAIER, Tobias : « Colonel Schulhoff, Musikdada. Unsinn als Ausdruck von Lebendigkeit », *Neue Zeitschrift für Musik*, 155/III, 1994, p. 15–21, ici p. 21, nous soulignons.

cachées : « *uriniert einer vom Herzen am Felde* » (quelqu'un urine de tout cœur au champ) renvoie à John Heartfield (Herz et Feld). Le prologue figure comme invitation au spectacle : « *Immer rin ins Theater* » – entrez-bien au théâtre. C'est une publicité, dans le style « approchez approchez » d'un cirque, affichant les personnages-clé du mouvement dans des boutades accessibles afin d'attirer un large public. Du fait qu'il ne fait pas partie des poèmes de Arp mais qu'il a été ajouté par Schulhoff nous assure que cette composition appartient décidément au canon dadaïste.

Le choix des instruments est particulier pour un ensemble de chambre ; ce sont des lieder pour baryton, quatre instruments à vent et percussions. Leur combinaison est sans doute empruntée au jazz band qui est en train de se répandre de plus en plus en Europe et que Schulhoff aimait inclure dans ses compositions.

La petite clarinette en Mi bémol est surtout utilisée dans le contexte de la musique militaire et entre en orchestre dès la fin du XIX^{ème} siècle, la plupart du temps pour des accents gais et parodiques. La trompette apparaît rarement dans la musique de chambre jusqu'au XX^{ème} siècle à cause de sa sonorité pénétrante. Le basson est renforcé avec un contre-basson, une occurrence également très rare hors d'un orchestre symphonique. Ce groupe des instruments à vent mélodiques unit donc quatre timbres très divers. Schulhoff propose un choix riche de percussions ; un triangle, une cymbale, une charleston, deux tambourins différents, une grosse et une petite caisse, une crécelle, une sirène, le papier émeri et un glockenspiel, nécessitant trois interprètes. Avec huit musiciens au total, il arrive à créer quatre ambiances sonores très diverses que nous présentons dans cette partie. Ces timbres hétérogènes illustrent à merveille le déchirement sémantique des paroles de Arp.

Le premier mouvement, « *aus karaffen* », forme une ouverture éclatante et extravertie, en sortant tous les registres des instruments à vent accompagnant le baryton qui chante d'une manière récitante en forte durant tout le morceau. Nous sommes ici dans un imaginaire stylistique qui est proche des premières œuvres de Kurt Weill et de la sobriété de la *Nouvelle objectivité*, où le tempo et le rythme jouent sur des connotations militaires, tout en gardant une distance ironique soit par le texte ou par des moyens de composition qui limitent l'impression populaire de cette pièce qui est déjà presque un *song* :

aus karaffen bläst der schwarzgefärbte weltgeist gleicher windsbeinen
ist ausgespannt wie flosse und flügel in wasser und luft daß er sich
vermaledeit verweser jongleurer seiner knochenstangen wattebrücken
der fruchte der vögel über himmel rollt und steuersteine wie eine orgel
dreht also steigen wir aus ihm kein haschen hat uns mehr und messen
zwölf scheffel schatten drei ellen eulen und sind fadentief rosengras er
hat den schwan verführt er hat die wasserscheide umgestellt er macht

kein blumen noch federlesens er trägt ein fäßchen aus glas (extrait de *Die Wolkenpumpe*, cf. note ci-dessus, p. 18)

de carafes souffle l'esprit du monde coloré en noir aux jambes de vent est défait comme une nageoire et une aile dans l'eau et l'air qu'il se maudisse fonctionnaire jongleur de ses bâtons osseux ponts de coton des fruits des oiseaux par le ciel roule et les pierres navigantes comme un orgue tourne alors nous descendons de lui nous ne sommes plus pris et mesurons douze boisseaux ombres trois aunes hiboux et nous sommes en brasse profondeur herbes à roses il a séduit le cygne il a renversé la ligne de partage des eaux il ne fait pas de fleurs et sans barguigner il porte un petit fût en verre (nous traduisons)

La sirène et un Sol dièse avec une anacrouse chromatique dans la petite clarinette ouvrent le morceau, une tension suraiguë qui se disperse aussitôt dans un mouvement de triolets descendant dans toutes les voix de mélodie (cf. Illustration 28).



Illustration 28: Les premières mesures de la voix de la petite clarinette, notation transposée ! SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993.

Ce même mouvement de triolets en ascension et descente rend agiles et légères les mélodies des instruments à vent, contrastant avec la percussion : la grosse caisse marque un rythme militaire et lourd sur le premier et le troisième temps, ou bien sur tous les temps en alternance.

Les percussions et la sirène sont au premier plan de la composition en conformité avec les écrits de Schulhoff que nous avons discutés dans II.2.2 où il désigne le rythme comme composante centrale de sa musique (cf. Illustration 29) :

The image shows a musical score for three percussion instruments: Sirena, Tamburo piccolo, and Gran cassa. The score is divided into measures 15 to 20. Sirena has a single note in measure 15 with a dynamic marking [m.b.]. Tamburo piccolo has a series of notes in measures 15 to 20, with dynamics [mf] and [p], and triplet markings. Gran cassa has a single note in measure 15 with a dynamic marking [mf] and later [p].

Illustration 29: Les percussions, mesures 15 à 20, forment un accompagnement irrégulier et continu. SCHULHOFF, Erwin, *Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993.*

Dès la mesure 26, un épilogue commence où la voix psalmodie sur un Ré, parfois accentuant sa récitation par un Mi bémol, « *er hat den schwan verführt...* » – il a séduit le cygne..., accompagné uniquement d'un trémolo des percussions, donnant ainsi au texte une légère assonance liturgique, qui s'intensifie jusqu'au « *fäßchen aus glas* » – petit fût en verre ; le mot verre est même chanté sur un Fa (mesure 33), interrompu par la sirène qui déclenche la reprise de la phrase initiale du Sol dièse de la clarinette et le mouvement de triolets descendant : toute tension précédente et toute agitation initiale s'est neutralisée et est couronnée de manière anti-climatique par une blanche du tamtam.

La deuxième partie « *das nackte körperlein* » commence avec la voix, la petite clarinette jouée en piano et le glockenspiel. C'est une partie lente qui contraste fortement avec l'ouverture « *aus karaffen* », comme un deuxième mouvement dans la forme sonate.

Das nackte körperlein in tauwannen spürt die kühlen schleifen der brünnen in ihren grünen himmeln über den hügelketten lautlos poltern vögel zu häupten den großen heimzug der sterne in weiten schleiern wie himmlische bräute zur tiefe spüren und spielen geweihe steigen mit tätowierten schiffsrümpfen aus inkunabeln da ist ein pegel eine glockenspeis melke bienen säe hasen und stürz aus den obengrünfrischen weiden die schwalbenschwänze und heidnischen schreie (extrait de *Die Wolkenpumpe*, cf. note 953, p. 16)

le petit corps nu dans la baignoire de rosée sent les nœuds froids des fontaines dans leurs cieux verts sur les chaînes des collines les oiseaux frétilent sans bruit aux têtes des grandes retraites des étoiles dans des voiles larges comme des fiancées célestes aux profondeurs sentent et

jouent des intestins montent des incunables avec les torsos tatoués des bateaux voilà un battant un mets de cloche trais les abeilles fauche les lièvres et dégringole des pâturages hauts verts frais les queues des hirondelles et les cris païens (traduction par Hans Arp)

La pièce consiste en deux parties, du début jusqu'à la mesure 19 et de la mesure 20 jusqu'à la fin (m. 34). Les voix des instruments et le baryton sont presque autonomes sans pourtant atteindre une vraie polyphonie. Le glockenspiel et la clarinette suivent un développement similaire et contrastent avec la voix et la trompette. Les accents rythmiques viennent uniquement du triangle, la cymbale dans la mesure 13 ne fait qu'ajouter son timbre en trémolo au piano.

Dans la première partie, le glockenspiel et la petite clarinette jouent des mélodies qui préparent déjà leurs ostinatos en crochets de cette première partie. Les mélodies ne disposent d'une structure ni harmonique ni rythmique étant formées à partir de l'échelle chromatique et mises en syncopes. Le Glockenspiel n'est interrompu que deux fois par des césures qui mettent en relief certains mots du texte chanté comme « lautlos » – sans bruit dans la mesure 12 ; la mélodie chantée rappelle une harmonie modale en Fa phrygien (*cf.* Illustration 30) :

Illustration 30: leurs cieux verts sur les chaînes des collines, mesures 10 à 12. SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993.

Le court moment d'impression du Fa phrygien met solennellement en avant le frétillement des oiseaux « sans bruit » du texte.

Entre les mesures 16 et 19, la trompette marque un rythme syncopé contre toutes les autres voix. Le manque de percussion, par rapport aux trois autres parties de *Wolkenpumpe* où elle porte le rythme, devient d'autant plus audible, et comme la tonalité, le rythme est tout sauf évident jusqu'au début de la deuxième partie. Le glockenspiel (clé en Sol) entonne un motif en ostinato formé à partir d'une quarte et d'une tierce majeure ascendantes, dans les mesures 21 et 22. L'accompagnement en 4 est joué par le triangle (*cf.* Illustration 31) :

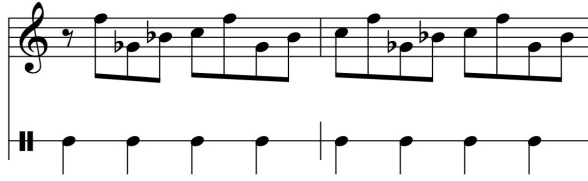


Illustration 31: *das nackte körperlein*, mesures 21 et 22, part de la percussion. SCHULHOFF, Erwin, *Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993.*

Ce rythme, complété par un ostinato similaire, pourtant interrompu, de la petite clarinette, restera constant jusqu'à la fin de la deuxième partie. Cet ostinato consiste en un mouvement de crochets en quinte si bémol-fa et tierce mineure *domi bémol* ascendantes ; une seconde majeure descendante la bémol-sol bémol et un triton ascendant si bémol-mi bémol. La trompette ajoute un *fa* tenu presque tout au long de la pièce et souligne une fois de plus l'impression du *fa phrygien*.

Ce morceau possède une couleur énigmatique et fait ressortir le chant, beaucoup plus par rapport aux autres pièces de la *Wolkenpumpe*. Les développements mélodiques ne suivent aucune tradition, Schulhoff montre son habileté avec une atonalité libre sans pencher vers la tentation de la série.

Le troisième morceau, « *eitel ist* », possède une portée poétique plus variable et diversifiée que les autres – dû à un emploi plus abondant de verbes tels que *rit*, *peut*, *veut*, *doit*, *frappe*, *lisse*, *déplacent* dans la partie intermédiaire – et par ailleurs avec une présence musicale, manifeste dans les mots « *chor* » – chœur, « *klopft* » – frappe, « *stimmgabeln* » – diapasons, « *geläute* » – sonnerie. C'est bien le texte qui structure la composition ; nous comptons trois parties et une introduction musicale, et nous marquons dans le texte suivant les mesures entre parenthèses où nous localisons les césures en musique :

(**mesure 10**) *eitel ist sein scheidel und sinn und tragelt bergen und glanz darin am morgenroten am kanonenboten muß er sterben samt seinem kern und chor und einzelvox (mesure 18) und klopft mit den stimmgabeln an die dünnen stollen seiner leiber nachtzen und münzt in kleinen kesseln sein blut und bespritzt mit sternern die eckige nacht ja wachsgar-derobe wettergarbengeläute und wenn einer nicht will ist einer da der will und muß und wieder kann und möchte (mesure 33) und die gläser bis zum rand vollstreich und lacht und den anderen weder fühlt noch riecht darum bewegen sich die wiegen im galopp (extrait de *Die Wolkenpumpe*, cf. note ci-dessus, p. 20)*

(mesure 10) vaine est sa raie et son sens et porte des montagnes et brille en elle à l'aube au seuil du canon, il doit mourir avec son cœur et son chœur et enzelvox (mesure 18) et frappe avec ses diapasons sur les tunnels secs de son corps tétons nocturnes et frappe dans de petites bouilloires son sang et éclabousse avec les étoiles la nuit anguleuse oui armoire de cire la sonnerie des gerbes de temps et si l'on ne veut pas il y a quelqu'un qui veut et doit et encore peut et veut (mesure 33) et lisse les verres jusqu'au bord et rit et ne ressent ni ne sent l'autre voilà pourquoi les berceaux se déplacent au galop (nous traduisons)

Cette variété poétique se traduit en musique, le morceau évoque l'affinité pour le jazz de Schulhoff. Faisant office d'une introduction de 9 mesures, les percussions et les instruments à vent entonnent un rythme de marche boiteux, un ragtime à l'unisson (cf. Illustration 32) :

Clar. picc.

Fag.

Cfg.

[mf]

Illustration 32: Mesure 8 et 9 : ragtime dans les instruments à vent. SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993.

Les moments mélodiques empruntent également des éléments du jazz, par exemple la mélodie syncopée de la clarinette qui entre sur le deuxième temps de la mesure 17 et qui va en secondes et tierces à partir du Mi-bémol en partition transposée (cf. Illustration 33) :



Illustration 33: mélodie « jazzy » de la clarinette, mesure 17 et 18 SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993.

Cette figure se trouve aussi à la fin de la troisième partie dans les mesures 30–31, à partir d’un Ré bémol – l’énergie puissante des syncopes illustre les mots monosyllabiques du texte autour du « *ist einer da der will und muß und wieder kann* » – il y a quelqu’un qui veut et doit et encore peut. Le caractère insistant de cette partie du texte se reflète dans ce genre de motifs répétés.

Nous trouvons des syncopes cachées, par exemple dans les mesures 11, 13 et 14, où des répétitions de tons en crochets dissimulent la noire en plusieurs voix. Le chant ne s’adapte pas à ces rythmes, il n’y a que très peu de mesures qui diffèrent du mouvement continu en crochets et en noires, mais dans les mesures en question, le texte mentionne « *sinn* » – sens ; dans la mesure 14, il s’agit même d’une question de vie et de mort : « *am kanonenboden muß er sterben* » – au seuil du canon il doit mourir.

Les percussions marquent le 4/4 au début, les autres instruments jouent un rythme complémentaire. Ils sont à l’unisson pour les transitions entre les parties comportant les mesures 9/10, 17/18, 32/33, et ils se retrouvent aussi à la fin (mesure 42). Ces synchronicités rendent la partie « *eitel ist* » la plus intelligible de *Wolkenpumpe*, grâce aussi à son air gai et dynamique.

Le dernier morceau « *sternenminniger* » n’est accompagné que par les deux bassons et des percussions. Il peut être divisé en trois parties, des mesures 1–11 jusqu’au silence général ; de 11–20 comme partie intermédiaire et ironique et de 21–36 comme partie finale. Il est introduit – des mesures 1 à 14 – et terminé – des mesures 29 à 36 – par un point d’orgue interrompu joué par le contre-basson en ré, le basson donne quelques accents mélodiques. La pédale en ré reflète la menace des assonances guerrières du texte :

sternenminniger im räselgarten hats gebaut sterniger schachbrett hats
gebaut daraus die rosenknospe erde blüht das afterrohr lauschert an
quellennas es quellert die kristallvögelscharren aus den steineltern
hölzlein geklopftes panzerquell schwalbensalbe aus dem riesengroßen
holzgewehr saust der gekelerte engel wer bürstet seine ferne lagerstadt
(extrait de *Die Wolkenpumpe*, cf. note ci-dessus, p. 21)

amateur d'étoiles dans le jardin de l'énigme l'a édifié plus étoilé
 l'échiquier l'a édifié d'où fleurissait le bouton de rose terre le tube de
 l'anus écouteille le nez de la source il coullaille les oiseaux en cristaux
 fouissent du petit morceau en bois frappé de la pierre parentale source
 des tanks pommade d'hirondelle de l'énorme fusil en bois se précipite
 l'ange pressuré brosse sa distante ville de camp (nous traduisons)

Encore une fois, Schulhoff choisit de donner des accents rythmiques flous et cela, malgré les instruments qui se prêteraient bien à marquer un rythme de marche militaire – il aurait tout à fait pu les employer vu les nombreuses allusions dans le texte de Arp –, à savoir le Tamtam et deux petits tambours ; nous notons des soupirs sur les temps forts et de nombreuses syncopes qui affectent aussi les bassons, de façon similaire aux morceaux précédents (cf. Illustration 34) :

The musical score consists of four staves. The top staff is for Flute (Fag.), the second for Clarinet (Cfg.), the third for Baritone (Baritono), and the bottom for Percussion (Perc.). The Baritone staff has the lyrics: 'quel-len - nas es quel - lert die kri - stall - vö - gel - schar - ren'. The Percussion staff features a complex rhythmic pattern with triplets and syncopes.

Illustration 34: Sternenminninger, Wolkenpumpe, mesures 16–18. SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993.

Ceci se produit pendant les deux premiers tiers de la pièce ; dans la deuxième partie, l'introduction d'un rythme divisé et en triolet a lieu, donnant de nouvelles impulsions et ridiculisant encore une éventuelle impression de marche. Nous notons également que dans la mesure 18, dans la voix du baryton, coïncidant avec le mot « *vögel* » (oiseaux), la voix de contre-basson joue deux fois une tierce mineure descendante (sol-mi) en rythme divisé – c'est l'unique fois dans ce morceau – que nous lisons comme un clin d'œil au coucou, tierce mineure ainsi codifiée dans la sémantique musicale.

Ensuite, le trémolo d'une crécelle et de la cymbale dès la mesure 21, coïncidant avec le « *panzerquell* » – source des tanks dans les paroles, détermine le caractère inquiet de la dernière partie.

Nous détectons d'autres moments où le texte est particulièrement mis en relief ; par exemple la première partie autour de « *der rätselgarten* » – le jardin d'énigme et « *schachbrett* » – l'échiquier est chantée avec des sauts d'une septième dans une tonalité ambiguë entre Do majeur, Ré mineur et Sol majeur avec le basson sans pourtant atteindre une vraie tension ni une conclusion. C'est également le cas pour la fin de la pièce où la voix du chant semble tendre vers une conclusion en La mineur mais où la pédale en Ré du contre-basson domine et donne un goût d'inquiétude et d'inachèvement à cette conclusion.

Le chanteur déclame plutôt que chante à plusieurs reprises, et s'il chante, l'effort se cache derrière des paroles engageantes ; la musique est marquée par les rythmes du ragtime et du blues ; la macro- et la microstructure ainsi que les harmonies sont extrêmement simplistes et souvent homophones.⁹⁹⁰ Le rapport le plus primitif avec la réalité environnante est réalisé dans cette composition, et en même temps, Schulhoff trouve des nuances raffinées pour musicaliser le texte associatif et essentiel de Arp. Il ne se contente pas d'effets faciles et ne choisit ni de simplement 'gifler' l'auditeur avec des dissonances brutes, ni de se perdre dans un corset harmonique ciselé de manière complexe, réussissant néanmoins à établir des unités musicales d'une sémantique fraîche et cohérente par une combinaison intelligente des timbres et des rythmes. Son approche est constructrice alors que son contenu et certains de ses moyens sont destructeurs ; le résultat est une œuvre apte à s'inscrire dans le temps malgré les traces de son contexte tourmenté.

II.3.2.4 Wolpe : *An Anna Blume* op. 5 / III (1929)

Le compositeur choisit pour ses *Lieder mit Klavierbegleitung*, composés entre 1929 et 1933, des textes dadaïstes et futuristes ainsi que des chansons du corpus révolutionnaire et de gauche, notamment de Johannes R. Becher, des chants « agit-prop » et finalement des mélodies de cabaret. Ce recueil représente la pluralité des influences et des voix du dadaïsme, unissant l'art populaire et l'art érudit.

An Anna Blume (à Anna Fleur⁹⁹¹) de Schwitters, désormais son poème le plus notoire, date de 1919 et constitue un point initial dans son œuvre poétique. Il s'agit d'un poème d'amour – ce qui se fera entendre dans la mise en musique –

990 BEK, p. 60.

991 Il existe une multitude de traductions se souciant de garder les deux syllabes du nom de famille d'Anna ; À Anna Lafleur, Mafleur, ou simplement Blume. Cf. SCHWITTERS, Kurt, *Anna Blume*, édition établie et traduite par Marc Dachy, traduit avec Corinne Graber, Paris : éditions Ives, 1994, ou DACHY, 2005, p. 215.

qu'éprouve un admirateur inconnu pour Anna Blume, sa folie, et sa couleur préférée, le rouge :

Oh Du, Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe Dir!
 Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, — wir?
 Das gehört beiläufig nicht hierher!
 Wer bist Du, ungezähltes Frauenzimmer, Du bist, bist Du? 5
 Die Leute sagen, Du wärest.
 Laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.
 Du trägst den Hut auf Deinen Füßen und wanderst auf die Hände,
 Auf den Händen wanderst Du.
 Halloh, Deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt,
 Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich Dir. 10
 Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, — wir?
 Das gehört beiläufig in die kalte Glut!
 Anna Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?
 Preisfrage:
 1. Anna Blume hat ein Vogel, 15
 2. Anna Blume ist rot.
 3. Welche Farbe hat der Vogel?
 Blau ist die Farbe Deines gelben Haares,
 Rot ist die Farbe Deines grünen Vogels.
 Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid, Du liebes grünes Tier,
 ich liebe Dir! 20
 Du Deiner Dich Dir, ich Dir, Du mir, — wir!
 Das gehört beiläufig in die — Glutenkiste.
 Anna Blume, Anna, A—N—N—A!
 Ich träufle Deinen Namen.
 Dein Name tropft wie weiches Rindertalg. 25
 Weißt Du es Anna, weißt Du es schon,
 Man kann Dich auch von hinten lesen.
 Und Du, Du Herrlichste von allen,
 Du bist von hinten, wie von vorne:
 A—N—N—A. 30
 Rindertalg träufelt STREICHELN über meinen Rücken.
 Anna Blume,
 Du tropfes Tier,
 Ich—liebe—Dir!⁹⁹²

Ô toi, bien-aimée de mes vingt-sept sens, je te aime !
 Toi tu te, je te, tu me. — Nous ?
 Ceci (soit dit en passant) ne convient pas ici.
 Qui es-tu, fille indéchiffrable, tu es — es-tu ? — 5
 Les gens disent que tu serais.
 Laisse-les dire, ils ne savent même pas où se dresse le clocher.

992 SCHWITTERS, Kurt, *Anna Blume. Dichtungen*, Hanovre : Steegemann, 1919, p. 5–6.
 Traduction dans SCHWITTERS, Kurt, *Anna Blume*, édition établie par DACHY, Marc,
 Paris : Éditions Ivrea, 1994, p. 12–13.

Tu portes ton chapeau aux pieds et te promènes sur les mains,
sur tes mains tu te promènes.
Oh ! la ! la ! tes habits rouges, striés de plis blancs.
Rouge j'aime Anna Blume, rouge je te aime. 10
Toi tu te, je te, tu me. – Nous ?
Ceci (soit dit en passant) convient aux froides passions.
Anna Blume, rouge Anna Blume, comment disent les gens ?
Mise à prix :
1. Anna Blume a un grain. 15
2. Anna Blume est rouge.
3. De quelle couleur est le grain ?
Bleue est la couleur de tes cheveux jaunes.
Rouge roucoule ton grain d'oiseau vert.
Toi simple fille dans ta robe de tous les jours, toi animal
vert bien-aimé, je te aime. 20
Toi tu te, je te, tu me. – Nous ?
Ceci (soit dit en passant) convient à la boîte aux passions.
Anna Blume ! Anna, A-N-N-A,
J'égrène ton nom.
Ton nom goutte doucement comme de la graisse de bœuf chaude. 25
Le sais-tu, Anna, le sais-tu bien ?
On peut te lire aussi à l'envers,
et toi, toi la plus belle de toutes,
tu es à l'envers comme à l'endroit :
A-N-N-A. 30
Gouttes de graisse de bœuf me caressant le dos.
Anna Blume,
toi animal de gouttes,
je te aime.

Ce poème est marqué de plusieurs moyens stylistiques dadaïstes : des contre-sens, la grammaire individuelle, des associations libres, des absurdités. Il s'agit d'un poème orchestré et raffiné qui appartient déjà au cosmos du *Merz* (cf. Chapitre III ci-dessous), poursuivant des fins non pas purement dadaïstes par une approche focalisée à sauver le plus possible de la langue et de ne détruire que le nécessaire. Sur la couverture de la première édition chez Paul Steegmann en 1922, Schwitters a mis le mot Dada afin de souligner que *Anna Blume* fait partie de cet imaginaire.⁹⁹³

Nous avons établi dans II.2.2 que la musique dadaïste ne suit pas des paradigmes esthétiques établis, sinon l'anti-art en général. Wolpe n'avait pas souscrit à ce principe et l'utilisait seulement à son gré – une attitude qui est finalement à cent pour cent dadaïste.

993 DACHY, 2005, p. 214.

Wolpe compose ce « petit opéra »⁹⁹⁴ – « I composed this Kurt Schwitters little opera – Anna Blume »⁹⁹⁵ – j'ai composé ce petit opéra de Kurt Schwitters – An Anna Blume – pour « musikalischen Clown », clown musical. La dignité du genre qui a fleuri au XIX^{ème} siècle a revêtu une robe de cirque. Le lied consiste en 103 mesures⁹⁹⁶ et est divisé en plusieurs unités dramatiques. Nous identifions un prélude instrumental allant des mesures 1 à 13, une exposition du conflit – c'est-à-dire l'amour qu'éprouve le clown ou le « je » poétique pour Anna et le fait qu'Anna soit peu acceptée dans la société – de 14 à 34, une sorte d'air d'amour de 35 à 44, une péripétie avec une petite chorale parlante où les diverses facettes d'Anna et sa folie sont pleinement étalées de 45 à 70, un deuxième air d'amour de 71 à 87 et une conclusion de 88 à 103, dont les quatre dernières mesures font office de coda.

Ces séquences sont séparées par des silences généraux, des changements de tempo ou de dynamique – ce qui soutient l'idée d'un mini-opéra ; aussi à la vue du reste des morceaux de son opus 5 qui comptent déjà comme micro-opérettes – c'est une sorte de jeu avec les concepts et les genres musicaux.

La composition est basée sur deux hexacordes formés des 12 tons de l'échelle chromatique et ne suit donc pas la logique diatonique. Wolpe n'évite pas les demi-tons contrairement à la gamme hexaphonique de Pratella : le premier hexacorde consiste en Do – Ré bémol – Ré – Fa dièse – Sol – La bémol, contenant deux tritons⁹⁹⁷. La composition ne sonne pas de façon extrêmement dissonante, mais le compositeur évite à tout moment de conforter les auditeurs avec des consonances indulgentes.

Le Lied commence par la récitation du titre dans les mesures 1–3 : « An Anna Blu --- von Kurt Schwitters ». Dans la main gauche du piano accompagnant, nous notons, après les accords d'ouverture une mélodie qui commence par le Si bémol, passant à un Fa plus haut d'une quinte, descend d'un triton vers le Si et termine en descendant encore d'une neuvième vers un La. Le musicologue Thomas Phleps, (nous citons son analyse ci-dessus et ci-dessous), y voit le motif de Anna

994 PHLEPS, Thomas : « Von Dada, Anna & Anderem », *Neue Zeitschrift für Musik*, 155/III, 1994, p. 22–26, ici p. 25 ; Ayant adoré la création de *Wozzeck* de Berg le 14 décembre 1925, il se trouvent plusieurs assonances à Berg dans l'œuvre de Wolpe, le poème d'amour sur Anna Blume rappelle particulièrement les moments de Marie et le Tambour-Major, cf. *Ibid.*

995 WOLPE, 1986, p. 214.

996 Toutes les mesures se réfèrent à WOLPE, Stefan, *Lieder mit Klavierbegleitung op. 27–33* (1929–1933), Hamburg : Peermusic Classical GmbH, 1993, p. 125–148.

997 PHLEPS, Thomas : « An Anna Blume. Ein vollchromatisiertes Liebesgedicht von Kurt Schwitters und Stefan Wolpe », dans *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie, Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, t. 1 « MusikGeschichte », éd. Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech et Gerhart Scheit, Hamburg : von Bockel, 1993, p. 157–177, ici p. 158.

Blume, partant des termes anglo- ou germanophones pour les notes que sont B – F – H – A (Si bémol – Fa – Si – La), un motif mélodique qui commence et se termine avec les initiales de Blume, Anna, et qu'il trouve, parfois en transposition, à d'autres moments dans la partition où il s'agit d'introduire une nouvelle partie (cf. Illustration 35)⁹⁹⁸ :



Illustration 35: An Anna Blume, motif initial, mesures 1 et 2.
 WOLPE, Stefan, *Lieder mit Klavierbegleitung op. 27–33*,
 Hamburg : Peermusic Classical GmbH, 1993.

Ce motif expose plusieurs éléments harmoniques et structuraux de la composition ; le triton, qui apparaît souvent tout au long de la pièce, un grand intervalle que nous retrouvons à nombreuses reprises dans l'accompagnement ainsi que dans l'ambitus de la voix, donc dans la structure mélodique⁹⁹⁹, et aussi une tournure de sons hautement identifiés avec le poème qu'ils mettent en musique, comme le nom de Anna Blume.

Le compositeur illustre en musique plusieurs mots du texte, tels que l'ignorance des gens (« *sie wissen nicht* » – ne savent même pas) dans la mesure 28, avec les tons les plus bas au piano dans toute la pièce, à savoir un do⁻¹ dièse. Quand le clown mentionne qu'Anna se promène sur ses mains, nous l'entendons également (cf. Illustration 36)¹⁰⁰⁰ :

998 *Ibid.*, p. 158.

999 *Ibid.*, p. 167.

1000 *Ibid.*, p. 168–169.

scharferkennend *plötzlich viel ruhiger* *rit. bis*

auf den Hän-den wan-derst Du.

Illustration 36: mesure 32 « sur tes mains tu te promènes » WOLPE, Stefan, *Lieder mit Klavierbegleitung op. 27–33*, Hamburg : Peermusic Classical GmbH, 1993.

Wolpe marque la promenade « en poirier » avec la voix parlante du clown, en un rythme divisé où la double-croche prolongée alterne avec une triple-croche, cette dernière note étant toujours au moins une tierce – jusqu’à une quinte – plus basse que la première ; et la petite phrase progresse par un décroscendo du mezzo-forte au pianissimo. La marche difficile sur les mains est ainsi mise en musique, le compositeur ajoute la marque d’expression « *scharf erkennend* », en re-connaissant très précisément. L’épiphanie est révélatrice à la fin de cette première petite partie ; le clown comprend que Anna est complètement différente des autres, et le fait de l’avoir compris le rend serein, « *plötzlich viel ruhiger* » – soudain beaucoup plus calme, ce qui est reflété musicalement.

Le compositeur s’amuse à insérer ces éléments concrets ; le Lied possède une dimension de dodécaphonisme, voire de sérialisme naissant¹⁰⁰¹, mais le côté ludique, léger, associatif et dadaïste dans une structure claire prévaut et rend cette mise en musique d’*Anna Blume* plus crédible. Dans la partie du milieu, entre les mesures 45 et 70, où le clown explore davantage la folie d’Anna, le pianiste cesse de jouer et joint sa voix au ténor, tous deux entonnent une variation vocale sur « *Anna Blume hat ein Vogel* » – Anna Blume a un grain (cf. Illustration 37) :

1001 Cf. l’analyse de Phleps que nous citons plusieurs fois ci-dessus.

The musical score is written in 2/4 time. The vocal line (treble clef) has lyrics: "hat ein Vo- gel hat ein Vo- gel,". The piano accompaniment (bass clef) has lyrics: "Blu- me, An- na Blu-me hat ein,". The second system shows the vocal line with lyrics: "hat ein, hat ein" and the piano accompaniment with lyrics: "hat ein, hat ein". Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, and *pp*, with a *molto* marking in the piano part.

Illustration 37: Chorale parlante, mesures 52–53, *Anna Blume a un grain*. WOLPE, Stefan, *Lieder mit Klavierbegleitung op. 27–33*, Hamburg : Peermusic Classical GmbH, 1993.

Cette incision – la chorale recouvre les mesures 47 à 54 – souligne davantage la souplesse du traitement de la voix dans la composition : elle joue sur une certaine simplicité primitive dans les parties parlées d'un côté, et exige une voix mobile, expressive et variable de l'autre. Les deux épisodes de réflexion – semblables à des airs d'amour (mesures 35 à 44 et 71 à 87) demandent des aigus pénibles et une multitude de sauts excédant l'octave, avec une progression mélodique à peine saisissable, particulièrement dans les mesures 43–44, 73–75, ou 80–81.

Wolpe était créateur et ne s'éloignait pas de l'idée de l'œuvre, malgré son usage d'éléments dadaïstes dans cette composition : il ne concède pas au primitivisme de la dominer, l'accompagnement au piano ainsi que le chant requièrent une bonne maîtrise des métiers musicaux respectifs. Il choisit de transformer ses contraires destructeurs en ingrédients constructeurs ; ainsi, le ténor utilise un sifflet sirène, non dans la chorale parlante, mais intégré dans l'accompagnement – l'élément reste distingué, mais l'emploi du bruitage ne détermine pas la composition.

L'emploi de l'échelle chromatique reflète le point saillant du poème, on peut la lire aussi à l'envers. Le genre du Lied amplifié en micro-forme dramatique signifie une subversion et en même temps une approche productive. Dans son discours sur dada, il décrit ce processus comme une étape de maturité : « [...] then one has ceased to be a Dadaist, because one has learned to make use of these things, which then were enormously new and radical, in a rational

way. »¹⁰⁰² ; et alors, on cessait d'être un dadaïste, car on a appris de faire usage de ces choses qui étaient grandement nouvelles et radicales, d'un point de vue rationnel.

Dans cette partie, nous avons présenté un choix varié de compositions des acteurs de la musique d'avant-garde. Ils intègrent tous des éléments destructeurs dans leurs créations musicales, et aucun n'abandonne de manière cohérente la voie de l'œuvre. Nous retrouvons la destruction ou la subversion des genres classiques ; Pratella avait projeté l'opéra futuriste idéal dans ses écrits et il suit son concept avec l'*Aviatore Dro* ; *Notre Marche* nous promet un éloge à la grandeur du communisme et révèle de l'ironie anti-bourgeoise et tout de même érudite, et Wolpe compose un *Lied* qui constitue une forme dramatique élaborée.

Chacun d'entre eux s'éloigne de la gamme diatonique, tous les compositeurs évitent globalement la consonance, mais chacun choisit son écart individuel. Pratella et Wolpe s'imposent un corset hexaphonique, voire dodécaphonique, et visent ainsi le futur immédiat de l'avant-garde européenne dans la voie du sérialisme, même si Pratella concède encore quelquefois du terrain aux consonances diatoniques consolantes. Schulhoff est détaché de toute contrainte harmonique et n'emploie de phrases d'une certaine tonalité que sous forme d'allusion ; Lourié semble même anticiper la citation post-moderniste avec ses passages empruntés aux formes traditionnelles et sa complexité harmonique sans cause véritable où toute dissonance semble aussi intentionnelle que celles de *Victoire sur le soleil* (cf. II.2.1.4) ou des pièces de Golyscheff (cf. II.2.2).

La composante rythmique est surtout importante pour Schulhoff, en accord avec ses écrits (cf. II.2.2), et Lourié lui aussi comprend ce paramètre comme porteur de sens. Pourtant, son traitement du rythme révèle l'esprit provocateur.

Tous les compositions que nous avons présentées sont fondées ou indissociablement liées à des textes de provenance avant-gardiste. Ceci est clair et intelligible dans les cas de Pratella et de Lourié, ce dernier laissant même le texte ouvert à tous les interprètes, éduqués en musique ou non. Dans le cas de Schulhoff et de Wolpe, les textes sont plus raffinés et leurs messages moins évidents, ce qui se reflète aussi dans les compositions, mais ils sont tout de même hautement identifiés au champ littéraire de l'avant-garde historique.

Dans les parties précédentes (cf. II.2.2 et II.2.3.), nous avons déjà constaté que la création d'une œuvre dadaïste ou surréaliste en musique est une affaire contradictoire et à peine réalisable. Il n'est pas surprenant que nous nous servions des exemples de dadas temporaires pour nos analyses. Les futuristes, par ailleurs, ont toujours valorisé la dignité de (leurs) œuvres et fournissent ainsi un corpus,

1002 WOLPE, 1986, p. 203, nous traduisons.

toujours assez limité dans son extension pourtant. Nous allons approfondir cet aspect dans la conclusion (*cf.* Chapitre IV).

III. Pratique performative

Au lieu de « Théâtre de l'avant-garde » comme titre de cette partie, nous avons choisi une combinaison des termes anachroniques de *Performance* et de *Aufführungspraxis* afin d'aborder les activités avant-gardistes autour du théâtre et de l'événement. Le concept allemand peut être traduit par « pratique de l'exécution » et implique la considération large des enjeux d'un spectacle au delà du texte dramatique ce qui, comme nous illustrons dans ce qui suit, joue un rôle plus grand que jamais pour la pratique de l'avant-garde historique.

III.1 Fondements de la performance avant-gardiste

III.1.1 Vers la fusion des arts

Le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme sont marqués par l'amalgame des différents domaines de l'art. La poésie concrète, la poésie phonétique, les soirées et les activités théâtrales en sont les exemples les plus emblématiques. Les jeunes futuristes de la première heure débutèrent souvent dans plusieurs disciplines artistiques simultanément. Leurs expériences collectives lors des réunions et soirées exercèrent une fécondation croisée qui « instaure la plus grande synergie entre les expériences individuelles ».¹⁰⁰³ Le début du futurisme russe est noué avec les tendances symbolistes et leurs tentatives synesthétiques ; ses acteurs optèrent pour une fusion non seulement des sensations, mais de tous les arts.¹⁰⁰⁴ Duchamp publie son *Erratum musical* (cf. II.2.2.1) en 1913, la même année où parût *L'Arte dei Rumori* de Russolo – deux peintres qui tentèrent des formes, voire des théories musicales.

1003 LISTA, 2010, p. 129.

1004 GOJOWY, 1993, p. 88.

Dans son texte « *Poesie pentagrammata* » (La poésie sur la portée musicale) du 11 novembre 1922, Cangiullo trace ses pensées concernant l'ouverture du champ poétique vers les autres domaines artistiques :

Les arts fusionneront toujours plus les uns avec les autres, en fonction de notre sensibilité artistique complexe et aiguisée, assouvissant ainsi notre besoin exaspéré de nouvelles émotions artistiques. Les arts millénaires pris un à un [...] ne sont désormais que de glorieux citrons [...] écrasés. C'est pourquoi l'originalité et la virginité artistiques ne peuvent naître aujourd'hui qu'en fonction d'une œuvre qui serait composée de poésie, musique, peinture et sculpture. [...] Cet art nouveau [...] sera [...] le cinquième bel art encore plus beau car nouveau, vierge et adolescent.¹⁰⁰⁵

La relation réciproque entre la littérature et la peinture devient plus importante : des textes, surtout des poèmes s'élargissent sur la page et tendent vers la peinture, et la peinture adapte de plus en plus la parole écrite. « [...] le rêve d'un art de synthèse qui domine la pensée artistique dans ce premier quart de siècle [...] »¹⁰⁰⁶

Être l'artiste d'un axe décalé et travailler sur tous les champs, être poète et peintre ou musicien ou acteur, etc., est également une image commune en Russie de l'époque : Maïakovski était homme de théâtre et peintre (ROSTA), Scriabine était poète et publia un sonnet dans la revue *Muzyka* en 1915.¹⁰⁰⁷

Mais également la peinture et la musique s'entre-fertilisent, lorsqu'on pense à *Sports et divertissements* de Satie. Il est intéressant de noter que, après avoir consulté la partition fac-similé des pièces, Satie y lie « la calligraphie, la peinture, la poésie et la musique ».¹⁰⁰⁸

Par l'analyse de *Parade* et de diverses soirées artistiques, nous établissons une sorte de concept du cirque orchestré et synergique. Il existe aussi des petits cirques orchestrés comme nous le démontrerons dans la partie sur la poésie phonétique – en exemple d'une véritable fusion entre la littérature, la musique et la performance. Ce sujet n'a pas encore été beaucoup abordé par des critiques.

La notion du synthétique apparaît dans les premiers manifestes futuristes et englobe plusieurs concepts qui enrichissent la question de la fusion des arts.

Ils la définissent comme suit : « **Synthétique** c'est-à-dire très court »¹⁰⁰⁹ dans le sens qu'un maximum d'expressions et de sensations est compressé dans une

1005 CANGIULLO, Francesco : « La Poésie sur la portée musicale », dans LISTA, 2015, p. 1370.

1006 LEMAIRE, p. 19.

1007 REDEPENNING, p. 81.

1008 SHATTUCK, p. 166.

1009 MARIENNTI, SETTIMELLI, CORRA : « Le Théâtre futuriste synthétique (Sans technique – Dynamique – Simultané – Autonome – Alogique – Irréel) », dans LISTA, 2015, p. 844–850, ici p. 845, souligné dans l'original.

très courte durée. S'opposant aux profondeurs psychologiques de la récente fin du siècle et surtout aux scènes théâtrales à dialogues et développements dramatiques prolixes, la méthode synthétique devrait être capable non seulement d'extraire l'essentiel de l'art, des techniques, de l'action et des émotions, mais aussi de le rendre plus fort en superposant simultanément les divers niveaux dramatiques et techniques, condensant et intensifiant ainsi l'expérience aux dimensions horizontale et verticale d'une œuvre.

Même les dadaïstes utilisent cette notion, Hausmann en crée un article *Cinéma synthétique de la Peinture* où il loue les qualités synthétiques du photomontage qui produit des effets forts comme un film au cinéma, et qui, malgré son côté statique, incorpore tous les aspects picturaux importants.¹⁰¹⁰

Le synthétique ne pourrait pas opérer sans la relative fluidité des genres et la possibilité de joindre des éléments qui sont séparés de par leur nature. En neutralisant l'obstacle de la classification, les artistes peuvent utiliser à leur gré tous les aspects stimulants et en créer une œuvre unique. Outre la rapidité impliquée par la courte durée, la simultanéité des genres artistiques – ou des classes de mots – souligne davantage le caractère anti-statique des mouvements d'avant-garde.

Le point culminant de cette fusion avant-gardiste fut rejoint par les efforts du dadaïste, puis artiste *Merz* allemand Kurt Schwitters. Il conçoit sa vision artistique « *Merz* » à partir d'une syllabe de « *Kommerzbank* », dont il utilisait une partie de l'emblème pour un collage.¹⁰¹¹ Ce concept est voué à transcender les frontières entre les domaines artistiques par l'introduction d'éléments qui y sont étrangers, par analogie aux termes du collage et de l'objet trouvé¹⁰¹² ; « ruiner l'idée d'œuvre et transformer les ruines en œuvres »¹⁰¹³ – le *Merz* complète l'image protéiforme du dadaïsme et illustre parfaitement le potentiel créateur d'un art fondé sur des bases destructrices. *Merz* signifie que tous les matériaux que l'on peut utiliser pour créer de l'art (et ce sont tous les objets auxquels on peut penser!) sont traités de la même façon, et qu'ils ont la même valeur à chaque moment de la création. Les facteurs qui déterminent l'œuvre sont le choix, la disposition et la défiguration de ces matériaux. Schwitters est conscient du fait qu'il n'y aura pas beaucoup de personnes qui pourraient le suivre dans son devenir artistique.¹⁰¹⁴

1010 HAUSMANN : « Cinéma synthétique de la Peinture », dans HAUSMANN, 2004, p. 40–48, ici p. 46.

1011 FRANZ, p. 10.

1012 *Ibid.*, p. 12.

1013 DACHY, 2005, p. 192.

1014 SCHWITTERS, Kurt : « Die Merzmalerei », 1919, *Der Zweemann I/1*, cité par SCHNEEDE, Uwe (éd.), *Die Zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Cologne : DuMont, 1979, p. 35.

Il opte pour une compréhension des arts plus universaliste : « *Kunstarten gibt es nicht, sie sind künstlich voneinander getrennt worden. Es gibt nur die Kunst.* »¹⁰¹⁵ – Il n’y a pas différentes sortes d’art, elles ont été séparées artificiellement. Il n’y a que l’art. Sa *Merzbühne*, sa « scène du Merz » serait à comprendre de la manière suivante : Il y a les *Merzbilder*, les « peintures merz » en deux dimensions, la *Merzdichtung*, la « poétique du merz », et les *Merzbauten*, les « constructions merz » en trois dimensions. L’idée de la *Merzbühne*, la scène merz, est de fusionner intimement toutes les composantes qui forment une pièce de théâtre, créant ainsi une expérience qui est uniquement théâtrale et non transmissible par le biais de la lecture, d’un concert ou d’un musée.¹⁰¹⁶ Cette idée du collage en trois dimensions anticipe les *Happenings* des années 1950, incluant « la dimension du souvenir, de la perte, de l’objet négligé sauvé et réhabilité »¹⁰¹⁷.

La fusion des arts, impliquant d’abord la destruction des éléments qui séparent les formes d’art, les à priori ainsi que les catégories et formes classiques, signifie, vue de près, et surtout en prenant en considération l’approche de Schwitters, « une réplique aux destructions, les éléments inclus, [...] des fragments de noms ou de mots recoupant vie publique ou privée, [...] la polysémie luxuriante »¹⁰¹⁸. Assembler une multitude d’éléments dont plusieurs sont imprévisibles et les orchestrer de manière ouverte mène en effet à une représentation qui unit le hasard et le libre arbitre artistique, et qui reste toujours unique.

C’est une approche qui englobe et synthétise le paradoxe de la destruction créatrice : il est ainsi possible, dans le cadre d’un spectacle, d’édifier une œuvre transdisciplinaire, à facettes multiples et d’assumer son irréproductibilité dans un sens benjaminien. L’œuvre peut être comprise comme une sorte de bombe à retardement qui s’auto-détruit après sa création, donc son exécution – l’éphémère devient un critère-clé de la pratique du spectacle avant-gardiste.

Les courants d’avant-garde se servent en partie des approches déjà existantes lors de la rédaction des manifestes ou des mises en scène. Il est parfois difficile de distinguer quels éléments sont essentiellement futuristes, dadaïstes, ou surréalistes, et ce qui fait partie d’une évolution plus élargie, voire du style de l’époque. Nous avons rencontré ce problème également dans les autres domaines, notamment dans la poétique et la musique avant-gardistes, mais il est le plus visible dans les arts du spectacle.

Or, les activités du théâtre destinées à un grand public demeurent presque désarmées vis-à-vis des évolutions cinématographiques et jouent en faveur d’une

1015 SCHWITTERS, Kurt, cité par FRANZ, p. 139, nous traduisons.

1016 SCHWITTERS, Kurt : « Die Merzbühne », *Der Zweemann*, 1/2, 1919, cité par SCHNEEDE, p. 38.

1017 DACHY, Marc, *La Cathédrale de la misère érotique*, Paris : Sens&Tonka, éditeurs, 2014, p. 54.

1018 *Ibid.*

tendance élitiste du théâtre.¹⁰¹⁹ Nous n'examinons pas comment les nouvelles technologies (photographie, film) ainsi que les nouvelles tendances théâtrales (naturalisme, abandon des contes et classiques, etc.) influencent le public, la pratique de la représentation etc., et pas non plus la mise en scène des textes dramatiques, mais nous nous concentrons sur les nouvelles théories et formats de spectacle théâtral.

Ni le naturalisme ni la *Stilbühne*, qui exigeaient tous les deux un rapport d'esclave au maître entre l'acteur et le metteur en scène, rôle encore assez récent dans la pratique théâtrale de l'époque, n'étaient des concepts porteurs de grandes possibilités de développement. Ou l'acteur était trop limité par des demandes trop exactes du réalisateur et le texte perdait toute valeur poétique, ou le décor étouffait le jeu. Le théâtre bourgeois semblait épuisé dans ses possibilités comme l'était en quelque sorte sa classe sociale.¹⁰²⁰

L'activité de spectacle des mouvements d'avant-garde dont nous parlons dans cette partie ne prend plus comme point de départ un texte théâtral ou littéraire qui serait à mettre en scène ; l'élément scénique, l'événement, la représentation sont le noyau du spectacle, les textes – dramatiques ou non – ne jouent qu'un rôle secondaire.¹⁰²¹ Le concept de la scène prend un sens plus large et touche les domaines de la vie quotidienne, pénètre l'espace public et la sphère privée et fortifie ainsi l'aspiration avant-gardiste de fusionner l'art et la vie. On joue sur la rue, la place publique, d'ores et déjà lieux de rencontre (cf. III.2.1 ; III.3) ; on fait rentrer la fête populaire dans le théâtre (cf. III.1 et III.3.1) – le présent et l'im-médiat sont les dispositifs essentiels de cette sorte de spectacle tant préconisée et recherchée par les acteurs avant-gardistes. L'expression la plus directe et vitale serait idéalement atteinte par cette approche.

Des représentations uniques comme *Victoire sur le soleil* (cf. II.2.1.4) marquent le début de ces efforts : Créer un maximum de confusion auprès de l'audience en poursuivant tout de même un concept artistique prémédité, contrairement aux soirées que nous mentionnons dans III.2. Le passage du spectacle à l'évènement de masse se produit surtout à des fins idéologiques que nous examinons dans III.3.2.

L'histoire des mises-en-scènes et de la danse est limitée dans ses possibilités car il n'y a pas de support canonisé comme les libretti, les textes, les partitions ou les esquisses. Nous utilisons, pour reconstruire les expériences des spectacles, des témoignages de contemporains et, si possible ou utile, les voix de journalistes.

1019 ASHOLT dans NEYER, p. 225.

1020 GREGOR et FÜLÖP-MÜLLER, p. 94–95.

1021 LISTA, 1989, p. 9.

III.1.2 Influences et théories

Depuis le début du XX^{ème} siècle, différents théoriciens et artistes aspirent à changer, à réorienter le théâtre, tout aussi radicalement que les arts plastiques de l'époque. Ceci n'implique pas de rigueur renforcée en ce qui concerne les paradigmes de représentation, mais plutôt un retour au théâtre pur – en analogie avec le primitif que nous détaillons dans l'introduction –, c'est-à-dire à un théâtre libre d'idées contemporaines qui ne semblent buter sur rien, libre en ce qui concerne les hiérarchies qui se sont formées entre la littérature, la musique, la peinture et la représentation : le théâtre doit redevenir un lieu de spontanéité, de l'art vivant qui est ouvert à tous les arts qui cherchent une expression animée.¹⁰²² Après – entre autre – les expériences naturalistes et les ballets russes, le théâtre occidental semble attendre des impulsions pour un nécessaire renouveau.

Une des grandes innovations de l'époque est le progrès technique qui influence aussi la technique pour la scène. Des projecteurs spéciaux mettent désormais en lumières changeantes les acteurs, les décors (si existant) ainsi que la scène en créant toute sorte d'ambiances, la lumière devient ainsi toute une branche des métiers du théâtre ainsi qu'un outil dont se servent les metteurs en scène. Craig est l'un des premiers à constater que cette nouveauté « crée l'ambiance, la soutient et la modifie »¹⁰²³. La lumière colorée était considéré comme extrêmement importante pour son pouvoir suggestif ; il était possible de la synchroniser avec la musique et le mouvement et de créer ainsi un « chromo-drame » : dès 1920, le *Teatro del Colore* de Achille Ricciardi et ses tentatives de représenter une pièce abstraite en juxtaposant des couleurs et formes avec de la musique inspirait des metteurs en scène jusqu'en Russie.¹⁰²⁴

Les futuristes se précipitent sur le théâtre en préconisant justement sa totalité – dans un sens universel – en éliminant les distinctions entre les genres et en revendiquant un vaste choix d'éléments de performance. Des manifestations théâtrales étaient basées sur des articles de journaux, ou formaient une galerie d'art théâtral à partir de peintures ;¹⁰²⁵ la déclamation dynamique et synoptique et des dialogues improvisés et accompagnés d'instruments de musique (cf. II.3.1) devenaient des moyens stylistiques de choix, d'ailleurs beaucoup pratiqués aussi par les dadaïstes. Certains, surtout en Russie, ont entrepris de retravailler le répertoire bourgeois, en adaptant soit les sujets ou les textes originaux, ou bien en

1022 PÖRTNER, Paul (éd.), *Experiment Theater*, Zurich : Die Arche, coll. « Horizont », 1960, p. 7.

1023 CRAIG, Gordon, cité par MARCADÉ dans KROUTCHENYKH, 1976, p. 86.

1024 PÖRTNER, p. 29–30.

1025 *Ibid.*, p. 29.

le persiflant.¹⁰²⁶ La multitude de perspectives, la vitesse, le mouvement et la simultanéité sont des fondamentaux de cette esthétique et optent pour la dissolution de l'espace et du temps.

Une nouvelle approche anti-réaliste consistait à stimuler la fantaisie du public au lieu de lui servir des détails et reproductions de la vie réelle, donc d'accentuer la réalité propre au théâtre, c'est-à-dire de permettre que se développe une illusion fondée sur l'image mentale que peut avoir le spectateur de la chose représentée. Cela implique un retour à un théâtre plus archaïque, aux décors et costumes minimalistes, cédant la place au jeu ; au théâtre pur loin du matérialisme.¹⁰²⁷ La scénographie, abandonnant les perspectives et le réalisme, se transforme en dynamique spatiale et colorée, abstraite et rythmée.

Pour répondre à ces idées, il convient d'établir une nouvelle disposition des salles de représentation ; Bragaglia, dans *Nuova architettura dei teatri* de 1924, imagine des scènes mobiles, plus rapprochées du public et plus accessibles, moins trompeuses ainsi s'agissant des jeux de perspective : le spectateur est désormais censé se les créer lui-même. La création de ces espaces ainsi que la redécouverte des amphithéâtres et de leurs fêtes comme lieu et occasion de pur spectacle, signifie la fin du lieu sacré hermétique de l'art au théâtre.¹⁰²⁸ La scénographie signifie donc suggestion, évocation, transposition, ce qui témoigne d'un impressionnisme, toujours d'actualité.

Comme tous ses contemporains, l'auteur, étant peintre lui-même, opte pour l'abolition des décors de perspective qui montrent des paysages, des intérieurs de pièces ou pour l'architecture en faveur de la dynamique, autrement écrasée par ce réalisme traditionnel.¹⁰²⁹ Cette approche est assez répandue et essentielle pour le progrès théâtral, même de nos jours, il n'est plus possible d'utiliser ces décors sans commettre un énorme anachronisme. La critique du décor implique une attitude de refus vis-à-vis du réalisme et du naturalisme théâtral du siècle précédent, et vise les aspects scéniques les plus évidents, la première chose perçue en tant que spectateur, – s'il n'y a pas des bruits exagérés ou des odeurs agressives, – est le niveau visuel, donc le décor, et logiquement, on forme ses idées sur la pièce selon ce que l'on voit. Une scène nue ou décorée de manière abstraite doit forcément dérouter, voire libérer ce processus cognitif. L'abstraction montre son effet justement quand il s'agit de la réduction du décor, voire de sa substitution par des lumières et l'accentuation des couleurs (« *policromia* »). Pour éviter que le décor mimétique ne constitue le quatrième mur en limitant la scène, les

1026 Cf. GREGOR, Joseph et FÜLÖP-MILLER, René, *Das Russische Theater*, Amalthea-Verlag, Zurich 1927, p. 112.

1027 *Ibid.*, p. 96.

1028 BRAGAGLIA, p. 37.

1029 *Ibid.*, p. 35.

metteurs en scène doivent forcément explorer les nouvelles tensions possibles entre les objets, les acteurs et les lumières et surtout reconnaître leur égalité. Il reste une seule séparation obligatoire, à savoir le mur, « *il diaframma* »¹⁰³⁰ – le diaphragme qui sépare la scène de l'arrière de la scène.

Le rapprochement des arts avec la vie sans s'inscrire dans le naturalisme intrigua les mouvements d'avant-garde (cf. ci-dessus) et marqua leur esthétique. La force bouleversante qui prête son effet puissant au théâtre comporte le mouvement et l'émotion profonde causés par l'être-humain jouant. Les images sont au service du jeu, le théâtre n'est pas un musée, mais un endroit de vie. Il doit apprendre aux spectateurs à vivre l'art avec innocence, de crier de peur face à un masque terrifiant.¹⁰³¹

Dans ce qui suit, nous présentons des formes de théâtre, de théâtralité, de performance, situées dans des contextes exceptionnels en public et en privée. La spontanéité, la simultanéité des arts différents, l'importance grandissante de l'intervention du public sont des facteurs qui marquent les tentatives théâtrales du futurisme, du dadaïsme et du surréalisme. L'impact vital du théâtre de l'avant-garde se mêle à un arrière-plan historique qui, de son côté, influença l'activité théâtrale.

1910-1914 war alles für mich Theater : das Leben, die Menschen, die Liebe, die Moral. Das Theater bedeutete mir : die unfassbare Freiheit. Mein stärkster Eindruck [...] : Frank Wedekind. [...] Sein Bemühen war, die letzten Reste einer ehemals fest gegründeten Zivilisation und sich selbst auf dem Theater ins Nichts aufzulösen.¹⁰³²

Toute la période 1910-1914 était pour moi du théâtre : la vie, les êtres-humains, l'amour, la morale. Le théâtre signifiait pour moi : l'incroyable liberté. Mon impression la plus forte : Frank Wedekind. Il s'efforça de dissoudre au théâtre les derniers vestiges d'une civilisation jadis solide ainsi que soi-même.

Les futuristes n'appuyaient ni les persiflages, une « reconstruction historique », ni le naturalisme. Ils qualifient ces deux types de théâtre « digne de l'âge de la lampe à pétrole ».¹⁰³³ Parmi les mouvements d'avant-garde, ils étaient encore les seuls à proposer un corpus théorique. Leurs textes de référence sont le *Manifesto dei drammaturghi futuristi* du 25 décembre 1910 (Manifeste des auteurs dramatiques futuristes, version française de 1911) de Marinetti, *Le Music-Hall* (*Il Teatro di Varietà* en italien de 1913) de Marinetti; *Il Teatro futurista sintetico* (Le théâtre futuriste synthétique, 1915) de Marinetti, Settimelli et Corra, *La*

1030 *Ibid.*

1031 PÖRTNER, p. 53.

1032 BALL, p. 7, nous traduisons.

1033 MARINETTI : « Le Music-Hall », dans LISTA, 2015, p. 603–609, ici p. 603.

scenografia futurista de Prampolini (La scénographie futuriste, 1915), *Il Teatro della sorpresa* (Le théâtre de la surprise, 1921) de Marinetti et Cangiullo et *Il Teatro totale per masse* (Le théâtre total, 1933) de Marinetti. Ils donnent un aperçu théorique des nouvelles formes de représentation et de la pratique d'exécution que favorisent les mouvements d'avant-garde, – pas seulement les futuristes –, durant l'entre deux guerres. Étant tous, Marinetti à part, des peintres, les auteurs se concentrent sur la composition des décors, des couleurs et des lumières sur la scène. Il n'est donc pas surprenant qu'au niveau des textes, ils ne remplissent pas leur devoir novateur et négligent, voire dégradent, cet aspect dans leurs manifestes.

Comme dans les manifestes pour les autres domaines, la pratique artistique futuriste est visualisée de manière originale et novatrice – en vers libre – qui rompt avec les préjugés bourgeois du théâtre, les habitudes du public, les sujets autour « de l'amour et le triangle de l'adultère »¹⁰³⁴ et la réflexion psychologique et pathologique du théâtre de la fin du XIX^{ème} siècle.

Le théâtre synthétique comprend les notions-clé comme la simultanéité, donc la symbiose entre l'espace et le temps, et la dynamique, c'est-à-dire le mouvement, l'agression, la lutte qui mènent à la beauté. L'élaboration d'un drame par les étapes classiques de l'exposition, la péripétie et le moment retardant avec un développement psychologique long et réfléchi ne correspondait plus ni aux goûts modernistes du début du XX^{ème} siècle ni aux projets de Marinetti. Il se produisait donc des pièces courtes d'un acte avec une dramaturgie d'une vitesse à couper le souffle ou absente : des effets de lumière, des gestes des acteurs et des couleurs prennent une place équivalente ou supérieure par rapport au texte.¹⁰³⁵ Le but était de rendre l'expérience théâtrale plus intense et vive : « [N]ous voulons détruire la technique »¹⁰³⁶ : une dramaturgie classique et ses astuces pour rendre une pièce logique et les motivations des acteurs intelligibles ainsi que la vraisemblance, appartiennent à un monde passé qui contrarie toute dynamique actuelle tendant à renouveler le théâtre. Une approche a-technique, dilettante pour certains, mais toujours « dans le théâtre même »¹⁰³⁷ dans l'écriture des pièces, si elle a lieu, est fondamentale.

Constatant que le théâtre est la forme artistique la plus puissante, capable d'épater le bourgeois, le manifeste sur le music-hall surtout est enrichi de propositions destructrices contre les traditions bourgeoises. La prédominance de la machine est entrée dans le domaine artistique en tant que véritable *deus ex*

1034 MARINETTI : « Manifeste des Auteurs dramatiques futuristes », dans LISTA, 2015, p. 284–286, ici p. 285.

1035 LISTA, 1989, p. 16.

1036 MARINETTI, SETTIMELLI, CORRA : « Le Théâtre synthétique futuriste », dans LISTA, 2015, p. 844–850, ici p. 847.

1037 *Ibid.*, p. 848.

machina sur scène, suivant son rôle de plus en plus incontournable dans la vie quotidienne. Nous notons ces conséquences jusqu'au théâtre russe de ce temps et au mouvement *Bauhaus*. Depero cherche une fusion du machinisme avec le mouvement de danse en expérimentant des ballets mécaniques – qui n'ont rien à voir avec les compositions de Antheil¹⁰³⁸ –, des danses de machines : il dessine des costumes d'aspect toujours cubiste où les danseurs ressemblent à des mannequins artificiels.¹⁰³⁹ Les costumes limitent le mouvement des acteurs, résultant en une danse maladroite – créant l'illusion d'un automate robotique, et faisant allusion à la *Über-Marionette* de Craig dans un contexte comique du théâtre de variété.

Dans *La scénographie futuriste – Manifeste*¹⁰⁴⁰ du 12 mai 1915, Prampolini exemplifie sa vision de la scène plastique futuriste en répétant les exigences des manifestes précédents, en soulignant que la vraisemblance n'est pas seulement passée dans les textes dramatiques, mais aussi dans l'architecture scénique. Un fond coloré changeant remplace tout décor et peinture, mais la « splendeur mécanique »¹⁰⁴¹ du théâtre futuriste se manifestera dans la suppression des acteurs :

Des vibrations, des formes lumineuses [...] frétilleront, se tordront dynamiquement, et ces véritables *acteurs-gaz* d'un théâtre inconnu devront replacer les acteurs vivants. Par des sifflements aigus, des bruits étranges, ces acteurs-gaz pourront très bien donner des significations insolites d'interprétation théâtrale, exprimer ces totalités multiformes avec beaucoup plus d'efficacité qu'un quelconque acteur célèbre par ses ostentations.¹⁰⁴²

La marionnette de Craig constitue un pas enfantin par rapport à cette vision efficace et anti-humaine de Prampolini. Celui-ci accueille les innovations techniques et imagine des hommes de fumée sur scène – ce qui rappelle ouvertement le protagoniste du roman de Palazzeschi. Surtout, il propose un futur du théâtre désolidarisé de toute présence physique sur scène et dresse l'idée d'un acteur éphémère.

Cette première phase du futurisme – de 1909 à environ 1916 – ne fit pas émerger un corpus consistant d'œuvres théâtrales futuristes ; le *Livre des Synthèses théâtrales*, paru en 1915 chez *Poesia* à Milan édité par Marinetti mis à part, dont les pièces ont été jouées par l'ensemble « Art et action » à Paris, à

1038 Cette composition pour pianola de 1924–25 n'a pas été conservée entièrement.

1039 PÖRTNER, p. 27–28.

1040 PRAMPOLINI, Enrico : « La Scénographie futuriste – Manifeste », dans LISTA, 2015, p. 898–901.

1041 LISTA, 1989, p. 18, nous traduisons.

1042 PRAMPOLINI, Enrico : « La Scénographie futuriste – Manifeste », dans LISTA, 2015, p. 898–901, ici p. 901.

Prague, au Caire ainsi qu'à différents endroits en Italie dès 1919 demeurant pourtant sans répercussions visibles. L'emphase de l'activité était fondée sur la spontanéité, l'orchestration d'un spectacle plutôt que sur sa mise-en-scène répertoriée. Et c'en était justement le but : détruire une convention théâtrale et en créer une autre sans établir un nouveau canon de pièces.

C'est la deuxième phase, à partir de 1919, qui se présente comme plus fertile et également plus ouverte à cet égard, avec notamment le futurisme de Prampolini qui fut « *internazionalista come storia e come vocazione.* »¹⁰⁴³ – internationaliste en tant qu'histoire et vocation. Marinetti, ayant des idées précises sur une nouvelle historicité de l'art en Europe fut rapidement dans un rapport antagoniste avec les autres mouvements avant-gardistes. Prampolini était plus constructif. Ses liens avec les milieux d'artistes ne se limitaient pas à Paris et au futurisme, il entretenait des échanges d'idées avec les dadaïstes, les russes, les allemands. La composante mécanique du théâtre futuriste se liait ainsi aux essais constructivistes et gagnait une dimension quasiment spirituelle.¹⁰⁴⁴

L'esthétique de la scénographie des ballets russes préparait la voie pour le spectacle avant-gardiste¹⁰⁴⁵ et lui donnait une touche vivifiante pendant et après la première guerre mondiale. Apollinaire apporte cet « esprit nouveau » au théâtre et poursuit des aspects novateurs comme le mouvement en tant que porteur de l'action, et les possibilités mécaniques. Ce sont moins les théories de Appia ou Craig qui l'inspirent, il se plonge dans le sur-naturalisme. Il y a par exemple une radio ambulante dans *Les Mamelles de Tirésias* qui entre en scène et parle aux gens. C'est finalement l'influence du film qui inspire Apollinaire pour créer un univers plus rapide et tenter de représenter la simultanéité sur scène ; il ressemble à quelqu'un qui se croit dieu créateur plutôt que simple metteur en scène, qui découpe les éléments de la réalité, les remet ensemble, pour créer quelque chose de sur-naturel, de sur-réaliste.¹⁰⁴⁶ La scène plastique des futuristes influence Cocteau dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* de 1921. Ce ne sont que deux acteurs qui font tous les dialogues du film, ils sont déguisés en haut-parleurs.¹⁰⁴⁷ C'est l'expression « plastique » du théâtre, le théâtre poétique, et une autre trace des nouvelles méthodes techniques qui ont surgi après la première guerre mondiale. Et c'est également la fin des exigences et habitudes d'un public aristocrate et bourgeois.

L'audience du théâtre n'avait été transformée en masse silencieuse et passive qu'au XIX^{ème} siècle, un processus qui s'annonçait dès l'arrivée des théâtres privés

1043 LISTA, *Enrico Prampolini Futurista europeo*, Rome : Carocci editore, 2013, p. 11.

1044 LISTA, 1989, p. 23.

1045 *Ibid.*, p. 11.

1046 ASHOLT dans NEYER, p. 220.

1047 *Ibid.*, p. 221.

encore un siècle plus tôt. Les codes et l'étiquette interdisaient au spectateur de parler, hurler ou manger pendant la performance, d'arriver en retard ou de quitter la salle avant l'entracte. La représentation ininterrompue devenait plus importante que le besoin des spectateurs de ré-écouter un air, revoir une scène ou communiquer directement leurs opinions et émotions à propos de ce qui se passait sur la scène. Une illumination contrôlée ou même absente dans la salle pendant la représentation rendait l'expérience de la représentation immersive, mais aussi passive (*cf.* le palais des festivals de Bayreuth projeté de Wagner). Les effets spéciaux innovateurs du début du XX^{ème} siècle témoignent de cette ambiance calme – un public distrait et prêt à l'action n'aurait jamais pu apprécier un chromodrame (*cf.* ci-dessus).¹⁰⁴⁸

C'est donc un développement assez récent au moment où les manifestes théâtraux des futuristes commençaient à faire fureur. Il existait tout de même en France l'habitude de faire participer le public – d'une manière préméditée et contrôlée –, comme de le faire chanter une chorale en accompagnant un opéra ou, plus rarement, en le sollicitant pour obtenir un avis prononcé pendant le spectacle.¹⁰⁴⁹

Les nouveaux cadres d'exécution, c'est-à-dire des lieux de représentation inhabituels et des spectacles en guise d'événements participatifs, sont fondés sur le principe de subvertir, voire briser le quatrième mur, de rapprocher et mêler les acteurs, la scène et le public. Afin de sensibiliser les spectateurs habitués à la passivité lors d'une visite au théâtre, les auteurs avant-gardistes proposent différentes approches dans leurs manifestes et les textes accompagnant leurs pièces et initiatives. Le théâtre devrait cultiver, dans un sens « artaudien », des pratiques nouvelles qui contrarient la représentation normale afin de secouer le public raidi du modernisme intellectualisé, désolidarisé de la vie (et de la cruauté).

En même temps, dans l'optique de la synthèse futuriste, il s'agissait de fusionner le plus possible les moyens d'expression et de former des spectacles à partir d'éléments hétérogènes sans l'obligation de trouver un fondement cohérent ou logique pour leur union.

Il existe évidemment aussi des efforts sérieux et fructueux qui tendaient à réformer le théâtre bourgeois de manière durable sans forcément dissoudre l'équipement de la salle et de la scène et sans vouloir solliciter le spectateur sur un plan autre qu'intellectuel et empathique, tout en garantissant des techniques innovatrices du jeu des acteurs ainsi qu'un choix de textes contemporains et en partie révolutionnaires. Il faut mentionner à ce point le Théâtre Alfred Jarry (1926–1929) dirigé par Robert Aron, Artaud et Roger Vitrac. Le répertoire était

1048 JANNARONNE, Kimberly : « Audience, Mass, Crowd: Theatres of Cruelty in Interwar Europe », *Theatre Journal*, t. 61, n° 2; mai 2009, p. 191–211, ici p. 194.

1049 SCHIFF, dans KAHN et WHITEHEAD, p. 148.

de provenance bourgeoise, mais choisi selon les critères avant-gardistes. Le premier spectacle au Théâtre de Grenelle eut lieu en juin 1927 : *Les Mystères de l'Amour* de Vitrac, *Gigogne*, monologue de Max Robur alias Robert Aron, qui se termine par une insulte au public, et *Ventre brûlé ou la mère folle*, une pantomime « hallucinante » d'Artaud avec la musique de Maxime Jacob, et dont le texte a été perdu. Il y avait peu d'audience, mais une audience savante, parmi laquelle des représentants des *Ballet russes* et *suédois* ; de plus, les auteurs avant-gardistes de l'époque, recevaient une telle sélection de pièces de manière accueillante et attentive, voire positive. La deuxième représentation eut lieu une seule fois à la Comédie des Champs-Élysées, uniquement sur invitation, avec le « Tout-Paris » : on annonçait une pièce surprise qui serait jouée sans la permission de l'auteur et un film non-censuré – une tentative de scandale dans la vie des lettrés à Paris, le 14 janvier 1928. « À la saison suivante, nous décidâmes de forcer l'attention en provoquant un de ces scandales nécessaires qui étaient notre raison d'être »¹⁰⁵⁰, affirmait Aron. Des pièces de Claudel, Poudovkine, voire Strindberg se trouvaient à l'affiche. Artaud, certain de la déconfiture complète du spectacle, annonce : « Nous tenons à préciser [...] que si nous jouons Strindberg, c'est que Strindberg était un révolté, qui détestait toutes les patries, et en particulier sa patrie suédoise. »¹⁰⁵¹

Certaines initiatives que nous venons d'exposer contrarient la passivité de l'audience, d'autres la confirment. L'avant-garde historique après la première guerre mondiale s'intéressait surtout à des inventions qui sollicitaient l'audience au lieu de l'immerger dans de nouvelles expériences esthétiques.¹⁰⁵²

1050 ARON, p. 81–83.

1051 Cité par ARON, p. 87.

1052 JANNARONNE, p. 195.

III.2 D'une institution bourgeoise au tohubohu – Salons et Soirées

Au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, les salons littéraires furent le lieu des réceptions régulières d'une couche sociale élevée et érudite. Faire salon était une coutume civilisée où les nobles et la haute bourgeoisie entraient en contact afin de converser, parfois sur des thèmes spécifiés par avance. Les soirées avant-gardistes changent cette formule en gardant son but : montrer des œuvres et entrer en dialogue avec le public et la presse. Voulant échapper au rôle isolé de l'artiste romantique et symboliste, les artistes, quand « les manifestes pleuvent du haut de la cathédrale de Milan »¹⁰⁵³, se re-concentrent sur la vie publique, où ils cherchent à créer une identification et regagner de l'importance.

Ces manifestations mettent la destruction en œuvre : les soirées avant-gardistes, le comportement frénétique et les manières grossières démarquent nos mouvements des écoles stylistiques des époques précédentes. Dans le manifeste *Le Music-Hall* de Marinetti, rédigé le 29 septembre 1913 à Milan, le théâtre des variétés devient porteur du « merveilleux futuriste », étant le plus apte à mettre en avant tous les aspects les plus importants de l'art futuriste – et résumait une espèce de « mode d'emploi » pour une soirée avant-gardiste :

Le Music-hall, étant la devanture rémunératrice d'innombrables efforts inventifs, produit tout naturellement ce que j'appelle *le merveilleux futuriste*, né du machinisme moderne. Voici quelques éléments [...] : [...] la gamme entière du rire et du sourire pour détendre les nerfs [...], de la sottise, de l'imbécillité, de la balourdise et de l'absurdité, [...] les nouvelles significations de la lumière, du son, du bruit et de la parole, avec leurs prolongements dans la partie inexplorée de notre sensibilité ; entassement de faits bâclés et de personnages poussés de gauche à droite en deux minutes.¹⁰⁵⁴

Marinetti saisit un aspect du music-hall que Cocteau qualifiait de « franchise »¹⁰⁵⁵. Une spontanéité supposée et un cadre peu formel facilitent l'expression franche des acteurs et la réaction directe du public – c'est exactement ce que cherchent les réformateurs du théâtre. L'inspiration du music-hall les aide à créer de nouvelles situations dramatiques ouvertes ainsi que des formats de pièces inattendus, comme le répertoire classique synthétisé (*cf.* Introduction) :

Prostituer systématiquement tout l'art classique sur la scène, donner, par ex., en une seule soirée, toutes les tragédies grecques, françaises, italiennes en abrégé. Vivifier les œuvres de Beethoven, de Wagner, de Bach, de Bellini, de Chopin, en les coupant par des chansons napolé-

1053 LISTA, 2008, p. 50.

1054 MARINETTI : « Le Music-hall », dans LISTA, 2015, p. 603–609, ici p. 603–604.

1055 COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 53.

taines. [...] Exécuter une symphonie de Beethoven à rebours. Serrer tout Shakespeare en un seul acte. En faire autant pour les auteurs les plus vénérés. [...] Faire jouer *Hernani* par des acteurs mi-enfermés dans des sacs. Savonner soigneusement les planches de la scène pour provoquer des glissades amusantes au moment le plus tragique.¹⁰⁵⁶

Dans ce passage, le non-respect de la tradition et le plaisir de détruire dadaïste se font déjà pressentir. Nous avons donné des exemples dans le chapitre II.2.2 qui font office d'illustration de la mise en pratique des idées futuristes.

D'un côté, il y a la bouffonnerie, le bruit, le spectacle doit déranger et insulter le public ; de l'autre, Marinetti envisage le côté multi-média des spectacles et une certaine liberté en ce qui concerne les unités de temps, d'espace et d'action, voire celle des sujets et des auteurs. L'un des buts est d'ôter le silence imposé au public¹⁰⁵⁷ et de le solliciter sur un plan existentiel « L'action théâtrale doit envahir le parterre. »¹⁰⁵⁸. L'autre prend consistance dans l'imprévisibilité des réactions et confirme l'indétermination d'une œuvre ou plutôt d'une action en dépit de toute préméditation. Le music-hall sert de moule générique qui désigne surtout la pluridisciplinarité des événements ainsi que l'incitation du public à réagir. Le lien entre la situation du spectateur et celle des personnes sur scène se fait par la fumée des cigarettes¹⁰⁵⁹. Il s'agissait de spectacles donnés dans des théâtres sur invitation et contre paiement, des actions semblables à des manifestations politiques.

III.2.1 Spontanéité ou « technique du scandale »¹⁰⁶⁰ ?

Le début du manifeste fondateur du futurisme nous suggère une spontanéité frénétique de jeunes personnes qui cherchaient à révolutionner le monde actuel ; les premiers textes des dadaïstes à Zurich suggèrent une idée similaire et le moment où Dada et surréalisme s'amalgamèrent à Paris, les mouvements montraient tous des traits communs. Leurs actions semblaient avoir été purement motivées par cette énergie activiste ou agoniste, leur indifférence vis-à-vis d'un jugement externe ou leur fierté à l'égard des huées verbales ou écrites révèle l'antagonisme avant-gardiste.

1056 MARINETTI : « Le Music-Hall », dans LISTA, 2015, p. 607–8.

1057 SCHIFF, dans KAHN et WHITEHEAD, p. 149.

1058 MARINETTI, SETTIMELLI, CORRA : « Le Théâtre synthétique futuriste », dans LISTA, 2015, p. 844–850, ici p. 850.

1059 MARIENNTI : « Le Music Hall », dans LISTA, 2015, p. 605.

1060 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 56.

Leur vision d'eux-mêmes et de leur art n'était pourtant pas aussi nombriliste que les textes et que certaines de leurs actions le font croire. Marinetti et les milieux artistiques¹⁰⁶¹ autour de Maïakovski, Pessoa, du Dada et des surréalistes poursuivirent une activité publicitaire importante, en commençant par l'envoi des manifestes et textes littéraires aux collègues internationaux, aux rédactions de journaux et de revues littéraires dans toute l'Europe, mais surtout en convoquant des journalistes aux soirées, aux présentations publiques et aux manifestations théâtrales.

Le 2 juin 1913, Russolo, Piatti et Marinetti présentèrent à Modena les premiers *intonarumori* au Teatro Storchi devant plusieurs centaines de personnes intéressées ou attirées par le scandale que promettait une soirée futuriste. Ennuyé par les discours pompeux et trop longs de Marinetti et de Russolo, le public commence bientôt à perdre sa concentration et à déranger les performeurs ; il éclata plutôt de rire face à l'appareil :

[...] Russolo e Piatti [...] portano con ogni dignità, quasi come avessero nelle mani alcun che di sacro, [...] uno scatolone di cartone, ad una faccia nel quale è applicato una specie di tromba pure di cartone che assomiglia molto all'imbuto di un fonografo passatista. L'apparizione del famoso scoppiatore è accolta da risate omeriche e da grida violentissime.¹⁰⁶²

Russolo et Piatti portent avec dignité, presque comme s'ils avaient quelque chose de sacré dans leurs mains, une boîte en carton, avec un côté sur lequel est appliquée une sorte de trompette également en carton qui ressemble beaucoup à l'entonnoir d'un phonographe-passéiste. L'apparition du célèbre exploseur est saluée par des rires homériques et des cris violents.

Les manifestations des futuristes n'étaient pas toujours reçues avec la solennité souhaitée. Néanmoins, celle-ci entraîna une petite bagarre devant les portes du théâtre qui suscita l'intervention des gendarmes ; presque 300 personnes suivirent les futuristes après le spectacle jusqu'à leur hôtel.¹⁰⁶³ Et comme il s'agissait souvent d'épater le public, la présentation des *intonarumori* fut un succès à cet égard. Pratella se rappelle la soirée dans son autobiographie :

[...] urla ed urla, lancio sul palcoscenico di proiettili d'ogni genere e specie, e invettive su invettive su di noi, irose, volgari, brutali, oscene [...].¹⁰⁶⁴

1061 Notion emprunté de POGGIOLI, 1962, p. 45.

1062 Compte-rendu de la soirée par la « Gazzetta dell'Emilia » du 3 juin 1913, cité par MAFFINA, p. 29, nous traduisons.

1063 *Ibid.*, p. 30–31.

1064 PRATELLA, *Autobiographie*, cité par MAFFINA, p. 33, nous traduisons.

cri sur cri, lancements d'objets sur la scène de tous genre et espèce, insultes sur insultes pour nous, agressives, vulgaires, brutales, obscènes.

Il y a eu des retours – plus discrets – positifs de personnes qui appréciaient les appareils ; néanmoins, le résultat fut un échec retentissant et en cela un succès publicitaire pour le mouvement futuriste.

Puis, le 21 avril 1914, eut lieu le premier concert public des *intonarumori* au Teatro Dal Verme à Milan où Russolo dirigeait ses trois œuvres – *spiralì di suoni* – *Risveglio di una città* (Éveil d'une ville), *Si pranza sulla terrazza del Kur-saal* (Déjeuner sur la terrasse du Kursaal) et *Convengo di automobili e areoplani* (Rencontre d'automobiles et d'avions). Ce n'est que du premier morceau dont un fragment de partition a été conservé, nous l'avons montré dans II.2.1.3.

L'effet publicitaire du concert fut beaucoup plus éclatant que celui de Modena. Le public était déjà dans une ambiance belligérante quand le concert commença ; il n'était plus possible de suivre le concert – qui se déroula sans que Russolo et les musiciens se laissent déranger – à cause des huées, sifflements et lancements d'objets ; le public était plus bruyant que les instruments¹⁰⁶⁵ :

Tra [...] le file di poltrone si erano aggruppati molti spettatori. Immediatamente corsero parole, parolacce, insolenze. Il futurista Carrà si impegnò in un duello a pugni con uno spettatore che urlava. Marinetti intervenne, un gridatore fu precipitato in orchestra. [...] Pugni pugni pugni. [...] Tutti in piedi, sulle sedie, guardie, carabinieri accorrono saltando fila di poltrone. [...] Un ferito portato Croce Verde.¹⁰⁶⁶

De nombreux spectateurs s'étaient rassemblés dans les rangées de sièges. Immédiatement, ils ont fait fuser des mots, des gros mots, des insolences. Le futuriste Carrà s'est engagé dans un duel avec un spectateur qui hurlait. Marinetti intervint, l'un des hurleurs fut projeté dans l'orchestre. Poignées, poignées, poignées. Tous debout, sur des chaises, des gardes, des gendarmes accourent en sautant des rangées de fauteuils. Un blessé a été emporté par la Croix Verte.

Ce compte-rendu du *Corriere della Sera* ne fait aucune mention de la qualité de la musique, et comme dans l'exemple précédent, l'important semble avoir été l'attention – positive ou négative – de la presse et du public. L'effet publicitaire est tout à fait crucial pour un mouvement artistique relativement jeune qui se vante de ne pas vouloir suivre les mêmes démarches que ses prédécesseurs afin de s'affirmer dans le monde de l'art et dans le domaine public. En ne voulant pas transformer leurs initiatives en objets de musée, il fallait justement qu'ils se concentrent sur des événements, qui restaient pourtant éphémères, même si la forme en elle était facile à reproduire. Il se crée au fur et à mesure un schéma où

¹⁰⁶⁵ MAFFINA, p. 43–44.

¹⁰⁶⁶ Compte-rendu dans le *Corriere della Sera*, cité par MAFFINA, p. 45, nous traduisons.

un groupe de futuristes organise un événement, soit un vernissage, soit une soirée ou directement une intervention dans l'espace ouvert comme à Venise ou à Catania (cf. I.2). Marinetti pouvait faire jouer ses contacts dans la presse pour garantir une annonce préalable et la présence d'au moins un journaliste lors de l'événement – et de la police, considérant que le déroulement habituel était désormais connu.

La police était aussi présente lors des représentations futuristes à Petrograd, même si le public consistait pour la plupart en bourgeois et bohèmes paisibles, – curieux et en demande d'un scandale, à vouloir être épatés. Le futurisme, pour eux, signifiait le *Zaoum* qui leur semblait excentrique et drôle, une insulte légère, facile à accepter ; c'était quelque chose de nouveau et la ville en parlait. Un tohubohu de costumes bizarres, textes incompréhensibles, scènes dissociées : ce futurisme divertissait le public sans le mettre au défi.¹⁰⁶⁷ Même avant son déclin, le futurisme en Russie n'était plus un mouvement purement antagoniste, mais le label d'une expérience théâtrale à la mode.

Pratella constate à propos de cette tendance à l'habitude du scandale :

Le innumeri serate futuriste che si sono susseguite [...] si svolgevano tutte pressappoco alla maniera stessa [...]. La differenza consisteva soltanto in qualche particolare, nell'importanza e nel carattere culturale della città [...]. Lo stesso strabocchevole e costante accorrere di folla tutte le volte [...] ; lo stesso gettito predisposto di verdure [...] ; le stesse ingiuriose invettive scambiate a vicenda fra pubblico e futuristi con conseguenti pugilati ; e gli stessi scherzi di Marinetti [...]. La serata futurista aveva assunto ormai il suo stile d'obbligo [...].¹⁰⁶⁸

Les innombrables soirées futuristes qui ont suivi [...] se sont toutes déroulées à peu près de la même façon [...]. La différence consistait seulement en quelques détails, dans l'importance et le caractère culturel de la ville [...]. Le même afflux extravagant et constant de la foule à chaque fois [...] ; le même lancement de légumes préparés d'avance [...] ; les mêmes invectives insultantes échangées entre le public et les futuristes avec les bagarres qui en découlent ; et les mêmes plaisanteries de Marinetti [...]. La soirée futuriste avait maintenant assumé son style figé.

La performance théâtrale ainsi que l'action politique proviennent toutes deux de ce schéma d'action artistique initiale des soirées, elles se développent dans une situation discordante qui implique toutes les personnes présentes, l'une se référant toujours à l'autre. Une manifestation politique peut atteindre la qualité d'une performance théâtrale, et vice-versa.¹⁰⁶⁹ La soirée avant-gardiste commence en

1067 BRAUERMEISTER et HERTLING, p. 92 et 102.

1068 PRATELLA, *Testamento*, p. 168–169, nous traduisons.

1069 BERGHAUS, 1998, p. 60.

mode futuriste et fonde l'action sous le signe d'un art et d'une politique adaptés aux temps modernes et à l'homme moderne.

Hausmann explique souvent¹⁰⁷⁰ que les soirées et événements dadaïstes n'étaient politiques que par la nature des œuvres exposées et le fait que la vie, c'est-à-dire dada, était par essence politique. Lors des douze manifestations et soirées publiques en Allemagne et en Tchéquie, à Berlin, Hambourg, Iéna, Dresde ou Prague entre 1918 et 1920, les artistes furent souvent accueillis par un public hautement sensibilisé et belligérant, ce qui n'est pas surprenant dans le contexte de la fin de la guerre et de la monarchie, l'apogée et le déclin rapide de l'influence de la Ligue spartakiste (cf. Introduction) ainsi que l'a priori que le mouvement dadaïste était associé avec la gauche. Huelsenbeck dépeint cette situation lors d'une manifestation à Prague :

On nous menaçait de tous les côtés. Les Tchèques voulaient nous assommer parce que nous étions, malheureusement, des Allemands ; les Allemands s'étaient mis dans la tête que nous étions des Bolcheviques et les Socialistes nous menaçaient de mort et perdition, parce qu'ils nous croyaient des débauchés réactionnaires. Les journaux avaient fait une propagande monstre autour de dada plusieurs semaines avant notre arrivée, et l'attente n'aurait pas pu être plus montée.¹⁰⁷¹

Voilà la raison pour laquelle certaines étapes de la tournée du Dada qu'entreprirent Hausmann, Huelsenbeck et Baader en 1920 fut autant documenté : un tel retentissement garantissait une variété d'opinions controversées.

L'intervention de la police n'était donc pas seulement un rétablissement de l'ordre public comme avant la guerre chez les futuristes à Petrograd ou à Modena, mais d'essayer de garder le calme auprès de la population et d'éviter des bagarres politiques. À Dresde, en février 1920, un combat s'annonçait déjà bien avant l'arrivée des dadaïstes. Hausmann se souvient : « un véritable lieutenant de police monta sur la scène avant la représentation dans l'espoir de calmer et de préparer le public. Il fut salué par un formidable tonnerre de cris et de rires, car les étudiants croyaient qu'il s'agissait d'un dadaïste déguisé [...]. »¹⁰⁷², alors qu'une autre fois, toujours à Dresde, les poètes furent accueillis par des coups de poing et une police plutôt indifférente.

Les œuvres qui se donnaient à voir représentaient les efforts destructeurs des artistes : *La Cavité buccale chaotique* de Golyscheff (cf. II.2.2), les *intonarumori*, la *Musique d'ameublement*, les éléments du music-hall de Marinetti reflètent justement la manière dont la nouvelle pratique performative des avant-gardistes s'opposait à toute catégorisation bourgeoise. Les aspects destructeurs de ces

1070 Cf. HAUSMANN, 2004, pp. 23 ; pp. 77.

1071 HUELSENBECK, cité par HAUSMANN, 2004, p. 81.

1072 HAUSMANN, 2004, p. 79.

soirées et manifestations publiques résident avant tout dans la création d'un cadre de représentation qui n'est plus celui du théâtre, qui rend l'illusion sur scène du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècles inimaginable. On provoque le public pas-sif en le choquant ou en provoquant sa raison. Comme nous l'avons exemplifié, le moment scandaleux est le moyen de choix avant-gardiste : les provocations pouvaient catalyser l'action individuelle ainsi que l'imagination.¹⁰⁷³ La mise en spectacle d'un contenu destructeur délibère idéalement ce potentiel créatif non seulement chez les artistes, mais également chez le public, s'il le permettait.

III.2.2 « Ivresse collective »¹⁰⁷⁴ : Zurich et Paris – *Cabaret Voltaire* et Salons

Nous avons déjà commenté la programmation musicale et la poésie phonétique qui marquaient les soirées au *Cabaret Voltaire* à Zurich dans les chapitres II.2 et II.3.1, incluant une description de Ball de la représentation de ses poèmes phonétiques. Dès 1916, ce fut un lieu de rencontre pour des artistes expatriés et pour un public international. Les murs furent décorés des poèmes de mots en liberté de Marinetti¹⁰⁷⁵. Les événements étaient marqués par un mélange extravagant des genres et une pluridisciplinarité flagrante :

The early soirées celebrated, and drew upon, the cabaret's international clientele. The program for Saturday 12 February [1916] included Tzara reading poems by Verlaine, Mallarmé, and Apollinaire, Futurist poems by Marinetti, Buzzi, Palazzeschi, stories by Gottfried Keller, German lieder and French *chansons*.¹⁰⁷⁶

Les premières soirées célébraient la clientèle internationale du cabaret et s'en servaient. Au programme du samedi 12 février [1916], Tzara lisait des poèmes de Verlaine, Mallarmé et Apollinaire, des poèmes futuristes de Marinetti, Buzzi, Palazzeschi, des histoires de Gottfried Keller, des lieder allemands et des chansons françaises.

Les soirées à Berlin se déroulaient de manière très similaire entre 1918 et 1919 où Dada commence à se faire un nom auprès de la bourgeoisie berlinoise au *Graphisches Kabinett*, au *Meistersaal*, au théâtre *Die Tribüne* et dans des cafés ; il y avait des lectures, des danses déguisées, des pièces musicales et l'exposition de

1073 JANNARONE, p. 196.

1074 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 65.

1075 BERGHAUS, Günter : « Futurism and the Geneses of Dada : Contacts, contrasts and continuities », dans PEDULLÀ, p. 137–156, ici p. 137.

1076 HENTEA, p. 66, nous traduisons.

peintures ou collages. La dernière soirée en décembre 1919 fut si bien reçue, y compris de la part de la presse, que Hausmann, Huelsenbeck et les autres cherchèrent à réinventer le mouvement et ses cibles – ou justement ses non-cibles – pour mieux répondre aux exigences du dada, c'est-à-dire rester surprenant et ne pas plaire au public.¹⁰⁷⁷

Lors de l'entrée du dadaïsme à Paris avec le déménagement de Tzara, – les 23 *manifestes dada* de Tzara parurent en mai 1920 dans *Littérature* – une soirée se tenait en janvier de la même année. Le public parisien était déjà habitué à un certain niveau d'épatement et était « prêt au scandale »¹⁰⁷⁸, mais Tzara provoqua des diverses déceptions en lisant par exemple une conférence du proto-fasciste Léon Daudet au lieu de donner des poèmes simultanés et de les mêler à un concert cacophonique de percussions et de cris. Les programmations des événements dadaïstes à Paris comportaient toujours des œuvres avant-gardistes avec un élément perturbant ou imprévu.¹⁰⁷⁹ Ribemont-Dessaignes décrit la soirée du 5 février 1920 aux Indépendants :

Les uns après les autres nous étions montés sur une estrade, dans une petite salle pleine à craquer d'un public alléché par une publicité préalable, un vrai battage annonçait que Charlie Chaplin assisterait pour la première fois [...] à une séance dada. Trente-huit conférenciers étaient prévus, le manifeste de Picabia devait être lu par dix personnes, le mien par neuf personnes, celui de Breton par huit, et ainsi de suite jusqu'à Tristan Tzara dont le texte devait être lu par cinq personnes et un journaliste. Enfantillages, en apparence, mais soit que les textes fussent d'une extrême violence, soit qu'ils fussent présentés [...] de façon désarticulée ou cocasse et particulièrement provocante, l'assistance réagit sans mesure.¹⁰⁸⁰

Plusieurs soirées de ce genre ont lieu en 1920 et elles assoient la célébrité de Dada à Paris car ces manifestations ont attiré beaucoup d'attention de la part de la presse. Lier un mouvement aussi éphémère avec une très haute fluctuation dans ses programmes à des salles, des institutions et des journaux remet en perspective la spontanéité du mouvement dada.

Malgré la grande part de gratuité de nos actes, destinés à dérouter les mieux intentionnés à notre égard, un sens polémique très vif, soutenu par des invectives acerbes, caractérisait notre prise de position négative sur le plan de la réalité. Ce rapport entre l'art et la vie fut en réalité bien

1077 HAUSMANN, 2004, p. 143–146.

1078 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 68.

1079 SCHIFF, dans KAHN et WHITEHEAD, p. 151.

1080 RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 67.

plus complexe, mais en définitive, c'est à ce schéma que l'on peut réduire le sens de nos manifestations d'alors.¹⁰⁸¹

Les performances destructrices reflètent cette négativité, et malgré toute sa volonté de ne pas s'inscrire dans les traditions et le « je-m'en-foutisme », une certaine institutionnalisation du mouvement a lieu ainsi qu'une canonisation de ses textes et performances, « elles se stéréotypaient, se sclérosaient », comme disait Breton¹⁰⁸². Dans sa destructivité, le mouvement dadaïste constitue désormais un courant stylistique qui ne peut même pas être sauvé en se dissolvant.

Non seulement les premiers moments de rencontre avec le public d'un mouvement sont couronnés d'événements qui génèrent une attention médiatique négative, il se peut aussi que des institutions permanentes comme le Théâtre Jarry, garantissait un véritable abonnement au scandale : l'évacuation de la salle se faisait régulièrement, des insultes auprès de la police se multipliaient. Il était tout de même nécessaire parfois de faire appel à la Police pour assurer le déroulement sans interruptions de la représentation. La bagarre commence tout de même dès que Breton et ses amis s'installent dans la salle.¹⁰⁸³ Une stagnation similaire a touché les futuristes déjà avant 1914 (*cf.* ci-dessus).

Comme nous l'avons déjà conclu dans la partie précédente, stupéfier le public n'est pas une formule durable et demande une organisation publicitaire préalable qui contrarie la spontanéité implicite de l'événement. L'aspect de l'éphémère une fois perdu, transforme les soirées avant-gardistes en soirées et revues ordinaires. « Les vraies œuvres Dada ne doivent vivre que six heures »¹⁰⁸⁴ – l'ami dadaïste américain Arensberg rend compte du caractère éphémère des œuvres qui ne se veulent pas œuvres. Le dadaïsme se définit lui-même comme un combattant intellectuel qui lance, avec d'autres, le « carnage ». Ceci évoque la guerre, et l'idée que, après le mouvement, il reste du terrain et les Hommes purifiés.¹⁰⁸⁵ Le vouloir d'une « a-histoire » des futuristes, formulé trop souvent et trop lourdement, a justement empêché tout caractère éphémère et purificateur du mouvement. Le moment-clé du dadaïsme repose sur le moment perturbant atteint par tout moyen. Ce mouvement peut être considéré comme une unique très longue soirée, ou une performance.¹⁰⁸⁶

1081 TZARA, cité par RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 75.

1082 Cité par RIBEMONT-DESSAIGNES, p. 86.

1083 ARON, p. 89.

1084 ARENSBERG, W. C. : « Dada est américain », *Littérature* n° 13, Paris, mai 1920, p. 15–16, ici p. 15, consulté le 21 mai 2018 sur <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/litterature/>.

1085 BÉHAR, H. : « Dada », dans ABRAHAM et DESNÉ, p. 237–240, ici p. 240.

1086 *Ibid.*

III.3 Événements

*Une œuvre d'art doit satisfaire toutes les muses.*¹⁰⁸⁷

Le charme d'une expérience artistique sur le vif réside dans le moment unique vécu – ce n'étaient pas seulement les avant-gardistes qui le comprenaient. L'idée d'élargir le cadre théâtral en faveur des formats plus inhabituels a séduit les artistes en question. Au cours des chapitres précédents, nous avons établi qu'une approche purement théâtrale ne suffit guère pour comprendre les « spectacles » avant-gardistes. Nous souhaitons exposer dans cette partie de grands événements qui dépassent le cadre d'une soirée, destinés à joindre un grand public, aussi non-érudit, voire un public de masse, parfois hors des lieux habituels de représentation. Les implications techniques et politiques pour les auteurs dramatiques de ces « events » font partie de nos analyses. Les spectacles dont nous parlerons dans cette partie ont tous été commissionnés soit par d'autres artistes ou par une entité gouvernementale. Nous nous intéressons à montrer – plutôt qu'à analyser les pièces d'un point de vue littéraire, musical ou critique – les facteurs qui caractérisent ces spectacles avant-gardistes et les implications qui les distinguent des représentations théâtrales habituelles. Nous trouvons pourtant que les deux premiers exemples se sont toujours déroulés dans des théâtres classiques, au Théâtre du Châtelet à Paris dans le cas de *Parade* ainsi qu'au Théâtre du Drame musical à Petrograd dans le cas de *Mystère Bouffe*. Ces cadres ne satisfont pas les auteurs et metteurs en scène et la critique n'arrive pas à cerner les pièces, souvent inconsciemment, à cause de cette dissonance entre l'architecture et le contenu artistique. Ce n'est que dans le dernier exemple des spectacles de Avraamov où nous sommes confrontés à la véritable réalisation d'une œuvre d'art dans tous les dimensions, vraiment sortie de la salle de théâtre.

III.3.1 *Parade* – ni farce, ni cirque, mais un peu absurde

La création de *Parade* fut un grand coup médiatique à Paris, impliquant plusieurs noms parmi les plus demandés de l'époque : Cocteau, Léonide Massine, Picasso et Satie. La genèse de *Parade* est donc située dans le milieu dadaïste parisien qui sera détrôné petit à petit par le mouvement des surréalistes. La composition de ce ballet par Satie a été faite sur la commande de Cocteau. Le premier fit la connais-

¹⁰⁸⁷ COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 45.

sance de Cocteau lors du festival Satie-Ravel du 18 avril 1916¹⁰⁸⁸, où furent représentés les *Ballets russes*, et où ils commencèrent à projeter l'idée de leur propre ballet qui s'intitulera *Parade*. Le public parisien était déjà choyé par les représentations des *Ballets russes* et par les apparitions de Vaslav Nijinski qui remit en question toutes les figures traditionnelles du ballet. Il adoptait, entre autre, lors de la représentation du *Sacre de printemps*, les pieds en position parallèle ou tournés vers l'intérieur, et des attitudes asymétriques ; les danseurs piétinent, laissent traîner leurs pieds en marchant, tombent, tournent en rond, tremblent¹⁰⁸⁹, s'éloignant ainsi de la pure représentation en faveur d'une incarnation, d'un *embodiment* plus authentique que formalisé de leurs rôles et de leurs émotions respectives.

Cocteau rédigea le livret, Diaghilev et sa compagnie sont engagés pour s'occuper de la danse, et c'est Massine qui prit en charge la chorégraphie. Les décors et costumes de Picasso y ajoutent la touche d'un avant-gardisme confirmé ; la feuille de salle d'Apollinaire ne manquait pas non plus. Dans l'union d'artistes qui ont déjà marqué de manière significative leur époque, nous notons un certain parallèle dans la création de *Parade* avec celle de l'opéra futuriste *Victoire sur le soleil* en 1913 (cf. II.2.1.4), même si la dernière fut conçue en dimension plus modeste.

La partition est conçue entre les mois de mai et décembre de cette année 1916, la première lettre de Cocteau à Satie à cet égard date du 1^{er} mai.¹⁰⁹⁰ La création du ballet eut lieu le 18 mai 1917 au Théâtre du Châtelet. La remise de la réduction pour piano à quatre mains et du livret de *Parade* eut lieu en janvier 1917. Pendant les mois de février jusqu'en avril, des répétitions des danseurs avec Massine et Diaghilev eurent lieu à Rome – sans Satie, qui refusait partiellement de faire partie d'une œuvre plus collective qu'il ne le souhaitait.¹⁰⁹¹ Les échanges entre les artistes sont conservés en partie, et surtout les lettres de et pour Satie ont été documentées dans le recueil de Ornella Volta (cf. notes précédentes) et révèlent un processus de création marqué d'une rivalité sur la prééminence des décisions créatrices assez amusant à suivre, qui confirme une fois de plus l'antagonisme de Satie non seulement vis-à-vis du public, mais aussi vis-à-vis du grand sponsor des arts à Paris, Cocteau ; il l'insulta à plusieurs reprises, par exemple dans une lettre à Valentine Gross le 5 janvier 1917 : « Quel veau ! Quel melon ! Quelle engelure sur les jambes ! »¹⁰⁹²

1088 SATIE, Erik, *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Ornella Volta, Paris : Fayard, 2000, p. 225.

1089 SANIO dans REININGHAUS, p. 17.

1090 SATIE dans VOLTA, p. 240.

1091 *Ibid.*, p. 269.

1092 *Ibid.*, p. 272.

Le titre Parade renvoie à la fois à une farce théâtrale et à une pratique de cirque où les artistes s'exercent à un petit spectacle devant leur baraque ou la tente afin d'inciter des gens à entrer. Tout le ballet consiste en ce moment incitatif : un spectacle remplissant toute la soirée n'a pas lieu. Les acteurs principaux sont un prestidigitateur chinois, une petite fille américaine, des acrobates et les trois managers du cirque. À chacune de ces entités est attribué un morceau de musique auquel correspond son moment de danse, et il y a des morceaux instrumentaux, à plusieurs, ou pour tous les danseurs comme le « Prélude du rideau rouge », le « ragtime du paquebot » et le « finale ».

Les possibles débuts d'une nouvelle musique française ainsi que la proximité avec le cubisme ont été examinés exhaustivement par Franziska Kollinger.¹⁰⁹³ Il s'agit pour nous de comprendre surtout l'entrelacement du spectacle et de la musique. En tant qu'inspirateur pour les expériences théâtrales, Satie donne une approche rafraîchissante car il considérait la musique aussi importante que les effets visuels, la littérature et la scénographie. La musique « blanche » est d'expression neutre, ne doit pas s'imposer. On voit que les éléments de structure comme le rythme, les mélodies, l'harmonie et la dynamique sont à priori fixés et mis ensemble comme un Puzzle. Il forme des petites structures (de rythme, mélodie etc., cf. chapitre II.2.4) qui donnent une forme cohérente par le principe de la répétition. Il évite ainsi le développement classique fondé sur les structures d'harmonie et de thèmes figés. Le résultat est une musique qui s'exprime par des formules statiques, assouplies de tournures et de phrases typiques pour structurer et finir les pièces : c'est une musique de caractère statique et neutre. Ceci est par conséquent facilement combinable avec des éléments scéniques, littéraires et visuels : cette musique s'apprête tout à fait à l'usage multi-médial, comme les dessins et les textes de Satie dans *Le piège de Méduse*¹⁰⁹⁴, ou encore dans le ballet *Relâche* dont l'*Entr'acte* devenait une bande sonore (cf. II.2.4).

L'emploi des bruitages – une roue de loterie, une machine à écrire et une sirène – n'est pas forcément l'expression d'une volonté bruitiste de Satie qui était plutôt opposé à ce genre d'effet. Il est possible que les bruits étaient suggérés par Diaghilev qui, alors, vivait à Rome et était en contact avec le groupe futuriste.¹⁰⁹⁵ C'est aussi Cocteau qui insiste pour employer un maximum de percussions ainsi que des objets quotidiens, à savoir « les sons d'une dynamo, d'appareils morses, de sirènes, d'un express, d'un aéroplane »¹⁰⁹⁶ :

1093 KOLLINGER, Franziska : « Saties 'Parade' (1917) als Entwurf einer neuen Französischen Musik? », *Archiv für Musikwissenschaft*, t. 71, n° 1, 2014, p. 21–43.

1094 SANIO, Sabine : « Ausdruckslos, neutral, möbiliierend – Erik Satie und seine späten musiktheatralischen Anregungen », dans REININGHAUS, p. 42–45, ici p. 43.

1095 SHATTUCK, p. 171.

1096 ARFOUILLOUX 2009, p. 34.

La partition de Satie est conçue pour servir de fond musical à un premier plan de batterie et de bruits scéniques. Ainsi elle se soumet, très humblement, à la réalité qui étouffe le chant du rossignol sous le roulement de tramways.¹⁰⁹⁷

Dans la partition de Satie apparaissent quand-même

une sirène aiguë puis une roue de loterie [...] ; une machine à écrire, des coups de revolver et une sirène grave [...], un vrombissement imite l'aéroplane [...] ainsi qu'un bouteillophone (un carillon employant des bouteilles au lieu de cloches).¹⁰⁹⁸

Ils n'ont aucun rapport avec le scénario où n'apparaît ni machine à écrire ni revolver et sont donc employés de manière abstraite, afin d'amplifier l'éventail des sons par le quotidien moderne et de créer un effet de surprise. Cet emploi de bruits quatre ans après le premier texte de Russolo n'est guère surprenant ou innovateur, pourvu que Cocteau fût au courant de ses activités, répandues même en traduction française à Paris, grâce aux efforts publicitaires de Marinetti. Pour lui, les bruits auraient constitué le « bouquet »¹⁰⁹⁹ de la musique, donc des suggestions oscillant entre le concret et l'abstrait et surtout bien placées dans le monde contemporain.

L'apparition du Rag-time du Paquebot après le morceau pour la fille américaine rend également hommage aux modes du temps. C'est une pratique authentique du music-hall où le tube *Mysterious Rag* de Irving Berlin et Ted Snyder de 1911 est ubiquitaire – il se trouve par exemple encore mentionné négligemment dans *Flametti ou Du dandysme des pauvres* de Ball de 1918, paru à Berlin, où Mr. Meyer, un pianiste de cabaret se met à jouer justement ce *Mysterious Rag* pour ouvrir la soirée « *indem er [...] auf die Klaviatur lo-shackte* »¹¹⁰⁰ – en s'attaquant au clavier. On peut comprendre cette démarche comme un aspect pédagogique chez Satie : l'introduction du Jazz dans sa musique et familiariser le public ignorant avec le Jazz¹¹⁰¹. On peut même croire que c'est la première utilisation de Jazz dans la musique savante – qui trouvera d'innombrables successeurs. Par ailleurs, l'affinité pour tout ce qui est moderne n'est pas un fruit du réalisme – malgré le sous-titre « ballet réaliste » – au contraire : l'éclecticisme de la musique et les acteurs dans des costumes qui les empêchent de bouger donnent une fresque d'une légère absurdité¹¹⁰² – l'absurdité du monde

1097 George Auric sur *Parade*, cité par ARFOUILLOUX 2009, p. 35.

1098 ARFOUILLOUX 2009, p. 34.

1099 COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 66.

1100 BALL, Hugo, *Flametti oder vom Dandyismus der Armen* (1918), Wädenswil : Nimbus, 2016, p. 194, nous traduisons.

1101 CHARLES, p. 35.

1102 SHATTUCK, p. 173.

contemporain et l'absurdité de ses styles hétérogènes. Satie s'engageait à dissoudre tout au long de son œuvre la frontière entre la musique savante, destinée à un public académique, et la musique populaire. Dans ce ballet, il prépare la voie pour l'élargissement des techniques de son époque.¹¹⁰³

Le fait d'assembler un tel groupe d'acteurs si connus et importants pour la vie culturelle de l'époque, constitue en soi un spectacle improbable qui provoque une affluence si énorme de public qu'elle ne pouvait que causer une sorte de scandale. Observer ces danseurs distingués dans une mêlée de figurants et de musiciens exécuter une pièce qui ne cherche ni à plaire ni à construire une narration cohérente – son thème étant la confusion avant qu'un vrai spectacle ne puisse avoir lieu – contrarie les attentes vis-à-vis d'une soirée au théâtre du Châtelet. Le processus de création ayant été relativement long et profond, alors que le résultat vise plutôt la confusion et une impression de spontanéité est une dissonance qui s'intègre encore moins bien dans un cadre théâtral habituel.

Il y a plusieurs aspects qui ridiculisent et subvertissent l'événement et le ballet comme genre. Picasso avait conçu des costumes tellement pompeux – faute de décors limités – qu'ils empêchaient le mouvement différencié et complexe. La chorégraphie était donc déjà un élément comique, non séduisant ou innovateur comme attendu. Pour ceux qui étaient en tenue d'acrobate, Massine employait des figures qui reflètent les mouvements habituels et quotidiens, faisant allusion aux pantomimes de Charlie Chaplin ou aux mouvements d'assouplissement sportif.¹¹⁰⁴ Ces aspects confirment les tendances contemporaines des troupes de ballet qui depuis Louis XIV sont souvent porteuses de grandes innovations ; non seulement elles apportent de nouvelles figures de danse, mais entraînent aussi des changements scéniques et musicaux. Et surtout de la part des artistes de domaines différents qui aspirent à recréer une relation avec l'objet d'art en soi, et non avec des états de la matière inanimée qui sont toujours mêlés de sentiments et de subjectivité.¹¹⁰⁵ Le sous-titre de *ballet réaliste* est d'autant plus justifié.

La représentation fut mal reçue par les critiques. Le ballet était « outrageant pour le goût français », Satie était qualifié d'« inharmonieux, loufoque compositeur en machines à écrire et crécelles ». ¹¹⁰⁶ Satie répliqua de manière injurieuse à ce journaliste et dut payer une amende de 1000 Francs pour « injures publiques et diffamation » : le scandale était complet, mais le succès du malfamé garanti.¹¹⁰⁷ Dans des correspondances diverses, il déploie toute l'affaire en se mettant en

1103 SANIO dans REININGHAUS, p. 42.

1104 KIESER, Klaus : « Der Tanz macht Pause – Experimente der Ballets Russes und Ballets Suédois », dans REININGHAUS, p. 90–92, ici p. 91.

1105 MELLERS, Wilfried H. : « Erik Satie und das Problem der « zeitgenössischen » Musik », dans METZGER et RIEHN, p. 7–26, ici p. 16.

1106 Critiques cités par AURIC, Georges, dans COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 17.

1107 SHATTUCK, p. 171–172.

scène comme une victime d'intégrité impeccable, soulignant ainsi son statut d'antagoniste d'époque.

Même si *Parade* se déroulait dans un cadre officiel et sécurisé, n'étant pas au même niveau de violence verbale que les soirées avant-gardistes qui se dérouleront deux ans plus tard à Paris, la réaction du public, de la presse, menant au scandale, fut immédiate et eut un rayon retentissant considérable. Cela était, pour les artistes participant à ce spectacle, un moment-clé dans leur carrière. D'une rhétorique apaisée, presque esthétisée, ce « ballet (sur-)réaliste » semble anodin à première vue, mais possède un potentiel provocateur ; l'effet radical peut même être jugé bien plus puissant que les événements que nous venons d'illustrer dans la partie précédente, qui montre des œuvres d'une destructivité plus apparente comme la présentation des *intonarumori* – c'est le plaisir de la déception.

III.3.2 Pas que le constructivisme : Fêtes révolutionnaires

Le théâtre russe n'a pas d'âge d'or comparable aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles à l'Ouest de l'Europe, du moins pas à cette époque. Étant plutôt intégrée à la vie culturelle byzantine et orientale, la culture gréco-italienne ne concernait guère la Russie à l'âge baroque. Il existe une tendance à déduire qu'il existait une forme de théâtre qui s'approche des mystères comme en France du Moyen-Âge. Il s'agit de la représentation d'un argument souvent théologique destinée à tout public, méprisé par l'église malgré son contenu religieux.¹¹⁰⁸

Le théâtre est sans doute l'art le plus important pour la vie culturelle à l'époque. On considère dans le monde entier que le théâtre reflète l'état de la société qui le crée. En Russie, spécialement, c'est un théâtre qui, à côté de la littérature qui doit forcément le précéder (à l'époque du moins), était longtemps la seule forme d'art recourant à une tradition cohérente – contrairement à l'architecture, la musique et aux arts plastiques.¹¹⁰⁹ Depuis 1917, il signifie la rédemption du monde par la fantaisie ; un moyen pour fuir une société du collectivisme où la vie privée, la religion ainsi qu'un grand nombre de rêves personnels se sont dissous. Voilà l'une des raisons pour laquelle le théâtre est si important pour les russes de la génération révolutionnaire : les valeurs et catégories rendues invalides sont en partie compensées par le théâtre qui permet la libre expression, de vivre ses rêves. En revanche, ce n'est pas juste une liberté sur scène, c'est LA pensée collective qui arrive à changer le plus rapidement les états d'esprit du public – bien d'autres

1108 GREGOR et FÜLÖP-MILLER, p. 12–14.

1109 *Ibid.*, p. 59.

avant-gardistes considérèrent le théâtre comme la forme d'art ayant le plus grand impact sur ses spectateurs – c'est un lieu d'utopie, capable de l'installer (l'utopie) dans les esprits des spectateurs.¹¹¹⁰

Un des grands réformateurs était Tairov, qui cherchait à rompre avec la spécialisation des acteurs, des chanteurs et des acrobates, et optait pour un modèle d'acteur synthétique. Le théâtre en tant que lieu donne un cadre où on peut voir toutes les formes du théâtre joué par toute sorte d'acteurs, désormais incarnés dans la même personne. Des touche-à-tout artistiques dans un théâtre libre, le concept de Tairov a du succès, il fonda ensuite le théâtre de chambre à Moscou en 1914, emblème d'un théâtre anti-naturaliste et anti-décoratif sans avoir d'autre but concret : voilà de l'activisme qui se nourrit de la force du contraire, qui est, en soi, négatif, voire destructif, mais qui correspond parfaitement à l'ambiance pré-révolutionnaire de l'époque. Le point de départ du théâtre n'est plus un texte dramatique. Le nouveau théâtre n'est plus créé par des poètes, mais devrait surgir de lui-même, ce qui ferait également suivre une nouvelle littérature. Son idéal : la *commedia dell'arte*, pour lui une forme de théâtre libre de tout paradigme théorique, improvisée, spontanée, comme les formules du music-hall de Marinetti. Les artistes de l'époque étaient forcément contre toute forme figée, fixée, et surtout é c r i t e. Ses idées, restant pourtant toujours esthétiques, ciblent donc la destruction du statu quo de l'art dramatique.¹¹¹¹

Si le théâtre pré-révolutionnaire perpétuait des valeurs sûres, montrant des conflits résolus et l'éternelle beauté, le nouveau théâtre bolchevique devait activement soutenir la nouvelle société de l'union soviétique et sa révolution dans les esprits du public, du peuple. C'est un théâtre de l'agitation de Meyerhold, qui utilise des théâtres volants, des troupes qui jouaient dans des zones où l'on croyait avoir besoin d'agitation, plus précisément d'un renforcement des idées bolcheviques.¹¹¹² Vu le grand nombre d'analphabètes, le théâtre se prête comme le moyen idéal pour véhiculer l'idéologie révolutionnaire ; il n'était pas nécessaire de lire des manifestes pour pouvoir de suivre les pièces. Jusqu'en 1927, le théâtre révolutionnaire et constructiviste de Meyerhold est le théâtre le plus novateur et le plus important, son influence sur la population est évidente par son appui institutionnel, et ses nouveaux principes sont sérieux.¹¹¹³ Ses décors reflètent les tendances contemporaines et sa réalité soviétique : toute sorte d'illusion évoquée par la peinture étant interdite, l'environnement du nouvel acteur bio-mécanique devait correspondre à ses exercices physiques. C'est donc le marteau et la faucille et non le pinceau qui seront utilisés pour libérer les décors de toute influence

1110 GREGOR et FÜLÖP-MILLER, p. 39.

1111 PÖRTNER, p. 96–100.

1112 GREGOR et FÜLÖP-MILLER, p. 103.

1113 *Ibid.*, p. 116.

historique. Ironiquement, le même Meyerhold qui s'était d'abord consacré au théâtre décoratif devient adepte du constructivisme : on trouve des décors de grandes dimensions, des roues, des métaux, des constructions en bois, des escaliers et des terrasses, des voitures, des ascenseurs, des grues, tous dispersés, sans aucun arrière-plan suggérant de la profondeur.¹¹¹⁴

C'est en ridiculisant l'ancien théâtre qu'on le détruit le mieux, pensait Meyerhold, et il accentuait donc les éléments de la vie quotidienne, ridiculisait les scènes sentimentales en les accompagnant d'un accordéon, se moquait des anciens propriétaires, glorifiait les paysans. Il fit entrer les éléments du théâtre de variété : Clowneries, orchestres de bruitages, la danse des machines au lieu d'un ballet. Il s'intéressait aux fêtes foraines, aux bals populaires, intégrait les masques et la *Commedia dell'Arte*. Le jeu des acteurs devait englober des habiletés déclamatoires ainsi que des pantomimes. Le répertoire, par contre, était en très grande partie encore emprunté à l'époque bourgeoise, parfois retravaillé, adapté, ou parfois sous la forme d'un persiflage. Sa quête théâtrale le mena finalement aux grandes questions sociales, ce qui le motiva à mettre en scène des pièces de Maïakovski entre 1918 et 1922¹¹¹⁵ (cf. ci-dessous). L'agitation politique était toujours au centre de l'acrobatie et de la parodie. La scène présentée ainsi ressemble à un cirque, ce qui n'est pas tout à fait une idée nouvelle. La tradition théâtrale fut importée pendant plusieurs siècles en Russie, alors que le cirque a toujours été proche de la population, du moins depuis le X^{ème} siècle, par la culture byzantine. Il offrait donc la possibilité de rattacher la révolution aux traditions populaires.¹¹¹⁶ Or, il y a toujours eu la tendance d'un théâtre d'indignés, de révolte. La Russie n'a guère connu une période classique où la vie culturelle baignait dans ses mérites et créait un maximum de corpus national, elle a toujours été ébranlée par la protestation. Ce n'est donc pas une véritable révolution artistique qui commence avec la grande révolte politique, elle résidait dans l'histoire de l'art russe depuis bien des siècles.¹¹¹⁷ L'action politique réunit toutes les découvertes et préférences au niveau de l'art et des idées des avant-gardistes¹¹¹⁸. Le porteur de « propagande » principal est le manifeste, qui, distribué dans les journaux, sous forme de flyers chez des galeristes, libraires, dans des cafés intellectuels, etc., et également imprimé dans des anthologies contemporaines (les années 1910, 1920), a un grand rayon d'effet¹¹¹⁹. L'effet émotionnel des paroles et images utilisées peut être tellement fort qu'il pousse le lecteur à une réaction spontanée, tout en oubliant le « vrai » contenu du texte. Vu

1114 PÖRTNER, p. 110–112.

1115 BAUERMEISTER et HERTLING, p. 14.

1116 GREGOR et FÜLÖP-MÜLLER, p. 113–4.

1117 *Ibid.*, p. 59.

1118 GOLDENBERG, p. 41.

1119 EHRLICHER, p. 29.

ainsi, le manifeste n'est pas seulement un texte théorique qui accompagne la production artistique, mais devient un incitateur à l'action¹¹²⁰. L'intégration des manifestes dans des représentations théâtrales (cf. ci-dessus) leur donne un caractère moins textuel, communiquant, mais événementiel.

Il s'agit donc d'un activisme esthétisé : d'un côté, l'art y trouve sa place, de l'autre, le positionnement politique lui-même devient une étiquette plus ou moins esthétique. Être un parlementaire est la preuve d'une certaine médiocrité, se trouver une direction individuelle, par contre, montre l'esprit libre et, dans un sens nietzschéen, aristocratique¹¹²¹. C'est une promesse implicite des avant-gardes qui se réalise dans l'action politique : la libération intellectuelle libérerait, par conséquent, les autres domaines restreints, notamment d'un système politique en dépression ou trop oppressif¹¹²². « L'art est un but immanent à la vie [...] et [...] ne peut qu'être action et instrument de progrès. »¹¹²³ Et c'est encore Maïakovski qui chante le slogan unissant les futuristes et le spectacle révolutionnaire : « Dans les rues, futuristes, joueurs de tambour et poètes »¹¹²⁴

III.3.2.1 *Mystère-Bouffe*, 1918/1921

Avant d'illustrer les enjeux de la pièce commissionnée pour l'anniversaire de la révolution, il nous semble pertinent de faire un commentaire concernant la réception du mystère médiéval au XIX^{ème} siècle – une lecture de cette pièce soviétique qui permet de comprendre la simplicité de ses images et la naïveté des métaphores et qui n'était sans doute pas étrangère à Maïakovski.

Le mystère est une forme du jeu dramatique qui date de l'antiquité et qui devient un spectacle sacré au Moyen-Âge.¹¹²⁵ Les mystères se donnaient dans des palais et sur des places publiques la veille ou les jours mêmes des fêtes religieuses, de façon à garantir un maximum de spectateurs. Dans *Notre-Dame de Paris*, Paris 1831, Victor Hugo donne une description pertinente des enjeux du mystère écrit par Pierre Gringoire, *Le bon jugement de madame la vierge Marie*.

1120 *Ibid.*, p. 30.

1121 ANTLIFF, Mark : « Cubism, Futurism, Anarchism : The 'Aestheticism' of the "Action d'Art" Group, 1906–1920 », *Oxford Art Journal*, t. 21, n° 2, 1998, p. 103.

1122 EBURNE, Jonathan P. : « Antihumanism And Terror : Surrealism, Theory, and the Postwar Left », *Yale French Studies*, n° 109, 2006, p. 43.

1123 LISTA, 2001, p. 32.

1124 Cité par RIPELLINO, p. 84.

1125 VICTOROFF, Tatiana : « Le Mystère, une réinvention permanente », dans DUCREY et VICTOROFF, *Renaissances du Mystère en Europe*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2015, p. 17–26, ici p. 18–20.

La foule s'épaississait à tout moment, et, comme une eau qui dépasse son niveau, commençait à monter le long des murs, à s'enfler autour des piliers, à déborder sur les entablements, sur les corniches, sur les appuis des fenêtres, sur toutes les saillies de l'architecture, sur tous les reliefs de la sculpture.¹¹²⁶

Le premier des personnages portait en main droite une épée, le second deux clefs d'or, le troisième une balance, le quatrième une bêche ; et pour aider les intelligences paresseuses qui n'auraient pas vu clair à travers la transparence de ces attributs, on pouvait lire en grosses lettres noires brodées : au bas de la robe de brocart, JE M'APPELLE NOBLESSE ; au bas de la robe de soie, JE M'APPELLE CLERGÉ ; au bas de la robe de laine, JE M'APPELLE MARCHANDISE ; au bas de la robe de toile, JE M'APPELLE LABOUR.¹¹²⁷

Cette forme de spectacle a été reprise pendant les années pré- et post-révolutionnaires en Russie dès l'Âge d'argent (*cf.* Introduction), étant adaptée à un large public souvent illettré.¹¹²⁸ L'action est souvent portée par des archétypes ou des allégories qui « versaient à qui mieux mieux des flots de métaphores »¹¹²⁹ et qui servent de personnages au comportement exemplaire. Ce n'est pas pour autant que cette forme de pièce fut appelée « moralité »¹¹³⁰.

Dans l'ambiance post-révolutionnaire, il s'agit surtout de changer de lieu : trouver des espaces assez grands pour accueillir tout le peuple et sortir des salles de théâtre, répondre à un besoin répandu et créer plus de théâtre¹¹³¹. Sur la place publique, on peut théâtraliser la vie, ou bien, donner un cadre scénique à la propagande, politiser la vie dans le sens benjaminien (*cf.* ci-dessous), le mystère médiéval étant une forme très adaptée. Lounatscharski, dans *L'Art et la révolution*, met en relief l'aspect de la fête populaire d'un tel événement :

La fête du peuple s'ornera avec tous les arts, elle sera dans la musique et dans les choeurs, elle exprimera ses sentiments et ses pensées par des représentations en plein air, par des chants et des récits de poèmes à des endroits différents dans une foule jubilante, qui se fondra dans l'ensemble.¹¹³²

On donnait à voir, par exemple, une reconstitution historique de l'occupation du palais d'Hiver à Saint-Petersbourg du 25 octobre 1917, pour l'anniversaire des trois ans du règne soviétique, devant environ 60.000 spectateurs. On avait

1126 HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris* (1831), Paris : Librairie Générale Française, 1988, p. 71.

1127 *Ibid.*, p. 88–89.

1128 REDEPENNING, p. 86.

1129 HUGO, p. 89.

1130 *Ibid.*, p. 85.

1131 RIPELLINO, p. 102.

1132 LUNATSCHARSKI, p. 28.

demandé à Maïakovski d'écrire une pièce pour des occasions semblables à venir, et « sa conception du théâtre, et sa tendance à chercher des éléments poétiques dans la Bible le menaient tout droit au Mystère ». ¹¹³³ Lors de la commémoration le 7 novembre 1918 au Théâtre Lyrique de Petrograd, on joua son *Mystère Bouffe* qui avait déjà fait un long chemin entre les comités et la censure, les lieux des répétitions n'étaient que des salles sans chauffage, les affiches étaient imprimées en noir et blanc ¹¹³⁴. Avec la scénographie constructiviste de Malevich et la mise en scène de Meyerhold, surtout celle de la deuxième version que préparait Maïakovski et qui fut créée le 1er mai 1921 au cirque de Moscou à l'occasion du troisième Congrès du *Komintern*, la pièce possède déjà une valeur anthologique dans l'histoire de la Révolution et de la censure de plus en plus importante. Ses difficultés – on trouvait même des prétextes pour ne pas éditer la pièce ¹¹³⁵ – témoignent aussi de la lenteur de la scène culturelle – malgré la révolution et le climat anti-bourgeois, on donnait toujours du Shakespeare ou *La traviata* dans les théâtres et on n'acceptait que frileusement le répertoire provenant des artistes soutenus par le nouveau gouvernement. Ce point souligne encore la vision avant-gardiste de Maïakovski lorsqu'il répondit aux exigences du public post-révolutionnaire par une parabole ironique apte à animer des masses sur une scène de n'importe quelle dimension.

Le mystère comprend six actes et unit un plateau d'acteurs nombreux. Il y a un groupe de 14 « purs », groupe composé des personnages d'un rajah, d'un pacha, d'un pope et d'autres personnes aisées du milieu international ; et 14 « impurs », des travailleurs tels qu'un allumeur de réverbère ou une blanchisseuse, etc., qui « personnifient la solidarité prolétarienne » ¹¹³⁶. Il y a donc dès le début une disparité entre les deux groupes qui devient de plus en plus flagrante au long de la pièce.

Un déluge refoule les derniers Hommes purs et impurs au Pole Nord où ils construisent une arche afin d'échapper à l'inondation et d'arriver au mont Ararat. Les purs dominent les impurs et leur font effectuer tous les travaux sur l'arche, disposant de l'intégralité des provisions, « aux uns le craquelin, aux autres le trou du craquelin », comme l'affirme le « pur » Français. ¹¹³⁷ Après une mutinerie, les purs sont jetés dans la mer et les impurs prennent le contrôle de l'arche. L'« homme-simplement » leur apparaît et les guide vers la terre promise. Les impurs passent par l'enfer et par le paradis pour enfin accéder à la terre promise,

1133 TRIOLET, Elsa : « Maïakovski et le théâtre », dans MAÏAKOVSKI, *Vers et proses*, choisis, traduits, commentés par Elsa Triolet, Paris : Le Temps des Cerises, 2014, p. 369–422, ici p. 386.

1134 *Ibid.*, p. 381–386.

1135 RIPELLINO, p. 119–120.

1136 *Ibid.*, p. 97.

1137 Cité par RIPELLINO, p. 86.

un monde où ils auront suffisamment de nourriture et du travail à volonté et où personne ne profitera d'eux. La pièce se termine par l'*Internationale*.

Les symboles sont accessibles et limpides, en provenance des imaginaires chrétiens et communistes-idéalistes et se prêtent parfaitement à un mystère au service de la révolution¹¹³⁸. Le motif du déluge est déjà présent dans *Notre marche* (cf. II.3.2.2), représentant les promesses de la révolution qui demande tant de sacrifices :

Avec les flots d'un deuxième déluge
Nous lavons les villes du monde.

Le paradis céleste et propre appartient à la bourgeoisie désormais éliminée, et le vrai paradis terrestre et simple des ouvriers devient la terre promise de la nouvelle époque.

Après quelques tentatives, les artistes impliqués dans ces jeux voué à un public de masse ont dû admettre qu'on n'accédait pas à la « terre promise » d'un nouveau théâtre, mais qu'on était censé s'orienter à partir d'un certain niveau de symboles simplistes. Le genre hautement identifié par des contenus religieux devient une pièce révolutionnaire et plutôt anti-religieuse, l'enfer et le paradis sont surpassés ; la terre promise est un paradis terrestre et un reflet idéal de la vie en tant que telle. L'affinité pour ces symboles est déjà présente dans *Victoire sur le soleil* où un passé radieux – le soleil – est vaincu par les hommes futuristes.

C'est le symbolisme pragmatique dans le théâtre des masses : on se sert des objets qui symbolisent par exemple la vie quotidienne qui étouffe l'ouvrier, pour ensuite le libérer, – tous deux, le symbole et l'ouvrier, ou le spectateur qui s'identifie avec le symbole, – sur la scène, le symbole devient un trophée. Cette forme est encore liée aux mystères, mais également aux représentations des moments de révolte des masses, comme déjà en 1794 sur le Champ de Mars lors de la fête de l'Être suprême.¹¹³⁹ Il s'agit d'une réflexion dirigée en publique – étant donné que ces symboles sont des constructions fragiles dont la ré-négociation entraîne aussi la réconciliation des rapports conflictuels¹¹⁴⁰ des Hommes avec leur imaginaire symbolique.

La pièce a été bien reçue malgré le reproche principal des critiques : s'agissait d'une œuvre d'art intellectuelle peu compatible avec un public de masse – un

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹¹³⁹ GREGOR et FÜLÖP-MILLER, p. 53.

¹¹⁴⁰ La perception d'un symbole en tant que lieu de conflit plutôt qu'un moment de partage essentiel provient d'une réflexion sur l'histoire culturelle et intellectuelle de SURKIS, Judith : « Of Scandals and Supplements: Relating Intellectual and Cultural History », dans MCMAHON, Darrin M. et MOYN, Samuel, *Rethinking Modern European Intellectual History*, Oxford Scholarship online, avril 2014, p. 102.

reproche qui ne quitta plus le poète.¹¹⁴¹ Maïakovski se souvient d'une réception différente dans son autobiographie *Moi-même* :

Je termine le *Mystère*. J'en fais la lecture. On en parle beaucoup. On le joue. Cela fait terriblement hurler les gens. Surtout les intellectuels communistes. Andreeva [qui dirige les théâtres et spectacles de la commune de Petrograd, n.d.t.] en aurait fait des choses, pour que le spectacle n'ait pas lieu ! On le présente trois fois, puis on le met en pièces. Et les *Macbeth* reprennent. [...] Je fais des tournées dans les usines avec le *Mystère* [...]. On nous reçoit joyeusement.¹¹⁴²

L'auteur se voyait toujours confronté aux mêmes réactions des ouvriers après chaque lecture publique de la pièce ; c'est l'opposition du Comité Central du Parti qui empêchait finalement que la pièce fût montée plus souvent ; le contenu était donc assez accessible aux personnes d'une érudition de base.¹¹⁴³ Dans cette époque d'incertitude politique, les théâtres ainsi que les critiques prenaient leurs distances avec contenu politique et la pièce cessait d'être jouée. Mais le format du mystère était entré dans les mœurs théâtrales, et à d'autres occasions de fêtes révolutionnaires, on donnait toujours des pièces symboliques, comme *Le Mystère du travail libéré* pour le 1er Mai 1920, voire même des reconstitutions historiques comme *La Prise du Palais d'Hiver* pour le 7 novembre 1920.¹¹⁴⁴ Nous parlerons d'une spectaculaire fête révolutionnaire dans la prochaine sous-partie.

L'idée intéressante de ces spectacles était celle de la *reconstitution véridique* d'événements historiques, qui inspira par exemple Eisenstein.¹¹⁴⁵ Cela implique donc de tout fonder sur l'expérience de la masse du peuple anonyme. Par conséquent, il n'y pas de héros, pas de destin de deux amoureux, et pas non plus forcément une action cohérente. Maïakovski souligne lui-même dans une introduction à la seconde version de sa pièce que son actualisation avait été nécessaire et demande à « vous tous qui dans l'avenir jouerez [...] *Mystère Bouffe*, changez le contenu, actualisez-le, du jour, de la minute. » Et il explique, plus directement encore : « *Mystère Bouffe*, c'est une carcasse de pièce sur laquelle chaque jour poussent de nouveaux événements, qui chaque jour traverse de nouveaux faits. »¹¹⁴⁶ L'auteur dramatique dans ce cas n'a pas l'habituelle

1141 RIPELLINO, p. 101.

1142 MAÏAKOVSKI : « Moi-même », dans *Vers et proses*, choisis, traduits, commentés par Elsa Triolet, Paris : Le Temps des Cerises, 2014, p. 89.

1143 TRIOLET, Elsa : « Maïakovski et le théâtre », dans MAÏAKOVSKI, *Vers et proses*, choisis, traduits, commentés par Elsa Triolet, Paris : Le Temps des Cerises, 2014, p. 369–422, ici p. 393.

1144 RIPELLINO, p. 103–104.

1145 GREGOR et FÜLÖP-MILLER, p. 107.

1146 MAÏAKOVSKI : « *Mystère Bouffe* », dans le même, *Poèmes*, traduits du russe et présentés par Claude Frioux, t. 2, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 23 et 25.

distance vis-à-vis de l'action lorsqu'il met en scène non seulement la pièce, mais tout l'événement, y compris le public, les intentions révolutionnaires : il n'inscrit pas sa pièce dans l'éternité ou dans l'histoire théâtrale, mais il devient lui-même un participant des combats de rue, il est un véritable poète révolutionnaire. Ainsi, il créait une réalité directe et palpable dans un cadre supposé de spectacle de foire, nous rappelant aussi le cadre de *Parade*.

III.3.2.2 Bakou 1922 : Sifflets à vapeur et l'Internationale

Lors des célébrations des anniversaires révolutionnaires en 1919, 1922 et 1923, Avraamov mettait en place ses *Symphonies des sifflets*. La première représentation eut lieu à la gare de Novgorod en 1919, où on donna seulement l'*Internationale* ; en 1923, il conçut une pièce plus longue, qu'il appela *Une Symphonie sur le square rouge à Moscou*.¹¹⁴⁷

En 1922, l'événement eut lieu à Bakou ; le compositeur et constructeur était prêt à perfectionner ses expériences de 1919 à Novgorod. Une flotte de 36 bateaux voués à partir pour Ashtrakhm sera préparée à former l'orchestre pour cet événement. Avraamov construit des sifflets qui sont des pipes à vapeur, en vissant une vingtaine de pipes sur un grand tube qui peut être raide, plié ou en demi-cercle. Il prévoit des conduits d'évacuation pour l'eau aux deux bouts. Au milieu, il situe la machine à vapeur qui agit sur la vingtaine de pipes par le grand tube. Les sifflets peuvent être accordées en ajoutant des éléments cylindriques ou des bouts de bois, ou sinon en changeant les trous par lesquels la vapeur est censée sortir. La pression idéale pour une tonalité exacte est entre 100 et 120 livres. Il faut garder la machine au chaud afin d'éviter que la vapeur ne refroidisse trop rapidement. Pour diriger une telle entreprise qui inclut autant de bateaux et de sirènes dispersées, on utilise un canon pour marquer le début et la fin de l'évènement ; un canon de campagne peut jouer le rôle d'instrument de percussion. Une tour assez haute sert au chef d'orchestre à donner les signaux nécessaires pour garantir un déroulement continu du concert. Il se sert de drapeaux multicolores et d'un revolver.¹¹⁴⁸

La possibilité d'inclure d'autres bruits comme des klaxons, des avions, diverses alarmes et des cloches peut directement être incluse dans la composition sans devoir considérer l'harmonie¹¹⁴⁹ – la joie transmise par ces interventions imprévisibles, – donc indéterminables –, encouragées de l'extérieur est en elle-

1147 REDEPENNING, p. 230.

1148 AVRAAMOV, Arseni : « The Symphony of Sirens », dans KAHN et WHITEHEAD, p. 245–252, ici p. 246–249.

1149 *Ibid.*, p. 249.

même un atout esthétique pour ce genre d'événement ; malgré tout une préparation minutieuse, le spectacle reste unique, son aura, dans un sens benjaminien, reste éphémère. Les instructions détaillées furent publiées en langue turque¹¹⁵⁰ dans trois journaux le 6 novembre 1922, le jour qui précédait la célébration.

Pour le 5^{ème} anniversaire de la Révolution d'Octobre.

Instructions pour « La symphonie des sirènes »

Le matin du cinquième anniversaire, le 7 novembre, tous les navires de Gocasp, Voeflat et Uzbekcasp, y compris tous les petits bateaux et navires, se rassembleront près du quai de la gare ferroviaire à 7h00. Tous les bateaux recevront des instructions écrites d'un groupe de musiciens. Après cela, ils occuperont la place qui leur a été assignée près du quai des douanes. Le destroyer Dostoyny, avec le sifflet à vapeur et les petits bateaux, sera ancré plus haut, devant la tour.

À 9 h, toute la flottille sera en position. Toutes les machines mobiles, les trains locaux, les cuirassés et les machines à vapeur réparées arriveront en même temps. Les cadets des cours du 4^e Régiment, les étudiants du Conservatoire Azgo et tous les musiciens professionnels seront sur le quai au plus tard à 8 h 30.

À 10 h, les troupes, l'artillerie, les mitrailleuses et le reste des véhicules se mettront également en position, suivant les ordres reçus. Les avions et les hydravions seront également prêts.

Au plus tard à 10h30, les responsables de la signalisation prendront position dans les terminaux régionaux et ferroviaires.

Le canon de midi a été annulé.

L'équipe en charge des feux d'artifice donnera le signal aux véhicules suivants pour leur approche du centre avec le moins de bruit possible : Zyk, Bely Gorod, Bibi, Abot et Babylone.

Le cinquième tir donnera le signal au premier et au deuxième quartier de la ville noire.

Le dixième tir active les sirènes des bureaux commerciaux, d'Azneft, et des docks.

[251] Au quinzième coup de feu, les quartiers, les avions décollent. Les cloches.

Le dix-huitième coup de feu active les sirènes de la place et les machines à vapeur qui s'y trouvent. Simultanément, la première compagnie de l'Académie Militaire se déplacera de la place aux docks en jouant la marche « Varashavanka ».

Toutes les sirènes sonnent et s'arrêtent au vingt-cinquième coup de canon.

Pause.

La triple corde des sirènes sera accompagnée d'un « Hurrah » depuis les quais.

Le sifflet à vapeur donnera le signal final.

« L'Internationale » (quatre fois). Au centre, un orchestre à vent joue La Marseillaise avec un chœur d'automobiles.

Le carré entier se joint au chant dans la deuxième répétition.

1150 *Ibid.*, p. 250.

À la fin du quatrième couplet, les cadets et l'infanterie retournent sur la place où ils sont accueillis par un « Hurrah ».

À la fin, un chœur festif et universel avec toutes les sirènes et les signaux d'alarme joue pendant trois minutes, accompagné par les cloches.

Le signal de fin est donné par le sifflet à vapeur.

Marche solennelle. L'artillerie, la flotte, les véhicules et les mitrailleuses reçoivent leurs signaux directement du conducteur placé sur la tour. Le drapeau rouge et blanc est utilisé pour les batteries ; le bleu et le jaune pour les sirènes ; un drapeau rouge à quatre couleurs pour les mitrailleuses, et un drapeau rouge pour les interventions individuelles des bateaux, des trains et de la chorale automobile.

[252] Au signal de la batterie, "L'Internationale" est répétée deux fois tout au long de la procession finale. Le feu des moteurs devra être alimenté aussi longtemps que les signaux seront maintenus.

Toutes les instructions ci-dessus s'adressent aux hauts gradés et pour leur exécution irrévocable sous la responsabilité de leurs autorités : militaires, Azneft, Gocasp, et les établissements d'enseignement connexes. Tous les participants doivent avoir avec eux leurs instructions respectives pendant les célébrations. Le maître de TSOK est M. Chagin. L'organisateur de la Symphonie des sirènes est M. Avraamov.¹¹⁵¹

La planification de l'événement s'approche d'une opération militaire en ce qui concerne la dimension matérielle comme « destroyer », « flottille », « cuirassés », « mitrailleuses », etc., les lieux et les responsables : « les cadets des cours du 4^e Régiment », « les troupes », etc., ce qui souligne son arrière-fonds destructeur et violent. Les acteurs principaux de ce spectacle aux dimensions immenses sont les machines, les Hommes jouent un rôle secondaire en les manipulant et en les coordonnant.

Le compositeur faisait installer un grand nombre de machines à vapeur de tailles diverses qui produisaient des sifflements à des tonalités différentes ; il était ainsi possible d'entonner des mélodies simples. Avraamov ne composait pas de pièces pour ces sifflets à vapeur à cette occasion¹¹⁵², il leur faisait jouer l'*Internationale* et des marches patriotiques que tout le monde dans l'audience connaissait. Elles ne constituaient pas le résultat d'une expérience sonore vouée à remettre en place nos habitudes auditives et de subvertir à la longue l'orchestre classique comme, au départ, les *intonarumori* de Russolo. Il s'agissait plutôt d'introduire la réalité ouvrière contemporaine dans des chants édifiants et entraînants.

Pour l'organisation de cet événement, le compositeur réalise un rêve mégalo-mane : à ses ordres, au service de la commémoration de la Révolution, il dispose

1151 AVRAAMOV, p. 250–252, nous traduisons.

1152 MENDE, p. 273.

librement des navires et bateaux militaires et civils. L'infrastructure navale et ferroviaire est suspendue de son service et impose par cette relâche l'attention de tout le monde pour l'événement. En même temps, l'événement et son équipement proviennent de la vie quotidienne et rencontrent le public, plus précisément tout le monde, dans leur propre quotidien, afin de leur montrer que l'art révolutionnaire fait partie de leur vie. Cet entrelacement est essentiel pour le retentissement de l'art avant-gardiste, même si l'exigence esthétique du bruit abstrait de Russolo qui cherche à subvertir le monde sonore n'est pas réalisé dans l'*Internationale* jouée par les sifflets à vapeur, bien au contraire : les bruits de-viennent communs.¹¹⁵³

La mise en œuvre de ces symphonies est impressionnante et reflète le goût pour le monumental des artistes de la révolution russe ; ils reconnaissent le pouvoir « d'organisation sociale »¹¹⁵⁴ de la musique, outil historique du contrôle des événements de masse, réalisé aussi dans la fondation de nombreux chœurs d'amateurs du *Narkompros* (cf. Introduction) afin d'atteindre une voix rouge et unifiée¹¹⁵⁵. Avraamov travaille dans l'événement la narration de la lutte révolutionnaire qui avait abouti en 1922 à la transformation de Bakou en une ville soviétique d'importance considérable au plan culturel et militaire et pour la navigation sur la mer Caspienne.¹¹⁵⁶

Même si la construction des pipes à vapeur et l'organisation du concert à Bakou sont impressionnantes, Avraamov n'en a pas épuisé le potentiel musical. Il propose effectivement de faire du vieux avec du neuf ; les moyens avant-gardistes servent à entonner les vieux hymnes. Le compositeur sacrifiait à ces occasions les exigences esthétiques aux moyens d'amplification. Le choix du matériel, les dimensions dans l'espace public et l'érudition moyenne des spectateurs forcent l'artiste à adapter ses cibles sans forcément le regrettant ; d'agrandir l'œuvre et d'en minimiser la complexité, non pas seulement dans ce contexte. Au lieu de tableaux, Maïakovski, par exemple, dessinait les affiches de propagande pour la ROSTA avec un rayon maximal et un message très limité dans ses possibilités poétiques. Au lieu d'une pièce de théâtre, il crée un mystère pour tout le monde qui doit être accessible aux analphabètes ; au lieu d'une symphonie avec orchestre, l'*Internationale* est jouée par des sifflets à vapeur sur un chantier naval. Les artistes peuvent profiter des possibilités techniques mises à leur disposition de la part de l'État, mais – dans l'optique des exigences stylistiques qui auraient correspondu à l'équipement – s'auto-censurent dans la communication des contenus artistiques : c'est une autre dimension du primitivisme avant-gardiste¹¹⁵⁷ dont

1153 REDEPENNING, p. 232.

1154 AVRAAMOV, p. 245, nous traduisons.

1155 *Ibid.*, p. 246.

1156 REDEPENNING, p. 230.

1157 *Ibid.*, p. 231.

nous parlons dans l'introduction. Il n'est d'ailleurs pas question de créer une œuvre complexe, esthétique, ou qui exige une certaine formation. Dans une logique totalitaire, ce qui compte dans la réalisation d'une œuvre d'art est la confirmation du fonctionnement du système qui, à l'occasion de la commémoration de la Révolution, est le point crucial. Avraamov a l'opportunité de se servir de l'immensité du matériel qui obéit à ses commandes, qui démontre au public l'immensité et la toute-puissance de l'État communiste.

Néanmoins, nous y détectons aussi une forme d'antagonisme. Nier la mission de l'artiste, c'est-à-dire ne pas épuiser son propre potentiel créatif, comporte un aspect auto-destructeur, même s'il est lié à un argument idéologique plus ample ou à une décision personnelle. L'argument de ne pas vouloir provoquer ou compliquer le contenu de la performance pour un public à l'érudition rudimentaire ne possède pas assez de crédibilité face aux pièces de Maïakovski et à l'activité des chorales populaires du *Narkompros* où on cherchait à stimuler un maximum de personnes, par ailleurs peu concernées par l'art, pour un répertoire diversifié et changeant (cf. Introduction).

Le problème du matériel que rencontre souvent l'avant-garde consiste dans l'exigence artistique vis-à-vis des possibilités techniques limitées, qui nécessitent elles aussi un renouvellement et des inventions : « le décalage entre l'intention esthétique et les moyens utilisés »¹¹⁵⁸ qu'a détecté Benjamin dans son *Œuvre d'art dans l'ère de sa reproductibilité technique*. Au moment où l'on ôte à l'œuvre son potentiel contemplatif, c'est-à-dire où le public est guidé ou forcé à percevoir certains aspects de la création sans pouvoir choisir individuellement ce qu'il doit comprendre et regarder plus précisément, elle devient un produit qui est voué à une consommation de masse. Ce produit impose une perception définie et préconise la *Zerstreuung* (diversion) comme but principal, et non une expérience esthétique enrichissante. C'est « l'esthétique du choc », où « l'œuvre devient tactile ». L'aura de ces créations, dans le sens benjaminien, est détruite.¹¹⁵⁹

La destructivité de cette œuvre de masse est ouvertement visible dans la décontextualisation de l'infrastructure navale et des machines de guerre. On n'est pas simplement hors des conventions, c'est un spectacle avant-gardiste subventionné par l'état – une implication qui exclut le statut d'une œuvre avant-gardiste. Ce spectacle illustre et exemplifie même les remarques à propos du fascisme de Benjamin qui écrit dans la postface de son essai *L'Œuvre d'art dans l'ère de sa reproductibilité technique* :

Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult des

1158 RAULET, p. 76.

1159 *Ibid.*, p. 77.

Führers zu Boden [cf. Le poème Lénine de Maïakovski] zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kulturwerten dienstbar macht. Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg.¹¹⁶⁰

La conséquence logique du fascisme est une esthétisation de la vie politique. A cette violence faite aux masses, que le fascisme oblige à mettre genou à terre dans le culte d'un chef, correspond la violence subie par un appareillage mis au service de la production de valeurs culturelles. Tous les efforts pour esthétiser la politique culminent en un seul point. Ce point est la guerre.

Le communisme politise l'art,¹¹⁶¹ non pas vice-versa, et c'est bien ce que nous pouvons constater pour *Mystère bouffe* de Maïakovski. Dans le cas de Avraamov, la dimension matérielle prévaut tellement la dimension artistique qu'il est possible d'y appliquer la formule benjaminienne. Tous les moyens techniques disponibles sont mobilisés et utilisés, sinon au nom de l'art, du moins au nom de la guerre – une conclusion amenée par le fondement destructeur et pro-guerrier du futurisme marinettien. L'artiste prouve sa supériorité et sa maîtrise de cette technique en soumettant un chantier naval entier.

Ces nouvelles formes de performance et de théâtre ne correspondent plus à l'idéale homogénéité du texte, du jeu, des décors lors de la représentation. Au contraire, l'aspect du spectacle même, la mise en scène orchestrée et moins basée sur un texte que sur le déroulement et les éléments non-verbaux éloignés des gestes standardisés accompagnent des phrases à la signification figée. Artaud, ayant assumé un point de vue similaire dans son *Théâtre de la cruauté*, ne concède plus d'importance au théâtre bourgeois en tant que tel :

On peut très bien continuer à concevoir un théâtre basé sur la prépondérance du texte, et sur un texte de plus en plus verbal, diffus et assommant auquel l'esthétique de la scène serait soumise.

Mais cette conception qui consiste à faire asseoir des personnages sur un certain nombre de sièges ou de fauteuils placés en rang, et à se raconter des histoires si merveilleuses soient-elles, n'est peut-être pas la négation absolue du théâtre, qui n'a absolument pas besoin de mouvement pour être ce qu'il doit être, elle en serait plutôt la perversion.¹¹⁶²

Décaler l'importance du texte dramatique, voire l'omettre complètement, définit non seulement la spontanéité vivifiante des acteurs, mais demande surtout des éléments ouverts qui rendent le spectacle moins déterminé, les situations

1160 BENJAMIN 1977, p. 168, italiques de l'original, cf. RAULET, p. 29.

1161 *Ibid.*, p. 169.

1162 ARTAUD, 1964, p. 164–165.

dramatiques plus éphémères. Les divers acteurs, non seulement sur scène, mais aussi ceux qui sont impliqués dans le déroulement, assument une responsabilité différente : la non-détermination du spectacle force tout le monde non seulement à réagir dans le cas d'éventuelles pannes, mais d'agir activement sur les situations dramatiques.

IV. Etat des lieux : A-t-on « fait de la place ? »

Le mot d'ordre du caractère destructeur, « faire de la place », nous a accompagné dans l'étude présente sur les enjeux et les fruits de la création destructrice des mouvements d'avant-garde autour du premier conflit mondial. Les artistes qui s'en servaient, ont-ils pu tenir ce qu'affirme Hausmann au lendemain de ce conflit, suite à ses premiers manifestes dadaïstes en allemand ?

Et nous avons combattu cette civilisation teutonique en lui opposant non pas le Néant surréaliste-existentialiste, mais un monde recréé par nous et nos connaissances ! Faire table rase, c'est bien, mais il faut savoir le remplacer par quelque chose de plus fort.¹¹⁶³

Cette position touche la racine de notre investigation sur la destruction à travers les mouvements avant-gardistes, que nous considérons comme le fondement positif de la création destructrice et du caractère destructeur benjaminien : l'espace libéré peut effectivement donner l'occasion d'une réinvention de l'essence et du rôle de l'art.

Sous l'effet immédiat de la révolution en Russie, Maïakovski était con-vaincu qu'*Il est trop tôt pour se réjouir* en 1918¹¹⁶⁴ et que la vraie révolution devait encore se manifester dans la mentalité des gens :

Et Raphaël, vous l'avez oublié ?
Vous avez oublié Rastrelli ?
Il est temps
que les balles
sonnent sur les murs des musées.
Feu sur les vieilleries par vos gorges de cent pouces !
Semez la mort dans le camp ennemi.
Mercenaires du capital, tenez-vous bien !
Et le tsar Alexandre,
sur la place des Insurrections,
il est toujours là ?
Envoyez la dynamite !

1163 HAUSMANN, 2004, p. 32.

1164 Cité par RIPELLINO, p. 84–85.

Nos canons sont rangés en bordure,
sourds à la caresse des gardes-blancs.
Et pourquoi
n'a-t-on pas encore attaqué Pouchkine ?
Et tous les autres
généraux classiques ?

Utiliser des métaphores militaires pour des auteurs classiques met la cerise sur le gâteau de ce poème haineux et trompeur ; Maïakovski n'était pas un artiste iconoclaste, il admirait la peinture des icônes et continuait de soigner son langage plutôt pour dépasser, non pour détruire Pouchkine. Son ton provocateur dans l'ambiance historique ne surprend pas. Il ne faisait pas suivre en actes ses paroles, ce qui le rapprochait de beaucoup de ses frères spirituels avant-gardistes.

Nous avons rencontré plusieurs fois une certaine dissonance entre la radicalité des écrits programmatiques et les œuvres annexes qui se montraient plutôt bénignes. Nous souhaitons évaluer l'impact destructeur réel des manifestes sur l'art des avant-gardes en résumant brièvement les œuvres et les positions rencontrées au long de ce travail dans un premier temps de cette conclusion.

Dans un deuxième temps, nous évaluerons le retentissement des innovations proposées et montrerons où l'art de l'avant-garde a pu marquer l'histoire littéraire et celle des arts performatifs.

La troisième partie de cette conclusion portera sur la valeur des changements radicaux dans l'art et souligne la tendance unique du caractère destructeur des avant-gardes historiques.

IV.1 Qui a tenu ses promesses ?

Dans I.1 et I.2, nous avons exposé la disposition destructrice des différents artistes mentionnés dans ce travail et nous en l'avons trouvée dans tous les domaines de l'art. Cette disposition a évidemment connu des manifestations protéiformes, – antagonistes, agonistes, primitives et émotionnelles (*cf.* Introduction). Nous les avons saisies sous divers aspects à partir d'une comparaison des manifestes avant-gardistes en exposant les divers styles rhétoriques et les façons d'aborder le changement souhaité dans l'art. Les auteurs ont agi violemment au service de la lutte contre le passé dans leurs paroles, mais en ont trouvé chacun des traductions au travers d'œuvres bien divergentes. L'usage très fréquente de cette forme de texte mène finalement à la formation d'un nouveau genre littéraire. Dans I.3, nous avons mis à l'épreuve les œuvres littéraires afin de confirmer – ou non – leurs exigences formulées dans les manifestes. Les futuristes italiens (I.3.1) ont prouvé que le mot en liberté pouvait bien se réaliser en adoptant toute forme imaginable sur la page, omettant toute convention orthographique, typographique, de syntaxe, de versification, mais l'imaginaire poétique revient finalement aux thèmes émergeant encore de la décadence de la fin du siècle. Les futuristes russes (I.3.1.1) et portugais (I.3.1.2) proposent une démarche opposée : les exemples que nous avons choisis de Maïakovski et de Pessoa / De Campos sont des poèmes en vers libres bien forgés, mais que révèlent des images contemporaines et des métaphores inédites. La présence des usines et des voitures dans leurs vers ne les pousse pas à les orner des « broum » onomatopéiques comme le faisaient les futuristes italiens. Les efforts de changer profondément la langue en ne respectant pas la grammaire et en cédant la sémantique aux enchaînements de voyelles inspira pourtant les autres courants d'avant-garde et connut un développement parallèle poussé encore plus loin en Russie, où les futuristes s'intéressaient également à l'invention d'une langue alternative, qui fut le *Zaoum*. Le champ dadaïste s'appropriera sans hésitation ces idées relativement audacieuses ; rappelons-nous le manifeste berlinois que nous avons cité dans II.2.2 :

Le dadaïsme mène à des possibilités et formes d'expression inédites pour tous les arts. Il a [...] propagé la musique BRUITISTE des futuristes [...] dans tous les pays de l'Europe.

Ce bruitisme comptera aussi pour la poésie phonétique, genre hybride entre la musique et la poésie, que les dadaïstes menèrent à une certaine gloire (II.3.1.3). Les poèmes de Tzara et de Arp que nous commentons dans I.3.2 relèvent moins de la vigueur aléatoire des manifestes. Quoique détachés de l'imaginaire décadent et des aspirations d'un grand art poétique en vers libres, ces poèmes font preuve

d'un style individuel et contemporain, propre aux auteurs. Il n'est ni futile, ni prétentieux ; le reflet de la formule de Tzara – le grand travail de déblayage à accomplir – est présent. Ces poèmes constituent pleinement le paradoxe de la création poétique destructrice : on détruit la base de références stylistiques et historiques et on crée un langage poétique qui s'inscrit à son tour dans son époque.

Dans le cas des surréalistes, l'attitude non-paradigmatique des critères stylistiques dépasse encore la nonchalance dadaïste et répond donc pleinement aux critères d'un détachement historique et des conventions d'une poétique destructrice. Leur succession aux mouvements futuristes et Dada les exonère du devoir négateur absolu, mais ils prennent au sérieux leur non-conformisme et leur antagonisme. L'avant-garde préconise un art qui est indissociablement lié à la vie, et ce sont les surréalistes qui prônaient ce lien au plus extrême avec leurs créations automatiques et leurs recherches dans le subconscient et les rêves. Cet aspect de l'art focalisé sur les sensations individuelles est ancré dans la poésie de Pessoa, et pratiqué excessivement par les surréalistes et Artaud (I.3.3.1).

L'énergie destructrice de la poésie avant-gardiste a pu déstabiliser les bases d'une culture littéraire orientée vers les grands classiques et a également comblé le traumatisme de la première guerre mondiale – d'abord par un nihilisme positif, puis par une analyse profonde de l'esprit créateur par l'abandon des valeurs sûres de la langue.

Quand nous cherchons à établir un bilan équivalent pour la musique, les années 1910 s'annoncent tout à fait pionnières. 1913 était l'année du *Sacre du Printemps*, de *L'Art des Bruits*, de *Victoire sur le soleil* ; des promesses de réformes et de changements significatifs se dessinent dans les manifestes des musiciens futuristes, mais avec la première guerre mondiale, les développements prennent un tour différent. Dix ans plus tard, le compositeur Antheil observe son époque et en constate la stagnation :

Life, in 1923, was no longer the same as it had been in 1913. The entire world had changed. Therefore music too must change. Writing must change too, painting must change, but music above all.¹¹⁶⁵

La vie, en 1923, n'était plus la même qu'en 1913. Le monde entier avait changé. C'est pourquoi la musique aussi doit changer. L'écriture doit changer aussi, la peinture doit changer, mais la musique avant tout.

Cette observation s'applique aussi à nos mouvements d'avant-garde dans le domaine de la musique. Pendant la guerre et les premières années suivant la Révolution en Russie, nous avons la trace des œuvres qui répondent aux critères

1165 ANTHEIL, p. 92.

novateurs comme celles de Satie (cf. II.2.4 et III.3.1) ou de Lourié (II.3.2.2). En 1923 pourtant, Russolo logeait à Paris et perpétuait un bruitisme adouci à l'abri du music-hall et Stravinsky entamait des expériences néoclassiques ; et en ce qui concerne le dadaïsme et le surréalisme, l'activité stagnait en effet. Les compositions de Schulhoff et Wolpe – qui au fond n'appartenaient pas aux mouvements (cf. II.2.2.1) – forment un cas à part. Nos analyses de leurs œuvres dans II.3.2.3 et II.3.2.4 nous amènent à conclure effectivement qu'ils ont chacun à sa manière assumé les éléments stylistiques proposés par le dadaïsme et les ont transformés en œuvres subversives, qu'ils ont créées en détruisant les conventions.

L'opéra de Pratella (II.3.2.1) correspond aux propositions moins audacieuses de ses manifestes, mais non aux revendications violentes du futurisme marinettien. Pratella explique l'éventuelle absence de radicalité audible dans son autobiographie :

Nel campo musicale io, solo, concepivo il futurismo come spirito di rinnovamento non tanto dei mezzi espressivi, della tecnica con fine a e in se stessa, quanto dell'espressività intima, vera e propria, risultante dall'adeguamento del mezzo espressivo tecnico al senso dello stato d'anima essenzialmente umano, lontano dall'astrazione inumano e arbitraria.¹¹⁶⁶

Dans le champ musical, moi, seul, j'ai conçu le futurisme comme esprit novateur non au niveau des moyens d'expression, et de la technique, mais en ce qui concerne l'expressivité intime, véritable et personnelle, en tant que résultat du moyen d'expression et de la technique adaptés au sens de l'état d'âme qui est essentiellement humain, loin de l'abstraction inhumaine et arbitraire.

Cette conception du futurisme rappelle le romantisme tardif et reproche aux futuristes une technicité inhumaine¹¹⁶⁷, c'est-à-dire une fixation sur les machines. Ses propositions en sont effectivement moins influencées, mais il n'osait juger comme arbitraire l'emploi des machines qu'après son engagement avant-gardiste. Les propositions de ses manifestes restent pure théorie et ses compositions ne furent qualifiées de « futuristes » que « *frettolosamente* »¹¹⁶⁸ – brièvement.

Les aspirations moins avant-gardistes de Pratella l'éloignent de plus en plus du groupe futuriste et le plaisir d'appartenir à un mouvement d'avant-garde international se dissout, sans doute partiellement motivé par l'éclatement de la

1166 PRATELLA, F. B., *Autobiografia* (1971), cité par SCHMITZ-GUNDLACH, p. 73, nous traduisons.

1167 Cf. SCHMITZ-GUNDLACH, p. 73.

1168 MAFFINA, p. 11, nous traduisons.

première guerre mondiale.¹¹⁶⁹ Son successeur Russolo marquait un début beaucoup plus prometteur (*cf.* ci-dessous), l'usage des micro-tonalités et de la polyrythmie libre n'étant pas des nouveautés notables au début du XX^{ème} siècle. Pourtant, l'approche de Russolo consistait à surplomber l'inventaire des instruments avec ses nouveaux appareils qu'il destinait à entonner les mêmes mélodies et tonalités que les instruments déjà existants ; d'un point de vue pratique, son énergie innovatrice constitue un retour en arrière.

L'aspect destructeur de la musique futuriste – italienne ainsi que russe – est surtout rhétorique ; un appel à effacer toutes les traditions et à les remplacer par de quelque chose d'inouï. « Déblayer »¹¹⁷⁰ puis remplir l'espace gagné avec les bruits de ce déblaiement. Le plus pertinent de cette musique proposée est certainement l'introduction du bruit dans la musique, en dehors des instruments de percussion.

Satie est un compositeur avant-gardiste non-intégré à un courant spécifique, et non pas un compositeur de l'avant-garde. Ses écrits présentent des similitudes avec des courants d'avant-garde dans son attitude antagoniste. Ne pas composer comme les autres pour se démarquer est un principe nihiliste, destructeur, niant que le refus pour le refus rend indifférent l'objet du mépris. Le résultat, cette fois, est pourtant celui d'« une musique étonnamment expressive, si nette, si simple, que l'on y reconnaîtra l'esprit merveilleusement lucide de la France même »¹¹⁷¹ et « dont la pudeur consiste justement à n'être pas agressive. »¹¹⁷² Satie ne composait pas à partir de formes musicales fonctionnant principalement sur une structure harmonique comme, jadis, la sonate ou la symphonie.

Le travail novateur dans le domaine de la musique ne se déroulait pas au sein des mouvements d'avant-garde, mais fut réalisé par les dodécaphonistes et des personnages comme Stravinsky, Varèse, Zoltán Kodály, George Enescu, ou certains compositeurs du Groupe des Six comme Francis Poulenc, pour en nommer quelques-uns. L'activité des avant-gardes en musique était grosso modo trop basée sur la dynamique, le spontané et l'éphémère ; la pratique de noter des œuvres ne correspondait pas au concept indéterminée de la plupart des soirées. Cette situation exclut la formation non seulement d'un canon, mais surtout d'une base pour une nouvelle pratique musicale. Ce n'étaient pas les mouvements d'avant-garde mais les musiciens adeptes du jazz qui pouvaient établir de nouveaux schémas d'improvisation menant à l'établissement de conventions stylistiques durables.

1169 *Cf.* SCHMITZ-GUNDLACH, p. 77.

1170 BENJAMIN : « Le caractère destructeur », p. 330.

1171 APOLLINAIRE : « Parade et l'esprit nouveau », p. 532.

1172 COCTEAU, p. 100.

La pratique théâtrale qui ne sortait pas des lieux habituels se concentrait sur une série d'expériences (III.1) non associées à un mouvement spécifique. Le théâtre futuriste des italiens arriva à rompre une fois pour toutes le quatrième mur en s'inspirant du music-hall (*cf.* III.1), et influença les mouvements suivants. Mais quand il s'agissait de créer du théâtre, ce sont plutôt les trouvailles de la mise en scène qui les intéressaient ; leurs *Synthèses théâtrales* consistent surtout en scènes mystérieuses qui rappellent l'imaginaire symboliste, avec des personnages souvent allégoriques¹¹⁷³. Nous retrouvons les éléments allégoriques dans des œuvres comme *Mystère-Bouffe* de Maïakovski : le mélange d'une écriture plus contemporaine avec des symboles et gestes anciens, des idées plutôt générales laissent deviner un certain manque de vision pour le futur du genre. Le caractère destructeur n'y voit plus de chemin, pour ainsi dire, et s'il le voyait, comme dans le cas d'Artaud, il ne le réalise pas de manière continue.

La situation est différente dans le cas des événements qui sortent des salles de représentation (III.3.3), et c'est dans la rencontre des différentes formes d'art que se présente leur synergie conquérante (III.2), peu importe que la rencontre soit orchestrée ou spontanée.

Nous concluons que les mouvements d'avant-garde ont libéré un grand espace dans le domaine de l'écriture où ils ont réussi à établir de nouveaux moyens pour véhiculer des contenus significatifs et abandonner leurs langages classiques respectifs. Le travail des langages a-sémantiques nous semble aussi pertinent dans la fusion des domaines artistiques que dans l'ouverture des genres. La poésie phonétique, dans sa pratique élaborée comme nous l'exemplifions dans II.3.1, constitue une solution digne d'être placée dans l'espace où l'on a déblayé la sémantique et la syntaxe, les attentes vis-à-vis de la forme sonate et d'une performance musicale.

La valeur destructrice de l'activité artistique que nous avons présentée au long de ce travail réside en grande partie justement dans la destruction des attentes habituelles vis-à-vis des formes d'art, des manières usuelles de les présenter et de les créer. Si les futuristes commencèrent à rendre conventionnels ces modes de création en établissant un catalogue de règles, les dadaïstes et les surréalistes pouvaient encore détruire cette étape, – qui était d'abord nécessaire –, dans leur voie vers une expression artistique libre des conventions, des modèles académiques, des contraintes idéologiques et de l'obligation de plaire à un public.

1173 LANDES, Brigitte (éd.), *Es gibt keinen Hund. Das futuristische Theater*, Munich : edition text + kritik, 1989, p. 218.

IV.2 Le bruit continue

Nous venons de récapituler dans la partie précédente que « *in molti casi l'avanguardia sia più interessata al movimento che alla creazione, al gesto che all'atto* »¹¹⁷⁴ – dans beaucoup de cas, l'avant-gardisme est plus intéressé par le mouvement que par la création, par le geste plutôt que par l'acte. Néanmoins, les mouvements en question se sont inscrits – d'une manière ou d'une autre – dans l'histoire littéraire, celle de la musique et des arts du spectacle. Certaines de leurs innovations ont même facilité une certaine continuité comme le bruitisme, le genre manifestaire, la poésie phonétique, la pluridisciplinarité des soirées et des événements. Encore une fois, le mouvement dont nous pouvons le mieux mesurer la continuité immédiate est le futurisme, et c'est aussi le mouvement qui disparaît de la façon la plus marquée après la mort de son fondateur. Nous traçons aussi les pas qu'entreprend le bruitisme dans la musique pour exemplifier comment les efforts avant-gardistes de Russolo ont pu activer une tendance innovatrice persistante, et détecter aussi ses origines anciennes.

La pratique des manifestes et la fondation des mouvements connus des imitateurs tout au long de la deuxième moitié du XX^{ème} et du début du XX^{ème} siècles, nous en citons quelques textes dans I.2.4. Il y aura les situationnistes, le gutai, les diasporistes, les stuckistes, pour en nommer quelques-uns. À l'ère d'un art conceptuel, il devient crucial de bien définir des positions dans un texte programmatique, et c'est surtout la violence qui se perd au fur et à mesure car au plus tard après les années 1980, la variété stylistique et l'ironie du post-modernisme ont cultivé un public d'abord ouvert, puis blasé et difficile à déstabiliser par l'emploi de gros mots ou de l'évocation du sang menstruel.

Après « l'âge d'or » du futurisme italien entre 1910-1920, à l'issue de la guerre, les villes de province comme Bari, Pescara, Lecce et Ancona sont, elles aussi, enflammées par le futurisme.¹¹⁷⁵ Les futuristes de province se voyaient avec une conscience de protagonistes européens¹¹⁷⁶ malgré le sentiment nationaliste, voire chauviniste qui se trouve dans un grand nombre de textes. La musique a été la moins concernée par rapport aux autres arts et ses acteurs profitaient plutôt d'une certaine mobilité internationale facilitée par la circulation de leurs idées et la possibilité de pouvoir jouer leurs œuvres en dehors des salles de leurs villes en province. L'un de ces acteurs ayant signé une œuvre déclarée futuriste est Franco Casavola.

1174 POGGIOLI, 1962, p. 44, nous traduisons.

1175 Cf. MOLITERNI, Pierfranco : « Franco Casavola futurista *barisien* », dans ABENANTE, Maria A. (éd.), *Puglia. Futurismo e ritorno. Materiali scelti della collezione di Carmelo Calò Carducci*, Bari : Edizioni dal Sud, 2009, p. 27.

1176 *Ibid.*, p. 28.

Il entre en contact avec Marinetti, qui l'écoute en 1922 et l'invite à « *la lotta contro il cecchiume, il commercialismo e le antiche camorre che soffocano e strangolano il genio musicale italiano* »¹¹⁷⁷ – la lutte contre la cécité, la commercialisation et l'ancienne mafia qui suffoquent et étranglent le génie musical italien. L'enthousiasme du leader futuriste pour la musique avait déjà visiblement baissé.

Il participe au premier congrès futuriste à Milan le 23 novembre 1924 et signe quatre manifestes sur la musique futuriste dont le plus important parut dans la revue *Arte Teatro Letteratura* en 1932. Il a été accueilli dans des soirées futuristes, dont l'une à Paris en 1927, à la *Madeleine* à propos du théâtre de la pantomime futuriste.¹¹⁷⁸ Il emploie l'invention de Russolo, l'archet enharmonique (cf. II.2.1.3), et était à la recherche d'un instrument à cordes pour entonner des microtonalités.¹¹⁷⁹ Ses textes théoriques reflètent la synthèse des manifestes de Pratella et de Russolo (cf. II.2.1) en vue du devoir de la musique futuriste de dépasser la demi-modernité d'un Debussy, Strauss ou Stravinsky par la maîtrise des « Rythme, Chant Harmonie »¹¹⁸⁰ ainsi que par l'emploi libre des instruments selon le caractère des musiciens et non selon une tradition d'instrumentation. Il ajoute un aspect romantique – qui a dû plaire à Marinetti – en assumant que l'« ivresse dionysiaque »¹¹⁸¹ affirme le génie et la nécessité de l'improvisation. Cela ne surprend guère si l'on considère que le jazz, en 1924, était largement répandu et affirmé, et employé par un vaste nombre de compositeurs (cf. ci-dessus).

Dans son cas, l'affiliation au futurisme signifiait un avantage visible pour sa carrière de compositeur, et non pas un besoin philosophique de son essence artistique.

Le futurisme, après la mort de Marinetti et la fin du régime de Mussolini en Italie, ne connut de continuité que par ses propres adhérents.¹¹⁸² Reçu sur un plateau toujours international par des artistes de toutes les disciplines, il se maintient surtout « une traduction de l'énergie par la mise en jeu du corps » dans les pratiques créatrices.¹¹⁸³

Les principes de *L'arte dei rumori* de Russolo ont rempli un rôle promoteur pour le développement de la musique du XX^{ème} siècle, surtout dans la voie des

1177 CARDUCCI, Carmelo Calò : « Futurismo e terra di Bari, Frammenti », dans ABENANTE, p. 91 (nous traduisons).

1178 Cf. *Ibid.*

1179 MOLITERNI, p. 28.

1180 CASAVOLA, Franco : « La Musique de l'avenir », dans LISTA, 2015, p. 1453.

1181 *Ibid.*

1182 Cf. LISTA, 2010, p. 353–355.

1183 Cf. *Ibid.*, p. 354–355.

expériences dans des années 1940 et la musique concrète.¹¹⁸⁴ L'introduction de bruits étrangers aux timbres des instruments d'orchestre ou à la voix humaine a été très peu pratiquée avant Russolo. On se souvient, par exemple, de la *Symphonie des jouets* de Léopold Mozart¹¹⁸⁵, qui fait intervenir des bruits de crécelle et de tambours d'enfants, ou de la symphonie N° 94, *Mit dem Paukenschlag* (« La Surprise ») de Joseph Haydn. Au XIV^{ème} siècle, dans *Les Cris de Paris* de Clément Janequin, la mise en musique des paysages sonores comme les scènes au marché sont un exemple remarquable à cet égard. Les intentions de ces compositeurs étaient bien moins explicites et fortes que celles des futuristes. Les jouets s'adressent au jeune public, par un effet de reconnaissance sonore, et la « Surprise » fait augmenter l'attention de l'auditoire qui s'attend, à chaque moment, à un coup de timbale tonitruant. Il est pourtant notable qu'après ses blessures de guerre et une autre présentation en 1919, Russolo retourne à la peinture après avoir présenté ses *intonarumori* plusieurs fois sans avoir pu noter de tentatives de succession en Italie. En 1921, ils sont présentés à Paris sous la baguette de son frère Antonio Russolo et à différentes autres occasions en Italie en son absence.¹¹⁸⁶ La même année, plusieurs acteurs dadaïstes publient un tract contre les idées futuristes à l'occasion d'une conférence tenue par Marinetti à Paris en janvier 1921, soulignant que le « dogmatisme » des futuristes témoignerait d'une « imbécillité prétentieuse »¹¹⁸⁷. L'environnement de la critique immédiate fut souvent moqueur et parfois condescendant. La bande sonore du film *La Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov de 1930 comprend pour la plupart des bruits enregistrés dans des usines et sites industriels qui sont compilés dans un montage bruitiste ; ceci est remarquable, mais ce n'est pas non plus l'abstraction du bruit comme matière première de composition que recherchait Russolo.

L'absence des compositeurs comme Russolo ou Pratella dans les programmations des salles de concerts des cent dernières années environ pourrait mener à conclure que l'entrée bruyante des futuristes et dadaïstes n'a pas changé de manière durable l'esthétique recherchée par le public. Les *intonarumori*, ainsi que le *Russolophone*, sont aujourd'hui des curiosités de musée qui n'ont pas d'importance dans l'inventaire de la pratique instrumentale. Ils étaient cependant au centre de l'attention du public lorsqu'on les présentait dans les soirées futuristes, où ils étaient intégrés à un déroulement artistique mélangeant toutes les disciplines. Le corpus des œuvres de Satie, Wolpe et Schulhoff occupe une certaine place dans le répertoire du XX^{ème} siècle, mais il est dissocié du signifiant avant-gardiste.

1184 Cf. SCHMITZ-GUNDLACH, pp. 266 ; LISTA, 2010, p. 357.

1185 Des recherches musico-historiques sont en cours pour vérifier la paternité de cette œuvre.

1186 Cf. LISTA, 2009, pp. 45–50.

1187 Cité par ARFOUILLOUX 2009, p. 60.

Une continuité de l'esthétique bruitiste se trouve surtout dans les œuvres de Cage, Feldman, Earle Brown, Christian Wolff ou David Tudor.¹¹⁸⁸ Ils reprennent les idées de Varèse, Russolo et Satie, le recueil *Silence* de Cage de 1961¹¹⁸⁹ en fut un témoignage théorisé. Il comporte l'acceptation du bruit comme une part du spectre musical aussi valable que les autres. Ces compositeurs ne cherchent pas à inventer un système dodécaphonique ou atonal, mais prônent une méthode qui englobe une vision holistique de la musique. Cage réaffirme les thèses du manifeste de Russolo dans cette conférence :

Le bruit d'un camion à 80 kilomètres à l'heure ; le brouillage entre les stations de radio sur le cadran ; la pluie. Nous voulons capter et contrôler ces sons ; les utiliser, non pas comme des effets sonores, mais comme des instruments de musique.¹¹⁹⁰

Il s'agit pour lui de trouver un son qui est *non intentional*, non intentionnel, et le bruit s'approche le plus de ce but, n'étant pas accidentel mais bien sans intention musicale. Ceci est aussi un reflet de l'automatisme surréaliste, qui cherche justement à éliminer l'intentionnalité dans la création d'une œuvre d'art.

L'idée de prendre le bruit comme matière première est réalisée au plus tard en 1948 par la musique concrète, notamment dans l'œuvre de Pierre Schaeffer et de Pierre Henri.

Et c'est la poésie phonétique composée à base de bruits et syllabes qui constitue un attrait pour les poètes et musiciens ayant des affinités avec la radio : ainsi la musique verbale dans l'œuvre poétique de Michel Seuphor, ou des pièces iconiques comme *Tout autour de Vaduz* de 1974 de Bernard Heidsieck. Finalement, la culture populaire s'empara de cette technique consistant à créer de la musique à partir des mots, l'artiste britannique Genesis P-Orridge ou le groupe allemand *Einstürzende Neubauten* en sont des exemples.

Le fait que Satie ne s'entendait pas très bien avec les dadaïstes et les surréalistes parisiens s'explique quand on considère leur relatif désintérêt musical que nous venons d'illustrer. Les approches purement dadaïstes de Satie ont été méconnues à l'époque ; par exemple, les marques d'expression dans les partitions de Satie ne servent qu'à déranger l'interprète, il lui était même ordonné de les lire à haute voix pendant une exécution. Le dérangement consiste dans la destruction des préjugés de l'interprète, en affaiblissant sa défense rationnelle, pour qu'il puisse se consacrer uniquement à l'exécution. C'est également le cas dans *Le Piège de Méduse*, où le public et les acteurs oscillent continuellement entre le

1188 PERLOFF, p. 113–115.

1189 CAGE, John, *Silence. Lectures And Writings*, Middletown Connecticut : Wesleyan University Press, 1961.

1190 CAGE, John, *Silence*, cité par GIANERA, Pablo : « La Conquête du bruit », *LIGEIA – Dossiers sur l'art*, t. 26, n° 109–112, juillet–décembre 2011, p. 107–111, ici p. 108.

sérieux et la plaisanterie, ce qui les confond et les ouvre en même temps : *Tabula Rasa* avec la raison, et voilà le dadaïsme de Satie : les attaques envers la conscience rationnelle.¹¹⁹¹

Virgil Thomson notait que Satie était l'unique compositeur du début du XX^{ème} siècle qui ne faisait pas que retravailler les traditions, contrairement à Schönberg ou Stravinski, alors que son esthétique est encore souvent moquée. Cage, encore une fois, était parmi les premiers à le prendre au sérieux, organisant le Festival pour Érik Satie au Black Mountain College en 1948 et en exécutant *Vexations* en 1963 à New York pendant 19 heures.¹¹⁹² Cage rédige son œuvre *Defense of Satie* et y met en relief un point principal de la musique occidentale : la négligence de la durée des sons, le rôle que la durée elle-même joue dans la composition par rapport aux relations harmoniques qui, petit à petit, ont dégradé et emprisonné la musique. Pour Cage, dans *Vexations*, nous sommes arrivés au silence, qui ne peut s'exprimer que par la durée étant une œuvre qui s'arrête par la répétition – zéro, silence –, sans devoir s'arrêter ; effacer ses propres traces en se répétant, pouvoir s'arrêter sans que l'on s'en aperçoive.¹¹⁹³

Ironiquement, ses *Gymnopédies* sont connues aujourd'hui surtout dans le contexte publicitaire ou encore en tant que répondeur automatique – un exemple parfait pour la musique d'ameublement dont le concept échouait à l'époque de son idéation.

À la veille de la deuxième guerre mondiale, les adhérents des mouvements d'avant-garde et modernistes, – non seulement les futuristes, dadaïstes et surréalistes –, subissent une suppression de leurs œuvres et risquent même dans certains cas la persécution pendant l'apogée fasciste, staliniste et national-socialiste. L'emblématique exposition de Munich en 1937, *Entartete Kunst*, L'Art dégénéré, propage une vision d'un art typiquement *bolchevique* et *juif* en dénonçant les œuvres modernistes et en préconisant davantage un art réaliste et figuratif. Même les futuristes sont déclarés « bolchevistes de l'art » en 1934 dans l'Allemagne nazie.¹¹⁹⁴ On appelait Milhaud, Stravinsky et Schönberg des « dadaïstes de la musique » ; le goût artistique des nazis était caractérisé par « un académisme monumental qui exalte les vertus viriles, la nation et la race aryenne selon une expression directe qui puisse impressionner la population et satisfaire la propagande. »¹¹⁹⁵ Nous avons déjà mentionné l'impossibilité des arts d'avant-garde de s'épanouir dans un climat non-libéral (*cf.* Introduction). Et c'est justement Marinetti qui prend le parti des « dégénérés » ; il organise une

1191 VOLTA, Ornella, « Erik Satie und Dada », *Neue Zeitschrift für Musik*, No 155/III, 1994, p. 36–39, ici p. 38–39.

1192 SANIO, p. 43.

1193 CHARLES, p. 33.

1194 LISTA, 2010, p. 347.

1195 SABATIER, p. 520.

exposition à Berlin en 1934 sur l'aéropeinture et y gagne le statut de « bolcheviste de l'art » – ce qui pousse Schwitters à parler dès lors du « révolutionnaire Marinetti ». ¹¹⁹⁶ C'est finalement grâce à son engagement que l'Italie, sous l'égide de Mussolini n'a jamais souffert dans le domaine de l'art d'une ambiance aussi menaçante, com-parée à celle de l'Allemagne. ¹¹⁹⁷ Les dadaïstes – également dégénérés selon la définition nazie – s'auto-déclarèrent déjà morts au début des années 1920 (cf. ci-dessus), mais les poètes et musiciens continuaient à créer selon la méthode qu'ils ont internalisée comme dadaïste.

Le mouvement qui persista le plus longtemps après la deuxième guerre mondiale fut le surréalisme. Au début, les surréalistes étaient « peu nombreux mais véhément[s] », ils ne s'inscrivent, au moins en ce qui concerne le premier manifeste, dans aucun courant politique, mais appellent « à une révolte radicale des conditions de pensée et d'action » ¹¹⁹⁸. Le surréalisme a été perçu comme une aventure enfantine, primitive et nihiliste au moment de sa création, étant surgi du dadaïsme, mais on le réévalua à la lumière de l'influence de la gauche d'après-guerre et on considéra surtout les œuvres en prose comme extrêmement riches et novatrices. Le passage à un positionnement politique constituait un défi pour la poétique qui n'était pas supporté par tous les personnages centraux, vu « les visées poétiques » « inconciliables » ¹¹⁹⁹. Ce problème est récurrent aussi parmi les futuristes italiens et russes, s'agissant surtout du futurisme au service de la révolution d'octobre (cf. Introduction, I.3.1.2, III.3.).

Il est également possible, comme dans le cas du futurisme portugais, qu'un mouvement ait été porté par une courte initiative, voire une seule personne, comme le déclare Pessoa dans une lettre à *Homem Christo* du 29 avril 1916 : « [...] futurista declarado, em Portugal, ha só um, que sou eu » ¹²⁰⁰ – il n'y a qu'un seul futuriste déclaré au Portugal, et c'est moi-même. Nous avons tenu compte du travail indispensable de ses collègues futuristes dans ce travail (cf. Introduction et I.3.1.2) et sommes tout autant conscients du fait que la force sensationniste de Álvaro de Campos fut sans précédent et sans imitation visible ni dans son pays ni parmi les mouvements d'avant-garde postérieurs.

La simultanéité des mouvements d'avant-garde, leur succession rapide et leurs références partagées mènent à une conception du théâtre qui prend un chemin dès lors indépendant des développements du théâtre bourgeois : le spectacle avant-gardiste trouvera ses imitations et des formes durables. À l'occasion de l'exposition universelle en 1937 à Paris, Jean-Richard Bloch met en scène le

¹¹⁹⁶ LISTA, 2008, p. 354–5.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*

¹¹⁹⁸ ARON, p. 76.

¹¹⁹⁹ ARFOUILLOUX, 2009, p. 196.

¹²⁰⁰ PESSOA, 2009, p. 409, nous traduisons.

spectacle *Naissance d'une cité*. Destiné à enthousiasmer un public large, il devient une représentation de masse. La pièce, critiquant le système en Russie, réunit des éléments naturalistes comme les ouvriers et leur misère, des idées symbolistes, un montage dans le style d'Apollinaire, des surprises adaptées de Jarry, avec les agit-prop de Prévert et l'esthétique de Cocteau. La caméra ne pourrait jamais capter cet ensemble. L'auteur aspire à fonder un théâtre qui synthétise la politique et le théâtre, les spectateurs et les acteurs, la nature et la technique.¹²⁰¹

Nous considérons comme exemplaire pour les mouvements d'avant-garde cette volonté de créer une œuvre qui aspire à regrouper un maximum de formes d'art, de positions stylistiques et de contemporanéité. Leur continuité dans l'après guerre se manifeste surtout dans les *Happenings* du Black Mountain College dans les années 1950 qui associent une fois de plus tous ces aspects, où la performance devient une part de la vie réelle qui touche de plus en plus aux questions existentielles. Au plus tard avec les divers *Rhythms* entre 1973 et 1974 de Marina Abramović il n'est plus question si l'art fait partie de la vie, mais si un meurtre peut constituer un acte non seulement surréaliste, mais aussi artistique.

1201 ASHOLT dans NEYER, p. 224–5.

IV.3 Remarques de conclusion : au bout de mille ans d'art moderne

La fusion entre les différents domaines artistiques, le bénéfice de la simultanéité et la préconisation du synthétique ont marqué les œuvres et événements que nous avons exposés au long de ce travail. Nous nous sommes particulièrement intéressés au rôle de la musique, qui, dans les pratiques événementielles du dadaïsme, du surréalisme, mais aussi du futurisme, surtout en Russie, a assumé un rôle de plus en plus accessoire. Breton retenait le défaut que la musique ne pouvait pas véhiculer un contenu concret et observe la fonction d'une musique devenue appui pour un événement, un film, un spectacle. Le sens et sa fonction sont des critères contestés dans cette ère ; le jeu de l'ambiguïté semble toucher les surréalistes comme les autres, mais la spécifique fluidité de signification de la musique n'a pas pu former un art surréaliste autonome. En même temps, elle a réussi, dans le cas des exemples que nous avons donnés, à fusionner les différentes formes artistiques.

Est-il viable de considérer ces produits artistiques comme un *Gesamtkunstwerk* ? Dans le contexte qu'a établi Wagner, le concept recouvre une œuvre scénique en musique qui fournit le côté audible, visible et du jeu en direct, l'architecture et la mise en place du lieu d'exécution étant également d'importance. Kandinsky qualifie le *Gesamtkunstwerk* de concept extérieur qui implique toujours une hiérarchie implicite.¹²⁰² Le jeu de l'effet et du contre-effet entre les divers éléments artistiques crée des tensions, renforçant toujours toutes les parties dans leur autonomie.

La notion de *Gesamtkunstwerk* est malheureusement traduite en « œuvre d'art totale », donnant au concept la primauté de totalité et non pas d'union spirituelle de l'objet de l'art. Il s'agit de la fusion d'un contenu pertinent – artistiquement ou politiquement –, d'une mise en scène qui aspire à englober de nouvelles techniques.

L'art de l'avant-garde dépasse cette idée du spectateur éponge qui est abreuvé d'impressions multi-médiales. Il s'agit plutôt de solliciter ceux qui consomment cet art sur un plan existentiel et surtout de provoquer une réaction autre que l'applaudissement.

Au fond des efforts destructeurs avant-gardistes sont les rapports compliqués entre l'individu et la société, entre la tradition et le présent, entre l'éducation ou l'érudition et de nouveaux savoirs. Ces rapports recèlent forcément des paradoxes impossibles à résoudre, car ils font partie de la condition humaine de toute l'éternité. Les mouvements proposent des méthodes pour un nouveau traitement de ces rapports, certains moins délicats que d'autres. Mais ce sont les méthodes

1202 PÖRTNER, p. 58.

plus que les œuvres que la postérité a retenues. En examinant les différentes méthodes de destruction, nous avons rencontré des œuvres subtiles et celles qui affichent leur violence et leur caractère destructeur avec fierté. C'est le bruitisme futuriste confronté aux sonorités inoffensives de Satie ; les manifestes de rhétorique brachiale d'un côté et la poésie authentique et sensible de Pessoa ; le music-hall futuriste et l'influence des élégants *ballets russes*. L'approche subversive et constructrice de Schwitters dans la composition de son *Ursonate* constitue une dissonance extrême avec le résultat sonore qui ne révèle pas sa richesse à la première audition.

La plupart des dadaïstes connaissent « la culture » pour y avoir exercé la profession d'écrivain, de journaliste, d'artiste. Le dadaïste a fait à fond l'expérience de la fabrication de l'« esprit » ; il connaît la situation du producteur « intellectuel » opprimé ; pendant des années il s'est assis à la même table que les amateurs de l'esprit [...]. Dada fait une sorte de propagande anti-culture, par honnêteté, par dégoût, par horreur absolue de cette fausse supériorité qu'affecte le bourgeois intellectuellement consacré.¹²⁰³

Et si pour certains, il fallait libérer la poésie du passé, selon Breton, la poésie libère le poète et le lecteur des chaînes du rationalisme. Afin d'expliquer le fonctionnement des métaphores et des analogies qui semblent trop éloignées pour être associées, il faut comprendre qu'au moment où l'on quitte l'environnement quotidien et où l'on se détache de la réalité rationnelle, on s'approche d'un domaine où règne l'ésotérisme. On établit donc un système de relations in-attendues entre les choses et les émotions qui constituent notre vie.¹²⁰⁴ Et quand nous lisons que « le dadaïsme est une forme de transition qui s'oppose tactiquement au monde chrétien et bourgeois et, qui sans pitié, met à nu le ridicule et l'absurdité de son fonctionnement spirituel et social »¹²⁰⁵, nous reconnaissons à peu près tous les écrits programmatiques d'artistes qui dénoncent la condition humaine des derniers 100 ans, soit dans l'art élitiste ou dans la culture populaire. Parmi les mouvements, le dadaïsme aspire à la plus ample universalité en tant qu'agent provocateur sans jamais l'avoir revendiqué. Les aspirations du *Fluxus* ou du Lettrisme se nourrissent de son énergie destructrice : « Rappelons que le dadaïsme est l'action d'hommes révolutionnaires pour détruire le menteur bourgeois qui, parce qu'il utilise des moyens d'expressions 'abstraites et purs', se croit révolutionnaire. »¹²⁰⁶

1203 HUELSENBECK, *Dada-Almanach*, p. 11.

1204 SCHOENFELD, Jean Snitzer : « André Breton, Alchemist », *The French Review*, t. 57, n° 4, mars 1984, p. 493-502, ici p. 493.

1205 HAUSMANN : « Considérations objectives sur le rôle du dadaïsme », traduit par DACHY, Marc, dans HAUSMANN, 2004, p. 151-155, ici p. 154.

1206 *Ibid.*, p. 154-5.

Non loin du futurisme, quand Hausmann affirme que « le dadaïsme est une tactique consciente pour détruire et dissoudre la culture bourgeoise surannée »¹²⁰⁷. Ce n'est pas encore l'appel à l'iconoclasme du manifeste de 1909, quoique l'intention soit de ne pas seulement dépasser, mais de neutraliser cette influence du passé. Elle n'est pas orientée vers le futur, mais vers le présent :

dès lors nous réclamons la conséquence de notre époque, un art qui parte de nous seul, et qui n'existe pas avant nous et pas après nous – non en fonction d'une mode changeante, mais parce qu'on sait que l'art se renouvelle en permanence et ce n'est pas seulement une conséquence du passé.¹²⁰⁸

La composante destructrice est plus faible vue sous cet angle, et elle en établit néanmoins le fondement : si l'on accepte le renouveau, on neutralise automatiquement de grandes parties de l'ancien.

Il est aujourd'hui, une centaine d'années après la naissance des mouvements d'avant-garde, difficile de concevoir un tel éblouissement vis-à-vis des désacralisations commises dans les œuvres avant-gardistes. Nous valorisons pourtant la dimension existentielle du dynamisme avant-gardiste qui n'est pas qu'avion et voitures, mais aussi l'exploration des tabous et non-lieux artistiques ainsi qu'humains, cherchant à enrichir l'individu et, par conséquent, la société avec des Hommes plus habiles en esprit et plus aptes à concevoir et transformer leur présent et leur futur.

La conscience historique des artistes s'est transformée en conscience sociale : l'abandon du passé artistique par des moyens destructeurs a constitué une partie du fondement intellectuel de la révolution en Russie (*cf.* Introduction et I.3.1.2) et démarque l'art avant-gardiste du début du XX^{ème} siècle des interventions réformatrices des siècles passés. S'adressant à un public non-académique, lettré et illettré, l'élitisme artistique se décalait et se transformait en une sorte d'aristocratie non-héréditaire. Ceux qui cherchaient le changement, ceux qui étaient prêts à consacrer leur énergie à suivre une nouvelle tendance et à faire partie du mouvement, pouvaient s'y rendre et y contribuer comme ils voulaient. Les amateurs devenaient peintres, musiciens, auteurs et théoriciens avant-gardistes ; ce n'était plus un canon d'œuvres, mille ans de littérature, de peinture, de musique, d'arts du spectacle et d'institutions d'enseignement et de critique qui déterminaient ce qui se présentait comme art, mais le vouloir de personnes qui se détournaient de ces intérêts institutionnalisés. Monter et revivre un art pré-historique dans une tendance de primitivisme n'est pas une contradiction¹²⁰⁹, car

1207 *Ibid.*, p. 155.

1208 HAUSMANN : « Appel pour un art élémentaire », dans HAUSMANN, 2004, p. 156.

1209 POGGIOLI, 1962, p. 72.

le *revival* prouve la compréhension pure de l'art avant sa corruption par des écoles et des critiques.

L'art avant-gardiste s'initialise à partir du principe anti-traditionnel (*cf. L'antitradition futuriste* d'Apollinaire) agressif afin de réaliser une utopie qui inclut tous ceux qui arrivent à concevoir un art libre selon les principes de l'avant-garde. Cette conception inclut une société libérale et une politique non-oppressive où les individus peuvent s'exprimer à leur gré sans devoir craindre d'être persécutés. C'est une société qui concède des espaces mentaux et concrets à ce développement artistique et qui accepte son renouvellement constant, nécessitant des personnages et des initiatives à caractère destructeur.

Bibliographie

Monographies, Œuvres littéraires, Articles

- ABENANTE, Maria A. (éd.), *Puglia. Futurismo e ritorno. Materiali scelti della collezione di Carmelo Calò Carducci.*, Bari : Edizioni dal Sud, 2009 (catalogue d'exposition)
- ABRAHAM, Pierre et DESNÉ, Robert, *Histoire Littéraire*, t. 6 : « De 1913 à nos jours », Paris, Messidor, 1982
- ALMADA NEGREIROS, José de : « Um Aniversario. Orpheu », *Diário de Lisboa – Suplemento*, 8 mars 1935, consulté le 6 janvier 2018 sur http://www.fmsoares.pt/aeb_online/visualizador.phpbd=IMPRESA&nome_da_pasta=05760.024.05669&numero_da_pagina=9
- *Obra Completa*, éd. BUENO, Alexei, Intro. José Augusto França, Rio de Janeiro : Ed. Nova Aguilar, 1997
- ALLENDE-BLIN, Juan : « Prélude für Vierteltonklavier », *Musik Texte Zeitschrift für neue Musik*, n° 4, Avril 1984, p. 28–29
- ANTLIFF, Mark : « Cubism, Futurism, Anarchism : The ‘Aestheticism’ of the “Action d’Art” Group, 1906-1920 », *Oxford Art Journal*, t. 21, n° 2, 1998, p. 101–120
- ANTHEIL, George, *Bad Boy of Music*, Garden City, N.Y. : Doubleday, Doran & Company, 1945
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques D’art, 1902-1918*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993
- « L’Ésprit nouveau et les poètes » (1917), dans *Œuvres en prose complètes* t. 2, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1991, p. 941–954
- *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, t. 3, Paris : André Balland, 1966
- ARAGON, Louis, BRETON, André, SOUPAULT, Henri, *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 3 janvier 2018 sur <http://www.andrebretton.fr/work/56600100143070>

ARFOUILLOUX, Sébastien, *Le Silence d'or des surréalistes*, Paris: Aedam Musicae 2013

– *Que la Nuit tombe sur l'orchestre*, Paris : Fayard, 2009

ARON, Robert, *Fragments d'une vie*, Paris : Plon, 1981

ARP, Hans, *Jours effeuillés*, Paris : Gallimard, 1966

– *Die Wolkenpumpe*, Hannover : Paul Steegmann, coll. « Die Silbergäule » t. 50 et 51, 1920

ARTAUD, Antonin, *Les Cenci* (1935), éd. de Michel Corvin, Paris : Gallimard, 2011

– *Œuvres complètes*, t. I-IV, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, 1976-80

– *Messages révolutionnaires*, Paris : Gallimard, 1971

ASHOLT, Wolfgang et FÄHNTERS, Walter (éd.), « *Die ganze Welt ist eine Manifestation* » *die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997

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

ASTEN, Astrid von, KYECK, Sylvie, NOTZ, Adrian (éd.), *Genese Dada : 100 Jahre Dada Zürich : eine Ausstellung des Arp Museums Bahnhof Rolandseck in Zusammenarbeit mit dem Cabaret Voltaire Zürich*, catalogue d'exposition, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2016

BALL, Hugo, *Flametti oder vom Dandyismus der Armen* (1918), Wädenswil : Nimbus, 2016

– *Flucht aus der Zeit*, München und Leipzig : Verlag von Duncker und Humboldt, 1927

BARTRAM, Alan, *Futurist Typography and the liberated text*, London, The British Library, 2005

- BAUDELAIRE, Charles, *Journaux intimes*, Édition critique établie par J. Crépet et G. Blin, Paris : Corti, 1949
- BAUERMEISTER, Christiane et HERTLING, Nele (éd.), *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, catalogue d'exposition, Berlin : Frölich & Kaufmann, 1983
- BECHT, Hans-Peter *et al.* (éd.), *Politik, Kommunikation und Kultur in der Weimarer Republik*, Heidelberg *et al.* : verlag regionalkultur, 2009
- BÉHAR, Henri, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris : Gallimard, coll. « idées », 1979
- (et al., dir.), *Dada, Circuit total*, Lausanne : L'Âge d'Homme, coll. « Les Dossiers H », 2005
- BEIL, Ralf (éd.), *A House Full of Music. Strategien in Musik und Kunst*, catalogue d'exposition à l'occasion de l'exposition homonyme à la Mathildenhöhe Darmstadt du 13 mai au 9 septembre 2012, Ostfildern : Hatje Cantz, 2012
- BEK, Josef, *Erwin Schulhoff. Leben und Werk*, Hamburg : von Boeckel Verlag 1994
- BEKKER, Paul, *Neue Musik*, Stuttgart : Deutsche Verlagsanstalt, 1923, consulté le 3 février 2019 sur https://de.wikisource.org/wiki/Neue_Musik
- BENJAMIN, Walter : « Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz », dans *Passagen*, Frankfurt : Suhrkamp, 2007, p. 145–159
- « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit » et « Der destruktive Charakter », dans *Illuminationen*, Frankfurt : Suhrkamp Taschenbuch, 1977, p. 136–169, p. 289–290
 - En traduction française : « Le Caractère destructeur », dans : *Œuvres II*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 330–332.
- BERGHAUS, Günter (éd.), *Futurism and the technological imagination*, Amsterdam / New York : Rodopi, 2009
- *Theatre, Performance and the Historical Avant-garde*, New York: Palgrave Macmillan, 2005
 - *Italian futurist Theatre*, Oxford : Clarendon Press, 1998

- BERNSTEIN, Charles : « Incantation by laughter », *The International Literary Quarterly*, t. 10 n° 1, consulté le 20 février 2018 sur http://interlitq.org/issue10/index_issue_10.php
- BETZ, Marianne : « 'In futurum' – von Schulhoff zu Cage », dans *Archiv für Musikwissenschaft*, t. 56 No 4, 1999, pp. 331–346
- BLUMENKRANZ-ONIMUS, Noëmi : « Une Esthétique de la création : Le futurisme italien », *Les Études philosophiques*, n° 2, 1975, p. 131–148
- BOBILLOT, Jean-Pierre : « Poésie sonore & médiopoétique », *French Forum*, t. 37, n° 1–2, 2012, p. 19–34
- BONINO, Guido Davico (dir.), *Manifesti Futuristi*, Milano, Pillole BUR, 2009
- BRAGAGLIA, Alberto, *Il Futurismo Europeo*, Spirali/Vel, Milan, 1997
- BRANDSTETTER, Gabriele, *Tanz-Lektüren : Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Fischer, 1995
- BRETON, André, *Œuvres complètes I-III*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988-1999
- *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1977
 - *Discours sur le peu de réalité*, Paris, nrf/Gallimard, 1927
- BRODSKAĀ, Nathalia, *Surrealismus. Die Geschichte einer Revolution*, New York : Parkstone Press International, 2009
- BROWN, Frederick, *Jean Cocteau*, Frankfurt am Main : Fischer, 1985
- BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1974
- BUSONI, Ferruccio, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste: Verlag C. Schmidl & Co., 1907, consulté le 11 janvier 2018 sur <https://busoni-nachlass.org/edition/essays/E010004/D0200001>
- BUZZI, Paolo, *L'Ellisse e la Spirale. Film + Parole in libertà*, Milan: Poesia, 1915
- *Aeroplani*, Milan : Poesia, 1909

- CAGE, John, *A Year from Monday*, London / New York : Marion Boyars, 1985
– *Silence. Lectures And Writings*, Middletown Connecticut : Wesleyan University Press, 1961
- CAMPA, Laurence, *Apollinaire. Critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2002
- CAMPOS, Álvaro de : « Ultimatum », *Portugal Futurista*, 1917, consulté le 3 janvier 2018 sur <https://www.gutenberg.org/files/45461/45461-h/45461-h.htm>
- CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris : Gallimard, coll. « folio essais », 1985
- CANGIULLO, Francesco, *Piedigrotta* (1915), Florence : S. P. E. S.-Salimbeni, 1978
– *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, Milano : Casa Editrice Ceschina, 1961
- CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1950
- CHARLES, Daniel : « Meister des Nicht-Werks. Das Erbe von Erik Satie », *MusikTexte*, n° 48, 1993, p. 30–35
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (éd.), « *Il y aura une fois.* » *Une anthologie du surréalisme*, Paris : Gallimard, 2003
- CHESSA, Luciano, *Luigi Russolo, futurist. Noise, visual arts, and the occult*, Berkley et al. : University of California Press, 2012
- CHOPIN, Henri, *Poésie Sonore internationale*, Paris : Jean-Michel Place, 1979
- CITRON, Pascale : « Wyschnegradsky, Ivan », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Consulté le 12 septembre 2019 sur <https://doi-org.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/10.1093/gmo/9781561592630.article.29509>
- CLARKSON, Austin (éd.) : « Lecture on Dada by Stefan Wolpe », *The Musical Quarterly*, t. 72, n° 2, 1986, pp. 202–215

- COCTEAU, Jean, *Le Coq et l'Arlequin* (1918), Paris : Stock Musique, 1979
- CORDRESCU, Andrei, *The Posthuman Dada Guide*, Princeton : Princeton University Press, 2009
- CORRA, Bruno, *Sam Dunn est mort* (1915), Paris : Éditions Allia, 2005
- CRAFT, Robert, *Stravinsky Gespräche*, Zurich : Atlantis Verlag 1961
- DACHY, Marc, *La Cathédrale de la misère érotique*, Paris : Sens&Tonka, éditeurs, 2014
- (éd.), *Archives Dada. Chronique*, Paris : Éditions Hazan, 2005
- DANCHEV, Alex, *100 Artists' Manifestos. From the Futurists to the Stuckists*, Londres : Penguin, 2011
- DAVAL, Jean-Luc (éd.), *Le Journal des Avant-gardes. Les années vingt, les années trente*, Genève : Skira, 1980
- DE ROSA, Stefano (éd.), *Modernismo in Portogallo 1910-1940*, Florence : Leo S. Olschki Editore, 1997
- DEMERS, Jeanne, et McMURRAY, Line, *Le Manifeste en jeu – l'enjeu du manifeste*, Longueuil : Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1986
- DERRIDA, Jacques, *Artaud le Moma. Interjections d'appel*, Paris : Galilée, 2002
- avec THÉVENIN, Paule, *The secret Art of Antonin Artaud*, Cambridge et Londres : The MIT Press, 1998
- DESNOS, Robert, *Œuvres*, Paris : Quarto Gallimard, 1999
- DUCREY, Anne et VICTOROFF, Tatiana (éd.), *Renaissance du Mystère en Europe. Fin XIX^e siècle – début XXI^e siècle*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2015
- DUWAKIN, Wiktor, *ROSTA-Fenster. Majakowski als Dichter und bildender Künstler*, Dresde : Verlag der Kunst Dresden, 1975

- DWORKIN, Craig : « To destroy language », *Textual Practice*, t. 18 n° 2, 2004, p. 185–197
- EBURNE, Jonathan P. : « Antihumanism And Terror : Surrealism, Theory, and the Postwar Left », *Yale French Studies*, n° 109, 2006, p. 39–51
- EHRLICHER, Hanno, *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin : Akademie Verlag, 2001
- ERBSLÖH, Gisela : « Pobeda nad solncem, ein futuristisches Drama von A. Kručenyč Übersetzung und Kommentar », dans *Slavistische Beiträge*, t. 99, Munich, 1976
- ERICKSON, Jon « The Language of Presence: Sound Poetry and Artaud », *boundary 2*, t. 14, n° 1/2, Automne 1985 – Hiver 1986, pp. 279–290
- ERNST, Max, *La Femme 100 têtes*, Paris : Éditions du Carrefour, 1929
- ESPAGNE, Michel : « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté en novembre 2014
- « Comparison and Transfer: A Question of Method », dans MIDDLELL, Matthias et ROURA, Lluís (éd.), *Transnational Challenges to National History Writing*, Londres : Palgrave Macmillan, 2013, p. 36–53
 - avec NOIRIEL, Gérard : « Transferts culturels : l'exemple franco-allemand. Entretien avec Michel Espagne », *Genèses* 8, 1992, p. 146–154
- FAUCHEREAU, Serge, *L'Avant-garde russe. Futuristes et Acméistes*, Dijon : Éditions du Murmure, 2003
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt (Main), Suhrkamp, 2004
- FIX, Florence *et al.* (éd.), *Musique de scène, Musique en scène*, Paris : Orizons 2012
- FLAKER, Aleksander (éd.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz et Vienne : Verlag Droschl, 1989

- FRANZ, Sigrid, *Kurt Schwitters' Merz-Ästhetik im Spannungsfeld der Künste*, Freiburg/Berlin : Rombach Cultura, 2009
- FREUND, Gisèle, *Photographien und Erinnerungen*, Munich : Schirmer/Mosel, 2008
- GALLEZ, Douglas W. : « Satie's 'Entr'acte' A Film Music », *Cinema Journal*, t. 16, n° 1 (Automne 1976), p. 36–50
- GIANERA, Pablo : « La Conquête du bruit », *LIGEIA – Dossiers sur l'art*, t. 26, n° 109–112, juillet-décembre 2011, p. 107–111
- GILLMOR, Allan M. : « Érik Satie and the Concept of Avant-Garde », *The Musical Quarterly*, t. 69 n° 1, 1983, p. 104–119
- GOERGEN, Jean-Paul : « Musik der Ironie und Provokation », *NZfM*, No 155/III, 1994, p. 4–13.
- GOJOWY, Detlef : Article « Golyšev, Efim », dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, deuxième édition revisitée. 29 volumes, éd. Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart 1994–2004, t. 7, p. 1287–1291
- *Arthur Lourié und der russische Futurismus*, Laaber : Laaber Verlag, 1993
 - « Das konsequente Prinzip der Erneuerung », *Musiktexte*, n° 4, 1984, p. 30–33
 - *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber : Laaber-Verlag, 1980
 - Notes de programme des Concerts Paris-Moscou – Ire partie – La vie musicale en URSS de 1900 à 1930 ; 28 juin 1979 – 2 juillet 1979 : Les débuts du dodécaphonisme russe : l'œuvre d'Arthur Lourié, p. 23, consulté le 11 janvier 2018 sur https://medias.ircam.fr/media/programs/Paris-Moscou_vie_musicale-wm.pdf
- GOLDENBERG, Roselee, *Performance art : from Futurism to the present*, Londres : Thames & Hudson, 2001
- GORELICK, Nathan : « Life in Excess : Insurrection and Expenditure in Antonin Artaud's Theater of Cruelty », *Discourse*, t. 33, n° 2, Printemps 2011, p. 263–279

- GREENE, Naomi : « Antonin Artaud : Metaphysical Revolutionary », *Yale French Studies*, n° 39, 1967, p. 188–197
- GREGOR, Joseph et FÜLÖP-MILLER, René, *Das Russische Theater*, Amalthea-Verlag, Zurich 1927
- HANSEN-LÖVE, Aage, *Der Russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978
- HARDT, Manfred (éd.), *Literarische Avantgarden*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989
- HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, Paris : Éditions Allia, 2004
 – *Am Anfang war Dada*, Gießen : Anabas-Verlag, 1972
- HEFELE, Herman, *Das Wesen der Dichtung*, Stuttgart : Fr. Frommanns Verlag (H. Kurtz), 1923
- HENTEA, Marius, *Tata Dada. The real life and celestial adventures of Tristan Tzara*, Cambridge et al. : The MIT Press, 2014
- HESS, Thomas et ASHBERY, John (éd.), *The Avant-Garde*, New York : The Macmillan Company, 1968
- HOBSON, Charlotte, *The Vanishing Futurist*, Londres : Faber & Faber, 2016
- HOLQUIST, Michael : « The Mayakovsky Problem », *Yale French Studies*, n° 39, 1967, p. 126–136
- HUFNAGEL, Henning et VENTAROLA, Barbara, *Literatur als Herausforderung. Zwischen ästhetischem Autonomiebestreben, kontextueller Fremdbestimmung und dem Gestaltungsanspruch gesellschaftlicher Zukunft*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 2015
- HÜHN, Melanie, LERP, Dörte, PETZOLD, Knut, STOCK, Miriam (éd.), *Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit, Translokalität. Theoretische und empirische Begriffsbestimmungen*, Berlin : LIT Verlag, Série Region – Nation – Europa 62, 2010

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Nocturne. Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*, Éditions Albin Michel, 1957
- JANNARONE, Kimberly : « Audience, Mass, Crowd: Theatres of Cruelty in Interwar Europe », *Theatre Journal*, t. 61, n° 2; mai 2009, p. 191–211
- JOHN, Eckhard : « Absolute Respektlosigkeit. Jefim Golyscheff 1919 », *Neue Zeitschrift für Musik*, 155/III, 1984, p. 27–31
 – *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart et Weimar : Metzler, 1993
- KAHN, Douglas et WHITEHEAD, Gregory (éd.), *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1992
- KÄMPER, Dietrich (éd.), *Musikalischer Futurismus*, Laaber : Laaber Verlag, 1999
- KHARDJIEV, Nikolai et TRÉNINE, V., *La Culture poétique de MAÏAKOVSKI*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1982
- KHLEBNIKOV, Vélimir, *Œuvres 1919–1922*, éd. par Yvan Mignot, Lagrasse : Éditions Verdier, 2017
- KOENEN, Gerd, *Die Großen Gesänge. Lenin, Stalin, Mao, Castro... Sozialistischer Personenkult und seine Sänger. Von Gorki bis Brecht – von Aragon bis Neruda*, Frankfurt : Scarabäus bei Eichborn, 1987
- KOLLINGER, Franziska : « Saties 'Parade' (1917) als Entwurf einer neuen Französischen Musik? », *Archiv für Musikwissenschaft*, t. 71, n° 1, 2014, p. 21–43
- KRIMM, Dorothea, *Musikalisches Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts*, Thèse en open accès à l'Université de Heidelberg, 2011
- KROUTCHENYKH, Alexei, *La Victoire sur le soleil* (1913), éd. de J.-C. et V. Marcadé, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1976
- LANDES, Brigitte (éd.), *Es gibt keinen Hund. Das futuristische Theater*, Munich : edition text + kritik, 1989

- LAWTON, Anna (éd.), *Russian Futurism through its manifestoes, 1912–1928*, Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1988
- LEMAIRE, Gérard-Georges, *Les Mots en liberté futuristes*, Paris, Jacques Damase, 1986
- LEMOINE, Serge ; LISTA, Giovanni ; NAKOV, Andrei (éd.), *Les Avant-gardes*, Milan : Hazan, 1991
- 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
- LISTA, Giovanni, *Le Futurisme. Textes et manifestes 1909–1944*, Ceyzérieu : Champ Vallon, 2015
- *Enrico Prampolini Futurista europeo*, Rome : Carocci editore, 2013
 - « Futurisme et Esprit d'avant-garde », *LIGEIA – Dossiers sur l'art*, t. 26, n° 109–112, juillet-décembre 2011, p. 61–65
 - *Luigi Russolo e la musica futurista*, Milan : Mudima, 2009
 - *Le Journal des futurismes*, Paris : Éditions Hazan, 2008
 - *Le Futurisme. Création et Avant-Garde*, Paris : Les Éditions de l'amateur, 2000
 - *La Scène futuriste*, Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989
 - *Lo Spettacolo futurista*, Florence : Cantini Editore, 1989
 - *Marinetti et le futurisme*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1977
 - *Futurisme, manifestes, documents-proclamations*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973
- LOMBARDI, Daniele, *Nuova Enciclopedia del Futurismo musicale*, Milan : Mudima, 2009
- LOUREDA, Óscar (éd.), *Der Erste Weltkrieg und die Folgen*, Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2016
- LUNATSCHARSKI, Anatoli, *Musik und Revolution*, Leipzig : Verlag Philipp Reclam, 1985
- *Vom Proletkult zum sozialistischen Realismus*, éd. A. Jermakowa, Berlin Est : Dietz Verlag, 1981
 - *Die Revolution und die Kunst*, Dresde : Verlag der Kunst Dresden, 1974

- MAEDER, Thomas, *Antonin Artaud*, Paris : Plon, 1978
- MAFFINA, Gianfranco, *Luigi Russolo e l'Arte dei rumori*, Turin : Martano, 1978
 – *L'arte dei rumori : 1913–1931*, Venise : Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, 1977
- MAĬAKOVSKI, Vladimir, *Vers et proses*, choisis, traduits, commentés par Elsa Triolet, Paris : Le Temps des Cerises, 2014
 – *Poèmes*, traduits du russe et présentés par Claude Frioux, t. 1–5, Paris : L'Harmattan, 2000
 – *Poèmes*, Paris : textuel, coll. « L'œil du poète », 1997
 – *Werke*, t. 1-10, Frankfurt (Main) : Suhrkamp, 1980
- MALEVICH, Kasimir, *De Cézanne au Suprématisme*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1974
- MANGSEN, Sandra, *et al* : « Sonata », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, consulté le 12 mai 2017 sur <http://www.oxfordmusiconline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/subscriber/article/grove/music/26191>
- MANN, Thomas, *Doktor Faustus* (1947), Frankfurt am Main : Fischer, 1985
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Les Mots en liberté futuristes*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1987
 – *Teoria e Invenzione Futurista*, Milan : Mondadori, 1968
 – « Le Futurisme », *Le Figaro*, n° 51, 20 février 1909, p. 1, consulté le 1 septembre 2013 sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.langFR>
- MARKOV, Vladimir, *Russian Futurism : A History*, Berkely et Los Angeles : University of California Press, 1968
- MARTINS, Fernando Cabral (éd.), *O Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisbonne : Caminho, 2008
- MARX, Karl et ENGELS, Friedrich, *Le Manifeste du parti communiste* (1848), éd. critique et annotée, Bruxelles : Les éditions Aden, 2011
- MCMAHON, Darrin M. et MOYN, Samuel, *Rethinking Modern European Intellectual History*, Oxford Scholarship online, 2014

- MENDE, Wolfgang, *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, Cologne : Böhlau, 2009
- METZGER, Heinz-Klaus et RIEHN, Rainer (éd.), *Erik Satie*, Musik-Konzepte t. 11, édition text+kritik, janvier 1980, Munich
- MIGNOT, Yvan: « Khlebnikov relève du poète plus-qu'unique », consulté le 15 juin 2018 sur <https://diacritik.com/2017/10/12/entretien-avec-yvan-mignot-khlebnikov-releve-du-poete-plus-quunique/>
- MITTELMEIER, Martin, *DADA. Eine Jahrhundertgeschichte*, Munich : Siedler, 2016
- MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités* (1930), Paris : Seuil, 1983
- MUTSCHELKNAUSS, Eduard : « Zwischen literarischem Ferment und formal gebundener Klangstruktur : Kurt Schwitters' Ursonate », dans : BRENDER, Edwige (dir.), *À la croisée des langages*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « PIA », 2006, p. 189–196
- NEYER, Hans Joachim (éd.), *Absolut Modern sein. Culture technique in Frankreich 1889-1937*, Elefanten Press Verlag, (Berlin (Ouest), 1986
- ASHOLT, Wolfgang : « Von der Kamera verschlungen ? Theater in Frankreich von 1887 bis 1937 », p. 216–226
 - WEHMEYER, Grete : « Satie Perpétuel. Über unendliche Wiederholungen in der Musik von Erik Satie », p. 227–237
- OLIVIER, Philippe, *Aimer Satie*, Paris : Hermann, coll. « Points d'orgue », 2005
- ORTEGA Y GASSET, José, *Gesammelte Werke*, t. 2, Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1955
- PALAZZESCHI, Aldo, *Opere giovanili*, Verona : Mondadori, 1958
- PAYTON, Rodney J. : « The Music of Futurism : Concerts and Polemics », *The Musical Quarterly*, t. 62, n° 1, janvier 1976, p. 25–46
- PALAZZESCHI, Aldo, *Poesie 1904 – 1914*, Florence : Vallecchi, 1942

- PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp : L'Apparence mise à nu...*, Paris : Gallimard, 1977
- PEDULLÀ, Walter (éd.), *Il futurismo nelle avanguardie. Atti del Convengno Internazionale di Milano*, Milan : Ponte Sisto, 2010
- PERLOFF, Marjorie et DWORKIN, Craig (éd.), *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, Chicago : The University of Chicago Press, 2009
- PERLOFF, Marjorie, *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago : The University of Chicago Press, 1986
- PERLOFF, Nancy : « Schwitters Redesigned : A Post-war *Ursonate* from the Getty Archives », *Journal of Design History*, t. 23 n° 2, 2010, p. 195–203
- PESSOA, Fernando, *Sensacionismo e outros ismos*, Édition critique de l'œuvre de Fernando Pessoa par Jerónimo Pizarro, t. 10, Lisbonne : Impr. Nacional, Casa da Moeda, 2009
- *Obra Poética e em Prosa*, t. 1, Porto : Lello & Irmão – Editores, 1986
 - « Ode Triunfal », *Orpheu*, n° 1, janvier-février-mars 1915, p. 77–83
 - En traduction française : *Œuvres Poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2001, p. 205–212, 1738–1751 (Notice et Notes)
- PHLEPS, Thomas : « Von Dada, Anna & Anderem », *Neue Zeitschrift für Musik*, 155/III, 1994, p. 22–26
- « Stefan Wolpe - Eine Einführung », dans PHLEPS, Thomas, *Stefan Wolpe: Lieder mit Klavierbegleitung 1929-1933*, Hamburg : Peer Musikverlag, 1993, p. 1–45
 - « An Anna Blume. Ein vollchromatisiertes Liebesgedicht von Kurt Schwitters und Stefan Wolpe », dans *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie, Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, t. 1 « Musik-Geschichte », éd. Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech et Gerhart Scheit, Hamburg : von Bockel, 1993, p. 157–177
- PIRACCINI, Orlando et SERAFINI, Daniele (éd.), *Note futuriste. L'archivio Francesco Balilla Pratella e il cenacolo artistico lughese*, Bologne : Editrice Compositori, 2010

- POGGIOLI, Renato : « The Avant-Garde and Politics », *Yale French Studies*, n° 39, 1967, p 180–187
– *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna : Il Mulino, 1962
- PÖRTNER, Paul (éd.), *Experiment Theater*, Zurich : Die Arche, coll. « Horizont », 1960
- PRATELLA, Francesco Ballila, *Testamento*, Ravenna : Edizioni del Girasole, 2012
– *L'aviatore Dro. Poema tragico in tre atti*, Milan : Casa Musicale Sonzongo, 1920 (livret d'opéra)
- RAILING, Patricia (éd.), *Voices of Revolution. Collected Essays*, Londres : The British Library, 2000
- RAULET, Gérard, *Le Caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Aubier, 1997
- REDEPENNING, Dorothea, *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, t. 1 et 2, Laaber : Laaber-Verlag, 2008
- REININGHAUS, Frieder et BARTHELMES, Barbara (dir.) : « Experimentelles Musik- und Tanztheater », *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, t. 7, Laaber-Verlag, Laaber, 2004
- RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Déjà Jadis ou du mouvement Dada à l'espace abstrait*, Paris : Julliard, coll. « Lettres nouvelles », 1958
- RIPELLINO, Angelo Maria, *Maiakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, Paris : L'Arche, 1965
- ROTHSCHILD, Deborah Menaker, *Picasso's « Parade » : from street to stage*, Londres : Sotheby's Publications, 1991
- RUSSOLO, Luigi, *Die Kunst der Geräusche*, avec une postface de Johannes Ullmaier, Mayence : edition neue zeitschrift für musik, 2000
– *L'Arte dei rumori*, Milan : Edizioni futuriste di Poesia, 1916, reproduit en 1976

- SABATIER, François, *Miroirs de la Musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950*, Poitiers : Fayard, 1995
- SANSOUILLET, Michel, *Dada in Paris*, Cambridge : The MIT Press, 2009
- SATIE, Erik, *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Ornella Volta, Paris : Fayard, 2000
- SCHMITZ-GUNDLACH, Esther, *Musikästhetische Konzepte des italienischen Futurismus und ihre Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts*, München : m-press, 2007
- SCHNEEDE, Uwe (éd.), *Die Zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Cologne : DuMont, 1979
- SCHOENFELD, Jean Snitzer : « André Breton, Alchemist », *The French Review*, t. 57 n° 4, mars 1984, p. 493–502
- SCHULHOFF, Erwin, *Schriften*, présenté par WIDMAIER, Tobias, Hamburg : von Bockel, 1995
- SCHUMPETER, Joseph, *Capitalisme, socialisme et démocratie* (1942), Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1974
- SCHWARZ, Arturo (éd.), *Man Ray : 60 ans de liberté*, Eric Losfeld, Paris, 1971
- SCHWITTERS, Kurt, *Anna Blume*, édition établie par DACHY, Marc, Paris : Editions Ivrea, 1994
- *Merz. Ecrits – Ursonate*, présenté par DACHY, Marc : Editions Gérard Lebovici, 1990
 - *Anna Blume. Dichtungen*, Hanovre : Steegemann, 1919
- SEYBERT, Gislinde et STAUDER, Thomas (éd.), *Heroisches Elend – Misères de l'héroïsme – Heroic Misery*, Frankfurt : Peter Lang, 2014
- SHATTUCK, Roger, *Les Primitifs de l'Avant-garde*, Paris, Flammarion, 1974
- SLOTEDIJK, Peter: « Der Heilige und der Hochstapler. Von der Krise der Wiederholung in der Moderne. », SWR2 Essai du 25 juin 2012, manuscrit

- SMOLIK, Noemi : « The Russian Avant-Garde : A Projection Screen for Modern Utopian Thinking ? », *e-flux*, n° 85, octobre 2017, consulté le 4 novembre 2017 sur <http://www.e-flux.com/journal/85/156737/the-russian-avant-garde-a-projection-screen-for-modern-utopian-thinking/>
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *Nel segno di Orfeo. Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Gênes : il melangolo, 2004
- STENEBERG, Eberhard, *Russische Kunst Berlin 1919–1932*, Berlin : Gebr. Mann Verlag 1969
- 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
- TRIOLET, Elsa (éd.), *La Poésie russe*, Paris : Seghers, 1971
- TZARA, Tristan, *Œuvres complètes*, t. 1–4, Paris : Flammarion, 1975–1980
- UNAMUNO, Miguel de, *Nebel* (1914), Cologne : Kiepenheuer&Witsch, 1965
- VOGEL, Oliver : Article « Satie, Erik », dans *MGG², Personenteil*, t. 14, p. 999–1008
- « Konstrukteur mittels Poesie. Kompositionssysteme in der Musik Erik Saties », *MusikTexte*, n° 48, 1993, p. 39–48
- VOLTA, Ornella : « Phonométrie », dans *Variations Satie*, Catalogue d'Exposition présentée par l'IMEC à l'Abbaye-aux-Dames (Caen) du 21 juin au 10 septembre 2000
- *Satie/Cocteau. Eine Verständigung in Missverständnissen*, Hofheim, Wolke, 1994 [En v. originale : *Les Malentendus d'une Entente*, Le Castor Astral, 1993.]
 - « Erik Satie und Dada », *Neue Zeitschrift für Musik*, N° 155/III, 1994, p. 36–39
- VROON, Ronlad (éd), *Selected Poems of Velimer Khlebnikov*, traduction par Paul Schmidt, Harvard : Harvard University Press, 1997
- WEISS, Miriam, *To make a lady out of jazz. Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs*, Neumünster : Bockel Verlag, 2011

- WAGNER, Richard, *Sämtliche Werke und Schriften*, t. 9, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1911
- WIDMAIER, Tobias : Article « Dadaismus », dans *MGG², Sachteil*, t. 2, p. 1053–1057
- « Colonel Schulhoff, Musikdada. Unsinn als Ausdruck von Lebendigkeit », *Neue Zeitschrift für Musik*, 155/III, 1994, p. 15–21
- WOHLFAHRT, Irving : « 'Efface les Traces' : sur 'le caractère destructeur' de Walter Benjamin », *Tumultes*, n° 10, avril 1998, p. 157–188
- « No-Man's-Land : On Walter Benjamin's 'Destructive Character' », *Diacritics*, t. 8 n° 2, 1978, p. 47–65
- WOLPE, Stefan : « Vortrag über Dada » (1962), traduit par Thomas Phleps, dans : TADDAY, Ulrich, *Musik-Konzepte*, t. 150, « Stefan Wolpe I », Munich : edition text + kritik, 2010, p. 98–125

Partitions et Disques

PRATELLA, Francesco Ballila, *L'aviatore Dro*, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915

LOURIÉ, Arthur, *Nash Marsh*, Petrograd : Gosudarstwenna Litographia, 1918

RUSSOLO, Luigi, *Die Kunst der Geräusche*, Edition neue zeitschrift für musik, WERGO, Schott Music & Media, 2000

SATIE, Érik, *Cinéma. Entr'acte symphonique de 'Relâche'* (1924), Paris : Éditions Salabert. 1972

- *Parade*, partition d'orchestre, Paris : Rouart, Lerolle & Cie., 1917, repris chez Mineola : Dover Publications, 2000, consulté le 21 octobre 2014 sur [http://hz.imslp.info/files/imgnks/usimg/d/db/IMSLP16532-Satie_-_Parade_\(orch_score\).pdf](http://hz.imslp.info/files/imgnks/usimg/d/db/IMSLP16532-Satie_-_Parade_(orch_score).pdf)
- *Parade*, réduction pour piano à quatre mains, Paris: Rouart, Lerolle & Cie., 1917, repris chez Mineola : Dover Publications, 1998, consulté le 21 octobre 2014 sur <http://hz.imslp.info/files/imgnks/usimg/f/f3/IMSLP01514-Parade-2pianos.pdf>

SCHULHOFF, Erwin, *Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40*, (1922) Mayence : Schott, 1993

- *Fünf Pittoresken*, Berlin : Ries & Erler, 1991

WOLPE, Stefan, *Lieder mit Klavierbegleitung op. 27–33* (1929–1933), Hamburg : Peermusic Classical GmbH, 1993

Revue en ligne et autres ressources électroniques

Lacerba, Noi: consultés le 18 mai 2018 sur
http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/catalogo.html#L

Littérature : consulté le 19 mai 2018 sur <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/litterature/>

Orpheu, Revista trimestral de Literatura, t. 1, Lisbonne : Typographia do Comercio, 1915, consulté le 3 janvier 2018 sur
<http://www.gutenberg.org/cache/epub/23621/pg23621-images.html>

Proverbe : n° 1-6, février–juillet 1920, consulté le 16 mai 2018 sur
[http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?
a=cl&cl=CL1&sp=bmtnabl&e=-----en-20--1--txt-txin-----](http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnabl&e=-----en-20--1--txt-txin-----)

Schwitters complet : consulté le 10 octobre 2018 sur
http://schwitters-digital.de/projekt/?page_id=226

VERTOV, Dziga, *Entuziazm. Simfonija Donbassa (1930)*, éd. Peter Kubelka, Vienne : Film & Kunst, 2010

Usuels

Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, nouvelle édition millésime 2007, Paris : Dictionnaires Le Robert

<http://www.cnrtl.fr/>

<http://www.gallica.fr>

<http://www.imslp.org>

<http://www.ubu.com/>

Table des illustrations

Illustration 1: Annonce d'œuvres poétiques de et pour futuristes, dans Poesia, n° 7–9, Août–Octobre 1909, p. 38	130
Illustration 2: Il VooOooLoooO, dans L'Ellisse e la Spirale, p. 222	131
Illustration 3: Marinetti : Le soir, couchée dans son lit, elle relit la lettre de son artilleur au front, dans Les Mots en liberté futuristes, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1987, p. 103–105	136
Illustration 4: L'unique extrait de la partition Risveglio di una città, dans LACERBA, 1er mars 1914	213
Illustration 5: chanson bourgeoise, cité dans REDEPENING, p. 122	222
Illustration 6: notes aveniristes, cité dans REDEPENING, p. 123	223
Illustration 7: Arthur Vincent Lourié : Prélude pour piano à quarts de ton, dans ALLENDE-BLIN, p. 29	225
Illustration 8: Erratum musical de Marcel Duchamp, 1913, document du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, © MNAM–CCI, Dist. RMN–Grand Palais / Jean–Claude Planchet	230
Illustration 9: Partition de In futurum par Schulhoff, dans Fünf Pittoresken, Berlin: Ries & Erler, 1991	238
Illustration 10 : Les premières huit mesures et le motif principal d'Entr'acte, p. 1, mesure 1–8. Musique : Eric Satie © Editions Salabert	260
Illustration 11: Marche funèbre, p. 6, mesures 189–212. Musique : Eric Satie © Editions Salabert	261
Illustration 12: Extrait de Piedigrotta. CANGIULLO, 1978, p. 3	271
Illustration 13: Extrait de Piedigrotta. CANGIULLO, 1978, p. 8	272
Illustration 14: Première partie du premier mouvement, SCHWITTERS, Kurt, Merz. Écrits – Ursonate, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 194	285
Illustration 15: « Largo », dans SCHWITTERS, Kurt, Merz. Écrits – Ursonate, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 208	287
Illustration 16: « scherzo », dans SCHWITTERS, Kurt, Merz. Écrits – Ursonate, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 209	288
Illustration 17: « trio », dans SCHWITTERS, Kurt, Merz. Écrits – Ursonate, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 209	289
Illustration 18: extrait de la cadence, dans SCHWITTERS, Kurt, Merz. Écrits – Ursonate, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 221	290

Illustration 19: Fin de l'Ursonate, dans SCHWITTERS, Kurt, Merz. Écrits – Ursonate, présenté par DACHY, Marc, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 222	291
Illustration 20: Exemple esquissé à partir du texte de Desnos	295
Illustration 21: Acte I (1), dans PRATELLA, Francesco Ballila, L'aviatore Dro, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915	300
Illustration 22: Acte II (2), dans PRATELLA, Francesco Ballila, L'aviatore Dro, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915	302–303
Illustration 23: Acte II (49), Joie du vol, dans PRATELLA, Francesco Ballila, L'aviatore Dro, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915	305
Illustration 24: Acte III (49), dans PRATELLA, Francesco Ballila, L'aviatore Dro, Milan : Casa Musicale Sonzogno, 1915	306
Illustration 25: Les premières cinq mesures, dans LOURIÉ, Arthur, Nash Marsh, Petrograd : Gosudarstwenna Litographia, 1918	308
Illustration 26: Mesures 21, 22, 23, dans LOURIÉ, Arthur, Nash Marsh, Petrograd : Gosudarstwenna Litographia, 1918	309
Illustration 27: Sur le vers « Notre coeur un roulement », dans LOURIÉ, Arthur, Nash Marsh, Petrograd : Gosudarstwenna Litographia, 1918	310
Illustration 28: aus karaffen 1, SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993	314
Illustration 29: aus karaffen 2, SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993	315
Illustration 30: das nackte körperlein 1, SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993	316
Illustration 31: das nackte körperlein 2, SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993	317
Illustration 32: eitel ist 1, SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993	318
Illustration 33: eitel ist 2, SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und	

Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993	319
Illustration 34: Sternenminninger 1, SCHULHOFF, Erwin, Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des « Heiligen Geistes » Hans Arp, Werk 40, Mayence : Schott, 1993	320
Illustration 35: An Anna Blume 1, WOLPE, Stefan, Lieder mit Klavier- begleitung op. 27–33, Hamburg : Peermusic Classical GmbH, 1993	325
Illustration 36: An Anna Blume 2, WOLPE, Stefan, Lieder mit Klavier- begleitung op. 27–33, Hamburg : Peermusic Classical GmbH, 1993	326
Illustration 37: An Anna Blume 3, WOLPE, Stefan, Lieder mit Klavier- begleitung op. 27–33, Hamburg : Peermusic Classical GmbH, 1993	327

Index

- Achmatova..... 193
Alaleona.....200, 208
Albert-Birot.....62, 247
Almada Negreiros...58f.,
110, 113, 121, 124
Antheil...189, 249f., 257,
340, 378
Apollinaire.....55, 62, 69,
124, 127, 171, 180, 184,
246f., 266, 341, 351,
356, 389, 394
Aragon...50f., 63, 74, 76,
125, 231
Arensberg.....42, 60, 353
Arp.....43, 49, 126, 169,
239f., 311ff., 316, 320f.,
377
Artaud.....50f., 91, 100,
119, 173ff., 179, 182,
184f., 292, 342f., 373,
378, 381
Auric.....229
Avraamov.....215, 219,
355, 368, 370ff.
Baader.....71, 312, 350
Ball.....48f., 60, 65, 88,
91, 98, 128ff., 161, 164,
167, 232, 278ff., 294,
351, 358
Balla.....69, 251, 395
Bartók...61, 88, 189, 191,
193, 204
Baudelaire.....43, 62, 74,
98, 132, 144, 217
Becher.....321
Beethoven.....68, 193,
206, 228, 242, 289, 345f.
Bekker.....189
Benjamin.....37, 41f.,
55, 63, 80, 85, 96, 103,
179ff., 183, 192, 296,
372
Berg.....191, 204
Boccioni.....66f., 116
Boulanger.....190
Bourliouk.....120, 139
Bragaglia.....41, 120, 337
Brahms.....193, 228
Braque.....63
Brecht.....37, 47
Breton.....44, 50, 63, 74,
77, 80, 84, 104f., 117,
143, 167, 171ff., 190,
246ff., 258, 294f., 352f.,
391f.
Buñuel.....173
Busoni.....189, 200, 224
Buzzi.....130ff., 134, 138,
351
Cage.....189, 229, 239f.,
386f.
Campos...59, 114, 116f.,
122ff., 153ff., 158f.,
178f., 377, 388
Camus.....37, 102
Cangiullo...69, 110, 159,
271f., 332, 339, 399
Carrà.....67, 348
Casseres.....60
Childish.....126
Chirico.....248f.
Cinti.....43
Cocteau.....63, 178, 231,
250, 252, 257f., 341,
345, 355ff., 389
Corra.....134, 338, 400
Couperin.....193
Craig.....52, 336, 340f.
Dali.....173
Dantas.....59, 110, 113,
121, 123, 125, 158
Däubler.....312
Daudet.....352
Debussy...189, 191, 198,
202, 217, 384
Depero.....111, 214, 340
Desnos.....170f., 295
Diaghilev.....138, 217,
297, 356f.
Dix.....312, 378
Dostoïevski.....120, 274
Duchamp.....49, 60f., 63,
70, 81, 98, 229f., 246,
331
Dvořák.....236
D'Annunzio.....43, 71
D'Indy.....190
Engels.....108, 244
Erdmann.....231
Ernst.....49, 61, 78, 250
Franck.....190, 252
Gastev.....219
Glazounov.....198
Glinka.....226
Goll.....179
Golyscheff.....61, 116,
224, 229, 242ff., 328,
350
Gorki.....120, 404
Grieg.....193
Grosz...49, 61, 71, 232,
234, 239, 312
Guro.....139f., 274
Hausmann...43, 48ff., 61,
78, 88, 116, 165, 167,
169, 181, 232, 243f.,

- 283, 289, 292, 312, 333,
350, 352, 375, 393
Heartfield.....61, 313
Hegel.....247
Hennings.....48
Herzfelde.....61
Heusser.....228
Hollaender.....62
Honegger.....63
Huelsenbeck...49, 60, 71,
87, 116, 165, 178, 232f.,
278, 280, 312, 350, 352
Hugo.....48, 74, 80, 97,
108, 363
Jacobson.....274
Janaček.....88
Janko.....49, 165
Jarry....61, 176, 342, 353,
389
Khlebnikov.....57f., 69,
120, 139ff., 182, 219,
276
Koulbine.....217
Kroutchenykh....55, 120,
139f., 142f., 219, 274ff.
Lautréamont.....64, 105
Lénine.....73ff., 144f.,
149, 227, 308, 373
Léonide.....120, 355
Lounatscharski.....226,
364
Lourié.....73, 113, 187,
193, 216, 218f., 224,
226, 297, 307, 309, 328,
379
Lucini....130, 132ff., 138
Maciunas.....126
Maeterlinck....122, 217f.
Mahler.....189
Mañakovski.....47, 53,
56f., 69, 74f., 83, 91,
113, 120, 139f., 144ff.,
148f., 159f., 184, 193,
219, 283, 307f., 310,
332, 362f., 365, 367,
371ff., 375ff., 381
Malevich.....57, 63, 71,
73, 110, 140, 149, 219f.,
274, 365
Mallarmé...217, 282, 351
Marinetti....39, 43f., 46f.,
56ff., 63, 65ff., 69, 73f.,
77, 82f., 86, 102f., 108,
111, 116, 119ff., 123,
128f., 131ff., 137f., 143,
153f., 159f., 166, 182,
189f., 196ff., 201, 204,
206f., 209, 224, 226,
248f., 251, 267ff., 273,
280, 299, 304, 338ff.,
345ff., 358, 361, 384f.,
387f.
Marx.....52, 108
Mazine...297, 355f., 359
Matiouchine.....110, 216,
219, 222f.
Mazzini.....46
Mehring.....312
Meyerhold.....54, 73,
361f., 365
Milhaud.....63, 387
Morgenstern.....280
Moussorgski.....198
Mussolini.....73, 77, 388
Nietzsche.....298
Palazzeschi.....56, 134,
159, 268, 281, 299, 340,
351
Péguy.....38
Pessoa.....43, 58f., 86,
90f., 96, 114, 116f.,
122f., 150f., 153f., 157,
159, 178, 347, 377f.,
388, 392
Pfitzner.....189
Piatti.....211, 347
Picabia.....49, 60f., 77,
258, 352
Picasso.....63, 153, 247,
355f., 359
Popova.....63
Pouchkine.....55f., 120,
138, 376
Pouchkine,.....276
Pound.....41
Prampolini....41, 46, 51,
56, 69, 339ff.
Pratella.....47, 86, 110,
115f., 134, 187, 189,
196ff., 207f., 217f., 224,
226, 233, 249, 269,
297f., 300f., 304, 306f.,
324, 328, 347, 349, 379,
384f.
Prokofiev.....297
Puccini.....199, 218
Rachmaninov...193, 217
Ravel.....189, 201f., 356
Ray.....60f.
Ribemont-Dessaignes
.....232, 246, 352
Rimbaud.....173
Roslavez.....219
Russolo.....53, 93, 110,
189, 197, 204ff., 208ff.,
214ff., 221, 224, 226,
229, 241, 245, 257, 265,
272f., 278, 299, 304,

- 306, 331, 347f., 358,
370f., 379f., 383ff.
- Sá-Carneiro.....58, 151f.
- Saint-Saëns.....193, 254
- Sanminiatelli.....46
- Santa-Rita.....58
- Satie.....63, 70, 85, 99,
167f., 178, 184, 187,
190, 193, 229, 231, 236,
240, 244, 246f., 250ff.,
262, 332, 355ff., 379f.,
385ff., 392
- Savinio.....249
- Scarfoglio.....40
- Schönberg.....189, 191,
199, 204, 217, 229, 236,
387
- Schulhoff...71, 187, 231,
233f., 236f., 239f.,
244ff., 252, 257, 297,
311ff., 317f., 320f., 328,
379, 385
- Schumpeter.....79f., 96
- Schwitters....39, 48f., 70,
187, 277, 282ff., 288f.,
292f., 321, 323f., 333f.,
388, 392
- Scriabine.....217ff., 229,
297, 332
- Serner.....60
- Settimelli.....338
- Sévèrianine.....57
- Sirató.....126
- Soupault.....44, 247
- Souris.....250f.
- Stravinsky.....189, 191,
193, 204, 231, 297,
379f., 384, 387
- Tairov.....361
- Tchaïkovski.....193
- Tolstoï.....120, 139
- Tzara...43, 48f., 51, 60f.,
63, 65, 90, 92, 102, 108,
110, 113, 115ff., 161ff.,
168, 171, 231f., 234,
240f., 250f., 269, 278ff.,
293, 312, 351f., 377f.
- Vaché.....61
- Varèse.....61, 193, 231,
297, 380, 386
- Vassilenko.....218
- Verdi.....223f.
- Wagner....97, 190, 196f.,
206, 218, 248, 298, 342,
345, 391
- Webern.....191, 204
- Wiener.....65
- Wolpe.....187, 193, 230,
233, 240ff., 245f., 297,
311, 321, 323f., 326ff.,
379, 385
- Wyschnegradsky.....226
- Yoshihara.....126
- Zayas.....60

La destruction est un angle de vue capable d'englober un grand nombre d'auteurs et de compositeurs différents. Ce travail propose de rechercher les répétitions au cours de l'histoire littéraire, de trouver les moments de continuité ou de rupture. Le dénominateur commun du caractère destructeur sert à détecter une facette du style de l'époque. L'intérêt de contempler plusieurs domaines dans l'art des mouvements d'avant-garde réside dans la pratique artistique qui connaît de plus en plus d'échanges et de synergies entre les différents domaines ; les formes d'expression s'entre-influencent, s'entrechoquent et communiquent. L'ouverture des genres et des frontières linguistiques, pour les études comparatives, rend cette démarche d'autant plus indispensable : cela implique l'étude des grands travaux qui unissent toutes les formes d'expression. Il est donc souhaitable que l'on puisse comprendre et visualiser les réciprocitys entre la littérature, la musique et la performance. Le slogan captivant du caractère destructeur synthétise une base créative de l'art d'avant-garde et touche à son paradoxe inévitable : la destruction implique en effet des aspects créatifs ; l'espace libéré sera rempli aussitôt.



UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-948083-41-0

